

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Encontros entre o Grupo Galpão, Eid Ribeiro e Nelson Rodrigues: a encenação de *Álbum de família*

Rodrigo de Freitas Costa

Para citar este artigo:

COSTA, Rodrigo de Freitas. Encontros entre o Grupo Galpão, Eid Ribeiro e Nelson Rodrigues: a encenação de *Álbum de família*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 49, dez. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573104492023e0105

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Encontros entre o Grupo Galpão, Eid Ribeiro e Nelson Rodrigues¹: a encenação de *Álbum de família*²

Rodrigo de Freitas Costa³

Resumo

Este artigo discute a encenação de *Álbum de família* promovida pelo Grupo Galpão de Belo Horizonte, em 1990. Criado em 1982 e reconhecido como um dos mais importantes grupos de teatro do país, o Galpão possui longa trajetória e inúmeras encenações que dialogam com questões sociais pela chave do popular. A montagem do texto dramático de Nelson Rodrigues, sob direção de Eid Ribeiro, marcou a carreira do grupo, especialmente por ser um espetáculo trágico. Neste texto, debatemos o projeto da montagem, a importância da obra de Nelson Rodrigues e o sentido de sua releitura em BH no início da década de 1990.

Palavras chave: Grupo Galpão. Eid Ribeiro. Teatro popular. *Álbum de família*.

Encounter between Grupo Galpão, Eid Ribeiro and Nelson Rodrigues: the staging of *Álbum de família*


Abstract


This article discusses the staging of *Álbum de família* by Grupo Galpão from Belo Horizonte in 1990. Created in 1982 and recognized as one of the most important groups in the country, Galpão has a long trajectory, and many stagings that dialogue with social issues through popular lens. The editing of Nelson Rodrigues dramatic text, directed by Eid Ribeiro was a milestone in the group's career, especially because it was a tragic play. In this text, we discuss the assembly project and also the importance of Nelson Rodrigues work and the meaning of its reinterpretation in BH at the beginning of the 1990s.

Keywords: Grupo Galpão. Eid Ribeiro. Popular theater. *Álbum de família*.

¹ Este artigo é resultado de pesquisas desenvolvidas a partir do projeto “O Grupo Galpão de Belo Horizonte (1982-2017): a história pelo viés popular e o repertório dramático clássico”, financiado pela FAPEMIG.

² Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Maria Fernanda Martinez Souza, mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e graduada em Letras – Português/Inglês pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM).

 fernandamartinez.uftm@gmail.com

³ Estágio pós-doutoramento junto ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorado, mestrado e graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Professor Associado do Departamento de História da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM - Uberaba-MG). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).  rodrigo.costa@uftm.edu.br

 <http://lattes.cnpq.br/6550623178520228>  <https://orcid.org/0000-0001-5987-611X>



Encuentros entre el Grupo Galpão, Eid Ribeiro y Nelson Rodrigues: la representación de *Álbum de família*

Resumen

Este artículo analiza la representación del *Álbum de família* promovida por el Grupo Galpão de Belo Horizonte, en 1990. Creado en 1982 y reconocido como uno de los grupos de teatro más importante del país, el Galpão tiene una larga trayectoria y numerosas puestas en escena que hablan de los problemas sociales a través de la lente popular. La escena del texto dramático de Nelson Rodrigues, dirigida por Eid Ribeiro, marcó la carrera del grupo, especialmente porque fue un espectáculo trágico. En este texto, debatimos el proyecto de montaje, la importancia de la obra de Nelson Rodrigues y el significado de su reinterpretación en BH a principios de los años 1990.

Palabras clave: Grupo Galpão. Eid Ribeiro. Teatro popular. *Álbum de Família*.



Eu acho Nelson Rodrigues um dos maiores autores do teatro moderno. Ele ainda não foi descoberto na Europa e nos Estados Unidos, mas seu teatro é profundamente universal e ao mesmo tempo brasileiro. O que mais me cativa em Nelson é essa brasilidade profunda.

Eid Ribeiro (*Álbum*, 1990, p. 1)

Acho que o diretor pode ter lá duzentas visões, duzentas interpretações de uma peça minha, mas há uma coisa que se chama óbvio ululante. E não há que se discutir o óbvio ululante. Se tal autor é patético, humorístico, se há evidências objetivas disso, não há porque mudar essas coisas. É apenas o que o diretor tem que ver, é isso à sua maneira

Nelson Rodrigues (*Depoimentos V*, 1981, p. 121)

Em 19 de dezembro de 1990, no Teatro Marília, na cidade de Belo Horizonte, o Grupo Galpão estreou *Álbum de família*, com direção de Eid Ribeiro. Formado em 1982, com experiências em teatro de rua e conhecido do público, na ocasião, o Galpão apresentava seu novo projeto cênico em um espaço fechado e encenando um clássico, cujo autor ficou conhecido como o criador de um “teatro desagradável”. Quais as convergências entre o trabalho que o Galpão vinha desenvolvendo até então, a dramaturgia de Nelson Rodrigues e a direção de Eid Ribeiro? Por que um coletivo de atores preferencialmente de teatro de rua resolve encenar um dos autores mais polêmicos e trágicos de nossa dramaturgia? Tais questionamentos são importantes pela novidade de estilo e os novos desafios de linguagem que a proposta cênica apresentava. Por isso, na época da estreia, o desafio do espetáculo chamava a atenção.

No jornal *O Estado de Minas*, apoiador cultural da encenação, um texto com o título “*Álbum de Família estreia hoje*” estampava a primeira página da Segunda Seção. Além de fotos dos atores, do diretor e de Nelson, o jornal trazia dois textos. Um mais curto, com breve biografia do dramaturgo e a lembrança dos 10 anos de sua morte, e outro maior, com falas do diretor e informações a respeito da estreia:

O desafio enfrentado por Eid Ribeiro foi fazer com que um grupo de comediantes redescobrisse o seu lado trágico não só no trabalho, como também na imagem que o público faz desse Grupo e que muitas vezes acaba condicionando os atores (*Álbum*, 1990, p. 1).



Já o jornal *Hoje em Dia*, no Caderno Cultura, trazia matéria com o título “Grupo Galpão volta ao palco e mostra peça de Nelson Rodrigues”. Ao lado de fotografias dos atores em cena, o texto indicava a complexidade do espetáculo:

O Grupo Galpão, depois de oito anos de montagem de comédias, enfrenta o desafio de representar uma tragédia. A tarefa é ainda mais árdua quando se trata de um texto de Nelson Rodrigues. Por isso, foram gastos nove meses de trabalho, uma gestação, até que ficasse pronta a montagem de “Álbum de Família”, que estreia hoje, às 21 horas, no Teatro Marília (Avenida Alfredo Balena, 586) (Grupo, 1990, p. 1).

Em razão do trabalho desenvolvido pelo Galpão, Nelson Rodrigues surgiu como uma procuração para a trupe. A tragédia parecia não coadunar com a trajetória dos atores e a resolução desse problema passava pelo trabalho de direção. O espetáculo ficou no repertório do Grupo até 1992, foi apresentado em diversas cidades, como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Campina Grande. Em 1991, ganhou 8 das 13 categorias do Prêmio Cauê de Teatro, colocando o Galpão como destaque da temporada daquele ano em Belo Horizonte⁴.

Neste texto, trataremos dessa montagem buscando compreender como foram construídas as convergências entre dramaturgo, diretor e atores. Objetivamos lançar luzes sobre uma das propostas cênicas do Galpão, compreender o debate social e cultural da época e ressaltar a importância de Nelson Rodrigues para a consolidação do trabalho de um dos grupos mais importantes de nossa história teatral recente.

O Grupo Galpão nos anos 1980: diálogo com as ruas e teatro popular

De 1982 até a montagem de *Álbum*, o Galpão produziu oito espetáculos com características consonantes. O que marcou a convergência das primeiras encenações não foi apenas o fato de ser um grupo coeso de atores que se manteve na cena teatral da época. Existiu uma conjuntura social e cultural que

⁴ Promovida pelo Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de Minas Gerais (SATÉD-MG), essa premiação ficou ameaçada com os cortes financeiros do Governo Collor para todo o setor cultural brasileiro. Assim, em 1991, o grupo empresarial Cauê assumiu o projeto e criou o Prêmio Cauê, que foi patrocinado por seis empresas: Cimento Cauê SA, Santa Bárbara Engenharia, Caeumix, Sical, Incopre e Tropical. As categorias premiadas foram Teatro, Dança e Prêmios Especiais.

permitiu o encontro e foi indicando caminhos para se fazer teatro em BH ao longo do processo de abertura política.

Os atores Eduardo Moreira, Wanda Fernandes, Teuda Bara, Antônio Edson e Fernando Linares fundaram a companhia em 1982 após a realização de duas oficinas patrocinadas pelo *Goethe-Institut*. A primeira, ocorreu no Teatro Marília (março de 1982), com o ator Kurt Bilstein e o diretor George Froscher, e foi voltada para longos períodos de exercícios físicos, de voz e manipulação de objetos cênicos. A segunda, foi realizada em julho, na cidade de Diamantina, como parte da programação do Festival de Inverno da UFMG. Nela, os alemães, segundo relatos de Moreira (2021), durante um mês, intensificaram o trabalho corporal com foco voltado para o teatro de rua e técnicas circenses, como acrobacia, malabares e pernas de pau.

Essa experiência resultou na montagem de *A alma boa de Setsuan* (Bertolt Brecht), no Teatro Francisco Nunes, localizado no Parque Municipal de BH. Os atores, instrumentalizados pelas oficinas dos alemães, utilizaram as pernas de pau e romperam o espaço cênico articulando a encenação com o ambiente externo. E, de acordo com Eduardo Moreira: “na cena em que a prostituta Chen Te se casava, as portas do fundo do teatro eram abertas, descortinando a surpreendente natureza iluminada do parque e fazendo com que o espetáculo se expandisse sobre a área externa” (Moreira, 2021, p. 15).

As oficinas, sustentadas pela articulação entre teatro de rua e técnicas circenses, foram fundamentais para o encontro, o diálogo e as possíveis trocas entre os atores. Jovens, eles vinham de contextos diferentes, mas com interesses próximos. Antônio Edson fez curso técnico no Teatro Universitário (TU-UFMG), Eduardo Moreira era estudante universitário e tinha ligação com o teatro do movimento estudantil, Wanda Fernandes estudou Psicologia na PUC-MG e fez parte da criação da Associação dos Produtores, Artistas e Técnicos de Minas Gerais (Apatedemig), Teuda Bara também possuía experiência cênica e já havia sido dirigida por Eid Ribeiro em 1976, e, por fim, Fernando Linares era ator e diretor argentino radicado na cidade.

O gosto pelo teatro, a compreensão de que as artes cênicas são capazes de



se comunicar com o público e a necessidade de tratar de questões sociais parecem sustentar os atores. E isso se deve, entre outras coisas, ao contexto e ao ambiente de sociabilidade daquelas pessoas.

O TU-UFMG é um curso técnico de teatro, fundado em 1952 e que tem grande importância na formação de atores e diretores na cidade. Nos anos 1960, Haydée Bittencourt, com formação no *Royal Theatre of London*, assumiu a direção do TU e empreendeu uma série de transformações importantes para a qualidade do curso. Inclusive, as diretrizes formuladas sob sua direção serviram para o Ministério da Educação e Cultura criar as normativas brasileiras de formação profissionalizante de atores nos anos de 1980. Durante sua direção, nomes importantes do teatro político de BH passaram pelo TU, entre eles, os dramaturgos Jota Dângelo e Eid Ribeiro.

Partindo da década de 1960 até o fim da Ditadura Militar, o curso permitiu muitos debates sobre o sentido público das artes e o papel dos profissionais do palco para a construção democrática do país. Esse ambiente estudantil e político foi responsável pela formação de Antônio Edson e serviu de espaço para o fomento de ideias teatrais críticas e contestatórias, pautadas na excelência formativa dos profissionais que por ali orbitavam. Não é difícil compreender que os atores Eduardo Moreira, Teuda Bara, Wanda Fernandes e Fernando Linares partilhavam das ideias que encontravam solo fértil no TU.

As oficinas ministradas pelos alemães no início dos anos 1980, priorizando as técnicas circenses e o teatro de rua, surgiram como uma possibilidade formativa para os atores. E, mais importante que isso, apresentaram um possível caminho de trabalho. Depois de anos de governos militares, com desestímulo à cultura crítica e de esquerda no país, e investimento na consolidação da cultura de massas, as salas e os espaços teatrais convencionais eram inacessíveis aos jovens atores interessados em teatro crítico e em pesquisa de linguagem cênica. Assim, as ruas tornaram-se um rico espaço a ser explorado, inclusive no contexto de abertura política, onde em diversos lugares “novos personagens entraram em cena” (Sader, 1988). No caso do teatro da capital mineira, isso não foi diferente e novos atores entraram em cena utilizando os espaços não convencionais, como ruas e praças da periferia e do centro da cidade. As oficinas foram importantes



para aquele início que já tinha como inspiração as práticas formativas do teatro universitário, do movimento estudantil e de movimentos sociais. Apesar disso, ainda não se tratava de uma formação completa de atores, o que viria ao longo do tempo.

Após as oficinas, os atores retomaram o registro de uma associação originada em 1979 na UFMG e criaram, em 1982, o Grupo Galpão. A primeira peça foi um esquete circense de criação coletiva intitulado *E a noiva não quer casar*. As apresentações ocorreram inicialmente nos espaços estudantis da UFMG e depois começaram a percorrer a periferia da cidade, até chegar às praças do centro. Os atores atuavam com pernas de pau, elemento fortemente explorado nas oficinas com os alemães, formando uma identidade visual com o público. Aos poucos, o reconhecimento foi surgindo e o Galpão foi contratado por sindicatos para atuar em comícios e atividades de mobilização profissionais. De 1983 a 1984, a campanha das Diretas Já ganhou as ruas do país e, em Belo Horizonte, o Galpão atuou em diversas atividades. Novamente as pernas de pau chamavam a atenção e traziam o reconhecimento do público. Com o tempo, o Grupo começou a viajar e ser acolhido fora da capital.

Com a segunda montagem, *De olhos fechados*, texto de João Vianey, a trupe teve a primeira experiência em palco. Esse era um espetáculo infantil que permitiu ao grupo receber os seus primeiros prêmios. O reconhecimento do público já despontava para os atores que ainda não se profissionalizaram. *Ó pro céu ve na ponta do pé* foi o terceiro espetáculo e essa criação coletiva foi feita para as ruas com o aprofundamento das técnicas circenses, da pantomima e articulação de bonecos. Com esse projeto, o grupo excursionou por várias cidades de Minas Gerais e sentiu a necessidade de estudos mais aprofundados sobre o teatro popular, especialmente sobre as máscaras da *commedia dell'arte*.

Inspirados por *L'Age d'or* do Theatre du Soleil (1975), de Ariane Mnouchkine, os atores desejavam montar o clássico *Arlequim servidor de dois amos*, de Carlo Goldoni. Houve o início de estudos que, por fim, levou ao encontro com Ariel Genovese, atriz italiana que na época ministrava cursos junto ao Instituto Italiano de Cultura (RJ). Esse trabalho foi centrado no uso de máscaras, expressão corporal e espacialidade cênica. Ainda sem condições de estabelecer uma relação mais



profissional com a atriz, o Galpão resolveu sozinho encenar o clássico de Goldoni e inúmeros problemas surgiram. De acordo com Moreira:

Com o decorrer do processo da montagem, acabamos nos enveredando num labirinto de improvisações sem rumo, que terminaram numa adaptação completamente equivocada do “monstro de sete cabeças” em que havia se transformado o texto de Goldoni. Nossa sorte foi contar com o olhar de um Eid Ribeiro, que nos ajudou com um precioso trabalho de mesa. E com Fernando Linares que, no final, amarrou o espetáculo e conseguiu minimamente dar uma leitura tradicional ao texto (Moreira, 2010, p. 44).

Esse é o primeiro contato de trabalho de Eid com o Galpão, fato importante para a compreensão da encenação de *Álbum*. Olhando a trajetória do grupo até 1986, com a encenação de Goldoni, é perceptível que o seu trabalho sempre esteve articulado à pesquisa do teatro popular, que ocorreu conforme as oportunidades foram surgindo. Dos impulsos iniciais do ambiente estudantil, passando pela oficina com os alemães até o contato com Genovese, o Galpão foi se formando, sem experiências teatrais além do popular e do cômico. Existia uma articulação entre interesses pessoais, oportunidades de realização de oficinas e coragem para ocupar as ruas da cidade, porém não havia ainda um estudo mais sistematizado sobre as artes cênicas e as potencialidades da linguagem teatral. Decorrem daí os problemas com a montagem de Goldoni, cujo texto é complexo, escrito em outro tempo e muito diferente dos esquetes de rua e do teatro infantil até então encenados. O contato com Genovese e os estudos sobre as máscaras não foram suficientes para colocar o espetáculo de pé. Sob esse aspecto, e pensando na formação profissional do Galpão, a experiência e o conhecimento de Eid, que será melhor articulado com a encenação de Nelson Rodrigues em 1990, foi fundamental.

Após *Arlequim*, o Galpão realizou nova oficina, dessa vez com o diretor Ulysses Cruz. A partir de então, o grupo assumiu dois projetos cênicos. A encenação do canovaccio *A comédia da esposa muda* (1986), que fazia uma sátira sobre a relação entre marido e mulher, e a montagem de *Triunfo, um delírio barroco* (1986), parceria entre teatro e dança, cuja montagem ficou sob a responsabilidade da Cia de Dança do Palácio das Artes.



Em 1987 o Galpão participou do Festival Internacional do Teatro de Rua (RJ), onde teve contato com grupos latino americanos e europeus e surgiu a possibilidade de viagens internacionais, ocorridas nos anos seguintes em festivais no Peru e na Itália. A circulação internacional trouxe novas expectativas, o aprofundamento das técnicas do teatro de rua e o uso de instrumentos musicais em cena. Surgindo daí dois espetáculos: *Foi por amor* (1987), texto de Eduardo Moreira, que tratava de crimes passionais e o machismo que acoberta os conhecidos “crimes em defesa da honra” e *Corra enquanto é tempo* (1988), texto e direção de Eid Ribeiro, que tratou do avanço de igrejas neopentecostais no Brasil daquela época. Pela temática, é visível a opção por questões de nossa realidade nacional.

No jornal *Tribuna de Minas*, de 04 de novembro de 1988, Ailton Maggiolli chamava a atenção para o momento do Galpão:

Ao emergir da dura e chocante realidade nacional que lhe valeu de inspiração à nova série de esquetes, sintomaticamente intitulada “Deus é Brasileiro”, o Grupo Galpão de Teatro de Rua – de malas prontas para uma viagem ao Peru, onde participa de 19 a 27 de novembro do Reencuentro Ayacucho 88 – volta ao seu “habitat” hoje, a partir das 17 horas, para mostrar sua mais recente produção. “Corra enquanto é tempo”, com texto e direção de Eid Ribeiro, narra a disputa de um “ponto” entre um [sic] travesti e uma família de crentes, de maneira descontraída e bem-humorada, utilizando-se da música ao vivo e um repertório brega que não dispensa composições de Roberto Carlos, Antônio Marcos, Silvinha e outros representantes dignos do movimento (Maggiolli, 1988, s. p.).

A série “Deus é brasileiro” ficou em cartaz de 1988 a 1994, marcou a parceria do grupo com Eid e trouxe elementos para a profissionalização da trupe. Para Moreira:

Com o “Corra” e com o Eid deixamos um pouco de ser tão ingênuos e começamos a ser impregnados da necessidade de refletir mais radicalmente sobre a função do teatro e especialmente da dramaturgia no teatro. O que queríamos dizer, porque e qual sentido de fazer determinada peça naquele momento eram questões que apareciam de forma mais clara. Nisso a contribuição de Eid foi fundamental, uma vez que ele é essencialmente um autor que reescreve seu texto permanentemente, dialogando com seu lado diretor e junto com seus atores, num permanente processo de reflexão (Moreira, 2010, p. 68).

O percurso do Galpão até o trabalho com Eid é uma trajetória formativa que

contou com as possibilidades de produção artística num país que passava pelo processo de modernização conservadora sustentado pela recente violência militar. O trabalho nas ruas serviu para a ocupação do urbano e o reconhecimento de público, levando à profissionalização. Nesse caso, Eid foi importante e marcou o início do trabalho criterioso do grupo, que se completou com a montagem de *Álbum*.

Dando sequência ao desejo de falar do Brasil e encontrar um teatro brasileiro, veio a proposta da montagem de “Álbum de Família”, de Nelson Rodrigues. A ideia polêmica, e que deixou quase todos bem perplexos, foi lançada numa viagem de barco em direção à Sardenha, na Itália, quando fazíamos uma longa turnê por aquele país (Moreira, 2010, p. 68).

Dirigindo *Corra*, Eid acompanhou a viagem pela Itália e, pelas memórias de Moreira, a referência sobre a “função do teatro e especialmente da dramaturgia no teatro”, nos ajuda a compreender a escolha pelo texto de Nelson Rodrigues após as experiências com as ruas e as técnicas circenses.

Eid Ribeiro e a sugestão de montagem de Nelson Rodrigues

O diretor e dramaturgo do interior de Minas fez carreira em Belo Horizonte a partir de 1960, quando se articulou com o teatro engajado e o movimento estudantil por meio do Centro Popular de Cultura⁵. Nessa época, também estudou no Teatro Universitário da UFMG e fundou, com José Ulisses de Oliveira e José Antônio de Souza, o Grupo Geração, com o propósito de tratar da situação política brasileira no contexto da Ditadura. O Geração realizou encenações importantes: *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets (1967), *Mortos sem Sepultura*, de Jean-Paul Sartre (1968) e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Ferreira Gullar e Vianinha (1968). Em 1969, Eid dirigiu o espetáculo *Fábula da hora final*, uma adaptação de *Zoo Story*, de Edward Albee, que, devido à perseguição dos militares, marcou o fim do Geração.

Logo em seguida, Eid se mudou para o Rio de Janeiro e trabalhou como assistente de direção de Amir Haddad no grupo *A Comunidade*, cujo propósito era

⁵ Segundo Gomes (2013), o CPC em BH foi organizado por Oduvaldo Vianna Filho e esteve vinculado à União Estadual dos Estudantes (UEE). Eid era funcionário do Banco Mercantil de Minas Gerais e atuava no Sindicato dos Bancários, daí a proximidade com o CPC e, mais tarde, da Organização Marxista Política Operária (POLOP).



a pesquisa de linguagem para romper com a encenação à italiana, questionando seus princípios formais: linearidade, verticalidade e frontalidade. A parceria no Rio permitiu que Eid aprofundasse seus conhecimentos, especialmente no que se refere à efervescência experimental dos anos de 1970. Dividindo seu tempo entre Rio e Belo Horizonte, atuou ainda como jornalista, redator e diretor teatral, com destaque para o prêmio de diretor do ano de 1976, pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), com a encenação de *Risos e Facadas*, adaptação de Samuel Beckett.

O final dos anos 1970 é marcado pelo retorno definitivo à capital mineira, quando começou a escrever e dirigir textos teatrais. São desse período: *Cigarros Souza Câncer* (1977), *Terreno Baldio* (1978), *Delito Carnal* (1979) e a montagem de *As Criadas*, Jean Genet (1980). Nos anos seguintes criou a Cia Absurda com montagens importantes de Samuel Beckett, como *Fim de Jogo* (1988).

Para Moreira,

Eid era sinônimo de bom teatro e irreverência. Entre alguns marcos na minha formação teatral, eu citaria montagens do Eid como “Risos e facadas” e “Cigarro Souza Câncer”, além da sua inesquecível encenação de “As Criadas”, de Jean Genet. Houve outras de outros encenadores, como “A noite dos assassinos”, dirigida pelo Paulo César Bicalho, “O Bravo soldado Schweik”, do Pedro Paulo Cava, e alguns espetáculos do Jota D’Angelo, mas o trabalho do Eid era o que mais nos arrebatava (Moreira, 2010, p. 65).

Os projetos continuam nos anos seguintes, com destaque para a atuação no Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de BH, direção de diversos espetáculos e também trabalhos no cinema.

O teatro de Belo Horizonte deve muito ao trabalho de Eid Ribeiro. Ele é um nome importante para a aproximação daquilo que se produzia nos grandes centros teatrais do país e no exterior com o ambiente da cidade, fora do principal eixo de produção teatral do país. Não é o único a fazer esse tipo de trabalho, porém chama a atenção em sua carreira a abertura para a experimentação e para as modernidades teatrais. Conhecendo o engajamento dos anos de 1960, o *agit-prop*, as práticas não convencionais de teatro e valorizando a dramaturgia do “Teatro do Absurdo”, Eid estimulou novos grupos teatrais e contribuiu para a multiplicidade cênica na cidade.

O convite do Galpão, em 1985, para o diretor acompanhar os ensaios de *Arlequim* é um dos índices da importância desse homem de teatro na cidade. A generosidade com que ele se dirigiu para o grupo de jovens atores demonstra o compromisso com as artes cênicas. Tal ação estava articulada ao clima cultural da época, onde era importante ocupar os espaços públicos e produzir arte de qualidade para um público que poderia fruir experiências cênicas críticas e inovadoras.

Um traço importante do trabalho de direção de Eid que marcou o Galpão – inclusive isso é lembrado no processo de rememoração de Moreira – é a dinâmica desenvolvida pelo diretor ao reescrever os textos dramáticos no processo de montagem. Essa é uma característica do seu trabalho, sempre focado no momento em que o espetáculo está sendo produzido, assim como nas potencialidades as quais os grupos de atores podem oferecer à proposta cênica e no processo de recepção do público. Forjado no contexto das experiências artísticas da segunda metade do século XX, importa pouco a ele o zelo absoluto ao texto dramático, mas sim o respeito às ideias do dramaturgo em articulação com o momento da montagem. É um encenador que conhece e valoriza a importância da literatura dramática, mas atua como construtor de cenas. Seu trabalho se localiza sob a chave da “teatralidade”, reforçando a arte do teatro como ato (Sarrazac, 2021)⁶.

Luiz Carlos Garrocho, ao analisar o trabalho do encenador, ressalta a importância da função do ator para a composição dos espetáculos:

Num dos planos de confecção da dramaturgia cênica, Eid perpassa caminhos que vão da elaboração dos tipos às personas, de tal modo que suas silhuetas sejam bem definidas e compostas pelo ator/atriz com precisão, seguindo as diretrizes do encenador. Eid conhece muito bem as artimanhas e os vícios que a cultura burguesa impõe sobre os corpos quando em estado de atuação cênica. Se não formula uma metodologia

⁶ Na esteira de Bernard Dort e Roland Barthes, Jean-Pierre Sarrazac, especialmente no livro *Crítica do Teatro I*, discute a potência do teatro crítico na segunda metade do século XX europeu voltando-se, entre outros temas, para o trânsito entre o real e a cena. O autor, ao se dedicar à relação entre texto e cena, compreende que o teatro incide sobre o real, por isso ele não se concretiza a partir de “uma identidade literária abstrata e atemporal” (Sarrazac, 2021, p. 85), mas sim a partir de um “devir cênico” que ressalta e confronta os elementos que fazem parte especificamente do teatro num movimento dialético. A “teatralidade” diz respeito à relação entre os elementos que compõem a cena e o efeito sobre o real, assim ela valoriza o teatro como ato, sem submissão à literatura dramática e capaz de intervir no real. Devido à sua formação, Eid Ribeiro potencializa em seus projetos a dialética entre os elementos da ficção e a situação cênica que deseja produzir.

configurada a priori para o ator/atriz, operando muito mais de modo intuitivo, como afirma em diversas ocasiões, ele incidirá sobre duas frentes, simultaneamente: trata-se, por um lado, de tirar o tapete de conforto do ator/atriz e, por outro, de propor um encontro visceral com os signos emergentes no acontecimento cênico. Numa cena em que o trabalho do ator/atriz envolve o adensamento das relações e da duração (Garrocho, 2016, p. 320-321).

A elaboração do “acontecimento cênico”, ou do *ato teatral*, necessita da dramaturgia e de outros elementos, entre eles, a pulsão do corpo do ator na cena. Para um grupo de jovens atores, o trabalho com Eid se configurou como um processo de aprendizagem, pois nele não se encontra uma formalização pré-elaborada da escritura cênica, mas um trabalho específico, conforme as intenções da montagem. Isso teve dimensão considerável para o Galpão que na época tinha experiência em teatro de rua, mas havia encontrado dificuldades para elaborar um espetáculo complexo e que exigia uma leitura mais cuidadosa da escrita dramática. Daí o ator Eduardo Moreira tributar a “perda da ingenuidade” do grupo ao contato com Eid. Naquele momento, houve uma interconexão entre o trabalho cuidadoso com a dramaturgia e aquilo que Garrocho chama de “propor um encontro visceral com os signos emergentes no acontecimento cênico”.

No trabalho de montagem de *Corra*, o diretor e dramaturgo articulou a experiência de teatro popular do Galpão com a escritura do texto dramático. Para abarcar o tema da manipulação da fé por pessoas interessadas em ganhos financeiros, foi realizado intenso trabalho de imersão nas ruas, especialmente nas regiões onde pastores pregavam utilizando caixas de som em meio a moradores de rua, pobres, desempregados e prostitutas. O *ato teatral* surgiria do encontro entre a realidade das ruas e a articulação cênica, com isso Eid potencializou a experiência acumulada pelo Galpão e apontou para novas dimensões do fazer teatral por meio da construção de textos dramáticos mais complexos e articulados à função dos atores. “Assim, o texto também foi construído e desconstruído inúmeras vezes, sempre escrito e reescrito pelo diretor-dramaturgo, valendo-se do material que, muitas vezes, surgia durante as improvisações e os ensaios” (Moreira, 2007, p. 10).

Como Eid acompanhou as viagens do Galpão pelo Peru e pela Itália, o jornal *O Estado de Minas* publicou em 4 de janeiro de 1989 uma matéria de página inteira



assinada pelo diretor que avaliava o teatro latino americano, especialmente o teatro de rua, e relatava a experiência do Galpão no país andino. A maneira como ele tratou do grupo reforça as noções de pesquisa de linguagem e experimentação exploradas em sua parceria com a trupe:

[...] é preciso analisar o trabalho do Galpão sob vários aspectos. É um Grupo que está junto há seis anos (coisa rara no Brasil de hoje) e que vive exclusivamente para o teatro (sem nenhuma ajuda oficial ou particular), o que pode ser considerado um milagre. O que é apaixonante no Galpão é a sua necessidade de estar sempre aprendendo sempre estudando, procurando aprimorar cada vez mais a sua linguagem, seja através da música (pretendem tocar vários instrumentos), seja através da dança, da voz, das técnicas do circo, da interpretação, do canto, ou qualquer outra matéria que por acaso caia no seu rol de interesse. É também um grupo que mantém um repertório (atualmente de 4 peças) e que jamais deixa de aprimorar essas peças através de constantes ensaios, novas pesquisas, debates e discussões com os vários diretores com quem já trabalhou (Ribeiro, 1989, s. p.).

Após esses reconhecimentos, Eid volta-se para uma questão pouco discutida pela bibliografia sobre o Galpão:

O impressionante nisso tudo é a incapacidade da crítica teatral enxergar a importância do Galpão no teatro brasileiro, talvez porque o teatro de rua não seja considerado teatro pelos “bem pensantes” da elite colonizada. Ou talvez porque, infelizmente, no Brasil não existe uma tradição de teatro de rua (Ribeiro, 1989, s. p.).

Nessa passagem, o diretor aponta para um problema que envolvia as artes cênicas daquele momento: não havia tradição de teatro de rua no Brasil e as experiências que existiam eram incapazes de serem valorizadas pela crítica teatral. Dificuldade ligada aos aspectos políticos da época, pois a Ditadura Militar no geral, perseguiu a produção artística crítica e, com isso, desestimulou a ocupação de espaços públicos por profissionais da arte. Em 1989, o país retomava o debate democrático e Eid entendia que diferentes tipos de expressões artísticas, principalmente o teatro de rua, precisavam ser valorizados e divulgados pela crítica. O Galpão era conhecido em Belo Horizonte e tinha participado de festivais de teatro no exterior, mas ainda precisava ser melhor conhecido pela crítica e público.

A montagem de *Álbum de família* está articulada a esse projeto. Encenar



Nelson Rodrigues não significava transpor das páginas para o palco um autor conhecido. Havia planejamento cênico para os atores, que incluía formação cênica mais densa, buscando o reconhecimento da crítica nacional pelo trabalho daquele grupo que atuava com coesão há sete anos.

A proposta de *Álbum de Família*: composição cênica e desafios formativos

O trabalho para a montagem de *Álbum* ocorreu ao longo do ano de 1990. Foram nove meses de leitura de mesa, pesquisa de linguagem, conhecimento da obra do dramaturgo, ensaios e desafios múltiplos. Um mergulho rodrigueano e nos possíveis sentidos que poderiam ser atribuídos àquele teatro.

Muito já havia sido escrito sobre a obra de Nelson, sendo ele um dos autores brasileiros mais comentados dentro e fora dos meios teatrais. Toda obra artística carrega, ao longo do tempo, suas próprias características e tudo aquilo que se produziu, escreveu e interpretou sobre ela, principalmente quando tratamos de autores muito conhecidos. A recepção não é isenta das interpretações sobre a obra e, com Nelson Rodrigues, isso não foi diferente. Um dos exemplos que ilustra essa situação é o trabalho de organização e classificação das peças de Nelson por gênero e temas, desenvolvido por Sábato Magaldi e seguido pela publicação de *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*, em 1987 pela Ed. Perspectiva. Magaldi é um nome importante das artes cênicas. Crítico teatral e pensador, ele foi responsável por categorizações da história do teatro brasileiro, inclusive as que envolvem a ideia de modernidade teatral em articulação à dramaturgia e à cena rodrigueana. A divisão das peças de Nelson sob três chaves para efeito didático das publicações das obras completas – “peças psicológicas”, “peças míticas” e “tragédias cariocas” – acabou se tornando uma referência para críticos, diretores, atores e pesquisadores. Além disso, o próprio dramaturgo, exímio autor de crônicas para a imprensa brasileira, tratou de produzir expressões que acabaram definindo seu teatro, como por exemplo a noção de “teatro desagradável”. Esses e outros elementos fazem parte das peças de Nelson, num amplo processo de produção de sentidos.



A montagem de *Álbum*, uma “peça mítica” de um “teatro desagradável”, por um grupo que lidava com técnicas circenses, com o cômico e dialogava com a *Commedia dell’arte* e com o “teatro pobre” de Jerzy Grotowski e Eugênio Barba, soava estranho para o público, para a crítica teatral e para os próprios atores, que ficaram “perplexos” com a sugestão de montagem, de acordo com Moreira.

No entanto, o Galpão vinha desenvolvendo a pesquisa cênica com o objetivo de abordar problemas sociais brasileiros. Assim, a sugestão de Eid surgiu como uma possibilidade dupla: discutiria problemas nacionais e montaria um dramaturgo brasileiro com um novo desafio de linguagem.

As palavras de Moreira novamente nos apresentam pistas interpretativas:

Nosso projeto de mergulhar na realidade do Brasil ganhou um novo e inusitado rumo com a proposta feita por Eid de montarmos *Álbum de família*. Um dos mais virulentos exemplos das chamadas tragédias metafísicas de Nelson Rodrigues, a peça dissecava os podres de uma família tradicional do interior mineiro (Minas, sempre Minas!) com cenas de incesto generalizado, crimes, castração, numa violência explícita e ao mesmo tempo velada, bem típica da nossa cultura brasileira e, especialmente, mineira (Moreira, 2021, p. 28).

O ator articula a violência do enredo com a realidade nacional e, particularmente, a mineira. As práticas de violência do processo de formação de nosso país passam pelos espaços de Minas, inclusive porque o estado possui variadas formas de exploração social incentivadas, desde a colonização, pela exploração de minérios, além de forte tradição religiosa que, em muitas ocasiões, mascaram as práticas de violência física e simbólica. Pelo processo de rememoração do ator, essa parece ser uma chave que justifica a escolha do texto de Nelson, apesar da proposta do dramaturgo passar por outras lentes interpretativas. Todavia, é preciso considerar que a preocupação com questões que poderiam ser próprias de Minas Gerais – “Minas, sempre Minas!” – aparecerá na trajetória do Galpão de maneira mais forte a partir da encenação de *Romeu & Julieta* (1992), espetáculo que, não por acaso, sucede a experiência com Eid e Nelson.

Se a violência surge como uma explicação para a experiência cênica de 1990, talvez seja pelo fato dela ter se tornado mais explícita diante do trabalho com a

dramaturgia, porém o tema já era tratado pelo grupo, especialmente na série “Deus é brasileiro”. *Foi por amor* abordou crimes produzidos pelo machismo estrutural e *Corra enquanto é tempo* enfrentou a questão da violência simbólica e econômica promovida pela religiosidade das ruas e praças de nossas cidades, onde pastores disputavam espaço com sujeitos violentados pela exploração do capital. A diferença é que, nesses projetos, o tratamento dado à questão social foi por meio da irreverência e da comicidade. Com a dramaturgia de Nelson, a sustentação do espetáculo passava por outros caminhos, notadamente o da tragédia.

O Galpão inovou a nossa cena teatral por muitas razões. Sobre a série “Deus é brasileiro” o grupo conseguiu articular temas complexos com diferentes propostas cênicas. O sentido do engajamento dos anos 1960 com o teatro de *agitprop*, que marcou a fase inicial da carreira de Eid, fora esvaziado, ao passo que a Ditadura Militar havia deixado um rastro de silenciamento na cultura artística crítica do país. Se o coletivo de atores tinha por interesse discutir problemas sociais, o questionamento sobre a forma propícia para isso rondou os espaços de produção dos espetáculos. A comicidade, a irreverência, a sátira, entre outras, são possibilidades e foram utilizadas. No entanto, faltava um olhar para a tragédia e o tratamento que ela proporciona aos temas sociais. Além disso, é difícil estruturar um espetáculo de cunho trágico para as ruas, assim surgia o desafio de encenar em um espaço fechado.

Em 2012, o projeto Ocupação, do Itaú Cultural, se dedicou a Nelson Rodrigues. Uma das atividades do evento foi o *Encontro com Nelson ao pé da cena*, que reuniu diretores para falar de suas experiências de criação de espetáculos com textos do dramaturgo. Sobre *Álbum de família* foram convidados Eid Ribeiro e Newton Moreno. O encenador mineiro, obviamente, tratou do processo de criação do Galpão.

No vídeo disponível no site do Itaú Cultural, há uma apresentação dos diretores com exibição de partes filmadas da encenação de 1990 (<http://portale.icnetworks.org/>). Em seguida, o mediador Valmir Santos pergunta ao diretor os motivos da escolha do texto, já que o Galpão é reconhecido pela chave cômica. Eid retoma a questão da ausência de crítica teatral para espetáculos de rua, explicitada em 1989, mas não usa apenas esse argumento. Ele reforça o

interesse do grupo no final dos anos 1980 em tratar da realidade social brasileira e afirma seu desejo de encenar uma peça de Nelson em Belo Horizonte, que, para ele, teria um importante sentido transgressor. Por isso, ele indica um trabalho de workshop para os atores com três peças: *Álbum de família*, *Boca de ouro* e *Beijo no asfalto*. A decisão por Nelson já havia sido tomada.

Pelo relato, chamou a atenção do diretor o trabalho com *Beijo no asfalto*, porém o encenador gostaria que fosse realizado uma montagem de palco, objetivo que ficaria melhor com *Álbum*, peça que ele chama de “muito mineira”, não só pelos espaços onde a trama ocorre, mas pelo aspecto da “família tradicional mineira”. Eid chega a dizer que “Nelson possui coração pernambucano, alma mineira e verve cômica carioca”. A partir desse olhar, *Álbum* trazia a “transgressão” que o diretor gostaria que o Galpão colocasse em cena, inclusive para ser reconhecido pela crítica.

A partir daí, os estudos para o espetáculo foram realizados e a montagem construída. O trabalho de reestruturação do texto por Eid foi fundamental na articulação entre os interesses do grupo e a dramaturgia de Nelson Rodrigues. De acordo com Moreira, “o texto [dramático] foi incessantemente escrito e reescrito durante as longas improvisações baseadas nas situações da peça”. (Moreira, 2021, p. 29)

A reescrita priorizou o núcleo familiar do texto e focou a discussão no arrebatamento entre o sexo reprimido e a culpa. O conflito entre desejo e repressão, exalado pelos personagens, foi a base, segundo Eid, para provocar pulsões nos corpos dos atores que deveriam atuar de forma a demonstrar, pelas ações físicas, a contradição entre desejo e moral, elemento importante para a dramaturgia de Nelson, preocupada com a condição da natureza humana, cindida entre o demoníaco e o divino (Gusmão, 2022)⁷. Moreira (2010) afirma que o espetáculo tinha uma linguagem marcadamente corporal, cuja preparação foi com

⁷ Por mais que estejamos tratando de um espetáculo temporalmente localizado com base em um texto dramático de Nelson Rodrigues, entendemos que o escritor elaborou um projeto de crítica social definido, onde a linguagem teatral era indispensável para atingir o público e denunciar aquilo que ele compreendia como problemas da modernidade. Justamente por capturar a matéria crítica do dramaturgo, articulando os textos dramáticos com as crônicas jornalísticas e, com isso, lidando com o objetivo da obra, optamos por utilizar neste artigo o trabalho de Gusmão (2022), em meio às inúmeras e importantes interpretações acadêmicas sobre a obra de Nelson.

base no *Teatro Antropológico*, de Eugênio Barba.

A linguagem corporal está articulada às condições do grupo de atores. O trabalho de direção insere, no contexto do espetáculo, novos elementos sem deixar de lado a experiência acumulada. A pulsão que a dramaturgia de Nelson tanto explora para mostrar as contradições do humano foram relidas com o objetivo de estimular ações físicas que desafiavam os corpos cênicos, conhecedores e adaptados a outras expressões, como as do teatro popular. A ânsia entre desejo e repressão gerava movimentos que dizem respeito à individualidade e à forma como cada um encara a si mesmo, e isso é diferente dos amplos movimentos acrobáticos, por exemplo.

Com essa proposta, a cenografia ganhou importância. Assinado por Rômulo Bruzzi, – profissional que trabalhou com Eid e o Galpão em espetáculos nos anos 1980/1990 – o cenário era escuro, composto pelo jogo de luzes e sombras e marcado por elementos religiosos, como altar e cruz. Dividia-se em três partes ou pavimentos. O plano baixo era um curral quadrado, cujas cercas direcionavam o olhar da plateia para os atores da cintura para cima. Os outros dois planos ficavam atrás e acima e os atores que atuavam nesses espaços deslizavam utilizando um carrinho de rolimã invisível ao público. Da plateia, todo palco parecia um grande teatro de marionetes em um altar católico, o que também lembrava uma cena expressionista, segundo o diretor e Moreira. Os personagens apareciam como peças de um jogo. Além da expressão corporal dos atores, o fervor entre desejo e moral se materializava no conjunto cênico, colocando o espectador como observador da trama.

Nelson escreveu peças que, para ele, deveriam ser encenadas para purificar o lado demoníaco dos espectadores, daí a importância da identificação do espectador com os personagens. Eid e o Galpão construíram cenicamente outra dimensão para *Álbum*. Os personagens como peças de um jogo, ou no teatro de marionetes circundado por símbolos cristãos, podem ser vistos pelo público não somente por suas expectativas individuais, mas também sociais. Afinal, quem move as peças do jogo de marionetes carregado de incesto, desejos e repressão? A ação poderia ser interpretada apenas por meio das questões individuais dos personagens ou existiriam outras dimensões, como o ambiente social? Importante

pontuar também que a proposta da encenação surgiu da vontade do Grupo de tratar sobre a realidade social brasileira e Eid via no texto um sentido “transgressor”, que precisava ser estimulado na cena de BH.

Também ocorreram mudanças importantes no texto dramático. O diretor construiu o personagem Sobrenatural, vivido por Antônio Edson, que repetia em cena frases conhecidas de Nelson Rodrigues. “Devagar, em ritmo de filme em câmera lenta, Nelson entra no palco, sobe numa mesa central e aponta sua bengala para o público, a ele se dirigindo para informá-lo a respeito da tragédia iminente” (Alves, Noe, 2006, p. 71). Esse personagem comentava a cena, apesar do diretor afirmar que ele não era um narrador. O personagem circulava pelo palco, tratava sobre a obra repetindo ideias e frases polêmicas do dramaturgo, estimulando o espectador a pensar sobre o sentido do que assistia, marcando a relação entre obra, criador e papel interpretativo do público. Esse é um expediente cênico de distanciamento, instigando o público a olhar a cena de fora.

Ainda sobre o trânsito do texto para a cena, Eid dedica atenção especial ao personagem Nonô, “o possesso”, que se enlouqueceu depois do incesto com a mãe. No texto dramático, esse personagem ronda nu e alucinado o entorno da casa da família, sem entrar em cena. No palco do Galpão, Nonô é vivido por Chico Pelúcio e está em cena. Nu, com o corpo descompensado pela loucura, grita, emite grunhidos, rola no chão e é parte da trama. Cada membro da família o vê de uma forma. Para alguns, ele é indesejável e obsceno, já Senhorinha admira o corpo masculino nu, enquanto Jonas o odeia e o ignora. Em entrevista à jornalista Vitória Neves do jornal *O Estado de Minas*, em 16 de junho de 1991, o ator comenta a composição do personagem e sua importância para a trama cênica:

No texto de Nelson Rodrigues o Nonô não é materializado no palco. O Eid (Ribeiro, diretor da peça) o colocou como uma pessoa que incomoda o tempo todo e tem um dedo muito forte na composição desse personagem. O Nonô passa por momentos de uma dor muito grande na medida em que tem o pai como obstáculo entre ele e a mãe e mostra isso de maneira evidentemente angustiante (Neves, 1991, p.8).

Diferentemente da proposta teatral de Nelson Rodrigues, o incômodo da presença em cena do personagem pode estimular o olhar mais distanciado dos espectadores, gerando estímulos para questionar os padrões morais da



“tradicional família mineira”. Apesar do dramaturgo ser contrário às propostas de distanciamento, em especial o brechtiano, pois visa com o seu teatro estimular o contrário, a identificação com o objetivo de purificar o mal que compõe uma das partes do ser humano, Eid apresenta outra dimensão cênica, lendo e ressignificando Nelson a partir da ideia de transgressão.

As características da construção cênica de *Álbum de família* demonstram que a parceria entre o Galpão, Eid Ribeiro e Nelson Rodrigues promoveu um ato teatral muito próprio. Isso indica as potencialidades cênicas da dramaturgia rodrigueana, conforme os interesses das pessoas e grupos que as utilizam nos palcos. Levando em conta esses aspectos, para efeito de conclusão, cabe o questionamento: O que significou Nelson Rodrigues para Eid e para o Galpão?

Sentidos e propostas de Nelson Rodrigues no palco do grupo mineiro

Eid é um encenador que merece estudos mais aprofundados, pois há muito que refletir sobre o trabalho que ele vem desenvolvendo com constância desde os anos 1960. No contexto deste artigo, o projeto com o Galpão e Nelson Rodrigues foi tomado como referência; todavia, para responder com mais propriedade ao questionamento anterior é preciso olhar para o conjunto da obra e não somente para uma encenação. Para tentar construir uma resposta condizente para a questão, recorreremos a Garrocho (2016) que, ao tratar da trajetória do dramaturgo e encenador, aponta que um de seus interesses frequentes é pelo “mundo de baixo”. Para o pesquisador, Eid sempre se interessou pelos sobreviventes, marginalizados e esquecidos que, apesar do perigo da extinção iminente, continuam a habitar o mundo. Ele tratou, por exemplo, do universo do entretenimento popular e dos dramas dos atores de espetáculos circenses. Seus textos estão carregados de figuras marginais: idosos, mascastes, travestis, ambulantes, mágicos de circo, mulher macaco, entre outros. Sob essa chave, a parceria como dramaturgo e diretor com o Galpão em 1988 levou à elaboração de *Corra enquanto é tempo*, peça que trata dos desvalidos que disputam espaços de sobrevivência nas ruas.



Para Garrocho há uma preocupação com o humano e suas contradições, fato que não pode ser explicado por uma lógica causal e é, nesse ponto, que a obra de Nelson interessa a Eid:

Basta lembrar que Beckett e Nelson Rodrigues transversam as escritas cênicas e dramáticas de Eid Ribeiro: todos os dois já foram montados por ele. São autores que expõem, cada um a seu modo, e diversamente entre si, essa paixão inútil que é o homem (Garrocho, 2016, p. 328-29).

Nelson, com sua crítica à modernidade e olhar conservador e religioso, sempre se interessou pela natureza humana, em especial a divisão entre o divino e o demoníaco. Para tanto, lançou mão de uma potente verve narrativa contra a modernidade e também se interessou pelo “mundo de baixo”. Era na periferia, em meio à baixa classe média, que ainda existiam, para ele, os gestos e ações eminentemente humanos. Nelson acreditava e denunciava a desumanização da modernidade, que poderia ser percebida na falta de espanto da vida moderna, porém a periferia era um ambiente de resistência. “O subúrbio ainda teria um resquício de humanidade que os tempos modernos teriam suprimido das zonas mais abastadas” (Gusmão, 2022, p. 20).

Contudo, Eid não é antimoderno, conservador ou religioso, mas um profissional interessado na crítica social e na vontade de expor os impasses do humano em favor da transformação. E é isso que ele realiza com o Galpão ao encenar *Álbum de família*. Essa construção cênica significou a possibilidade de trabalhar com um dramaturgo brasileiro, que tratava de temas importantes que tocam a sociedade contemporânea e que, por fim, buscava, de alguma forma, uma resposta aos problemas da modernidade.

Para os problemas do humano, as respostas de Eid são diferentes das de Nelson. Este, a partir de perspectivas distintas, permitiu àquele construir interpretações sobre a sociedade contemporânea. Por isso, Nelson foi indicado para o Galpão num momento em que a trupe buscava a “realidade brasileira”. O diretor objetivava discutir problemas sociais e viu em Nelson Rodrigues um teor “transgressor”, que ele necessariamente não possui. Para tanto, Eid reescreve a cena rodrigueana atuando como encenador que fomenta o teatro como ato. Certamente, pelo olhar de Nelson, Eid não seria um bom diretor, pois rompeu com

o objetivo teatral de purificação do público. No entanto, “múltiplos são os sentidos que podem ser atribuídos a um mesmo texto, múltiplos podem ser os universos de crenças criados em torno de uma mesma obra - o que torna ainda mais dinâmico o jogo que articula autores, obras, leituras e interpretações das mesmas” (Gusmão, 2021, p. 308).

E para o Galpão, o que significou a montagem de *Álbum de família*? Conforme foi discutido, o projeto fez parte da formação do grupo. As palavras de Moreira apontam nesse sentido, inclusive o grupo “perdeu a ingenuidade” ao se encontrar com Nelson Rodrigues. Ao olharmos em retrospecto para as primeiras obras que o Galpão ofereceu ao público, parece haver, com *Álbum*, um “corte” na trajetória; porém essa interpretação é apressada e descontextualizada. A encenação representou um aprofundamento formativo fundamental para o Galpão. O encontro com Eid, cujo ápice foi a montagem de Nelson Rodrigues, marcou a profissionalização da trupe. Depois de realizar cursos, dialogar com muita gente e ocupar as ruas das cidades, a encenação de *Álbum* permitiu ao grupo se lançar em projetos mais complexos, que foram altamente comentados pela crítica teatral a partir dos anos 1990. Eid e Nelson pavimentaram o caminho que o Galpão seguiria a partir dali.

Para efeito de conclusão, é importante retomar a ideia de Eid de que o Galpão não aparecia nas páginas da crítica. Em Belo Horizonte, a encenação de *Álbum de família* permitiu inúmeros prêmios e colocou o espetáculo como destaque de 1991. Depois, o grupo encenou em várias cidades, entre elas Rio de Janeiro, no Teatro Glaucio Gill. Após assistir ao espetáculo, Maksen Luiz publicou, no *Jornal do Brasil*, a crítica *Poética Desagradável*, onde elogia o trabalho de reescrita e direção realizado por Eid e a cenografia de Rômulo Bruzzi. Já sobre a atuação dos atores, ele considera:

O elenco segue uma linha algo operística, que em alguns casos se reduz apenas à incapacidade técnica de resolver uma interpretação não naturalista. Beto Franco empobrece o desespero de Jonas; Chico Pelúcio amplia, oligofrenicamente, a loucura de Nonô; Júlio César Maciel, além de uma caracterização insatisfatória (cabelo e maquiagem), não alcança o patético de Edmundo; Eduardo Moreira atinge, apenas parcialmente, a angústia de Guilherme; Wanda Fernandes mostra-se convincente como D. Senhorinha; Teuda Bara não compromete como Ruth; Maria Castelois [sic] é responsável pela cena que deixa a platéia [sic] mais tensa, quando

é arrastada pelo pescoço. A disciplina e contenção corporal da atriz é digna de registro. Antônio Edson, com voz apagada, não sustenta, integralmente, a responsabilidade de conduzir o espetáculo (Luiz, 1991, p. 9).

Em seguida, o crítico volta a elogiar a composição cênica e finaliza o texto: “A adaptação de *Álbum de família*, mesmo modificando o texto original, não trai o espírito de Nelson Rodrigues: provocador, trágico, violento e poético” (Luiz, 1991, p. 9).

Não trair o espírito do escritor, “mesmo modificando o texto original” parece ser o maior mérito da encenação. Os problemas que o crítico aponta sobre a fragilidade dos atores em cena são importantes e estão articulados ao momento que o grupo vivia e ao interesse do diretor ao sugerir a montagem daquele texto dramático. Eid ressignificou a peça, criou a cena a partir dos interesses que circundavam o Grupo e lançou a trupe em desafios interpretativos novos. Os atores estavam consolidando suas atividades, não tinham experiência com a montagem de tragédias e com textos dramáticos densos, além de pouca familiaridade com o palco, por isso encenaram Nelson.

Ao realizar seus apontamentos, Maksen Luiz permitiu que o Galpão figurasse nas páginas da crítica do eixo Rio-São Paulo, rompendo espaços e promovendo debates. Objetivo que Eid buscava desde quando voltou da turnê europeia com o grupo. No início da década de 1990, durante e após a encenação de *Álbum*, críticos conhecidos no cenário teatral, como Alberto Guzik, Barbara Heliadora, Maria Lúcia Pereira e Carmelinda Guimarães passaram a tratar dos espetáculos do Galpão. Cabe reconhecer, portanto, a importância de Eid Ribeiro e de sua releitura de Nelson Rodrigues para o Grupo e para a cena teatral brasileira. As décadas seguintes foram muito ricas para a trupe de Belo Horizonte e parte disso se deve ao trabalho consolidado pela montagem e também pela recepção de *Álbum de família*.

Referências

ÁLBUM de Família estreia hoje. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte. 19 dez. 1990. Segunda Seção, p. 1. Segunda Seção.



ALVES, Junia; NOE, Marcia. *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Editora PUC MG, 2006.

DEPOIMENTOS V. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Secretaria da Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1981.

GARROCHO, Luiz Carlos. Eid Ribeiro: notas sobre um autor. In: RIBEIRO, Eid. Coleção Eid Ribeiro, v.1 – *Livro / Teatro*. Belo Horizonte: Javali, 2016, p. 315-331.

GOMES, Edmundo de Novaes. *Teatro político em Belo Horizonte: entre a resistência e a persistência*. 2013. Tese (Doutorado em Artes) -Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

GRUPO Galpão volta ao palco e mostra peça de Nelson Rodrigues. *Hoje em dia*, Belo Horizonte. 19 dez. 1990. Cultura, p. 1. Cultura.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. *Ficções purificadoras e atroztes: Entre a crônica e o teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Faperj, 2022.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. “Toda nudez, sem amor, será castigada”: o sentido proposto por Nelson Rodrigues a uma de suas peças mais controversas. *Revista Tempo*, Niterói Vol. 27, n. 2, Maio/Ago. 2021.

LUIZ, Macksen. Poética desagradável. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 27 abr. 1991, p. 9. Caderno B.

MAGGIOLLI, Ailton. Negócios da fé, com muito humor e malícia. *Tribuna de Minas*, 04 nov. 1988, s/p.

MOREIRA, Eduardo. (Org.). *Grupo Galpão: tempos de viver e de contar*. São Paulo: Edições Sesc de São Paulo, 2021.

MOREIRA, Eduardo. *Grupo Galpão: uma história de encontros*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.

MOREIRA, Eduardo. *Textos de rua*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2007.

NEVES, Vitória. A mágica do ator que respira, vive e se alimenta de teatro. *Estado de Minas*, Belo Horizonte. 16 jun. 1991, p. 8. Segunda Seção.

RIBEIRO, Eid. O teatro sai de cena e vai à rua. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte. 04 jan. 1989. Segunda Seção, s/p.



SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo: 1970-1980*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Crítica do Teatro I: da utopia ao desencanto*. Tradução de Leticia Mei. São Paulo: Editora Temporal, 2021Á.

Recebido em: 13/09/2023

Aprovado em: 31/10/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br