

ÁLBUM DE FAMÍLIA DE NELSON RODRIGUES: UMA OBRA AUTOFICCIONAL COM CINCO CAPAS

José Luiz Cordeiro Dias Tavares²
Elizabeth da Penha Cardoso³

RESUMO: Este artigo propõe uma quinta capa para *Álbum de família* de Nelson Rodrigues. Iniciamos resgatando proposições de Lejeune (2014) e Doubrovsky (2014) quanto à autobiografia e à autoficção. Revisitamos a proposta de Colonna (2014) quanto a categorias autoficcionais. Buscamos em Barthes (2001) sua advertência quanto ao discurso não conter pensamentos táticos de realidade. De Rilke (2009), acolhemos sua recomendação sobre a escrita literária ser um impulso na vida de quem a ela se aventura. Apoiados por Lebrun (2009) que considera que o motor de uma ação é o objeto de uma pulsão e impactados pelas obsessões da vida de Nelson presentes em seu *Álbum* especulamos se nessa obra haveria algo de ordem pulsional que justificaria a existência de uma quinta capa para a obra em análise.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues. Philippe Lejeune. Serge Doubrovsky. Pulsões. Autoficção.

ÁLBUM DE FAMÍLIA BY NELSON RODRIGUES: AN AUTOFICCIONAL WORK WITH FIVE COVERS

ABSTRACT: This article proposes a fifth cover for *Álbum de Família* by Nelson Rodrigues. We start by approaching propositions from Lejeune (2014) and Doubrovsky (2014) regarding autobiography and autofiction. We considered Colonna's (2014) proposal about autofictional categories. We looked to Barthes (2001) and his warning about the discourse not containing tactical thoughts of reality. From Rilke (2009), we did welcome his recommendation that literary writing is a boost in the lives of those who venture into it. Supported by Lebrun (2009) who considers that the motor of an action is the object of a drive and, also, impacted by the obsessions of Nelson's life being present in his *Álbum*, we speculate if in this work there would be something of instinctual order that would justify the existence of a fifth cover for this work under review.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues. Philippe Lejeune. Serge Doubrovsky. Pulsões. Autofiction.

1 Este artigo se originou da dissertação *A Medeia do Subúrbio: escrita contemporânea e desamparo freudiano em Álbum de família de Nelson Rodrigues* para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

2 Mestrado em Literatura, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP. E-mail: panemavilanova2005@hotmail.com

3 Doutorado pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. E-mail: elizabethpenhacardoso@gmail.com

Introdução

A autobiografia é objeto do estudo de Philippe Lejeune desde 1971. Seu percurso indica que sua expectativa se encaminhava para além de uma simples investigação de um conjunto de obras autobiográficas. Lejeune buscava inscrever a autobiografia no universo da arte literária e, para tal, estruturou o conceito de pacto autobiográfico.

O pacto autobiográfico proposto por Lejeune diz respeito ao contrato de leitura entre autor e leitor. Inovador e ousado, tratava-se de algo que estava sendo proposto em um ambiente no qual o peso e respeitabilidade do vaticínio barthesiano sobre o autor imperava decretando sua morte e, ao mesmo tempo, afirmava a autonomia do texto e do leitor. Com Lejeune, o autor é levado em consideração e o contrato de leitura -nesse pacto autobiográfico- estava baseado nos princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista (A = N = P). Com base nesses princípios, o leitor consideraria a narrativa autobiográfica como verdadeira e, portanto, diferente da narrativa do romance em que o compromisso com a suposta realidade é impreciso e o pacto é de natureza ficcional. Em síntese, na autobiografia, o pacto se baseia na veracidade pela indicação da identidade entre autor, narrador e personagem; na ficção romanesca, o pacto se baseia na imaginação criativa do autor, decorrente da não identidade declarada entre estes três elementos: A, N e P. (FAEDRICH, 2016).

A constituição desse pacto afirmaria a autobiografia como gênero, possibilitando estudá-la não mais como um mero documento com informações sobre o autor servindo como chave de interpretação no estudo da obra, mas, sim, como um texto esteticamente elaborado. A proposição de Lejeune sobre o pacto autobiográfico foi bastante criticada à época por seu caráter normativo e dogmático. Tal investida literária pode ser considerada um ato político. Ao transformar o gênero em um objeto de aná-

lise, Lejeune aspirava alcançar sua legitimidade e inseri-lo no ambiente literário. Ou seja, a proposição do pacto tinha uma tonalidade de militância que postulava a autobiografia como um gênero (NORONHA, 2010).

Dos pactos de Lejeune e Doubrovsky ao arco social de Nelson

A importância do pacto autobiográfico se acentua à medida que é a partir dele que Serge Doubrovsky vai desenvolver a noção de autoficção. Após apresentar sua proposição sobre o pacto autobiográfico de leitura, o próprio Lejeune (2014) admitiu que em sua formulação havia casas vazias com base em um equivocado pressuposto que não havia exemplos disponíveis de textos redigidos sob um pacto autobiográfico cujo nome do autor não coincidissem com o da personagem principal. Da mesma forma, assumia Lejeune, não havia romances nos quais o nome do narrador-personagem remetesse ao autor. Baseado neste entendimento de Lejeune, Doubrovsky vislumbrou a perspectiva de construção da noção de autoficção. Doubrovsky estava às voltas com a escrita de seu livro *Fils*, naquele momento ainda intitulado *O Monstro*. Em 1977 Doubrovsky escreve uma carta para Lejeune na qual ele diz que, ao ler seu estudo na revista *Poétique*, havia lhe chamado a atenção a formulação contida na pergunta se o herói de um romance, assim nomeado, poderia ter o mesmo nome do autor. Nada impediria que tal situação existisse e até mesmo gerasse frutos interessantes, argumentava Lejeune no estudo, mas que, em sua investigação, não havia sido possível encontrar qualquer exemplo que pudesse ser usado como referência. Na carta, Doubrovsky lhe comunicava então a vontade de preencher aquela casa que havia ficado vazia e que seu desejo foi oriundo da ligação entre o texto crítico de Lejeune e o que ele próprio estava escrevendo. Ao preencher aquela casa vazia, ele estaria então combinando um pacto de ficção trazendo a indicação genérica “romance”

na capa do livro com a apresentação de um narrador-personagem que tem o mesmo nome do autor (NORONHA, 2010). Criava-se, portanto, um pacto ambíguo de leitura que o motivou, então, a criar o termo autoficção, apresentado ao público na primeira edição de *Fils*.

Para Doubrovsky, a autoficção não promove a ruptura com a autobiografia. Para ele, a autoficção seria uma variante da autobiografia, pois “[...] não acredita mais em uma verdade literal, em uma referência indubitável, em um discurso histórico coerente [...]”. Trata-se de uma “reconstrução arbitrária e literária dos fragmentos esparsos da memória [...] ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais” (VILLAIN, 2005 apud NORONHA, 2010, p. 251, grifos do autor). Na autoficção, o componente da referencialidade não é perdido tampouco considerado mas, sim, minimizado quando surge o componente ficcional. Este é o pacto então proposto por Doubrovsky: a indicação “romance” na capa do livro e um narrador-personagem que tenha o mesmo nome do autor. O que Doubrovsky apresenta então ao leitor é um contrato de leitura caracterizado pela ambiguidade. Tal formulação responde ao questionamento de Lejeune, alguns anos antes, se o herói de um romance assim nomeado poderia ter o mesmo nome do autor (NORONHA, 2010).

Mais tarde, em um artigo intitulado *Mon Dernier Moi*, publicado em 2010 em *Autofiction(s)*, Doubrovsky (2014) assume seu lugar de escritor para discutir o conceito criado por ele mesmo há aproximadamente quarenta anos. Conta-nos ele, que houve alguns artigos favoráveis à sua proposição e, alguns outros, nem tanto. Entretanto, Doubrovsky não está interessado nesse debate, principalmente para possibilitar a ampliação do sentido de autoficção por parte de outros escritores, ainda que diferente do que havia sido originalmente atribuído por ele: “A paleta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113).

Ainda no mesmo artigo, *Mon Dernier Moi*, Doubrovsky faz uma clara exposição de si mesmo ao comentar sobre seu processo criativo: “Não escrevo meus livros. Meus livros se escrevem através de mim. Exercendo, isso é óbvio, meu direito de controle estrito sobre esse jorro”. E segue confessando: “Você tem um lado feminino, dizia minha mãe. Em minha obra predomina o fluxo do ginotexto enquanto produtor. O falotexto vigia e corrige. Como fazia meu pai” (DOUBROVSKY, 2014, p. 119-120).

Curiosamente, o percurso literário de Doubrovsky vai se construindo em paralelo à sua experimentação da psicanálise, no lugar de analisando, o que pode ter lhe possibilitado propor considerações tanto sobre a constituição do sujeito como quanto à tensão entre ficção e não ficção. Em sua perspectiva, o que marca a diferença entre a autobiografia e a autoficção é a mudança da relação do sujeito consigo mesmo. Para ele, houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio intervir nessa relação e as proposições da psicanálise foram fundamentais nessa articulação. “A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa às profundezas de si, passou a ser uma ilusão” (DOUBROVSKY, 2014, p. 122-123). Para ele, a suposta consciência de si é, com frequência, uma ignorância que o próprio homem desconhece ignorar e, assim, o modelo autobiográfico se vê afetado. Nesse sentido, o resgate de si mesmo através de uma narrativa linear, cronológica, que desnude a lógica interna de uma vida é uma ilusão (DOUBROVSKY, 2014).

A autoficção não é uma proposição que requeira a ruptura com a autobiografia, mas, sim, é uma variante desta, pois não acredita mais em uma verdade literal, em uma referência inquestionável e indubitável nem em um discurso histórico coerente. Trata-se de uma “reconstrução arbitrária e literária dos fragmentos esparsos da memória [...] ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais” (VILLAIN, 2005 apud NORONHA, 2010, p. 251, grifos do autor).

Na autoficção, a referencialidade não é anulada, mas, sim, minimizada quando entra em cena o componente da ficção

Diz Candido (2000) que a arte comunica realidades profundamente radicadas no artista e representa mais do que simplesmente uma pura transmissão de noções ou conceitos. Tal proposição, que dá ênfase à intuição do artista, poderia apontar para a impressão de que apenas os traços irredutíveis da personalidade do artista estariam em jogo, desvinculados de condicionantes externos, o que destoaria do olhar sociológico relacionado com a produção da obra. Todavia, o que se quer destacar aqui é a importância do aspecto intuitivo e expressivo da arte na qual se incluem mais do que as vivências do artista. Estas, se articulam com o arsenal comum da civilização que lhe motivam quanto aos temas e à forma da obra produzida sem deixar de levar em consideração o público para o qual ela é direcionada (CANDIDO, 2000).

No que se refere à articulação entre a cena dramaturgicamente e o tecido social, tema que evoca a questão da autoficção, recorremos à publicação *La Scène et la mise en scène de la ville dans le récit brésilien pot moderne*. Cordeiro Gomes (1998), autor do texto, argumenta que, entre os anos 30 e 60, a metáfora teatral era conveniente para a leitura da cidade e seus conflitos nas representações discursivas brasileiras envolvendo as camadas médias da sociedade. Hoje, diz ele, a ficção brasileira que se seguiu à modernidade não opta por um modelo narrativo exclusivo para a leitura da cidade. Ao aceitar o fragmentário, contos e romances brasileiros apresentam a cidade com sua mistura de estilos e multiplicidade de signos remetendo a um limite poroso entre realidade e ficção. As cidades, hoje, não são mais um produto da memória ou do desejo, são objetos complexos que incluem a realidade (GOMES, 1998). Parece-nos que na escrita de Nelson Rodrigues da década de 40 já se armava um arco mais amplo no qual o tecido urbano, a cultura e a dinâmica situacional, não raramente hipócrita no que tange ao aspecto social, abri-

gavam suas personagens. De suas páginas transbordam tanto memória como desejo. Ainda que se note a objetividade dos diálogos no teatro rodrigueano, a trama que os tece é complexa. Lembramos aqui Todorov quando diz: “O mistério nas letras tem isso de atraente: torna-se mais espesso à medida que se tenta dissipá-lo” (TODOROV, 2006, p. 23).

Um agente provocador da verve autoficcional de Nelson em Álbum de família

Em publicação anterior⁴, exploramos de modo extenso a presença da autoficção no *Álbum de Nelson Rodrigues*. Neste momento resgataremos apenas alguns dos trechos desta obra rodrigueana que entendemos que aludem à autoficção. A partir daí, nos autorizaremos a seguir e dar contorno a uma certa inquietude quanto à perspectiva de haver algo peculiar que pulsa na verve rodrigueana autoficcional na obra sobre a qual estamos nos debruçando. Este é o tema que aqui nos intriga e, para o qual, estamos considerando propor uma quinta capa para *Álbum de família de Nelson Rodrigues*, como veremos mais adiante. Para tanto, resgatamos, no parágrafo seguinte, o que estaria a circular na trama vincular daquela família.

Logo nas primeiras páginas do *Álbum rodrigueano* vamos ser apresentados ao núcleo que se estabeleceu no início do século passado em um local imaginário: São José de Golgothas. Curiosamente, gólgota remete a calvário, lugar de dor. Congonhas é o nome de uma erva medicinal que vem da língua tupi (*kô gôï*) e significa aquilo que sustenta ou alimenta. Após a leitura da obra em tela, consideramos se Nelson estaria aqui marcando que o que pulsa naquela família é a dor do sofrimento decorrente

4 A *Medeia do Subúrbio*: escrita contemporânea e desamparo freudiano em *Álbum de família de Nelson Rodrigues*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

dos desejos fora do lugar e das transgressões que escapam do controle, como veremos. Na trama urdida por Nelson em seu *Álbum* vemos uma família composta pelo casal Jonas e Senhorinha, os quatro filhos Nonô, Edmundo, Guilherme, Glória e, ainda, Rute que é irmã de Senhorinha. Jonas e Senhorinha constroem um amargo percurso de ódio e abandono que termina de modo fatal: o assassinato de Jonas por sua própria esposa. À medida que Nelson vai desenvolvendo essa obra, vemos Jonas com desejos incestuosos por sua filha sendo publicamente e despidamente expostos. Senhorinha não faz por menos, pois se lança em um intercurso incestuoso com o filho Nonô e alimenta um jogo explícito de sedução com o outro filho, Edmundo. Nonô enlouquece e Edmundo se suicida. Guilherme não foi poupado deste desastre familiar, pois, em decorrência de seu amor incestuoso não correspondido por sua irmã Glória, resolve emasculá-la e, na sequência, assassina Glória.

Na leitura que fizemos de *Álbum de família* (RODRIGUES, 2020) com as lentes da autoficção, levamos em consideração as obsessões que mais notadamente surgem na vida de Nelson Rodrigues. São temas frequentes em suas declarações e em suas memórias: religião, amor e sexo. Iniciando pela relevância atribuída por ele às questões religiosas em sua vida destacamos, por exemplo, seu atravessamento por fantasias identificatórias com Cristo como ele mesmo conta: “[...] Eis a verdade: — [...] me imaginei Cristo, fui Jesus.” (RODRIGUES, 1993, p. 63). Ele continua confessando: “[...] me via na cruz. E me crucifiquei mil vezes. Eu, Nazareno, eu, Filho de Deus, eu, de braços abertos, eu, de cabeça pendida, eu, Deus [...]”. (RODRIGUES, 1993, p. 62-63). Neste *Álbum*, Nelson constrói o patriarca Jonas como sendo alguém que se assemelha a Jesus. Em sua primeira aparição na peça, Nelson o descreve como “meio Nazareno” e, em uma nota de rodapé diz que a personagem estava sendo assim nomeada por ter “cabelos semelhantes aos com que a tradição europeia pintou a imagem de Jesus Cristo” (RODRIGUES,

2020, p. 22). A ficção construída por Nelson para Jonas dialoga com as narrativas de sua própria imaginação, como mencionado acima. Em *Álbum de família*, Nelson está a transpor suas próprias fantasias religiosas para Jonas sob a perspectiva do pai que está ali para ocupar o lugar de todo-poderoso. Portanto, lemos a autoficção de Nelson na assertividade de Jonas: “Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! [...]!” (RODRIGUES, 2020, p. 33).

Ainda com relação às questões religiosas, em seu *Álbum*, Nelson encarna em Guilherme o tema do sacrifício decorrente dos pecados cometidos. Trata-se de uma verdadeira chaga aberta na construção religiosa simbólica do próprio Nelson que chega a desejar ser crucificado como o Nazareno, como mencionamos no parágrafo anterior. Em seu *Álbum*, Nelson faz Guilherme encarnar -literalmente- esse sofrimento sacrificial em decorrência de seu querer incestuoso pela irmã e pela decisão tomada por conta desse pecado. Nelson inscreve em Guilherme a marca emblemática do infortúnio por desejar o que está interdito pela cultura. Em uma determinada cena do *Álbum*, Guilherme dirige-se a Glória para fazer sua principal revelação: o pecado de seu desejo incestuoso e a emasculação praticada como autoflagelo. Nelson vai adjetivando passionalmente diversas emoções no diálogo que se passa entre os dois irmãos no qual Guilherme vai construindo uma espiral crescente -enérgico, selvagem, espantado- enquanto Glória vai progressivamente se intimidando e se afastando -recuando, baixando a voz, com medo-, demonstrando surpresa e temor pelas revelações feitas. Valendo-se desse contraste, Nelson vai construindo a tensão entre eles até o momento que Guilherme, exaurido como Cristo na cruz, sucumbe frente à impotência de seus afetos e revela para sua irmã a escolha feita por ele: a emasculação como punição de si mesmo. É quando Guilherme baixa a voz e diz que já não é mais como antes. Nelson traz aqui a tragicidade de um impasse. Seguem alguns trechos:

GUILHERME (doloroso) – Sofri um ACIDENTE.

GLÓRIA – Você sabe que estou notando uma diferença em você?

GUILHERME – Estou mais gordo... Me arredondando ... (olha com asco para as próprias mãos) Suo tanto nas mãos! (RODRIGUES, 2020, p. 83).

[...]

GUILHERME – Você sabe por que eu fui ser padre? [...] 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 aguentava, não podia mais!

GLÓRIA (com medo) – Agora estou vendo por que é que você me mandou entrar ali... POR QUE QUIS QUE EU SECASSE A ROUPA E DESSE DEPOIS PARA VOCÊ ESPREMER...

[...]

GUILHERME [...] Você diz isso porque não sabe que tive um ACIDENTE... (baixa a voz) voluntário! Não sou como antes. (RODRIGUES, 2020, p. 92-93).

Ainda em suas declarações, Nelson nos revela a tormenta de outras obsessões com as quais sempre conviveu, como amor e sexo. Trata-se de um desafio que, para ele, se mostra como uma desarticulação inquietante, sem perspectivas de integração, como citado abaixo:

Eu acho, como já disse, que a relação sexual sem amor é uma ignomínia, e como nós a usamos sem amor normalmente, nós somos uns desgraçados. [...] Eu acho o sexo uma coisa tranquilamente maldita, a não ser quando se dá este acontecimento inacreditável do sujeito encontrar o amor. [...] o sujeito não tem o direito de usar o sexo a não ser por amor. E dizer que isto é uma necessidade é uma das maiores burrices que se pode imaginar. (RODRIGUES, 2017, p. 25).

[...] nossa tragédia começa quando separamos sexo e amor. [...] o amor começa depois dos instintos e contra os instintos. (RODRIGUES, 1993, p. 178-186).

Em *Álbum de família*, no que tange ao amor e, também, no que se refere ao enlace com o desejo sexual, os dilemas da vida de Nelson estão ali impressos sob o registro das dinâmicas entre Jonas e Senhorinha, entre Edmundo e Senhorinha, entre Guilherme e Glória, assim como entre Jonas e Glória. Os tormentos são superlativamente expostos. Os excertos a seguir refletem estas modalidades do amor que faz sofrer.

No casal parental, os dilemas do enlace entre amor e sexo estão nos diálogos citados abaixo. Há algo em ruína. Acusações são feitas. Nelson comunica essa desordem com diálogos contundentes no casal parental e seus afetos desencontrados, na presença do filho Edmundo. A cena é curta, avassaladora. Nelson cria o abismo

ressaltando as aparências que não sustentam a coisa íntima.

JONAS – O que mais me admira é que ela sempre foi FRIA! Nunca teve uma reação, nada. Parecia morta!

D. SENHORINHA (numa espécie de histeria, para o filho) – Está ouvindo – o que ele disse? Que eu era FRIA!

(Edmundo está impassível)

D. SENHORINHA (triunfante) – Era essa a confiança – a COISA ÍNTIMA que eu ia lhe contar, meu filho, fui sempre FRIA!

JONAS (sardônico) – Posso ou não trazer mulheres para aqui?

EDMUNDO – Mãe, diga que é tudo mentira!

D. SENHORINHA – Não posso desmentir. É tudo verdade! (RODRIGUES, 2020, p. 118-119).

Para Nelson, o que resta dos amores passados é o tédio, o ressentimento, o ódio. Em 22 de dezembro de 1980, a Folha Ilustrada publicou uma crônica de Nelson intitulada *A morte de um amor é pior que a morte pessoal e física*⁵.

5 Sobre este sofrimento agudo, Nelson nos conta em suas memórias de um episódio no qual um rapaz resolveu suicidar-se por conta de uma traição sofrida. Ao saber da traição ele percebeu não sofrer, o que foi um duro castigo para ele. “Chega em casa, tranca-se. E diante do espelho, mete uma bala na cabeça. A princípio, todos deduziram: “Matou-se por amor”. Depois, entretanto, descobriram em cima da mesinha um bilhete. Lá estava escrito: “Mor-

Ali estão reunidos vários comentários de Nelson com suas concepções não raramente conflituosas sobre o amor e seus rituais. Também estão expostos sua pureza idealizada e seus abismos por conta dos riscos de sofrimento inerentes à experimentação amorosa que, quando se desfaz, pode ser mais doída do que a morte.

O amor é insolúvel. Esta é a grande desgraça humana. Daí a infelicidade carnal da criatura, na qual vejo a mais pura substância dramática, tudo na vida tem solução, menos o problema da carne, para aquele que perdeu a inocência. É este, de fato, o único problema do homem [...] Sou uma das raras pessoas das minhas relações que acredita no amor eterno. Já escrevi mil vezes: todo amor é eterno e, se acaba, não era amor. O amor não morre. [...] Eis a verdade: o amor que morre não deixa nenhuma nostalgia, e eu diria mesmo, não deixa nada. Ou por outra: deixa o tédio. O que nos fica dos amores possuídos e passados é simplesmente o tédio, talvez o ressentimento, talvez o ódio. Abominamos o ex-ser amado. Intimamente, nós o acusamos de ter destruído nosso sonho. E vamos e venhamos: que coisa atroz é o amor que deixou de sê-lo. Eu diria que a morte de um amor é pior que a morte pessoal e física. Só uma coisa espanta: que se possa sobreviver a um amor [...] quem experimenta o verdadeiro amor já não sabe viver sem ele. (RODRIGUES, 2017, p. 191-194).

Em *Álbum de família*, Jonas e Senhorinha vocalizam a angústia de Nelson Rodrigues diante do vazio da falta de amor. Diz Jonas para Senhorinha na cena final:

JONAS [...] – olhei para você; e vi que você não era mais nada para mim, coisa nenhuma. Até a nossa cama parecia outra, não a mesma – como se fosse uma cama estranha, desconhecida – INÍMIGA! Foi dali que comecei a te odiar, porque não te desejava mais... [...]. (RODRIGUES, 2020, p. 142).

ro porque deixei de amar” [...] uma espécie de canto da solidão infinita [...] quem experimenta o verdadeiro amor, já não sabe viver sem ele.” (RODRIGUES, 2017, p. 193-194).

Os destroços do casal estão expostos nesta cena. Não há mais laços de bem-querer entre eles. São escombros apontando para o que definhou levando à decadência, ao desrespeito, à bancarrota, ao colapso. Os afetos foram depauperados. Há um aviltamento do casal, restando o ódio.

D. SENHORINHA (com voz perfeitamente neutra) – Jonas, não suporto mais você.

JONAS (sem ouvir a esposa) – Então, fui para a casa da Mariazinha Bexiga... [...]

D. SENHORINHA (serena) – Não vivo mais com você, Jonas!

JONAS – Nunca mais poderei desejar mulher nenhuma!

D. SENHORINHA (áspera) – Você quer-me ouvir ou não?

JONAS (sem dar atenção a nada) Desde que Glória começou a crescer [...]

D. SENHORINHA (agressiva) – Jonas!

JONAS (despertando) – Que foi?

D. SENHORINHA (seca) – Vou deixar você.

JONAS (numa compreensão difícil) – Vai-me deixar? (violento) Deixe, ora essa! Quem está lhe

impedindo? [...] (RODRIGUES, 2020, p. 136-137).

Quanto ao amor impregnado pelo desejo, porém interdito pela cultura, impossível, pois incestuoso, Nelson o caracteriza na dinâmica entre Edmundo e Senhorinha. Já no primeiro ato, em um diálogo tenso, Edmundo desafia o pai e fala de seu verdadeiro amor, mas não pela esposa Heloísa. Sua mãe escuta, *fascinada*, a revelação corajosa e apaixonada de Edmundo.

EDMUNDO – Penso NUMA MULHER, o que é muito diferente! Numa só!

JONAS (exultante) – Confessou – pensa NUMA MULHER. [...]

EDMUNDO – [...] Só tenho e só tive um amor!

JONAS (sardônico) – Não é sua esposa? Ou é?

EDMUNDO – Não.

D. SENHORINHA (fascinada) – Então, quem?

JONAS – Diga!

EDMUNDO (baixando a cabeça, com toda seriedade) – Não digo. (para d. Senhorinha, olhando-a bem nos olhos, baixando a voz) Talvez você saiba um dia! (RODRIGUES, 2020, p. 50).

Esse amor impossível e transgressor retorna no último ato, no velório de Edmundo e

Glória, em um diálogo entre Senhorinha e Heloísa, esposa de Edmundo. Inicialmente há uma certa reserva de ambas. Entretanto, o confronto é inevitável. O diálogo é longo. As frases iniciam curtas, com afetos contidos e referem-se, principalmente, a Edmundo. A partir de certo ponto, o diálogo e as revelações feitas fazem com que ambas se desloquem progressivamente para ocuparem o lugar de rivais. Recorrendo ao uso abundante de adjetivações, Nelson vai delineando, fala a fala, o espaço daquilo que pulsa entre as duas personagens. Seguem alguns trechos:

(Heloísa e d. Senhorinha, face a face.)

HELOÍSA – Ele me contou – TUDO!

D. SENHORINHA (rápida e esperta) – Duvido!

[...]

HELOÍSA (resoluta) – Pois me contou que tinha-se casado comigo... (interrompe-se)

D. SENHORINHA (com secreto medo) – Que mais?

HELOÍSA – ...tinha casado comigo para fugir de uma mulher, uma fulana aí.

D. SENHORINHA (meio insegura) – Continue inventando.

HELOÍSA – Precisava esquecer essa fulana. Achou que talvez comigo...

D. SENHORINHA (fingindo a maior serenidade possível) – Disse quem era?

[...]

HELOÍSA (torturando) – Propriamente não disse, mas....

[...]

HELOÍSA (abstraindo-se) – Três anos vivemos juntos. (apaixonadamente) Três anos, e ele nunca – está ouvindo? – tocou em mim....

D. SENHORINHA (fascinada) – Quer dizer que nunca?

HELOÍSA (baixando a cabeça, surdamente) – NUNCA!

D. SENHORINHA (aproximando-se da outra, olhando-a bem nos olhos) – Nem na primeira noite?

HELOÍSA (desprendendo-se como uma sonâmbula) – Quando queria, e me procurava, a lembrança da “outra” IMPEDIA! Então, ele me dizia: “Heloísa, ‘Ela’ não deixa!” Me lembro que uma vez eu fiz tudo...

D. SENHORINHA (perturbada) – Tudo como?

HELOÍSA – TUDO o que uma mulher pode fa-

zer, as coisas mais incríveis!

D. SENHORINHA (devorada pela curiosidade)
– Fez... então?

HELOÍSA (veemente) – Perdi inteiramente a vergonha, não sei. [...] A princípio, ele ficou assim... Mas depois, a lembrança da “outra”... Me senti tão humilhada – mas tão! Engraçado é que ele achava o meu corpo bonito!

D. SENHORINHA (numa febre, sem se conter)
– O da “outra” podia ser mais!

HELOÍSA – Eu perguntei se era. Mas ele me respondeu que não se tratava disso, não era questão de corpo.

D. SENHORINHA – Corpo influi muito, mas muito!

HELOÍSA – Me disse que tinha nascido para amar essa mulher, só ela. Que não podia, nem queria desejar outra.

D. SENHORINHA (agradecida) – Disse isso, foi?

(D. Senhorinha tem um impulso inesperado: vai ao esquite do filho, beija o rosto de Edmundo.)
(RODRIGUES, 2020, p. 126-129).

Nessa mesma trilha do amor misturado com o desejo sexual e interdito pela cultura, pois incestuoso, pai e filha também o encenam no Álbum de Nelson. Em momentos diferen-

tes, Jonas e Glória falam do desejo, como vemos nos trechos a seguir. Iniciamos com a cena na qual Glória e Guilherme dialogam, a partir do tema da relação entre ela e Teresa, sua colega de colégio. A seguir, citamos um trecho da cena final entre Jonas e Senhorinha. Curiosamente, os discursos de Jonas e de Glória são os mesmos.

GLÓRIA – ...toda vez que a gente se beijava, eu fechava os olhos e via direitinho a fisionomia de papai. Mas direitinho como está ali. (RODRIGUES, 2020, p. 85).

JONAS – (sem dar atenção a nada) – Desde que Glória começou a crescer, deu-se uma coisa interessante: quando eu beijava uma mulher, fechava os olhos, via o rosto dela! (RODRIGUES, 2020, p. 137).

Finalmente chegamos ao filho Nonô, apresentado inicialmente como sendo um possesso e nada mais. Trata-se aqui de uma situação surpreendente e peculiar que vai se revelar com o avançar do texto. Na sequência de um intercurso sexual vivido com a própria mãe, Nonô não mais suporta a realidade. Nu como um animal, diz Rute, ele segue uivando ao redor da casa, louco, sem aparecer em cena sequer uma vez. Nessa ocorrência está inscrita a marca da lascívia que ignora e despreza o que lei civilizatória condena.

Não há solução para o amor. Essa é a certeza de Nelson para sua vida. Principalmente se o sexo está em jogo. Essa é a grande desgraça humana, diz ele em suas memórias, como já comentamos. Nelson traz sua convicção para a família desse Álbum, envolvendo praticamente todas as personagens. A impossibilidade de inscrição do amor sexual conjugal, a interdição das relações incestuosas e a falta de correspondência do amor desejado estão ali representando os dilemas de Nelson como ele mesmo aborda em várias de suas declarações. Em seu entendimento, todos os problemas do homem podem ser

solucionados, exceto os da carne, para aqueles que perderam a inocência.

Nas obsessões de Nelson que aqui resgatamos está aquilo que pulsa e permanece latejando como um agente provocador que mobiliza a verve autoficcional na escrita de Nelson Rodrigues na obra que estamos pondo em tela. Especulamos então se haveria algo que flerta com a transgressão de limites, ignora riscos, expressa-se nas personagens do *Álbum* e que estamos aqui buscando explorar para propor uma quinta capa para este volume da obra rodrigueana.

Uma quinta capa para *Álbum de família* de Nelson Rodrigues

A questão da análise de uma obra literária a partir da perspectiva dos gêneros traz determinadas peculiaridades à medida que busca identificar determinados padrões de funcionamento na escrita sem, entretanto, deixar de considerar o que nela há de particular que a torna única, singular. Na autoficcionalidade do texto de Nelson Rodrigues em tela, há este algo que o torna singular. Trata-se do que estamos aqui a tentar capturar para além das palavras. Referimo-nos à questão fundamental que pode fazer parte de um projeto crítico para a análise literária, mas que promoverá o enfrentamento de determinados dilemas, como bem abordado por Todorov (2019) em *Introdução à literatura fantástica*. O primeiro deles concerne à extensão da investigação a ser feita para permitir que as observações sejam pertinentes. Para Todorov, entretanto, ao discorrer sobre o estudo dos gêneros literários, há que se lidar com o fato de que talvez não seja necessária a observação de todas as instâncias de um fenômeno para então descrevê-lo. Independente da extensão do estudo que tenha sido realizado nas obras escolhidas, “sempre estaremos pouco autorizados a deles deduzir leis universais” (TODOROV, 2019, p. 8).

A obra literária nunca é exatamente original pois, ao ser produzida, passa a integrar uma trama de relações com outras obras do mesmo

autor, da mesma época ou do mesmo gênero, diz ainda Todorov (2006) em *As estruturas narrativas*. Para ele, a obra nunca existe fora do gênero, que pode ser pessoal (todas as obras do escritor), temporal (todas as obras de um período definido) ou, ainda, tradicional (por exemplo tragédia, comédia etc.). Nesse sentido, diz o autor, os temas da literatura podem ser reunidos em dois grandes grupos. No primeiro grupo predomina o homem conflitado diante do mundo. No segundo grupo prevaleceria o tema das relações inter-humanas, remetendo-nos ao sistema dos impulsos inconscientes. Tal esquematização, ainda que extrema, pode se fazer necessária para sua argumentação sobre a ocorrência de alguma articulação mesmo na oposição destes grupos temáticos: “São os mesmos textos que nos permitem observar a temporalidade do tipo ‘eterna volta’ e os temas de ‘percepção-consciência’”. Tomando como referência *A Demanda do Graal*, Todorov postula que “o tema fundamental é o lugar do homem no mundo, sua busca de Deus” (TODOROV, 2006, p. 22).

Iniciamos este artigo resgatando questões relativas às concepções de Lejeune e Doubrovsky no que tange à autobiografia e à autoficção. Em articulação com as reflexões acima promovidas por Todorov acerca dos gêneros literários ou estruturas narrativas, recorreremos a Noronha (2010) em *Notas sobre a autobiografia e autoficção* quando comenta acerca da aspiração de Lejeune ao propor a autobiografia como um gênero literário. Tal consenso sobre a autobiografia nunca foi alcançado, diz Noronha. Se considerado como pertencente às “escritas de si”, a autobiografia irá se juntar a outras modalidades, tanto referenciais como ficcionais, com as quais mantém uma relação de proximidade ou de distanciamento. Como comentamos, quanto à autoficção, ela nasce no período em que Doubrovsky estava desenvolvendo *Le Monstre*, produção de aproximadamente nove mil páginas na qual já aparecia o termo autoficção. Porém, foi em *Fils* que Doubrovsky se propôs a construir um estatuto para o que seria a autoficção de tal

forma que, na quarta capa deste seu romance ele a define pela primeira vez:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer⁶. (DOUBROVSKY, 1977 *apud* FAEDRICH, 2014, p. 20).

Em *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, Faedrich (2014, p. 22) traz a autoficção como uma escrita “que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor”, ou seja, não se trata de uma recapitulação histórico-cronológica da vida do autor. Nessa modalidade, é o texto literário que se destaca em primeiro plano e não a vida do autor narrada em belo estilo como se dá na autobiografia. A autoficção se faz a partir de fragmentos e não se constrói com base em uma linearidade do discurso. Trata-se aqui de um processo de criação artística a partir de episódios ou experiências vividas pelo autor. Resgatando as proposições de Doubrovsky, Faedrich (2014) ressalta que, na autoficção, a linguagem está fora da sabedoria e da sintaxe do romance

6 A tradução acima é a apresentada por Faedrich em sua tese de doutorado intitulada *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, de onde também se extraiu o texto original apresentado por Doubrovsky na quarta capa de *Fils* e que aqui se reproduz: *Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofricção pacientemente onanista que espère faire maintenant partager son plaisir* (DOUBROVSKY, 1977 *apud* FAEDRICH, 2014).

e ainda que a matéria seja autobiográfica, a maneira de apresentá-la é ficcional. Lendo o álbum da vida de Nelson e o Álbum que ele escreveu, em vários momentos nos surpreendemos diante da perspectiva da diluição dos limites entre o que poderia ser factual e o que seria da ordem do ficcional. Na autoficção, Doubrovsky insere essa nova forma narrativa no espaço entre a autobiografia e o romance, ali presentes numa formulação diferente das originais quando consideradas individualmente. Ou seja, levando Doubrovsky para o vocabulário rodrigueano, pensamos ser apropriado poder dizer: Batata! aqui há um pacto de leitura que trabalha a ficção de fatos reais, apontando para Álbum de família como uma obra autoficcional.

O objetivo principal deste artigo, entretanto, vai um pouco além da questão da autoficcionalidade em *Álbum de família*, como comentamos. Buscamos aqui investigar o que poderia estar a sustentar a verve autoficcional de Nelson nessa obra. Como já referido, Doubrovsky considerava que a riqueza da autoficção é decorrente da variedade de matizes em sua paleta. Nesse sentido, dentre os pensadores pós-doubrovskianos, recorreremos a Vincent Colonna que, em 2014, publicou o ensaio *Autofictions & other literary mythomanias* no qual propõe uma abordagem ampliada da autoficção com subtipos ou categorias. A partir da proposição de Doubrovsky, que considerava a matéria da autoficção como sendo autobiográfica e a maneira de abordá-la como ficcional, Colonna inova.

Faedrich (2016), em *Autoficção: um percurso teórico*, refere-se a esta proposição de Colonna de que, na autoficção, incluem-se as composições literárias onde:

um escritor se inscreve sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta características de ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma confirmação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor (COLONNA, 2014 *apud* FAEDRICH, 2016, p. 40).

É nesse sentido que vemos a paleta de Doubrovsky ampliar. Novamente citando Colonna, Faedrich comenta que, para este autor, há várias formas possíveis de autoficção, “assim como existem diferentes mecanismos de conversão de um personagem histórico em personagem fictício” (COLONNA, 2014 apud FAEDRICH, 2016, p. 40).

Em Ensaio sobre a autoficção, sob a organização de Jovita Noronha (2014), encontramos a publicação de Colonna na qual ele propõe diferentes categorias para a autoficção. Na autoficção fantástica, diz ele, o escritor está no centro do texto como em uma autobiografia, mas sua existência e identidade são transfiguradas em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. O duplo ali caracterizado, portanto, se torna um perfeito herói de ficção que não seria diretamente associado por ninguém à imagem do autor. Já na autoficção biográfica, o escritor continua ocupando o lugar de herói de sua história em torno do qual a narrativa se organiza, porém, fabulando sua existência a partir de fatos reais permanecendo, portanto, mais próximo da verossimilhança. Alguns defendem reivindicar uma verdade literal e checam datas, fatos e nomes enquanto outros abandonam a realidade fenomênica, mas evitam o fantástico conduzindo o leitor à percepção que se trata de um mentir-verdadeiro, ou seja, uma distorção a serviço do verossímil. Nessa modalidade, há um núcleo narrativo que é apresentado como verídico e como eixo da obra, tendo alguns precedentes históricos como modelo. Na terceira modalidade, a autoficção especular trata de um reflexo do autor ou do livro dentro do livro. O autor não está mais necessariamente no centro do livro podendo ser apenas uma silhueta, desde que ali esteja, em algum canto da obra que reflita sua imagem como em um espelho. Nesse sentido, o realismo e a verossimilhança do texto passam a ocupar um lugar secundário. Finalmente, na autoficção intrusiva ou autoral, como nomeado, há uma intrusão do autor na qual o narrador faz longos discursos enfadonhos diri-

gidos ao leitor e garante a veracidade dos fatos relatados ou então os contradiz, articula relações entre episódios ou se põe a tecer digressões sobre o tema. Cria-se então uma voz solitária, paralela à história e que pode ser tirânica, espiritual, sentenciosa, digressiva, egotista ou mesmo irônica (COLONNA, 2014).

Na antiguidade, os historiadores apresentavam ficções sob a forma de fatos ao passo que os romancistas modernos nos oferecem fatos estúpidos à guisa de ficções. A faculdade de dizer a verdade é mórbida e, nesse sentido, há romances que se propõe a ser tão fiéis à vida que perdem toda verossimilhança. Desta forma, a idolatria do fato é monstruosa e pode tornar a Arte estéril, além de acarretar o desaparecimento da beleza da face da terra. Em literatura, portanto, a presença de uma relação de fatos mesquinhos traz perturbação e desgosto enquanto a força imaginativa é apreciada. A Arte encontra em si mesma a perfeição e não deve ser julgada por um modelo exterior, pois ela é mais véu do que espelho, inventa e destrói mundos, pode tirar a lua dos céus. A Vida imita a Arte muito mais do que a Arte, a Vida. As coisas só existem porque nós as vemos e o que vemos, como vemos, depende da Arte. É ela que influi sobre nós. Nenhum grande artista vê as coisas como elas são realmente. Se isto acontecesse, ele não mais seria um artista. As reflexões deste parágrafo são de Oscar Wilde em *A decadência da mentira* (2020) e nos parece que constituem um excelente material para substanciar nossa proposição quanto à existência de uma quinta capa para o *Álbum de Nelson Rodrigues*. Como argumenta Wilde, grandes artistas veem as coisas para além de como elas aparentam ser. Para isso, um agente provocador poderia ser necessário para singularizar a verve do autor.

Retomamos aqui a proposição já apresentada no sentido de considerar que, em *Álbum de família* estamos diante de uma escrita autoficcional. Indo adiante e tomando Colonna como referência quando apresenta os desdobramentos da autoficção nas quatro categorias, acima

comentadas, nos ocorreu se, em *Álbum de família*, estaríamos talvez diante de algo peculiar, não exatamente uma modalidade autoficcional adicional. Este algo a mais seria um detalhe que, de alguma maneira, estaria a se articular com o que já estava categorizado por Colonna e que poderia ser um componente a ser acrescentado à paleta de Doubrovsky. Seria algo que estaria ali circulando e urdindo uma trama cuja tessitura final criaria conexões com o que já estava estabelecido em categorias. Nesse sentido e referindo-nos ao vocabulário de Colonna, parece-nos que as obsessões vividas por Nelson -assim nomeadas por ele mesmo- ocupam um lugar central em *Álbum de família*, transfiguradas em uma história irreal. Presente como uma silhueta que se insinua no texto, Nelson vai construindo um discurso fabulado mais no lugar de um mentir-verdadeiro especular de si mesmo do que no lugar da lealdade à verossimilhança de fatos e dados. Além disso, em *Álbum de família*, parece haver uma voz normativa que soa intrusiva quando contraposta aos diálogos que a ela não se submetem. Há algo de dissonante nessa voz que pode oscilar entre a impostura tirânica dos costumes e a ironia como resposta à ameaça do desejo. Nesse sentido, portanto, parece-nos que pode haver algo que esteja engenhosamente a costurar o biográfico, o fantástico, o especular e o intrusivo na estratégia da composição literária de *Álbum de família*. Se aceitarmos essa especulação como razoável, perguntamo-nos, então: qual seria esse fio condutor que faz essa costura e com que força se move visitando e conectando essas diferentes categorias autofissionais? Nos parágrafos a seguir desenvolvemos algumas considerações que se propõem a responder essa pergunta, como veremos.

O ato de escrever se articula com enganos profundos, com debates e impasses que acabam por provocar o desejo de exprimir o sentimento amoroso numa criação: a escritura, diz Barthes (2001) em *Fragmentos de um discurso amoroso*. Recorrendo a Platão em *Banquete*, Barthes nos lembra que há dois mitos poderosos que nos

fizeram acreditar que o amor não apenas podia, mas, também, devia se sublimar em criação estética, a saber: o mito socrático no qual amar serve para engendrar inúmeros discursos magníficos e o mito romântico. Porém, alerta Barthes, quem se propõe a escrever sobre o amor, tem que enfrentar a desordem da linguagem. Trata-se de uma região ambígua na qual a linguagem é demais, ao mesmo tempo que é demasiadamente pouca. A expansão ilimitada do eu e a submersão emotiva dão o caráter excessivo ao passo que os códigos sobre os quais o amor projeta a linguagem apontam para sua pobreza. Citando Goethe, Barthes nos adverte ainda que há uma força que arrasta nossa linguagem para o mal que podemos fazer a nós mesmos, pois naquilo que move nosso discurso não há qualquer pensamento tático de realidade. Desta forma, expulsamo-nos de nosso próprio paraíso, procuramos em nós mesmos imagens como ciúme, abandono e humilhação que podem nos ferir. Ainda assim, diz ele, “sustentamos nossas feridas abertas, alimentando-as com outras imagens, até que uma outra ferida venha desviar a atenção” (BARTHES, 2001, p. 107).

No que se refere à autoficção, recorrendo ao vocabulário e ao entendimento tanto de Barthes como de Colonna, propomos que com a escritura engendramos discursos regidos pelos afetos que mapeiam a cartografia de nosso biográfico. Submetidos à desordem da linguagem que leva a transfigurar o factual em fantástico, fazemos nascer a criação estética. Nesse processo, ao nos lançarmos no que pode nos ferir, estamos sendo tragados por um impulso que traz à tona as marcas do que em nós é mais autoral, ainda que sejam reveladas sob o véu de uma simples silhueta que não consegue ocultar o que nos é verdadeiro e ali está dissimulado sob um suposto mentir.

Em fevereiro de 1903, Rilke (2009, p. 25) responde a um jovem poeta que havia lhe indagado sobre seus poemas, aconselhando-o a que se voltasse para si mesmo e procurasse o que o motivava escrever. “Preciso escrever?” é a

pergunta que Rilke sugere que o jovem poeta se faça. Se a resposta for afirmativa, continua ele, sua própria vida deve ser construída ao redor desta que é uma necessidade de sua própria existência. A partir desse momento, diz Rilke (2009, p. 25), sua vida deverá se tornar “um sinal e o testemunho de tal impulso”. Procure expressar o que ama e o que perde, diz ele, pois há que evocar suas próprias riquezas, impregnadas por seu “tesouro de recordações” (RILKE, 2009, p. 26). Rilke conclui dizendo que “uma obra de arte é boa quando surge de uma necessidade. É no modo como ela se origina que se encontra seu valor, não há nenhum outro critério” (RILKE, 2009, p. 26-27).

É da paixão que Barthes, Colonna e Rilke falam: o impulso que mobiliza os afetos reunidos em um tesouro de recordações e que, nos caminhos que segue ou nos destinos aos quais se lança, pode fazer nascer a obra literária. Em *O conceito de paixão*, Lebrun (2009) a propõe como inerente à existência humana. Recorrendo a Aristóteles para quem a paixão é tudo que faz variar os juízos e que traz tanto o sofrimento quanto o prazer, o autor nos lembra que não há como nos livrarmos dela. “Me mostre o homem que não é escravo da paixão”, afirma Shakespeare - provocativamente - na voz de Hamlet (SHAKESPEARE, 1998, p. 73). Não as escolhemos, diz ele, no máximo podemos pretender dar algum destino para ela. Ainda referindo-se ao estagirita, Lebrun nos relembra que, para ele, o pensamento por si só não seria um motor autônomo. Assim, as ações não podem resultar da execução de um simples mandamento da razão. A ação decorreria de um pensamento dirigido a um fim e “é sempre uma pulsão (oréxis) que estabelece o fim; o primeiro motor de uma ação é sempre o objeto de uma pulsão” (LEBRUN, 2009, p. 17). Assim como o artista conta sua história com a manualidade que faz nascer a escultura e o mímico fala de sua vida com seu corpo, o autor conta de si mesmo com sua ficção. São movimentos simbólicos que garantem a expressão das pulsões. O que está na alma, ali

se alojou pelas experiências vividas. As obsessões confessas de Nelson são as inscrições de suas próprias experiências que, em um movimento pulsional, impelem-no a escrever. É este movimento que inquieta, transborda e faz o autor buscar nas restrições da linguagem a tarefa impossível de representar o que há de mais íntimo e inesgotável em si mesmo.

Concluindo, com base nas reflexões dos teóricos, aqui recuperadas nos parágrafos acima, pretendemos responder à questão posta se haveria um agente provocador que, como um fio condutor, costurasse determinados elementos das categorias autoficcionais - já estabelecidas por Colonna - na composição literária da obra em análise. Se o pensamento por si só não é um motor autônomo e as ações decorrem de um pensamento dirigido a um fim guiadas por uma pulsão, especulamos que em *Álbum de família* possa haver uma quinta capa. Nela leríamos que, nessa obra, estamos diante de um componente que faz com que o biográfico do autor possa estar ora insinuado, ora transfigurado no fantástico ficcional, além de estar espelhando o que de autoral ali se presentifica. Dessa forma, nesta hipotética quinta capa de *Álbum de família* de Nelson Rodrigues estaria nossa proposição acerca da existência de um componente pulsional como sendo o agente provocador que estaria a sustentar a verve autoficcional de Nelson Rodrigues nessa obra.

Referências

- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.
- COLONNA, V. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.
- GOMES, R. C. *La Scène et la mise en scène de la ville dans le récit brésilienne post moderne*.

- In: TOLEDO, D. (Coord.). *La postmodernité au Brésil*. Paris: Vericuetos, 1998. p. 85-98.
- DOUBROVSKY, S. O último eu. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.
- FAEDRICH, A. *Autoficção: um percurso teórico*. Criação & Crítica, n. 17, p. 30-46, dez. 2016.
- FAEDRICH, A. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- LEBRUN, G. O conceito de paixão. In: NOVAES, A. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2009.
- LEJEUNE, P. *Autoficções & Cia. Peça em cinco atos*. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 21-38.
- NORONHA, J. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- NORONHA, J. Notas sobre a autobiografia e a autoficção. In: NASCIF, R. M. A.; LAGE, V. L. C. (Orgs.). *Interdisciplinaridade: Literatura, Crítica e Cultura IV*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.
- RILKE, R. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019.
- RODRIGUES, N. *A menina sem estrela*. São Paulo: Editora Schwarz, 1993.
- RODRIGUES, N. *Álbum de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- RODRIGUES, S. (Org.) *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- WILDE, O. *A decadência da mentira e outros ensaios*. São Paulo: Ciranda Cultural Editora, 2020.

Submissão: dezembro de 2022

Aceite: abril de 2023