

Nelson Rodrigues e o drama como espírito de repetição do capitalismo no Brasil

IVAN DELMANTO

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DA UDESC

Fala –
Mas não separa o não do sim.
Dá ao teu falar também o sentido:
dá-lhe a sombra.

Paul Celan, “Fala também tu”.¹

Radiografia do teatro moderno brasileiro como formação negativa

No capítulo “O teatro e o modernismo”, do livro *Peças, pessoas, personagens: o teatro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker* (1993), Décio de Almeida Prado reflete sobre a modernização da cena teatral brasileira, em descompasso com

¹CELAN, Paul. *Cristal*. Seleção e Tradução Claudia Cavalcante. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 59.

processo similar, marcado pela emergência da Semana de Arte Moderna de 1922, vivido em outras artes locais:

Cada arte pode alegar um “monstro sagrado” que a representou valorosamente no período heroico do movimento, entre a explosão estética de 22 e a crise econômica de 1929. A música possui Villa-Lobos; a pintura, Di, Tarsila, Anita Malfatti; a poesia e o romance, Mário ou Oswald de Andrade. Só nós, dramaturgos e comediógrafos, encenadores e críticos dramáticos, não temos nenhum ancestral modernista ilustre sob cuja sombra protetora nos abrigar. A verdade, a dura verdade, é que não estivemos na Semana de Arte Moderna, nem presentes, nem representados por terceiros. A história de nossa renovação, forçoso é confessá-lo, inicia-se quase duas décadas depois.²

Prado e, de forma geral, a tradição crítica brasileira, costuma datar o início dessa renovação a partir da formação do grupo carioca *Os comediantes*, comandado pelos diretores Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa:

A maioria da crítica e dos intelectuais concorda em datar do aparecimento do grupo *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo no Brasil. Ainda hoje discute-se a primazia de datas e outros animadores reivindicam para si o título de responsáveis pela renovação do nosso palco. Está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio, *Os Comediantes* fazem jus a esse privilégio histórico. [...] Reunindo amadores, lançaram-se *Os Comediantes* à tarefa de reforma estética do espetáculo. [...] Transferiram para o encenador o papel de vedeta. Nessa reforma, nosso teatro procurava, mais uma vez, com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa.³

²PRADO, Decio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 15.

³MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001, p. 207.

Modificando o panorama geral do teatro nacional, em que o ator principal garantia o prestígio e o sucesso comercial das encenações, independente do texto e das demais dramaturgias e materialidades cênicas, haveria, no privilégio dado à figura do encenador, um aspecto de modernidade que uniria a transformação proposta pelo grupo carioca à obra daquele que seria, ainda segundo essa tradição crítica, o primeiro dramaturgo moderno no Brasil:

O choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários, chamando sobre ele a atenção de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, romancistas como José Lins do Rego, ensaístas sociais como Gilberto Freyre, críticos como Álvaro Lins. Repentinamente, o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria, percebendo que ela podia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia ou certa pintura moderna. Evocou-se a propósito a grandeza da tragédia grega, discorreu-se sabiamente sobre os méritos do expressionismo alemão, que na véspera ainda ignorávamos, proclamou-se, como unanimidade raras vezes observadas, a genialidade da obra de Nelson Rodrigues.⁴

Diferente de Prado e de Magaldi, para Iná Camargo Costa (1998) só haveria teatro moderno no Brasil a partir de 1948, com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, que seria responsável por produzir e desenvolver um repertório contínuo e constante de espetáculos, de maneira sistemática, organizada e economicamente viável, em atividade teatral e comercial relacionada à postura desenvolvimentista do segundo pós-guerra e do fim da ditadura de Getúlio Vargas. Na verdade, nas entrelinhas da reflexão sobre a modernização do teatro brasileiro, há no pensamento de Magaldi e de Prado uma expectativa de maior fôlego, acerca da formação da história teatral brasileira, que teria se completado com as primeiras encenações da obra de Nelson Rodrigues.

⁴PRADO, Decio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 40-41.

O conceito de formação já foi uma verdadeira obsessão no Brasil. Dos anos 30 aos 50 do século XX, a sociedade brasileira e suas estruturas foram dissecadas por intelectuais que, cada qual a sua maneira, procuraram estabelecer e dar sentido a uma situação nacional periférica, deslocada em relação às metrópoles europeias e, por isso mesmo, diferente. Assim, a *Formação do Brasil contemporâneo* (Caio Prado Jr.) pela primeira vez traçava em termos marxistas a estrutura social legada pela colonização; a *Formação econômica do Brasil* (Celso Furtado) explica os sentidos do atraso e os impasses do subdesenvolvimento; a *Formação do patronato político brasileiro* (Raymundo Faoro) revela os estamentos e as relações de favor como bases sociais a que se assentavam nossas elites políticas.

Conforme Antonio Candido recorda no “Prefácio” da primeira edição da sua *Formação da literatura brasileira*, o livreiro e editor José de Barros Martins encomendara-lhe uma “história da literatura brasileira, das origens aos nossos dias, em dois volumes breves, entre a divulgação séria e o compêndio”, mas acabou recebendo, com dez anos de atraso, “apenas” o estudo de dois períodos, verdade que decisivos, a Arcádia e o Romantismo.⁵ Para uma história geral da formação da literatura no Brasil, como diria Paulo Arantes, ela “começava muito tarde e terminava cedo demais”,⁶ e em lugar do panorama esperado, apresentava as etapas da formação de um sistema literário no Brasil, percorridas, entretanto, através do exame exclusivo das obras. Decidida a virada do livro – que não seria mais uma história da literatura brasileira – Antonio Candido chegou enfim à conclusão de que um critério interessante seria a articulação das obras e dos escritores, um campo histórico de influências artísticas cruzadas, ao longo do qual se poderia discernir a continuidade de uma tradição. A seu ver, dera finalmente com a ideia teórica fundamental do livro, a de Sistema Literário:

Ao distinguir entre *manifestações literárias* avulsas – a cifra mesma da tenuidade brasileira – e *literatura* propriamente dita, encarada no livro como um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns que fazem dela um aspecto orgânico da civilização, um fato

⁵CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, p. 32.

⁶ARANTES, Paulo Eduardo e ARANTES, Otilia. *O sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 20.

de cultura que não surge pronto e acabado, antes se configura ao longo de um *processo cumulativo* de articulação com a sociedade e adensamento artístico.⁷

Procurarei demonstrar, neste artigo, que, ao contrário do que se deu com o Sistema Literário apontado por Antonio Candido, o teatro brasileiro não se formou como Sistema. Ao contrário do que Antonio Candido percebeu em Machado de Assis, que nas letras nacionais teria solidificado e aprofundado as experiências de seus antecessores, pode-se dizer que um “Sistema Teatral” não foi formado durante o século XX no Brasil, mesmo se considerarmos o marco tradicional da realização das primeiras montagens de Nelson Rodrigues. Assim, nenhum dos dramaturgos e encenadores apontados como responsáveis pelo acabamento definitivo de nossa formação teatral “pressupôs a existência de seus antecessores” em um teatro que pudesse “a cada geração aprofundar, fecundar o que havia de certo nas experiências anteriores”, por isso a ausência de uma “independência em relação aos contemporâneos europeus, do alheamento às modas”⁸ dos países centrais. Assim, abordarei, neste artigo, duas encenações da obra de Nelson Rodrigues (a primeira montagem de *Álbum de família*, de 1967, e a peça *Nelson Rodrigues - O eterno retorno*, dirigida por Antunes Filho, em 1981) para problematizar o sentido do conceito de formação no teatro brasileiro.

Pretendo argumentar que não há, no período do teatro brasileiro mencionado tanto por Magaldi quanto por Prado, uma gradativa constituição de uma configuração nacional com feição e dinamismo próprios. Salvo engano, em vez de um processo de modernização da cena, a partir dos moldes europeus, teremos que traçar a crônica de uma modernização incompleta ou, mais precisamente, de uma *formação negativa*.

⁷Idem, p. 21.

⁸CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, pp. 117-118.

Álbum nada familiar

Interditada pela censura, *Álbum de família* só estreou em 1967, vinte e dois anos depois de ter sido escrita. Yan Michalski, em crítica publicada no Jornal do Brasil em 3 de agosto de 1967, sugere que, em vez de polêmica, o público “não leve a peça a sério”, deixando de considerá-la uma tragédia, como a classificava seu autor:

Passo perfeitamente a imaginar a peça interpretada, no mais puro estilo guignol, com monstruosos fantoches - embora não acredite que o autor venha concordar com esta interpretação. Na inteligente direção de Cleber Santos há, aliás, algumas insinuações bastante sutis e convincentes neste sentido. Não é que Cleber tenha baseado seu espetáculo, formalmente, em imagens de guignol, mas há um nítido desenho guignolesco na impostação das interpretações; do irônico contraste entre esta impostação e a linha visual despojadamente trágica da encenação nasceu um espetáculo atraente, interessante e divertido.⁹

A encenação de Cleber Santos não contava, evidentemente, com fantoches (o “teatro de Guignol”, mencionado pelo crítico, surgiu no século XIX, na França, e retirou seu nome de um boneco que protagonizava apresentações mambembes nas feiras livres), mas Michalski via, na concepção daquilo que o autor imaginara como o coro da sua tragédia o elemento burlesco que remetia aos monstruosos títeres das feiras populares. No texto de Rodrigues, essa espécie de coro é formada pelos comentários proferidos por um locutor - que representa a opinião pública convencional - em torno de fotografias do álbum sugeridas no título, nas quais se acham registrados os momentos decisivos (sempre perante a opinião pública convencional) da história da família: casamento, nascimento etc.

O tom desse coro, já por si irônico no texto, foi levado muito mais longe por Cleber Santos: em vez das fotografias do “Álbum de Fa-

⁹MICHALSKI, Yan. “Um Álbum de família pouco família”. Jornal do Brasil. 1967. Disponível em: <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/materia.php?t=n&c=9&i=55>. Acesso em: 10 dez. 2018.

mília", temos uma série de slides com pinturas famosas da sagrada família, e as intervenções do locutor, lida por algumas vozes conhecidas de rádio e da TV, entre as quais de Ibrahim Sued e de Chacrinha, provocam, compreensivamente, incontida hilaridade na platéia.¹⁰

Ainda quanto à encenação, para Michalski o seu maior mérito residiria no trabalho com os atores, baseado em um tom adequado à ironia e ao caricato do coro: "os intérpretes não constroem fáceis caricaturas de seus personagens, pelo contrário, procuram interiorizar a sua monstruosa vivência, mas ao mesmo tempo criticam ironicamente, com grande nitidez a total inautenticidade desses personagens e a sua incontida tolice".¹¹

Gostaria de ressaltar que é possível reconstruir, por meio de artigo publicado logo após a estreia da peça, uma montagem que abordou o texto de maneira nada naturalista, a ponto de ter conduzido a leitura de Yan Michalski para o universo do teatro de fantoches, da ironia, da caricatura e do monstruoso. Décadas depois, em dezembro de 1980, Paulo Francis publica, na *Folha de S. Paulo*, um texto em forma de obituário em que relembra o impacto da estreia de *Álbum de família* sobre o teatro brasileiro do período: "Um erro cultural grave é afirmar que Nelson Rodrigues revolucionou o teatro brasileiro com *Vestido de Noiva*. É uma peça menor, datada. Serviu, sem dúvida, para o arranque da primeira companhia de teatro moderno que existiu no Brasil, Os Comediantes, em 1943".¹² Para o articulista, a revolução teria vindo com as peças "*Doroteia*, *Senhora dos afogados* e principalmente *Álbum de família*. Foi o período de danação dele". Ainda segundo Francis, após a estreia de *Álbum de família*, os críticos teatrais do período trataram o dramaturgo "como portador da peste bubônica".¹³ Notemos que Paulo Francis desloca a data do que seria, para a crítica teatral hegemônica, o marco da modernização do teatro brasileiro - a encenação de *Vestido de Noiva*, em 1943 - para a estreia de *Álbum de família*, outra peça de Nelson Rodrigues. O autor não justifica as razões dessa possível "revolução" empreendida pela estreia de 1967.

¹⁰Idem.

¹¹Idem.

¹²FRANCIS, Paulo. "Nelson nunca foi um intelectual". In.: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 280.

¹³Idem, *ibidem*.

A julgar pelas críticas teatrais do período, essa montagem de *Album de família* estabeleceu um marco por utilizar, pela primeira vez, recursos e procedimentos antiilusionistas e antinaturalistas na encenação de um texto de Rodrigues, ressaltando, em vez de suas frases de efeito e suas relações com a tradição da comédia de costumes, sua reprodução dos modelos da vanguarda europeia, notadamente o expressionismo, ainda pouco conhecidos no Brasil.

No entanto, as inovações empreendidas pela estreia de *Album de família* não foram incorporadas ao repertório de encenações das peças de Nelson Rodrigues, já que não houve, no teatro brasileiro, a formação de um Sistema capaz de garantir o estabelecimento de um diálogo histórico contínuo entre nossos encenadores e dramaturgos e de uma tradição ou síntese de longo curso, formada por inovações capazes de superar ou suspender o passado, negando-o e conservando-o, dialeticamente.¹⁴ Se o Deus mencionado por Guimarães Rosa, quando viesse ao sertão de Riobaldo, teria que vir armado,¹⁵ a dialética histórica da formação, no Brasil, veio sem síntese.

Eterno retorno negativo

Em 1981, quando Antunes Filho estreia sua versão para *Album de família*, montagem que uniu textos distintos de Nelson Rodrigues e foi chamada de *Nelson Rodrigues – O eterno retorno*, as inovações empreendidas pela encenação de 1967 haviam se perdido nas veredas esquecidas de nossa formação negativa. Em entrevista concedida à Sábato Magaldi, o diretor revela que seu diálogo se dava apenas com as leituras comuns e naturalistas do dramaturgo carioca:

¹⁴ O conceito de *Aufhebung* é em geral traduzido por “superação”, quando não por “supras-sunção”, termo criado por Paulo Meneses ao traduzir a *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, na tentativa de reproduzir numa única palavra a junção entre abolir, elevar e conservar, presente em *Aufhebung*. Seguindo Leandro Konder, Jorge de Almeida e Gabriel Cohn, adotamos “suspender”, já que o termo mantém o duplo significado do original alemão: o de elevar e o de negar, ao mesmo tempo.

¹⁵ A frase exata, presente em *Grande Sertão: Veredas*, é: “Deus mesmo, quando vier, que venha armado”.

A linda proposta artística de *O Eterno Retorno* não escondia a intenção polêmica de depurar Nelson do que Antunes chama “carioquês”. O encenador repele, violentamente, a inscrição de Nelson no gênero da comédia de costumes. Estaria aí a exegese menor de uma obra profunda, que não pode ser confundida com aspectos circunstanciais, episódicos, anedóticos de “a vida como ela é”. Para Antunes, esse foi um simples invólucro utilizado pelo dramaturgo, visando à sobrevivência. É preciso descartar esse invólucro, para atingir a essência.¹⁶

A partir da ótica de Mircea Eliade, sobretudo em *O mito do eterno retorno*, e da teoria dos arquétipos de Jung, Antunes Filho acreditava ter alumbrado a essência da obra teatral de Nelson Rodrigues: “A arbitrariedade estancava, no conjunto das personagens, com o conceito de inconsciente coletivo junguiano. São velhos padrões esquecidos no nosso íntimo, mas capazes de conduzir-nos pelos meandros das histórias”.¹⁷ No processo do espetáculo, o Grupo de Teatro Macunaíma, dirigido por Antunes, concentrou-se na montagem de seis textos: *Album de família*, *A Falecida*, *Os Sete Gatinhos*, *Boca de Ouro*, *Beijo no Asfalto* e *Toda Nudez Será Castigada*: “Havia, de início, o problema da longa duração da montagem, de cerca de oito horas, contrária aos hábitos do espectador. Abandonou-se *Boca de Ouro* e, um mês antes da estreia, *A Falecida*, concentrando-se *O Eterno Retorno* nas quatro outras peças”.¹⁸

Após a estreia para convidados, em 6 de maio de 1981, depois de 17 meses de ensaios, Antunes Filho não estava satisfeito com o resultado. Passou, então, a suprimir as peças de Rodrigues que julgava mais “naturalistas”: “*Os Sete Gatinhos* foi a primeira peça que saiu do espetáculo. Por mais esforço que fizesse, acha Antunes que faltou a todos habilidade para dar o salto necessário. A peça é muito ‘oleosa de naturalismo’, do circunstancial carioca, do fotográfico”.¹⁹ Tempo

¹⁶MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 166.

¹⁷Idem, p. 167.

¹⁸Idem, ibidem.

¹⁹Idem, p. 170.

depois, em uma viagem de apresentações da peça à Europa, o encenador suprimiu também *O Beijo no Asfalto*.

Ao tentar “purificar” a obra teatral de Nelson Rodrigues de seu elemento naturalista e da herança da comédia brasileira de costumes, Antunes reflete a dificuldade de criar encenações em um país em que o Sistema teatral não se formou de maneira homogênea: em vez de “suspendida” (negando-a e elevando-a), a tradição do repertório anterior precisava ser abolida, *nadificada*, seguindo o modelo operacional presente na história da encenação no Brasil. A repetição de recursos da comédia de costumes, na obra do dramaturgo, no entanto, não significa mero recurso para viabilizar economicamente as peças, não é invólucro que esconde a essência das peças, mas, pelo contrário, a repetição é a própria essência formal das peças, e esse tecido dramático repetitivo expressa os impasses do processo de formação histórico do país. Ao unir recursos da vanguarda expressionista europeia com o repertório da comédia popular local, sem maiores ponderações formais, Nelson Rodrigues elaborou uma dramaturgia em que as experiências teatrais de autores anteriores não são absorvidas e recriadas, mas permanecem como herança congelada, fantasma justaposto aos modelos importados, também eles não problematizados ou sistematizados: tudo é replicado, a tradição local do melodrama e da comédia de costumes é colada às novidades dos países centrais, em uma espécie de labirinto de espelhos ou de fotogramas em negativo.

Entretanto, mesmo procurando negar a repetição dos recursos estilísticos da comédia tradicional brasileira, ao escolher um conjunto de peças de Nelson Rodrigues para formar uma única encenação, Antunes Filho não pôde escapar dos outros procedimentos de repetição que caracterizam a obra do autor carioca, configurando, assim, uma verdadeira sinfonia cênica de repetições, acumuladas nas várias peças montadas em sequência. Apesar de negar a tradição da comédia de costumes, o eterno retorno do mesmo estava presente na montagem dirigida por Antunes, não na teoria abstrata do inconsciente coletivo e da mitologia de Eliade, mas por meio dos sedimentos históricos acumulados na dramaturgia de Nelson Rodrigues, expressos sob o signo da repetição de recursos textuais.

Tentativa de interpretação de *Álbum de família*: resgatando os negativos das fotografias

Mesmo uma leitura mais ligeira das diversas peças de Nelson Rodrigues é capaz de identificar um verdadeiro sistema de repetições em sua obra teatral, com temas, personagens e procedimentos que dão forma a um eterno retorno da mesma forma dramática. Se utilizarmos, na leitura das peças, a ideia de eterno retorno, a partir da definição de Nietzsche, poderemos constatar uma insuspeitada afinidade eletiva do conceito com uma leitura dialética e materialista das obras, notadamente de *Álbum de família*:

O maior dos pesos – E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer, cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”. Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela?²⁰

²⁰NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 230.

Há nessa exposição do eterno retorno uma indicação importante para a compreensão da forma negativa do *Álbum*: na pergunta diabólica “você quer isso mais uma vez e incontáveis vezes?”, vislumbra-se um sujeito que não pode ser exatamente como era até então, e que deseja todas as possibilidades prévias e futuras: ao contemplar a necessidade do retorno como lei universal, desconsidera o seu eu atual para se querer em todos os outros eus, cuja série deve ser percorrida: “Somos mais que o indivíduo, somos toda a cadeia, com a soma de todas as tarefas de todo o futuro da cadeia”.²¹

Ao problematizar o sujeito unitário, o conceito de eterno retorno de Nietzsche destrói também qualquer possibilidade de historicidade e de identidade, já que a consciência da participação no círculo da repetição promove o apagamento da memória subjetiva. É precisamente essa estrutura de sentimento, a da ausência de perspectiva histórica – de identidade entre o sujeito e história –, promovida por um eterno retorno de formas sociais antigas de exploração, combinadas com uma aceleração brutal do desenvolvimento capitalista, que está presente na dramaturgia de Nelson Rodrigues.

A providência crítica consiste em identificar que a estrutura de sentimento do eterno retorno transformou-se em forma teatral, deslocando os procedimentos dramáticos e épicos, criados na Europa, que dependiam da autorreflexão promovida pela memória histórica. Assim, em vez de unidade de ação em progressão narrativa, de que participam personagens em conflito com sua própria personalidade, seu passado e suas escolhas futuras, o que é possível constatar na dramaturgia negativa do *Álbum de família* é uma forma incapaz de conciliar as contradições advindas de uma realidade incompreensível, marcada por uma repetição de formas de exploração e de sociabilidade que retornam a cada instante relacionadas, no entanto, a formas cada vez mais novas de destruição e de morte geradas pelo progresso capitalista mundializado.

Tal ausência de compreensão acerca da memória coletiva e individual fazem irromper, na narrativa dramática dilacerada do *Álbum*, a cada cena, cacos do passado colonial brasileiro reprimido, mas presente na fazenda que abriga a história; expõe-nos ainda personagens que vivem no limiar entre a vida e a morte, como se

²¹NIETZSCHE, Friedrich. Fragmentos póstumos, v. IV (1885-1889). Madrid: Tecnos, 2016, p. 237.

se pudessem formar apenas na condição de cadáveres quando, só então, do ponto de vista do que está morto, fosse possível compreender o que resta vivo.

Seria possível, assim, dizer que a formação negativa brasileira atinge o prodígio de expressar uma insuspeita feição dialética do sonho coletivo de eterno retorno, bem caracterizado por Nietzsche. Ler a realidade brasileira sob o prisma do eterno retorno do mesmo significa identificar uma espécie particular de movimento, diferente da circularidade definida por Nietzsche, mas caracterizada por um movimento de repetição dialética em que o avanço social se dá sob a reposição de formas atrasadas de sociabilidade. Essa espécie de repetição, que combina o mesmo e o outro, a igualdade e a diversidade de formas de valorização do capital, pode ser identificada em nossa dramaturgia sob inúmeras facetas. Há, no entanto, uma característica comum, presente de maneira clara em *Álbum de família*: o “impossível também não é possível” – para usarmos a definição de Nietzsche, isto é, a progressão dramática da sua narrativa define-se por desfechos esperados e repetitivos – aparentemente sem a originalidade e surpresa dos enredos dramáticos europeus –, que expressam, no plano da forma, a peculiaridade do processo histórico brasileiro. É como se fosse possível dizer, à maneira de Nietzsche, que o movimento, em *Álbum*, é uma ilusão ou aparência dramatúrgica; o seu desajuste, quando comparada ao drama europeu, viria dessa peregrinação narrativa ilusória que, sob a aparência da transformação, esconde o eterno retorno de formas de reprodução do capital que combinam, no Brasil, o progresso à produção acelerada de ruínas, por meio da interdependência, em toda a história nacional, de formas modernas de produção capitalista com as mais degradantes relações de trabalho precarizado ou mesmo escravo.

O personagem Nonô funciona, em *Álbum de família*, como a alegoria da bestialidade, de uma espécie de subjetividade selvagem, anti-civilizatória, “possessa”, como caracteriza o autor em sua rubrica inicial de apresentação dos personagens:

TIA RUTE (na janela, olhando para fora) – É Nonô, outra vez!

(COM ANGÚSTIA, D. SENHORINHA VAI TAMBÉM ESPIAR, ENQUANTO TIA RUTE, COM CRUELDADE BEM PERCEPTÍVEL, CONTINUA FALANDO.)

TIA RUTE – Eu conheço o grito dele. Aliás não é grito, uma coisa, não sei. Parece uivo, sei lá. Se eu fosse você, tinha vergonha!

D. SENHORINHA (com sofrimento) – Vergonha de quê?

TIA RUTE – De ter um filho assim – você acha pouco?

D. SENHORINHA (com sofrimento) – Uma infelicidade, ora, como outra qualquer!

TIA RUTE (castigando a irmã) – Imagine que enlouquece e a primeira coisa que faz é tirar toda a roupa e viver no mato assim. Como um bicho! Você não viu, outro dia, da janela, ele lambendo o chão? Deve ter ferido a língua!

D. SENHORINHA (dolorosa) – Às vezes, eu penso que o louco não sente dor!

TIA RUTE – Hoje, está rodando, em torno da casa, como um cavalo doido!

D. SENHORINHA – Nonô é muito mais feliz do que eu – sem comparação. (sempre dolorosa) Às vezes, eu gostaria de estar no lugar do meu filho...²²

Paradoxalmente, o teor utópico de *Álbum de família* parece estar concentrado no destino de Nonô, já que, em meio ao final trágico da peça, ficamos sabendo na última rubrica que “D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova. Jonas morre”.²³ O mesmo personagem apontado como o “possesso”, em quem identificamos a destruição da ideia libertária de sujeito dramático – autônomo e livre para exercer suas escolhas –, surge também como possibilidade de felicidade e de vida nova. Precisamos recorrer à estrutura de sentimento católica, tão presente na formação negativa do Brasil, para buscar compreender a face utópica dessa contradição.

²²RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 540.

²³Idem, *ibidem*.

Em um sermão sobre *As chagas de S. Francisco*, padre António Vieira menciona o evangelho de Mateus (Mt. 16,24) para afirmar o propósito cristão de negar-se a si mesmo: “Se alguém quiser alistar-se debaixo de minhas bandeiras, há de negar-se a si próprio, tomar sua Cruz às costas, e seguir-me”. Para Vieira, seria essa a mais notável sentença que Cristo disse:

Que quer dizer que nos neguemos a nós mesmos? Quer dizer que nos hajamos conosco como se não fôramos nós. Eu que me haja comigo, como se não fora eu; vós que vos hajais convosco, como se não fôreis vós. [...] O verdadeiro cristão é um não eu: porque se há de haver nas coisas próprias, como se foram alheias. [...] Negar-se a si mesmo dizem que é a maior fineza, [...] só se sabe querer bem quem se sabe livrar de si.²⁴

Nonô, a besta que negou o humano, é, na peça de Nelson Rodrigues, esse *Não-eu* e daí o horizonte utópico e o fascínio de sua condição: representa a possibilidade de negação da sociedade, em sua habitação sob a chuva e o sol, no ar livre da mata, e de recusa da subjetividade do indivíduo burguês, obrigado a todo instante a escolher ou ser escolhido pelo próprio destino. Estaríamos diante, então, de uma espécie de bom selvagem, traçado anacronicamente no Brasil da segunda metade do século XX? A chave alegórica que nos afasta dessa leitura é a negação contida na pregação de Vieira: ao contrário de uma integração à Natureza, Nonô representa o eu dilacerado: “Que diferentemente entendeu esta Filosofia aquele Serafim humano, aquele vivo crucificado, aquele Cruz, e Crucifixo de si mesmo, o glorioso Patriarca São Francisco! Negou-se a si, tomou a sua Cruz às costas, e seguiu tão perto a Cristo, que de muito chegado, e unido, apareceu hoje como uma viva estampa Sua, com as cinco Chagas abertas”.²⁵ As chagas e a cruz de Nonô estão presentes nos seus gritos e lamentos constantes, durante toda a peça: como pode então esse processo dolorido de um crucificado representar algum ideal utópico? “E que quer dizer negue-se a si mesmo? Quer dizer que cada um há

²⁴VIEIRA, António. *Obra completa. Sermões hagiográficos I*. São Paulo: Loyola, 2015, p. 422.

²⁵Idem, p. 423.

de deixar de ser o que é. Nem eu hei de ser eu, nem vós haveis de ser vós. E assim o fez São Francisco. Negou-se de tal maneira a si mesmo, que deixou totalmente de ser o que dantes era. Pois se Francisco não era Francisco, que era? Era Cristo. [...] ‘Eu sou Cristo por transformação’²⁶

Durante a peça, a imagem de Nonô, apresentado inicialmente como “posseço”, ao viver essa experiência de negação de si, transforma-se, por meio de tantas chagas, em Crucifixo de si mesmo, em alegoria de uma espécie de “messias da família burguesa”. Se para Vieira, interpretando o apóstolo Paulo, quem nega a si próprio e carrega sua pesada cruz aproxima-se de Cristo, o processo negativo de Nonô envolve uma recusa de si, dos outros e da própria dimensão do tempo linear do drama. Assim, seria possível compreender o tempo paralisado de *Album de família*, em que os personagens jazem quase imóveis dentro da casa grande e da capela da fazenda enquanto apenas Nonô se movimenta. Nonô está ao ar livre, mas ronda a casa durante toda a peça. Os demais personagens estão presos na casa, como se o aguardassem, prestes a invadir e promover a destruição daquele mundo sufocado. O tempo do eterno retorno, em que tudo parece imóvel porque parece repetir-se (os gritos da grávida, os lamentos de Nonô, as relações entre os personagens), advém de uma representação do tempo instaurada e controlada por Nonô, a quem todos aguardam: estamos diante do tempo messiânico, do tempo da espera pela libertação.

A espera de D. Senhorinha, que diz durante toda a narrativa que não pode sair da casa por causa de Nonô, revela-se, na rubrica final (“*D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova*”) como imagem da consumação do instante messiânico, cuja alegoria é aqui o encontro de Cristo com Nossa Senhora:

as Chagas do Corpo de Cristo se imprimiram na Alma da Senhora [...] Quer dizer que fugindo os apóstolos a Senhora se pôs em pé diante do Filho, retratando-se tão vivamente Nele, que ambos estavam crucificados [...] Foi tão aguda a espada da Paixão, que

²⁶Idem, p. 429.

traspassou Corpo, e Alma; mas o Corpo estava em uma parte, e a Alma noutra; porque o Corpo era de Cristo, e a Alma da Mãe²⁷

Essa estrutura dual, que alegoriza a cisão entre corpo e alma, está presente em toda a peça: D. Senhorinha dentro da casa, Nonô fora; a mãe contempla, o filho vigia; a mãe aguarda, o filho age; a mãe fala, o filho sofre. A recusa final, em que D. Senhorinha abandona a casa e a família para se “*incorporar a uma nova vida*”, representa essa possibilidade utópica de reunião de corpo e alma, e de negação do mundo.

Se tomarmos a estrutura dramática da peça como reprodução dessa temporalidade em impasse (em que não a ação efetiva, mas apenas espera; em que o passado é discutido e repetido, mas sem transformar-se em futuro – até o encontro de Nonô com sua Mãe) é possível constatar que o foco narrativo está organizado também sob esse regime dual: ora acompanhamos o ponto de vista de Nonô, como quem acompanha as cenas de fora da casa, observando pelas janelas e frestas o que se passa dentro e nas profundezas; ora acompanhamos o ponto de vista do Speaker, que nos narra o que acontece dentro da casa, – a história da família, portanto – no plano da superfície fotográfica do presente absoluto, como se folhéássemos sempre a mesma revista ilustrada por fotos repetidas. Em qualquer dos casos, acompanhamos personagens à espera, sem saber o que pode fazer Nonô, acostumados a ter, como trilha sonora de seus pensamentos, os gritos bestiais do homem que jaz, nem vivo e nem morto, no mato que cerca a casa. De qualquer modo, Nonô controla a ação que se passa na casa, dominando os personagens ao acompanhar – ou, por vezes, determinar – suas expectativas, angústias e anseios.

O Speaker – que ganhou, como vimos, destaque na encenação de 1967, representando um coro irônico e grotesco – torna-se, no texto de Rodrigues, o foco narrativo que expressa o tempo cotidiano – em contraposição ao tempo messiânico de Nonô, que está dentro dessa temporalidade linear, negando-a por dentro –, por meio da leitura das fotografias do álbum da família:

(COMEÇA O TERCEIRO ATO COM MAIS UMA PÁGINA DO ÁLBUM, JUSTAMENTE A QUINTA, NONÔ É UM MENINO TACITURNO, EXCEPCIONALMENTE DESENVOLVIDO. D. SENHORINHA, FORMOSA

²⁷Idem, p. 433.

E DECORATIVA COMO SEMPRE. PIRUETAS DO FOTÓGRAFO EM TORNO DE NONÔ. QUE DEMONSTRA HOSTILIDADE PARA COM O CONCEITUADO PROFISSIONAL. DISCRETO PÂNICO DO FOTÓGRAFO.)

SPEAKER - Quinta fotografia do álbum. Nonô tinha apenas 13 anos na ocasião, mas aparentava muito mais. Tão desenvolvido para a idade! Por uma dolorosa coincidência, este retrato foi tirado na véspera do dia em que o rapaz enlouqueceu. Um ladrão entrou no quarto de Senhorinha, de madrugada e, devido ao natural abalo, Nonô ficou com o juízo obliterado. Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar voleibol de areia. Pobre Nonô! Hoje a ciência evolui muito e quem sabe se ele seria caso para umas aplicações de cardiazol, choques elétricos e outros que tais?²⁸

Em um ensaio sobre *A fotografia*, Kracauer afirma que sob as fotografias dos álbuns de família estão enterradas a história dos indivíduos “como sob um manto de neve”. Para que a história emerja e seja representada, “deve-se destruir a conexão meramente superficial oferecida pela fotografia”.²⁹ Para Kracauer, o teor de verdade dos acontecimentos retém-se na história, já a fotografia “retém o resíduo do qual a história se despediu”.³⁰ A fotografia só seria capaz de evocar “uma unidade que se desintegrou. Esta realidade fantasmal é irredimível. É constituída de partes no espaço, cuja composição é muito pouco necessária, as quais poderiam ser imaginadas em qualquer outra disposição”.³¹ Na cena acima, a tentativa do fotógrafo, em pânico, de compor a imagem, enfrentando a resistência de Nonô, alegoriza, ao mesmo tempo, essa unidade desintegrada e essa composição fragmentada e aleatória, que caracterizaria, para Kracauer, a fotografia. A realidade

²⁸RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 551.

²⁹KRACAUER, Siegfried. "A fotografia". In.: *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 68

³⁰Idem, p. 72

³¹Idem, p. 73.

fantasmal da fotografia está presente em todas as falas do Speaker que, diante da impossibilidade de narrar por meio das fotografias – que retêm apenas resíduos dos quais a história se despediu – descreve a vida dos personagens retratados sempre de maneira errada e distorcida.

Essa impossibilidade de transmitir conhecimentos e experiências históricas, que basearia a realidade fantasmal da fotografia, é descrita por Kracauer a partir de sua análise sobre as revistas ilustradas:

a intenção das revistas ilustradas é reproduzir completamente o mundo acessível ao aparelho fotográfico [...]. Mas esta torrente de fotografias varre todos os seus diques. O assalto de coleções de imagens é de tal modo violento que talvez ameace destruir os traços decisivos à consciência³²

O mesmo destino afetaria também as obras de arte por meio de sua reprodução técnica: em lugar de aparecer refletida em suas reproduções, a obra “tende a desaparecer na sua multiplicidade e a continuar sua vida enquanto fotografia artística”.³³

Nas revistas ilustradas, o tempo histórico transforma-se em espaço: “o contínuo espacial segundo a perspectiva da câmera fotográfica recobre o fenômeno espacial do objeto conhecido, e sua semelhança desfigura os contornos de sua história”.³⁴ As revistas ilustradas por fotografias seriam “um dos mais poderosos instrumentos de greve contra o conhecimento. Para o sucesso de uma tal greve, usa-se em primeiro lugar o arranjo pitoresco das imagens. A sua *justaposição* exclui sistematicamente a conexão que se oferece à consciência. A ideia-imagem cancela a ideia, a nevasca de fotografias trai a indiferença em relação ao que as coisas querem dizer”. As ações de *Álbum de família*, quando vistas sob o foco narrativo do Speaker, teriam esse aspecto de nevasca de imagens, e daí a sua face repetitiva: o eterno retorno do mesmo, na peça de Nelson, expressaria a reprodução técnica infinita das imagens, um dos aspectos da sociedade reificada: “o

³²Idem, p. 75.

³³Idem, p. 76.

³⁴Idem, *ibidem*.

próprio mundo adquiriu um rosto fotográfico, pode ser fotografado, pois este se funde no contínuo espacial que se forma com os instantâneos”.³⁵

O foco narrativo do Speaker não desenvolve, assim, a memória da família e sua história, mas expressa a sua própria dissolução:

que ela [a câmera fotográfica] devore o mundo é um sinal do *medo da morte*. A recordação da morte, que está presente em pensamento em toda imagem da memória, as fotografias gostariam de banir pela sua própria acumulação. Nas revistas ilustradas, o mundo torna o presente fotografável e o presente fotografado torna-se inteiramente eternizado.³⁶

O Speaker pode assim ser caracterizado como esse narrador preso ao presente e à greve do conhecimento: incapaz de conhecer a história, descreve-nos as fotografias e o fluxo do tempo reificado, por meio de uma atitude contemplativa. Essa atitude reflete o processo histórico geral de reificação capitalista:

a atitude contemplativa diante de um processo mecanicamente conforme às leis e que se desenrola independentemente da consciência e sem a influência possível de uma atividade humana, ou seja, que se manifesta como um sistema acabado e fechado, transforma também as categorias fundamentais da atividade imediata dos homens em relação ao mundo: reduz o espaço e o tempo a um mesmo denominador e o tempo ao nível do espaço³⁷

Esse tempo da sucessão fotográfica das ações é um tempo que perdeu seu caráter qualitativo, mutável e fluido: ele se espacializa porque se fixa num contínuo delimitado com precisão, quantitativamente mensurável, pleno de coisas:

nesse ambiente em que o tempo é abstrato, minuciosamente mensurável e transformado em espaço físico, um ambiente que constitui,

³⁵Idem, *ibidem*.

³⁶Idem, p. 77.

³⁷LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 203.

ao mesmo tempo, a condição e a consequência da produção especializada e fragmentada, no âmbito científico e mecânico, do objeto de trabalho, os sujeitos do trabalho devem ser igualmente fragmentados de modo racional.³⁸

A própria personalidade dos sujeitos torna-os impotentes espectadores de tudo o que ocorre em suas próprias existências, partes isoladas e integradas a um sistema estranho. Esse sistema estranho emerge da narrativa de *Álbum de família*, e a incapacidade de agir e de fazer escolhas, o caráter contemplativo dos personagens, além da relação com aspectos históricos da sociedade brasileira apontaria para a relação da experiência cotidiana e social local com o processo de reificação mundializado.

No entanto, a temporalidade espacializada e fotográfica do Speaker engendra, na peça de Nelson Rodrigues, um outro tempo, este, baseado no outro foco narrativo de *Álbum de família*, conduzido por Nonô. Estão inseridas nesse ponto de vista todas as ações e confissões íntimas dos personagens, que só poderiam ter sido testemunhadas por Nonô. Teríamos, assim, mais uma duplicidade, marcada por duas temporalidades justapostas, uma dentro da outra: a da linha de ação geral do drama, que ocorre no presente, reificada e repetida; e a da linha de fuga dramática, marcada pelos pedaços do que o que ocorreu no passado, que é confessada pelos personagens em busca de absolvição, como se confessassem seus pecados para Nonô, tentando recuperar o passado, clamando pela redenção.

A encenação de Antunes Filho, de 1981, em vez de revelar a “essência atemporal da obra de Nelson Rodrigues”, teria configurado, por meio de procedimentos anti-naturalistas, um aspecto já presente na *forma* da dramaturgia do autor carioca – o eterno retorno – mas até ali obscurecido pelas montagens que destacaram os procedimentos dramáticos presentes na comédia de costumes nacional, e que só emergiu a partir da realidade histórica brasileira do final dos anos setenta e início dos oitenta. Realidade esta, caracterizada pelo fim do milagre econômico e pelo fim da ideia, correlata, de encontro marcado do país com o futuro:

Tudo se passa como se desde sempre a história corresse a nosso favor.

Um país, por assim dizer, condenado a dar certo. [...] E mais, o

³⁸Idem, p. 204.

futuro não só viria fatalmente ao nosso encontro, mas com passos de gigante, queimando etapas, pois entre nós até o atraso seria uma vantagem³⁹

Esse mito fundador talvez esteja presente desde o processo de colonização e não nos faltou apoio na experiência nacional para a cristalização dessa miragem consoladora. Em *Visões do Paraíso*, Sergio Buarque de Holanda refere-se à história econômica brasileira como uma verdadeira procissão de milagres:

teremos também os nossos eldorados. O das minas, certamente, mas ainda o do açúcar, o do tabaco, de tantos outros gêneros agrícolas, que se tiram da terra fértil, enquanto fértil, como o ouro se extrai, até esgotar-se, do cascalho, sem retribuição de benefícios. A procissão dos milagres há de continuar assim através de todo o período colonial, e não a interromperá a Independência, sequer, ou a República.⁴⁰

João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais apresentam até mesmo o processo de industrialização brasileira como uma atividade econômica movida a arranques mais ou menos fabulosos: “nossa industrialização não deixou de ser também um desses milagres: resultou antes de circunstâncias favoráveis, para as quais pouco concorremos, do que da ação deliberada de uma vontade coletiva”.⁴¹

A encenação de Antunes parece testemunhar que, décadas depois do texto de Nelson Rodrigues ter sido encenado pela primeira vez, os procedimentos formais de *Álbum de família* ainda eram capazes de expressar traços e cacos da realidade histórica brasileira. Naqueles tempos de declínio da ditadura civil-militar, em ampla recessão econômica após a grave crise mundial do petróleo, sem encontro com o progresso, as fotografias do álbum recordavam-nos que, diante do abismo, só restaria à nascente democracia brasileira a eterna repetição de antigas formas de exploração e de violência.

³⁹ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004, p. 25.

⁴⁰HOLANDA, Sergio. *Visões do paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 403.

⁴¹MELLO, João Manoel Cardoso e NOVAIS, Fernando. "Capitalismo tardio e sociabilidade moderna". In.: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil*. v. IV. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 645.

Referências bibliográficas

- ARANTES, Paulo Eduardo e ARANTES, Otília. *O sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.
- CELAN, Paul. *Cristal*. Seleção e tradução Claudia Cavalcante. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- COSTA, Iná Camargo. “A produção tardia do teatro moderno no Brasil”. In.: *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FRANCIS, Paulo. “Nelson nunca foi um intelectual”. In.: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- HOLANDA, Sergio Buarque. *Visões do paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- KRACAUER, Siegfried. “A fotografia”. In.: *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MAGALDI, Sábado. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- MELLO, João Manoel Cardoso e NOVAIS, Fernando. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MICHALSKI, Yan. “Um Álbum de família pouco família”. *Jornal do Brasil*. 1967. Disponível em: <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/materia.php?t=n&c=9&i=55>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Fragmentos Póstumos*, v. III (1882-1885). Madrid: Tecnos, 2015.
- _____. *Fragmentos Póstumos*, v. IV (1885-1889). Madrid: Tecnos, 2016.
- PRADO, Decio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cécilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VIEIRA, António. *Obra completa. Sermões hagiográficos I*. São Paulo: Loyola, 2015.

RESUMO: Este artigo trata do processo particular de formação do teatro brasileiro por meio de duas encenações da peça *Album de família*, de Nelson Rodrigues: partiremos da encenação naturalista da estreia da peça, de 1967, para a concepção do eterno retorno, presente na montagem teatral de Antunes Filho, *Nelson Rodrigues - O eterno retorno*, de 1981. A encenação de Antunes teria configurado, por meio de procedimentos alegóricos, um aspecto já presente no tecido formal da dramaturgia de Nelson Rodrigues – o eterno retorno – mas até ali obscurecido pela tradição da comédia de costumes nacional, e que só emergiu a partir da realidade histórica brasileira do final dos anos de mil novecentos e setenta. Realidade esta, caracterizada pelo fim do milagre econômico e pelo desmanche da ideia, correlata, de encontro marcado do país com o progresso. Sem encontro com o progresso, só nos restaria a eterna repetição.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, Dramaturgia, Teoria Crítica, Teatro moderno, Dialética.

ABSTRACT: This article deals with the particular process of Brazilian theater's formation through two stagings of the play *Family album* by Nelson Rodrigues: we start from the naturalistic staging of the play's premiere, in 1967, and proceed to the conception of the eternal return in Antunes Filho's staging, *Nelson Rodrigues - The eternal return*, of 1981. Antunes' staging would have configured, through allegorical procedures, an aspect already present in formal issues of Nelson Rodrigues' dramaturgy - the eternal return - but still obscured by the tradition of national comedy of customs, which only emerged from the Brazilian historical reality at the end of the 1970's. This reality is characterized, in its turn, by the end of the economic miracle and by dismantling the idea of the country's appointment with progress. Without an encounter with progress, only the eternal repetition would be left to us.

KEYWORDS: Theater, Dramaturgy, Critical Theory, Modern Theater, Dialectic.