http://doi.org/10.14393/REVEDFIL.v39a2025-77436

Uma perspectiva do espaço cênico em *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues

Sérgio Ribeiro Pereira[*]

João Batista Santiago Sobrinho[**]

Lhes falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei
(Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*).

Resumo: Este experimento produz uma aproximação entre concepções de espacialidades cênicas em *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, e alguns conceitos elaborados pela filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari apresentados na obra *Mil Platôs*. São imprescindíveis a essa vizinhança os conceitos espaço liso, espaço estriado desejo, além de outros conceitos desses filósofos que se farão necessários. Mais especificamente, os conceitos incidiram sobre a imagética da cena na montagem de *Álbum de Família* do Grupo Galpão, realizada em 1990, com direção de Eid Ribeiro e cenografia de Rômulo Bruzzi, tendo em vista uma lógica imanente. Nessa montagem, cenografia e encenação são construídas num entretecimento entre visualidades estáticas e cinéticas cingindo relações entre teatro, fotografia e a espacialidade cênica. Nesse sentido, pesaremos a composição dos agenciamentos, a partir de uma tríade deleuzoguatariana, o espaço liso ou nômade, o espaço estriado ou sedentário, conceitos perfeitamente intercambiáveis e os agenciamentos.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; Espaço Cênico; *Álbum de Família*; Liso e Estriado; Desejo.

[*] Doutor em Estudos de Linguagens pelo Centro de Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet/MG) com bolsa Capes. Professor na Rede Pública Estadual de Minas Gerais (SEE/MG). E-mail: sergio.ribeiro.pereira@educacao.mg.gov.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/0682774876539749. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2478-5159.

[**] Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet/MG). E-mail: santiagoliter@cefetmg.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7941270249836167. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4024-2779.

A perspective of scenic space in *Álbum de Família*, by Nelson Rodrigues

Abstract: This experiment brings together conceptions of scenic spatiality in *Álbum de Família*, by Nelson Rodrigues, and some concepts elaborated by the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari, presented in the work *A Thousand Plateaus*. It is essential to this approximation the concepts of smooth space, striated space, desire, in addition to other concepts of these philosophers that will become necessary. More specifically, the concepts focused on the imagery of the scene in the production of *Álbum de Família* by Grupo Galpão, carried out in 1990, directed by Eid Ribeiro and scenography by Rômulo Bruzzi, in the perspective of an immanent logic. In this production, scenography and staging are constructed in an interweaving of static and kinetic visualities, encompassing relationships between scenography, staging and photography. In this sense, we will analyze the composition of the two agencies, starting from a Deleuze-Guattarian triad, where it is a matter of smooth or nomadic space, or striated or sedentary space; the concepts are perfectly interchangeable between the agencies.

Keywords: Nelson Rodrigues; Scenic Space; *Álbum de Família*; Smooth and Sstriated; Desire.

Una perspectiva del espacio escénico em *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues

Resumen: Ese experimento produce na aproximación entre las concepciones de espacialidades escénicas en *Álbum de Familia*, de Nelson Rodrigues, y algunos conceptos elaborados por la filosofía de Gilles Deleuze y Guattari, oriundos de la obra *Mil Mesetas*. En esta proximidad, los conceptos de espacio liso y de espacio estriado son indispensables, además de otros conceptos que también se muestran necesarios. Más específicamente, los conceptos son movilizados para aprehender la imagética de la escena en el montaje de *Álbum de Família* del Grupo Galpão, realizada en 1990, bajo la dirección de Eid Ribeiro y escenografía de Rômulo Bruzzi, teniendo en la mente una lógica inmanente. En esta producción, la escenografia y la puesta en escena se construyen en un entrelazamiento de visualidades estáticas y cinéticas, abarcando relaciones entre escenografia, puesta en escena y fotografia. En este sentido, analizaremos la composición de las agencias, partiendo de uma tríada deleuziana-guattariana, donde se trata de espacio liso o nómada, o espacio estriado o sedentario; los conceptos son perfectamente intercambiables entre las agencias.

Palabras clave: Nelson Rodrigues; Espacio Escénico; *Álbum de Família*; Liso e Ranurado; Deseo.

Introdução

> *Tomamos uma entrada modesta, a do castelo, na sala pousada onde k descobre o retrato de um porteiro com a cabeça-curvada, com o queixo afundado no peito. Esses dois elementos, o retrato ou foto, a cabeça abatida curvada, são constantes em Kafka, com variáveis de graus de autonomia*
> (Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka, por uma literatura menor*).

Em sua dramaturgia, Nelson Rodrigues imprimiu concepções de espacialidades cênicas que romperam com os padrões e modelos tradicionais predominantes na cena dos palcos brasileiros até a primeira metade do século XX. A utilização de ambiências trifurcadas entre os planos de memória, alucinação e realidade foi um dos recursos inovadores utilizados no processo de criação da peça *Vestido de Noiva* (1981), o que acabou convencionado como marco de renovação do moderno teatro brasileiro. Essa trifurcação não será tratada aqui, mas daria um belo texto. Experimentaremos uma outra leitura, tendo em conta os procedimentos do Grupo Galpão para a concepção de um espaço cênico, mas tendo em vista a concepção de desejo, o desejo como produção, conforme Gilles Deleuze e Félix Guattari. Essa leitura implica no método aberto deleuzoguattariano que estabelece uma vizinhança com um dado território para pensar o que, nesse território, ainda não foi pensado.

Em *Álbum de Família* (1981) – texto de Rodrigues escrito em 1945, censurado pela Ditadura Militar por 22 anos –, a cena se passa em torno dos anos de 1900, quando uma família da aristocracia rural se encontra em plena decadência. Um dos conflitos da peça apresenta o tema do incesto, somam-se a esse desejo outras polêmicas, principalmente para o contexto em que foi escrita, como pedofilia e adultério. As rubricas indicadas pelo dramaturgo no texto propõem que a cena alterne entre a imagem estática do registro fotográfico e imagem cinética da performance e atuação do elenco. Com isso, queremos saber como funciona o movimento do elenco, o movimento da paisagem cênica, o movimento castrado da família. A trama

possui uma enunciação coletiva que assume um olhar externo com deslocamento temporal da ação encenada que vai comentando os acontecimentos vivenciados pelas personagens durante uma sessão de fotografias, imagens de pose, que Deleuze aproxima de uma imagem clichê, em vista de sua ausência de movimento. A família de Jonas e D. Senhorinha posa para o decalque, o registro de um fotógrafo. A fotografia, cabeça curvada[1], é imediatamente confrontada com os agenciamentos que sucedem os momentos de cada registro, o que tensiona as relações entre imagens estáticas evocadas pelo ato fotográfico e imagens cinéticas propiciadas pela performance da ação encenada. O conceito de agenciamento, substitui o de máquinas desejantes, "as máquinas desejantes constituem a vida não edipiana do inconsciente" já no livro *Kafka: uma Literatura Menor* (2014). François Zourabichvili afirma que

> [...] todo agenciamento, uma vez que remete em última instância ao campo do desejo sobre o qual se constitui, é afetado por um certo desequilíbrio. O resultado é que cada um de nós combina concretamente os dois tipos de agenciamentos em graus variáveis, o limite sendo a esquizofrenia como processo (decodificação ou desterritorialização absoluta) (Zourabichvili, 2009, p. 21).

Os dois tipos de agenciamentos são o coletivo e o individual e eles são dois modos do coletivo e, como dito no recorte acima, todos combinam esses modos em graus variáveis.

Nesse caso, tomaremos como "objeto" em processo – ou seja, um movimento fluído, concomitante a um movimento de retenção, imbuído de variações que acenam para um devir imanente e outro associado à sua governabilidade transcendente, isto é, sob enorme carga de recognitividade. E, ainda que esses movimentos se misturem, guardam distintamente suas singularidades – as figuras estéticas e a encenação da montagem de *Álbum*

[1] "Cabeça curvada/retrato-foto = desejo bloqueado, submisso ou submissor, neutralizado, de conexão mínima, lembrança da infância, territorialidade ou reterritorialização. Cabeça levantada/som musical = desejo que se reergue, ou se desafia, e se abre a novas conexões, bloco de infância ou bloco animal, desterritorialização" (Deleuze; Guattari, 2014, p. 13).

de Família, apresentada pelo Grupo Galpão com direção de Eid Ribeiro, que estreou em Belo Horizonte no Teatro Marília em 1990. A opção de experimento dessa montagem, considerando a filosofia de Deleuze e Guattari, deve-se ao fato de a filosofia da diferença e multiplicidade desses pensadores partir de um construtivismo envolvente de diversos campos do pensamento, como a arte, a filosofia e a ciência, confluentes a uma crítica ao conservadorismo dos processos familiares, políticos, psicanalíticos, morais e capitalistas.

Esse espaço movimento cênico que experimentaremos difere das figuras estéticas que o povoam, estas se encontram presas a um modelo estático de organização que as afastam da produção desejante que afirma a vida. As figuras estéticas são os próprios criadores da arte e, também, os personagens – figuras estéticas – que atravessam os agenciamentos em que estão inseridos, o *socius* conservador e, nesse caso, aprisionados, unha, sangue e carne. Porém os criadores não sobrevivem à obra. Esta faz seu próprio caminho, pois é a obra que, sendo um mundo, sobrevive pela autoposição do criado e faz rizoma com o mundo, espalhando-se em várias direções, se tiver forças para tanto. O rizoma difere da árvore chomskiana, essa começa por um ponto S e procede por dicotomia. Nesse sentido,

> quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo não mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz. Toda vez que o desejo segue uma árvore, acontecem quedas internas que o fazem declinar e o conduzem à morte; mas o rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas (Deleuze; Guattari, 1995, p. 23).

O rizoma não se rende ao sistema dicotômico arbóreo linguístico, mas faz alianças com cadeias semióticas diversas, cadeias biológicas, políticas, econômicas etc.

O espaço liso e espaço estriado nos agenciamentos

Deleuze e Guattari criaram conceitos – papel exclusivo da filosofia, segundo Nietzsche e os dois filósofos franceses – tais como espaço liso e espaço estriado, que atuam neste experimento. Esses espaços nos agenciamentos do espaço cênico em questão configuram processos de subjetivação acerca de materialidades espaciais produtoras de linhas afirmativas, ao suscitarem linhas de fuga numa lógica do devir em que cabeças curvadas, submissas, trafegam sob massiva gravidade que a impede de um dos encontros desterritorializantes, processo de saída de um território. O espaço estriado e o espaço liso se alternam em oposições simples e diferenças complexas. As diferenças entre essas duas naturezas de espaço compreendem aproximações, rupturas e transições entre ambos os espaços. O espaço estriado é concebido como espaço organizado, conservador, portanto, na maior parte das vezes, por forças despóticas, o que chamamos de gravidade acima. Forças controladas pela máquina do Estado e outras máquinas coercitivas como a religião, a família de alquebrado moralismo. Os esquemas organizadores dessas forças despóticas são aqueles que exercem o controle dos territórios-corpos, em que as organizações são máquinas de capturar subjetividades transformando-as em sujeitos-ovelhas. O estriamento,

> Em primeiro lugar, ele é constituído por dois tipos de elementos paralelos: no caso mais simples, uns são verticais, outros horizontais, e ambos se entrecruzam perpendicularmente. Em segundo lugar, os dois tipos de elementos não têm a mesma função; uns são fixos, os outros móveis, passando sob e sobre os fixos (Deleuze; Guattari, 2012, p. 192).

O espaço liso pode ser compreendido como o espaço oblíquo que proporciona uma linha de fuga ante as controladorias obliterantes do estriamento, de modo que é compreendido como o espaço da criação. O liso é aberto no meio do espaço estriado, ainda que possa ser convertido em estriamento, se fracassar em seu experimento de travessia para criar um mundo possível. Esses dois tipos de espaço podem também se imiscuir e, em

algumas circunstâncias, até mesmo distintamente se fundirem, quer dizer, sempre haverá uma linha de indiscernibilidade entre os espaços guardando suas diferenças. O que não dirime o espaço estriado de seu emperramento dos fluxos. Aliás, é necessário um mínimo de estriamento que está relacionado com o rizoma nos espaços que criamos a partir dos espaços lisos.

Nesse experimento, a ação e suas apropriações das espacialidades cênicas caracterizadas como manifestações do liso e do estriado nos agenciamentos serão identificadas como zonas dinâmicas; e os modos de espacialização cênica reconhecidos nesta investigação como típicos do espaço sedentário serão denominados como zonas estáticas. Entretanto, esses fenômenos não se dão de maneira estanque ou deslocada. Com efeito, nesse experimento, percebemos o estancamento quase totalizante de um povo, uma família, presa em uma fotografia, ainda que se movimentem no espaço, o decalque pesa. Se os espaços se entrecruzam, intercambiam-se ao longo de todo o processo agenciante do espetáculo, deve-se muito mais à natureza da cenografia e sua criação do texto rodriguiano. Esses processos intercambiantes se devem ao fato de espaços nômades e espaços sedentários existirem nos agenciamentos, nos quais as forças desejantes se produzem mediante o exercício de afectos e perceptos[2] entre corpos e coisas que se afetam entre si.

As zonas estáticas – Deleuze e Guattari as denominam zonas sedentárias – não são definidas propriamente como inércia ou ausência de movimento. A imobilidade pode se caracterizar como ação deliberada, e um corpo imóvel pode estar plenamente imbuído de tensão, vibração e velocidade. Ambos os conceitos que aqui operam como categorias experimentais do espaço cênico foram elaborados para contribuir como percepção estética dos processos criativos que incidem sobre a imagética de cena de um espetáculo. No entendimento de Lopes (1994), poucos utilizaram a própria concepção espacial como ocorre na dramaturgia

[2] "As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem a qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si" (Deleuze; Guattari, 1992, p. 213, grifo dos autores).

rodriguiana para questionar o espaço dentro da obra. Uma questão de vida, diríamos, para além do significante. Mas, aqui, o movimento da concepção de espacialidades cênicas é o movimento da vida e a vida como distinta, singular, é mais rápida que os corpos marmorizados na foto de família, presos na genealogia ou filiação familiar. Nesse caso, o movimento dos corpos encenados às vezes coincide, às vezes não coincide, com o movimento afogado pelo pensamento referencial.

As acepções que tratam de incidências espaciais aqui denominadas como zonas estáticas e zonas dinâmicas, numa associação aos conceitos de espaço estriado e espaço liso, não formulam uma dicotomização entre espaços limitados ou circunscritos pela cenografia. Trata-se de um experimento que busca a aproximação desses conceitos aos processos criativos utilizados na encenação e seus desdobramentos para a paisagem imagética de cena. Nesse contexto, trata-se de uma imagética não do símbolo, mas do signo. A família é um território filiado aos símbolos. A imagética sem imagem devém um plano de imanência, porém ele, paradoxalmente,

> [...] não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento... Não é um método, pois todo método concerne eventualmente aos conceitos e supõe uma tal imagem (Deleuze; Guattari, 1992, p. 53).

O plano reportado acima é aquele que se cria para poder pensar, é aquela imagem que foge da decalcomania do passado ordenador, hierárquico, simbólico, da causa, que elimina sumariamente a diferença, para impor a mesmidade. Para sair dessa mesmidade, é preciso criar uma imagem do pensamento e, a partir daí, pensar. Pensando a partir dessa imagem do pensamento, os filósofos franceses pretendem inverter o platonismo. Assim, estariam evitando, além de um mundo inteligível, a ideia de causa inicial, dentre outras abordagens metafísicas. Por isso, não seguimos, *ipsis litteris*, os passos dos pensadores do espaço cênico conforme as intenções de quem o criou há alguns anos. De toda forma, será preciso sempre um pensamento criativo, um devir, um rizoma, para não se arborizar

nos esquemas coercitivos. A arborização é o critério de uma chantagem organizativa imperial que impõe um modelo, por exemplo, de língua e mundo inatingíveis, reduzindo a potência de combinação dessa língua, impondo-lhe uma lógica binária. Lógica imperial que corrói os personagens nesse espaço cênico cujas cores e máscaras são pesadelares[3].

Portanto, cabe ressaltar que o aparato conceitual e teatral que utilizamos não estabelece dualidades entre áreas isoladas ou espaços do palco intencionalmente separados no projeto cenográfico. Muito menos há a afirmação categórica de que um tipo de espaço é apenas relativo ao bem e outro relativo ao mal. Antes, esses territórios cênicos se deixam abertos como signos, e seu potencial de violência que leva ao pensamento, se há desejo para tanto. Quanto ao desejo, ele é uma produção revolucionária, porém pode gangrenar. No texto rodriguiano não há como negar a expressão exagerada do desejo e a culpa abissal a que são lançadas, muitas vezes, suas figuras estéticas.

Álbum de Família numa encenação de Eid Ribeiro com o Grupo Galpão

A montagem de *Álbum de Família* (1981), dirigida por Eid Ribeiro, foi concebida para a caixa cênica do palco italiano num contexto em que o Grupo Galpão desenvolvia pesquisas sobre a *Commedia Dell'Arte* e o teatro de rua. Essa experiência de encontro com o elemento trágico da obra rodriguiana situa esse acontecimento como um importante marco histórico na trajetória do grupo. No processo criativo de montagem da peça, foram feitos *workshops*, uma prática recorrente em processos criativos realizados pelo grupo que, a princípio, elaborou exercícios baseados em três peças de Rodrigues: *O Beijo no Asfalto* (1994), *Boca de Ouro* (1994) e *Álbum de Família* (1981).

Ao final dessa fase de experimentação, a última é definida coletivamente entre grupo e diretor como objeto de montagem. Na

[3] No sentido de pesadelos.

orquestração do diretor, a peça é adaptada, fazendo surgir a figura estética do dramaturgo que substitui a figura do *Speaker*, estabelecido no texto como a voz do Juízo de Deus, diante do qual um povo se revoltou "a fim de acabar com o JUÍZO DE DEUS" (Artaud, 2020, p. 74, grifos do autor). Logo se percebe que a harmoniosa convivência familiar descrita em seus comentários é ironia rodriguiana. O que se destaca é a diferença dos movimentos gramíneos da vida e a lentidão mortificante da repetição cadavérica da família. Em mesa redonda organizada pelo projeto *Ao Pé da Cena*, o diretor do espetáculo, que também assina a concepção do espaço cênico e a adaptação da obra, Ribeiro (Álbum..., 2012) esclarece que sua opção como encenador e adaptador do texto foi priorizar o núcleo familiar da peça:

> [...] a gente se interessou primordialmente pelo núcleo familiar. Os outros personagens a gente achava muito prosaicas as participações, o fotógrafo, o avô, a tia que leva a sobrinha para ser violada, a Tereza que é a amiguinha *(de Glorinha)* da cena que acontece no Colégio Interno. Então a gente realmente decidiu centrar nas relações do núcleo familiar (Álbum..., 2012, grifo nosso).[4]

O núcleo familiar, o que leva os nucleados pela família aos caixotes quase sem saídas, é, pois, uma escolha, para enfatizar a crítica a esse núcleo que leva suas figuras estéticas ao vício da repetição, não no sentido Nietzschiano, mas no sentido recognitivo e a uma espécie de vício nucleante, reforçado por visões transcendentes, que transformam o homem em farrapos. A saída existe, mas no âmbito núcleo-familiar ela se torna obscena ou bloqueada às figuras estéticas. O cenário projetado por Rômulo Bruzzi, aliado ao *mise en scène* da montagem, fazia menção aos espaços típicos de espetáculos de marionetes e, simultaneamente, ao centro do palco; nos pavimentos superiores, evocava um altar, ornamentando, de certa forma, que manipulam os farrapos de ovelhas com os fios do bem e do mal; nas extremidades, possuía alguns elementos, como as entradas das rotundas

[4] Transcrição nossa (nessa e nas demais citações).

laterais, que remetiam a um curral. O diretor discorre sobre as opções estéticas que foram definidas junto com a cenografia:

> O cenário, a gente fez como se fosse um curral. Um curral de vaca, que é quadrado. Tem uma certa altura assim, né? [demonstra a altura do curral com as mãos] tinha duas entradas ao fundo. E no *workshop* que eles [o Grupo Galpão] fizeram, cercaram do lado com umas "pernas pretas". De rotunda preta. E durante um movimento que um ator fez passando por trás que eu saquei assim, uma estética da peça. [Pausa.] E atrás, no fundo a gente fez mais dois pavimentos do mesmo corte preto. [...] Os atores surgiam também como se fosse de um altar. [...] Um altar e meio ligado um pouco a um teatro de marionete também. [...] A gente fez um carrinho, tipo esses carrinhos de quatro rodas, de rolimã que desliza. Os atores iam passando assim por trás (Álbum..., 2012).

As ponderações de Ribeiro (Álbum..., 2012) elucidam definições estéticas que serviram de referência para o trabalho da equipe cenográfica e do elenco, estabelecendo interconexões com as rubricas do texto rodriguiano, que situam a família de Jonas e Senhorinha numa sessão de fotos. Os aspectos que remetiam o projeto cenográfico a uma expressão teatral podem ser caracterizados, de certa forma, como próprios do espaço liso, produzidos por agenciamentos desterritorializantes que fogem dos agenciamentos familiares fortemente terrritorializados. Pois na condição de manipulação, igreja e curral se firmam nos estriamentos. Na Figura 1, temos o esboço do projeto de cenário, em que se percebe que a forma de ocupação da caixa cênica foi projetada pela presença de alguns dispositivos, tais como rotundas funcionando como uma espécie de pano de fundo circular, biombos, tapumes cobertos por tecidos pretos e pavimentos que estabeleciam diferentes planos, perspectivas, além de molduras vazadas em formas e tamanhos variados. O curral é signo de um espaço fechado, onde as linhas de fuga, se criadas, criam saídas, ainda que essas possam se redipianizar. Mas, nessa família, torna-se quase impossível uma saída, aí os corpos angustiados, violentados, mantêm a cabeça curvada ante a gravidade

metafísica. Nesse esboço de Bruzzi, temos também a presença de, talvez, uma forma angelical pairando sobre todo o cenário.

Figura 1 — Projeto de cenário de *Álbum de Família*, por Rômulo Bruzzi



Fonte: acervo de André Bruzzi.

Algumas dessas molduras eram cobertas por um tecido transparente de tule preto e faziam menção ao recorte de uma superfície imagética fotográfica, destacando o que estava dentro da moldura do resto do espaço – o que suscitava clima propício para transpor, nos termos da encenação, as dinâmicas de desterritorialização entretecendo disjunções, tonificando as aberrantes composições das zonas estáticas de territorializações (ficar no território) e reterritorializações (retornar ao território), enlutadas contrapostas aos fluxos de imagens cinéticas das zonas dinâmicas. Ao transpassar essas molduras ou vazá-las, afastando a cobertura de tule, as personagens podiam alternar dimensões saltando das superfícies imagéticas fotográficas para a imagética movente das cenas externas aos biombos. Lembrando que se trata de uma movência possível num plano fechado. Os movimentos devêm acenos possíveis, afirmativos, de que nem tudo ruiu nesse espaço familiar arrastado.

Nesse sentido, a forma de manifestar o surgimento das personagens em diversos planos, utilizando recursos de deslizamento do carrinho de rolimã, associados aos efeitos da iluminação, transformava as ocupações e o preenchimento das espacialidades cênicas em movimentos fluidos que terminavam por converter a caixa cênica numa espécie de moldura aberta para permitir a confluência de diversos territórios, constituindo tessituras, amalgamando matizes de cores neutras que suscitavam cenas como pinturas que, mediante operação sinérgica na disjunção inclusiva desses elementos, construíam composições que brotam em fotografias – a coisa estática familiar – e se dissolvem plasticamente como cinema.

O espaço cênico concebido por Ribeiro minimiza elementos cenográficos e opta por uma busca de expressão corporal carregada de signos que aludem à presença de um álbum fotográfico que se abre e permite que suas figuras se locomovam num reduto que é causa de sua própria morte, pois fecha-se em si. Esses procedimentos são reverberados pela iluminação de Jorge de Carvalho, para criar uma fazenda da aristocracia rural mineira dos anos de 1900, numa atmosfera expressionista. Nesse sentido, temos uma travessia do espaço estriado e repetente no qual se expressa a potência de um espaço liso entre personagens constrangidos por princípios irredutíveis.

Os processos criativos envolvendo a criação da luz, junto da escolha das cores presentes na maquiagem e no figurino, produzem, na imagética de cena do espetáculo, algumas situações que faziam menção explícita a elementos de transição da linguagem cinematográfica. A isso se somam os movimentos experimentados pelas personagens de surgir e deslizar em diferentes ângulos, linhas, ritmos e até mesmo desaparecer furtivamente opacados pela ausência gradativa da luz. Alguns desses fatores podem ser constatados na Figura 2:

Figura 2 — *Álbum de Família*, encenado pelo Grupo Galpão



Fonte: Muniz (1991).

Os elementos de cena são continuamente metamorfoseados de acordo com o desenrolar das ações. A figura estética que dá voz coletiva ao drama rodriguiano pode ser observada nessa imagem em que, num primeiro olhar, torna-se possível perceber um móvel da casa à frente de uma parede, talvez. Isso é o que podemos chamar de linha de indiscernibilidade entre territórios, conforme Deleuze e Guattari. No desenvolvimento da trama, esse móvel será signo de uma espécie de segundo pavimento, que funcionará em algumas circunstâncias como uma plataforma elevada acima do tablado do palco, além de ser o centro terrificante do encontro familiar. A foto apresenta uma figura estética denominada pelo dramaturgo como *speaker*, nessa montagem interpretada por Antônio Edson, flutuando, apoiado a uma bengala, com os olhos fixos num horizonte, mas à beira de um abismo.

Esse processo signal das espacialidades em afecção com os elementos de cena afeta multiplamente as personagens que os recusam por um gozo do centro de equilibro devastador, pois esse centro não cumpre a promessa equilibrante, muito mais estabelece um horror prisional. A

utilização de plataformas em diferentes níveis favorece o *mise en scéne* dos atores em deslocamentos espaço-temporais, interligando diversas ambiências e ampliando possibilidades de composições visuais com a cena minimalista, mas intensa. Isso propicia maior plasticidade para a imagética de cena, permitindo explorar diversas relações entre as linhas de perspectivas, com a incidência de movimentação dos objetos da cena. Nessa encenação, o signo mesa, esse mesmo dispositivo cenográfico que serve de base para a performance da tragédia rodriguiana, assume, conforme dissemos, a condição de mesa da sala de estar da família, mas também, cama no quarto do seminário de Edmundo, esquife de caixão para o velório de Glorinha e vem, até mesmo, compor o altar de uma igreja.

A tragédia não se atém apenas ao território da residência. Ao receber as garotas virgens de pequenas ancas que eram trazidas por Tia Rute, Jonas estabelece frágeis pontes, que logo se esgarçam entre os aposentos e a rua – o território da casa e os arredores da comunidade rural onde transcorre a atribulada trama familiar, que se constitui numa espécie de ameaça à triádica e consolidada representação do inconsciente como "eu papai mamãe". Do fundo da cena, ouvimos os constantes impropérios de uma jovem que luta contra a morte na hora de parir. Ao conjunto de paisagens sonoras da trágica sinfonia rodriguiana, soma-se a música original composta pelo maestro Eduardo Guimarães Álvares, executada entre gritos de ódio por D. Senhorinha, lamentos de ciúme e inveja de Tia Rute, grunhidos desesperados de Nonô, entrecortados pelo choro e a maldição das dores de parto de uma menina desvirginada que ainda não possuía idade suficiente para dar à luz.

Os figurinos de Lucia Vale exploram a relação das cores com a estética da fotografia em preto e branco, o que corrobora a prevalência dessas cores e as nuances entre elas. Por um lado, o preto e o branco não deixam de expor uma lógica conservadora. Por outro, nas nuances que os envolvem, essas cores desfazem essa lógica. Na visualidade da cena, sobressaem o preto e o branco, sendo amalgamados por tons cinza. O ocre das folhas secas recobre o chão do quintal da fazenda. Alguns pontos de vermelho nas rosas rasgadas por Tia Rute enquanto se maquia no espelho, tentando ocultar a feiura e o descaso do patriarca que ela tanto deseja,

completam os matizes cromáticos. Somam-se ainda os detalhes dos adereços que formigam signos do desejo, de uma vida produzindo aqui ali.

Essas tonalidades de cor, acrescidas do fenômeno da iluminação e trilha sonora, terminam por fornecer signos territoriais para uma fuga aos conflitos das figuras estéticas, favorecendo a caracterização de época e estabelecendo relação direta com a dramaturgia, pensada sobre o fato de a família ser fotografada para registro familiar. A criação da luz, conduzida por Carvalho, tonifica o tensionamento da cena e acentua os conflitos. Mas, sobretudo, produz velocidade, movimentação. Em depoimento sobre a montagem, Eduardo Moreira, um dos fundadores do Grupo Galpão, expressa que:

> Um grupo que era conhecido pelo teatro de rua, com predominância absoluta de comédias, se lançava no risco de enfrentar a mais escura das tragédias de Nelson Rodrigues. Tudo isso com uma direção do Eid Ribeiro, que não fazia muita concessão ao gosto popular. A montagem representou um fecho daquilo que chamamos de "trilogia brasileira", uma busca do nosso teatro pelas raízes da nossa brasilidade. E esse lado escuro do teatro "desagradável" do Nelson era fundamental (Moreira, 2008 *apud* Gontijo, 2009, p. 82).

Em que pese o que diz Moreira e Gontijo, sobre "as raízes de nossa brasilidade", experimentamos aqui uma crítica ao enraizamento – dessa família – e uma aposta nas ramagens de um território, um mundo possível que vem depois do esquecimento da obscuridade desagradável que Moreira e Gontijo apontam. Trata-se de apontar um Nelson Rodrigues, isto é, uma multiplicidade que faz sua obra se conservar e aquilo que se conserva, conforme Deleuze e Guattari, é a arte. Com efeito, numa lógica imanente, a montagem não representa, ela cria um mundo que, por sua vez, estabelece relações múltiplas com o mundo.

O elenco se envolveu diretamente na produção da montagem: os adereços produzidos pela atriz Teuda Bara e a coordenação de produção, que ficou a cargo dos atores Chico Pelúcio e Eduardo Moreira, fortaleceram a pesquisa de criação em processos coletivos contribuintes para a

consolidação de uma enunciação coletiva. Destaquem-se os processos criativos e procedimentos que envolvem deslocamentos espaço-temporais que atravessam toda a concepção de espacialidade cênicas elaboradas por Ribeiro, junto da cenografia de Bruzzi. O jogo dramático mescla a diferença das personagens, que emergem de rotundas pretas interligando módulos, o que é praticável por intermédio da iluminação precisa de Carvalho e, por elas surgirem em diferentes dimensões, locomovem-se em diversos planos, alternando distâncias entre si e variando a altura e a profundidade na caixa cênica. Tais estratégias culminam numa ampliação das possibilidades do exercício do olhar em perspectivas distintas ao que se dá a ver e ouvir nas paisagens visuais e sonoras evocadas pela imagética da cena.

As figuras estéticas de *Álbum de Família*, ao se situarem nas zonas foto-estáticas, assumem a condição modelar patriarcal, aristocrática que as codifica. Ao adentrarem as zonas dinâmicas, quando a vida sai do álbum de fotografia e passa a se mover, as figuras estéticas rodriguianas vazam funestamente do sedentarismo castrante para os agenciamentos múltiplos, mas quando o fazem se redipianizam, recaem na castração. Nesse sentido, não conseguem assumir o desejo como produção e não levantam a cabeça ante a organização do sistema edipiano familiar.

Na Figura 3, podemos observar uma fotografia de cena num enquadramento de plano geral, dando a ver uma composição com as personagens em diversos planos. A cena registrada pela lente fotográfica permite identificar essa imagem como símbolo integrante de uma genealogia. Essa fotografia apresenta uma composição de linhas filiativas que tecem um regime arbóreo, dicotômico, dialético, que ostenta um centro, onde o pai ocupa um lugar de destaque junto à mesa. Os filhos Edmundo, Guilherme e Glorinha (interpretados por Rodolfo Vaz, Eduardo Moreira e Maria Gastelois) surgem em diferentes níveis, deslocados em planos diferenciados e distantes dos genitores, com efeito de presos pela noite, o plano de organização que os assombra. Num plano inferior mais próximo do casal, temos Tia Rute, interpretada por Teuda Bara e, num primeiro plano, da perspectiva da plateia, temos Nonô, que roça a mesa, interpretado por Chico Pelúcio.

Figura 3 — *Álbum de Família*, encenado pelo Grupo Galpão



Fonte: Muniz (1991).

Ao centro da imagem, o pai Jonas, interpretado por Beto Franco, e D. Senhorinha, interpretada por Wanda Fernandes, utilizando os símbolos do véu e da mão no peito, fazem alusão ao Cristo Jesus europeu, de pele branca e bochecha rosas, juntamente com seu varão, o grande castrador familiar e toda a tristeza que ele é capaz de infringir ao repetir os valores bloqueadores da representação, esta que constitui o bloqueador mor. Essa composição de Nonô e os pais permite, de certa forma, encenar o peso genealógico da família numa evocação à estática trindade castrante cristã, assim como a estática trindade castrante freudiana.

Nonô é anunciado pelo dramaturgo nas indicações pré-textuais e rubricas como o "possesso", aquele que uiva pelos arredores da casa e, de acordo com a Tia Rute, encarnada por Teuda Bara, emite sons e "grunhidos medonhos". A personagem, destituída de linguagem, comunica-se por gestos e gritos e é alucinada de desejo por D. Senhorinha. É o filho que evita adentrar os espaços da casa e vaga despido pelos arredores da fazenda, gritando aos quatro cantos sua indisposição e inconformidade com o

tratamento que o pai dispensa à mãe. Isso torna esse filho alguém entregue ao desespero; desnudo, incorpora a tragicidade do horror familiar no qual está preso, o que podemos chamar de horror filiativo. Nonô vaga e uiva também pelo espaço exterior da casa, sem produzir uma exterioridade e, pois, repete a mesma situação que produz no interior da casa e se contorce ao entorno da mesa numa tentativa de aproximação do espaço privado familiar que lhe foi negado. O desaconchego do lar lhe coloca em espaço estriado, o espaço da falta e, na lama do quintal, ele pode encontrar o espaço liso, mas não o encontra, ali ele também se arrasta enlameado pela lama da casa. Trata-se de agenciamentos que se deslocam entre o liso e o estriado, que deveriam deflagrar uma máquina de guerra nômade, uma exterioridade. Nesse sentido, a máquina de guerra precisa devir uma pura máquina de exterioridade. Só assim ela atinge a forma de interioridade que é o Estado, à qual alguns povos tomam por modelo. Porém, isso não acontece. O espaço liso, para ser possível de fato, precisa de um esforço a mais, um esforço de criação. O espaço dinâmico existe, mas ele precisa devir outro, sair da ideia de falta e pensar, isto é, criar uma produção afirmativa da vida.

Deslocamentos entre o espaço liso e o espaço estriado

> É lastimável ter de dizer coisas tão rudimentares: o desejo não ameaça a sociedade por ser desejo de fazer sexo com a mãe, mas por ser revolucionário. E isto não quer dizer que o desejo seja distinto da sexualidade, mas que a sexualidade e o amor não dormem no quarto de Édipo; eles sonham, sobretudo, com outras amplidões e fazem passar estranhos fluxos que não se deixam estocar numa ordem estabelecida (Deleuze; Guattari, 2011, p. 158).

As zonas estáticas e dinâmicas também podem ser simultaneamente verificadas na Figura 4, em que observamos relações entre a ocupação das espacialidades e a utilização dos dispositivos de cena para trazer à tona os conflitos. Adereços utilizados como moldura são convertidos numa espécie

de busca por proteção ou negação da realidade, o que permite entrever tentativas de construção de linhas de fuga, porém fadadas ao fracasso. Referimo-nos, por exemplo, ao drama vivenciado por Edmundo, que busca se evadir da presença de Heloísa – sob uma espécie de tampa de esquife –; a Nonô, à direita da cena, que busca uma rara aproximação do pai numa atitude singular, sumo do amor e horror familiar. Esse gesto de Nonô materializa uma súplica que remete àquela em que, na Ilíada, Príamo, rei de Troia, toca os joelhos de Aquiles e pede pela devolução do cadáver de seu filho Heitor, para que ele o pudesse enterrar com as devidas honras. Aquiles concede o pedido. Jonas opta por ignorar a súplica de Nonô.

Figura 4 — *Álbum de Família*, encenado pelo Grupo Galpão



Fonte: Muniz (1991).

Em destaque da Figura 4 (cena “eu papai mamãe”), está Guilherme, o filho seminarista – ao fundo e centro da cena na perspectiva da plateia – que deseja a irmã Glorinha e que, remoído pela culpa devido

ao desejo incestuoso[5], castra-se literalmente – ele encontra na castração uma forma de matar o desejo – e, por fim, resolve, dentro de sua lógica binária, dotando isso de uma ideia de saída, matar a irmã, para a livrar também do assédio do patriarca Jonas. Nesse ensejo, entrecruzam-se zonas estáticas e zonas quase dinâmicas, considerando a gravidade disso tudo. Guilherme termina por consolidar o ápice do estriamento assassinando a irmã e suicidando-se, em vista de um bolor espectral de forças conservadoras em que viveu. Nesse sentido, Ribeiro enfatiza que o trabalho de expressão corporal foi construído a partir do conceito de pulsões sexuais reprimidas. No entanto, para nós, seriam reprimidas pelo "eu papai e mamãe", que o pai reedita no filho, codificando-o:

> A gente imaginou uma coisa que fosse, que trabalhasse com pulsões internas relacionadas ao sexo e que essas pulsões provocassem o movimento dos atores. Que a partir das pulsões internas acontecesse alguma coisa física nos atores. Mas ao mesmo tempo que tinha essa pulsação em torno do sexo reprimido, incestuoso, tinha a culpa disso. Então era um conflito muito grande entre o desejo e a repressão desse desejo, sendo incestuoso é muito mais, obviamente, violento (Álbum..., 2012).

Porém, não vemos essa passagem, apenas relativas às pulsões sexuais, muito mais as vemos tendo em vista a produção do desejo dentro de um espaço que o proíbe em toda sua potência de produção. A embriaguez sexual é uma forma desejante, mas não a única. Esse modelo familiar chegou ao esgotamento e não sabe criar espaços de vida que diferem de uma longa linhagem paradigmática opressiva. Porém, o que afirma o diretor acerca do trabalho de expressão corporal escancara a pele, a superfície, o mais profundo, entre o liso e o estriado nessa montagem, pois é a violência niilista

[5] "Aliás, pode-se duvidar que o incesto seja um verdadeiro obstáculo à instauração da sociedade, como dizem os partidários de uma concepção de sociedade baseada na *troca*. Vê-se cada coisa [...] O verdadeiro perigo não é este. Se o desejo é recalcado é porque toda posição de desejo, por menor que seja, pode pôr em questão a ordem estabelecida de uma sociedade: não que o desejo seja a-social, ao contrário. Mas ele é perturbador; não há posição de máquina desejante que não leve setores sociais inteiros a explodir" (Deleuze; Guattari, 2011, p. 158).

que aí se encena – desde a violência psicológica imposta por Jonas a Tia Rute, a quem ele agride constantemente, chamando-a de horrorosa, passando pelos afectos que levam Edmundo à castração como forma de impossibilitar a consumação do desejo pela irmã –,trata-se de um estupro, esse é um afecto triste que rizomatiza por todas as espacialidades do drama crítico rodriguiano.

Portanto, o ápice de tensionamento entre zonas estáticas e dinâmicas eclode no trabalho de expressão corporal dos atores, uma vez que procuraram explorar desejos, fluxos abortados pelo *socius* edipiano. Esse processo é perceptível na construção de gestualidades que alternam explosão em contrastes catatônicos, interrupção abrupta de movimentos, cadências que se alteram, ritmos que se dissolvem e movimentos que se dissipam como se, subitamente, vulcões entrassem em erupção e logo se quedassem silenciosos, num jogo de desejos e paixões. Esses movimentos catatônicos – ações do corpo aterrorizado ante o cotidiano dos personagens sob o peso das aparências e "bons costumes" – demonstrados na encenação entre saltos e gestos acelerados e paradas bruscas que, por vezes, remetem aos movimentos de marionetes, que dependem de intensões e perícias técnicas do manipulador para com o boneco. Temos uma dupla manipulação dos bonecos, isto é, a tradição, que os manipula a prazer bel, a repetição de um modelo em que a falta, a culpa e a dor cumprem um rito atormentado do que causa memória, segundo Nietzsche (1998), e o repetidor da tradição no plano de organização.

Nesse contexto, a ideia de manipulação da marionete é levada a cabo pelo próprio títere, o pai, ou seja, a figura estética que tenta, com todas as forças, conter ações, brecar seus ímpetos, criminalizando e reprimindo o desejo e as aspirações em súbitas interrupções dos gestos, enfim, dos menores acenos que o questionem. Essas ações interrompidas bruscamente chegam a soar imageticamente como cortes mecânicos incapazes de gerar fluxos afirmativos. Elas sustentam a hipótese aqui evocada de trânsito entre zonas estáticas e dinâmicas: o espaço liso associado a alguma possibilidade de fuga das figuras estéticas em busca da saída de seu drama e o espaço

estriado posto em cena pela presença de uma repressão despótica ferrenha. Isso é enfatizado por Ribeiro:

> A gente colocou muita coisa religiosa, porque a peça é religiosa o tempo todo. [...] Então a gente colocou como se fosse um espaço [pausa] neutro, mas que caracterizava uma ideia de uma igreja. Aí a gente trabalhou, então, uma coisa meio ritualística, meio expressionista [...] foi uma experimentação que não teve continuidade porque eu acho que o grupo também ficou meio chocado [Sorri] (Álbum..., 2012).

A peça é "religiosa o tempo todo", quer dizer, é uma crítica à religiosidade "o tempo todo" e os resultados funestos de um desejo gangrenado a que essa leva. Se se pensou num espaço neutro, ele não há, pois ele é signo de violência em si e de violência que leva ao pensamento transcendente violento. E é, sim, um espaço determinantemente religioso, em vista dos valores e regras da casa.

Assim, é como se, de certa forma, corpos – territórios – se movessem e vibrassem entre sobressaltos ou espasmos. Abruptamente, eles são interrompidos por longos instantes que são, a seguir, dissolvidos, perdendo continuidade e sequência desses movimentos que provocariam uma fissura no sedentarismo. A atuação vai fluindo como um filme que é projetado de maneira engasgada numa moviola com algum problema de natureza técnica, que ora avança, ora freia, estagna, breca e, na sequência, volta ao ranger pesado da máquina familiar. Talvez, um dos fatores da causa desse estranhamento sobre a imagética de cena, em que fruição e pensamento são constantemente violentados pelos deslocamentos plásticos e interstícios espaço-temporais, é que eles não cessam e não se resolvem conforme o mascar do ressentimento.

Considerações finais

Assim, o espaço captado pelo experimento da enunciação coletiva capta nos agenciamentos da dramaturgia rodriguiana, espacialidades lisas e estriadas. Embaralhando-as, não deixa de as distinguir entre pivotados corpos recognitivos e uma geografia do movimento dinâmico na qual vemos a vida premente, surdamente desavistada pelas figuras estéticas, desesperadas, nucleadas, perdidas em obstinações dialéticas, arbóreas obstaculizando desejos vívidos em nome dos bons costumes. Na obra aqui analisada, as personagens rodriguianas não se desprendem do álbum de fotografia. Assim, não realizam um bom encontro entre imagética plurimovimentante da vida geo-cenografada, na qual as figuras estéticas tentam fracassadamente subir à superfície. Estão apresilhadas[6] nas profundidades de velhos valores. Inaptas para produzirem uma saída, não hesitam em mergulhar no abismo. Elas se contorcem, remoem suas dores, debatem-se contra si mesmas e saltam no mesmo lugar.

As transições entre espaço liso e espaço estriado se dão em movimentos dissimétricos, reiterando que as diferenças entre essas duas naturezas de espaço não são objetivas; elas vão cingindo perspectivas, ângulos e enquadramentos imagéticos distintos. No entanto, as figuras estéticas acabrunhadas continuam presas à fotografia, ao decalque, ao corte sem fluxo. O resultado desse processo é que cabe à imagética produzir o espaço imanente, o espaço da vida, portanto. Nesse sentido:

> [...] a variabilidade, a polivocidade das direções é um traço essencial dos espaços lisos, do tipo rizoma, e que modifica sua cartografia. O nômade, espaço nômade, é localizado, não delimitado. O que é ao mesmo tempo limitado e limitante é o espaço estriado, o global relativo: Ele é limitado nas suas partes, às quais são atribuídas direções constantes, que estão orientadas umas em relação as outras, divisíveis por fronteiras, e componíveis conjuntamente; e o limitante (limes ou

[6] Segura por presilhas.

> muralha, e não mais fronteira) é esse o conjunto em relação aos espaços lisos que ele "contém", cujo crescimento freia ou impede, e que ele restringe ou deixa de fora (Deleuze; Guattari, 2012, p. 57).

No entanto, há que devir nômade para passear pelo espaço cartográfico liso. A imagética de cena do espetáculo coloca em ação uma máquina de movimentos e cria um contraste espetacular entre o movimento da vida e a lentidão familiar dos corpos, um bloco de afectos tristes, no espaço da casa e suas muralhas, onde as figuras estéticas se movem em estado de velório. O espaço liso, parafraseando os dois filósofos franceses, não garante, por si só, nenhuma saída, mas carrega consigo a potencialidade da transformação e do enfrentamento, à maneira de uma máquina de guerra nômade, de novos obstáculos. Afinal, para esses autores, não basta a existência do espaço liso para que haja alguma forma de saída. Em *Álbum de Família*, entre o estriado e o liso, a muralha e o movimento, a notícia é recognitivamente asfixiante. Com efeito, a arte, bem como a abordagem da arte, é intempestivamente devir.

Referências

ÁLBUM de Família. Direção: Eid Ribeiro. Belo Horizonte: Acervo do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto (CPMT), 1990. 1 vídeo (62 min.). [Registro audiovisual de encenação do Grupo Galpão].

ÁLBUM de Família, com Newton Moreno e Eid Ribeiro. [*S. l.*: *s. n.*], 27 jul. 2012. 1 vídeo (105 min.). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: https://youtu.be/9qxTeNrlo-Q. Acesso em: 29 jan. 2022.

ARTAUD, Antonin. *Para acabar com o juízo de Deus*. Org. I Alex Galeno *et al*. Trad. Olivier Draver Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. vol. 1. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Aberto Alonzo Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. vol. 5. 2. ed. Trad. Peter Pául Perbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. 1. Reimp. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

GONTIJO, João Marcos Machado. *Grupo Galpão*: A arquitetura teatral e o lugar na construção do espaço cênico. 2009. 122 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis, n. 28, p. 67-87, 1994. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16898/15464. Acesso em: 12 set. 2021.

MUNIZ, Guto. Fotografias da peça Álbum de Família. *Foco In Cena*, Belo Horizonte, 1991. 3 fotografias. Disponível em: http://www.focoincena.com.br/album-de-familia. Acesso em: 23 fev. 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RODRIGUES, Nelson. Álbum de Família. *In*: MAGALDI, Sábato (Org.). *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol. 2. Peças Míticas. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981. p. 108-167.

RODRIGUES, Nelson. Vestido de Noiva. *In*: MAGALDI, Sábato (Org.). *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol. 1. Peças Psicológicas. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981. p. 51-120.

RODRIGUES, Nelson. Boca de ouro. *In*: MAGALDI, Sábato (Org.). *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994. p. 879-939.

RODRIGUES, Nelson. Beijo no asfalto. *In*: MAGALDI, Sábato (Org.). *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994. p. 941-989.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão*: Veredas. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

Data de registro: 17/03/2025

Data de aceite: 29/10/2025