

PARAÍSO ZONA NORTE: apontamentos sobre uma estética cênica¹

North zone paradise: notes on a scenic aesthetic

Elen de Medeiros

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

137

Resumo: A montagem de *Paraíso zona norte*, de Antunes Filho, em 1989, compila duas peças do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues: *A falecida* e *Os sete gatinhos*. Tendo como objeto de análise a realização cênica do diretor brasileiro em relação às peças escritas por Nelson Rodrigues, o objetivo do artigo é apresentar alguns apontamentos sobre a concepção estética cênica do diretor em confronto com a estética dramaturgical de Nelson Rodrigues.

Palavras-chave: Antunes Filho, Nelson Rodrigues, teatro brasileiro.

Abstract: The stage setting of the play *Paraíso zona norte* (North Zone Paradise), by Antunes Filho, in 1989, compiles two plays written by Brazilian playwright Nelson Rodrigues: *A falecida* (The Deceased) and *Os sete gatinhos* (Seven kittens). This paper aim is to present some points about the director's aesthetic scenic conception compared to Nelson Rodrigues's dramaturgical aesthetic, using as subject of the analysis the scenic achievement of the Brazilian director in relation to the plays written by Nelson Rodrigues.

Keywords: Antunes Filho, Nelson Rodrigues, Brazilian theatre.

¹ A pesquisa que originou o presente artigo foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

No limiar do confronto

Paraíso zona norte, espetáculo de Antunes Filho, levado à cena em 1989, pelo Grupo Macunaíma, do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), se destaca no panorama teatral contemporâneo pela escolha de Nelson Rodrigues para a construção de uma poética do encenador, e se torna marco do diálogo de Antunes Filho com a obra do dramaturgo. A montagem sela a união decisiva entre o autor, polêmica figura do teatro nacional, e o encenador Antunes Filho, que é símbolo de uma geração de abertura do palco para experimentos e novas linguagens cênicas nas décadas de 1970-80. Antunes, antes da concepção deste espetáculo, já se consolidara como um encenador de fortes marcas autorais, da mesma forma como já havia experimentado outras montagens de textos do dramaturgo: *Nelson Rodrigues – O eterno retorno* (1981) e *Nelson 2 Rodrigues* (1984) são as mais marcantes. Esses dois espetáculos, ao lado de *Paraíso zona norte*, vão marcar definitivamente uma linguagem criada para a leitura do texto rodriguiano,

delimitando sua perspectiva sobre o palco, sobre o autor e sobre a dramaturgia.

Ao compilar em *Paraíso zona norte* dois textos dramáticos, *A falecida* e *Os sete gatinhos*, o diretor dá indícios de uma escolha estética, marcada antes de tudo pela força dramatúrgica de Nelson Rodrigues. Além de delinear a escolha, a proximidade entre os textos indica o recorte dado à montagem, situando-a na zona Norte do Rio de Janeiro, definida pelo título como “paraíso”. É interessante observar, no entanto, que se destaca na composição da cena o confronto de duas linguagens igualmente fortes: a linguagem da dramaturgia – marcada por uma abordagem cercada de coloquialismos, a presença exacerbada do “cariquês” – em oposição à linguagem da cena, pontuada por aspectos líricos e pela proposição de leitura de arquétipos. É no limiar desse confronto que se estabelece uma dinâmica intensamente marcada por uma ambivalência estética.

A falecida e Os sete gatinhos

Os textos de Nelson Rodrigues, tidos como base para a montagem, são comumente atrelados a uma perspectiva mais realista da sociedade, sobretudo por trazerem à tona o cotidiano de famílias da zona Norte do Rio de Janeiro, região conhecida pela carência financeira. Vastamente ligados ao termo *carioca*, por se ambientarem na capital fluminense, os textos se amparam no universo de classe média baixa da zona Norte para lidar com aspectos muito mais profundos do que a mera representação do subúrbio. Ou seja, esse olhar à sociedade é apenas uma primeira camada de uma perspectiva muito mais densa, que se lança às essências do ser humano enquanto indivíduo social, marcado pelo meio em que vive, mas também portador de vontades e anseios individualizados. O detalhe prosaico, bastante característico desse ciclo de peças da dramaturgia rodriguiana, não impede, no entanto, que se coloquem aspectos muito mais profundos, camuflados entre um e outro *fundo falso*. Flora Sussekind explora essa ideia a partir da construção conceitual no teatro de Nelson Rodrigues ao lidar com

alguns pressupostos estabelecidos, invertendo-os a ponto de confundir o seu leitor/espectador:

Nelson faz uso dessas relações [interpessoais], desses mecanismos [de articulação de conceitos] e desses temas [da dramaturgia ocidental] de uma maneira insólita, apontando para o fundo falso que procuram encobrir. Desnudando este fundo falso, onde se articulam conceitos, temas e relações, o teatro de Nelson Rodrigues vai obrigar o espectador a duvidar dessas mesmas ideias e da própria imagem construída sobre elas. (SUSSEKIND, 1977, p. 37)

Em *A falecida*, peça escrita e encenada pela primeira vez em 1953, a ação dramática será determinada, nos dois primeiros atos, pela vontade individualizada da protagonista Zulmira. São seus anseios de uma “provável Bovary suburbana”, como a definiu Sábato Magaldi (1985, p. 14), que marcam sua busca por um enterro suntuoso, a despeito de suas condições financeiras. Embora sejam os aspectos mais profundos e obscuros de sua vontade que determinam os caminhos percorridos, e que impulsionam a ação dramática, o que fica na superfície do texto é a vivência de Zulmira e Tuninho em meio a um ambiente em degradação e em desarticulação.

A peça narra a trajetória do casal Zulmira e Tuninho, moradores de Aldeia Campista, bairro pobre do Rio de Janeiro. Com o marido desempregado, eles passam por dificuldades, o que provoca a dinâmica inicial do texto: Zulmira vai à casa de uma cartomante para obter informações sobre seu futuro e sua vida. Tuninho, apesar de desempregado, surge em cena inicialmente em um bar, jogando sinuca com os amigos, e tem como principal distração o futebol. Por outro lado, ainda na cartomante, Zulmira se deixa absorver pela “visão” de uma mulher loira em seu caminho, deslocando o objetivo da visita e tornando-a obcecada por desvelar quem é a mulher. Cena a cena, as marcas do cotidiano são recorrentes: a cartomante aparece com total desleixo, acompanhada do filho com o dedo no nariz; Tuninho vai correndo para casa devido a um pastel que lhe fez mal; o primeiro encontro do casal acontece diante de um imaginário banheiro, onde ficam em posição de *O pensador*, de Rodin; os detalhes prosaicos da Casa Funerária São Geraldo; a linguagem empregada do “carioquês”.

A despeito dessas aparências marcadas pelo grotesco e pela miséria, a peça se centra em Zulmira e na sua obsessão desenfreada pelo enterro de luxo. Aos poucos, a cada passo seguido pela protagonista, o leitor/espectador descobre a motivação que a faz perseguir cautelosamente a ideia de um funeral grandioso, e que articula a ação dramática. Com a descoberta, por Glorinha, de seu caso com João Guimarães Pimentel, Zulmira vê no enterro de luxo a possibilidade de se vingar da prima.

O casal não se encontra emocionalmente na peça até a morte da protagonista, no final do segundo ato. Até então, acompanhamos marido e mulher em completa alienação de um para com o outro. Durante os momentos em que contracenam, Zulmira está completamente focada na sua vingança; enquanto ela se aliena em seus desvarios, Tuninho gira seu discurso em torno do futebol, e surge como o fanático torcedor do Vasco. Assim, de um lado, temos a obsessão pela morte com Zulmira e, de outro, a obsessão pelo futebol com Tuninho, sem que tais

interesses e obsessões se cruzem sequer por um breve momento.

Em descompasso, o casal é o eixo em torno do qual alguns aspectos da peça se destacam, dentre os quais a construção de uma estrutura trágica face à comicidade tão presente no texto. Se de um lado é possível pontuar a contínua construção da comicidade inerente ao texto por sua caracterização suburbana, grotesca e futebolística, por outro, para aprofundar na visão trágica imanente, devemos nos deter sobre a trajetória da protagonista.

Zulmira projeta-se ao longo das cenas como uma heroína, amparando-se para isso em pilares construídos por ela mesma: sua fé e seu pudor, adquiridos com sua conversão à Igreja Teofilista, sustentam uma superioridade moral; sua forma física, registrada pela presença de dois seios, ampara a superioridade física; e seu enterro de luxo, desejo solicitado ao ex-amante, marcaria assim uma condição financeira melhor. Como, no entanto, cada um desses pilares é forjado com base em indícios falsos, a superioridade da heroína Zulmira não se sustenta, tendo ela a vertiginosa queda,

premiada com um “enterro de cachorro”.

Para apresentar essa construção, Zulmira percorre várias etapas de sua trajetória, em quadros curtos, que apresentam as várias estações até sua derrocada final. Além de impor à ação dramática um ritmo ágil, esse recurso se aproxima do *stationendrama*, ou *drama de estações*, estrutura expressionista que apresenta o herói percorrendo todas as etapas de sua destruição. Assim, acompanhamos a protagonista construindo sua falsa heroicidade e tendo sua queda final.

Por outro lado, acentuando a comicidade do texto e dos diálogos, Tuninho está imerso numa condição de rebaixamento de sua personagem, o que muitas vezes desliza para o tipo cômico. Fanático por futebol, ele permanece como personagem patética e marido traído, sem desenvolver amplamente características mais profundas, deixando toda a complexidade psicológica a cargo da esposa. Tuninho está envolto por muitos aspectos grotescos: seja na sinuca com os amigos ou em casa pedindo à esposa que tire um cravo de

suas costas. Apenas no último ato, como bem observou Magaldi (1985, p. 17), “Tuninho assumirá o papel de protagonista [...], quando a mulher ressurgir em *flashbacks* e caberá a ele tomar a iniciativa da ação”. Apesar de todo seu movimento de coação a Pimentel para lhe arranjar uma suntuosa quantia, e assim ele mesmo se vingar de Zulmira, também Tuninho está destinado a um fim de malogro, já que termina como o mais solitário dos homens em pleno Maracanã lotado.

O outro texto que compõe o espetáculo arquitetado por Antunes Filho, *Os sete gatinhos*, percorre alguns aspectos semelhantes a *A falecida*. Não apenas porque sua história se situa na zona Norte carioca, dessa vez Grajaú, sendo marcada por aspectos igualmente pitorescos, mas por também trazer em seu bojo o processo de autodestruição do protagonista, Noronha – a exemplo do que se vê na trajetória de Zulmira.

Os sete gatinhos também são recheados de recursos do grotesco e do cotidiano do subúrbio carioca, destacando a condição social da família. A rubrica inicial do texto, por exemplo, aponta que Aurora e Bibelot, que se

conheceram na véspera, “Moravam ambos no Grajaú e esta coincidência foi uma facilidade a mais. E quando veio o ônibus, apinhado, viajaram em pé, cada qual pendurado na sua argola” (RODRIGUES, 1985, p. 187). Além disso, tão logo chega em casa, Noronha vai ao banheiro e se depara com palavras obscenas escritas na parede: “Eu chego em casa, com a minha boa cólica, vou ao banheiro e, lá, encontro a parede toda rabiscada de nomes feios, nomes obscenos!” (1985, p. 201).

Na peça, Noronha é o pai autoritário de cinco filhas. Funcionário da Câmara dos Deputados, em um cargo inferior, como contínuo, ele se ampara na representação da figura patriarcal para manter sua autoridade em casa. De suas cinco filhas, nenhuma delas se casou, mas todas têm um único objetivo: levar Silene, a caçula, ao altar – e virgem. Constrói-se então um mito em torno da virgindade de Silene, potencializando tal aspecto como uma virtude salvadora de todas as falhas morais daquela família. O autoritarismo de Noronha, no entanto, se assemelha à falsa moralidade de Zulmira – é apenas um recurso para esconder sua própria

culpa no processo de destruição de sua família e de si próprio. Assim como Zulmira, Noronha esconde uma pseudo moral: é adepto da Igreja Teofilista, religião presente em ambas as peças.

Por trás desse aspecto moral marcante da dramaturgia rodriguiana, deparamo-nos com a forte presença do sentido trágico em suas personagens. Noronha projeta-se como o pai protetor, rígido nas regras morais, defensor da família. Para isso, utiliza-se de sua autoridade que, pouco a pouco, é desmantelada, mostrando a verdadeira face de Noronha: ele é o responsável pela prostituição das filhas.

Ao instigar a família toda a buscar pelo homem que chora por um olho só, aquele que seria o responsável pela perdição de suas filhas – inclusive de Silene, cuja gravidez é o estopim dos efeitos trágicos –, Noronha desbrava o caminho da própria derrocada. Ao sugerir que Bibelot é o homem que buscam, e matá-lo, as filhas reconhecem, no pai, o verdadeiro responsável por prostituí-las. Veem, então, que ele chora apenas por um

olho, confirmando assim todos os presságios.

Ao explorar as relações criadas e articuladas em torno de um mito, a filha virgem Silene, e o desmantelamento da autoridade patriarcal, além de uma forte presença da sexualidade incapaz de se deter diante das regras sociais, essa dramaturgia traz à superfície uma pungente crítica à estrutura social brasileira. É o que observa Sussekind: “No teatro de Nelson Rodrigues, o que se vê é uma abordagem crítica da estrutura social brasileira, cujo sistema de relações e cujos valores de base têm sua aparente segurança abalada.” (1977, p. 12).

É nesse sentido que as peças podem ser lidas, por um olhar que abarca uma ampla gama de propostas na composição de uma poética dramatúrgica, mas que não se distancia em demasia de seu objeto de observação. Tendo como referência o projeto estético rodriguiano, o ponto de partida é comum aos múltiplos olhares, propiciados pela complexidade desse teatro.

Um paraíso de imagens

Ao propor um espetáculo, a partir da junção dos dois textos, Antunes Filho, em certa medida, considera suas aproximações estéticas para pensar a montagem. Seja a ambientação na zona Norte, exposta no próprio título, seja a Igreja Teofilista, da qual os protagonistas são (falsos) adeptos. Mas, antes de tudo, além de identificar os pontos de convergência entre *A falecida* e *Os sete gatinhos*, o encenador se ampara em uma leitura bastante particular para compor sua linguagem cênica própria.

Segundo Sebastião Milaré (2010), Antunes, para realizar a leitura da dramaturgia rodriguiana, se debruçou sobre a teoria analítica junguiana, sobretudo acerca da construção e representação dos arquétipos enquanto síntese do inconsciente coletivo. Sempre lido pela óptica da psicanálise freudiana, Nelson Rodrigues agora era observado por outra abordagem, ainda tendo como base a investigação da psique humana, mas pela aproximação com o coletivo, não mais com o

individual. O próprio encenador, em recente entrevista, afirma essa proposta:

Quando se falava apenas em Freud, se analisava tudo em Nelson Rodrigues através do inconsciente pessoal. Mas eu sentia essa força dramática exteriorizada na obra do Nelson, essa espécie de expressionismo. Então, sem saber, já estava utilizando alguns conceitos de Jung, como o inconsciente coletivo, pra criar os arquétipos, pra montar o Nelson Rodrigues. (FILHO in: *Folhetim*, 2010/2011, p. 399)

Esse fundamento analítico ajudou tanto o encenador quanto os atores a comporem as personagens e suas marcas, dando relevo àquilo que Antunes idealizava enquanto espetáculo. Além disso, “(...) Foi no *exagero* e na *deformação* que Antunes centrou a narrativa, exteriorizando carnavalização até nos adereços, de modo que rompesse censuras e convenções para atingir o cerne da realidade poética.” (MILARÉ, 2010, p. 157).

Esse olhar sobre as peças a distancia da leitura comumente realista ou naturalista, realizada pela grande maioria das montagens feitas da dramaturgia rodriguiana, durante os quase 40 anos de sua produção. O que se pode notar é justamente o contrário: a

perspectiva empreendida por Antunes coloca as peças no outro extremo, o da representação simbólica e poetizada do homem.

Todo o aspecto mítico que Antunes almeja se projeta no palco por meio da composição dos cenários, da iluminação, da maquiagem e, principalmente, do gestual dos atores. “Recorrendo aos indícios trágicos, Antunes conduz seus atores ao universo abissal de Nelson Rodrigues. Supera *cor local* e dados pitorescos, que de fato agitam a superfície das obras, para chegar ao vórtice do drama.” (MILARÉ, 2010, p. 150)

Como uma marca estética de Antunes, recorrente em peças suas, o palco possui elementos sumários na composição do cenário, que são carregados pelos próprios atores, como cadeiras e um baú. O que se destaca na cenografia de *Paraíso zona norte*, realizada por J. C. Serroni, é a grande estrutura que envolve o palco, que assume formas côncavas. O conjunto remete ao formato de uma bolha ou de uma grande estufa, com destaque para as portas laterais e no fundo, e para uma

escada que desce a um plano inferior, por onde entram e saem os atores. Pelo material utilizado, acrílico, no intuito de reproduzir o efeito do vidro, a transparência desse cenário permite que as sombras e os espectros das personagens sejam observados quando surgem nos bastidores, dando ainda mais relevo ao olhar poetizado com que são compostas.

O efeito, no entanto, não se destacaria tanto se não fosse auxiliado pela iluminação, projeto do alemão Max Keller, com a constante projeção de luz sobre o palco e atrás dessa redoma de acrílico, mas sem utilização da luz direta sobre os atores em cena. Isso tira das personagens a individualização, configurando-as como mais amplas do que meros indivíduos: como arquétipos, segundo projeto estético de Antunes. Além disso, segundo estudo de Carmelinda Guimarães, o figurino, também assinado por Serroni, foi inspirado na dança-teatro Butoh, “que tem sempre indumentárias despojadas que procuram na síntese e na reciclagem o seu valor”.

Ou seja, nesse conjunto cenário-figurino-iluminação, percebe-se nitidamente uma opção estética menos ligada a uma percepção realista de cena e do texto, distanciando-a da mera representação do *fait divers*. Se os cenários pontuam a abstração da cena, com a ajuda dos outros recursos cênicos, esse aspecto será acentuado, e irá adquirir seu simbolismo máximo, com a presença dos atores no palco e a atuação marcada pelo trabalho de corpo.

Dividido em dois atos, *Paraíso zona norte* coloca em cena, no primeiro, *A falecida*, e o segundo ato fica por conta da história de Noronha e dos *Sete gatinhos*. Percebe-se, ao longo de todo o espetáculo, que o texto de Nelson Rodrigues está bastante presente, ainda que com perceptíveis cortes realizados, tendo em vista a dinamização da cena. Ademais, os trechos retirados definem mais claramente a perspectiva lançada ao texto, dando mais atenção à construção da tragicidade e da representação arquetípica do que às situações corriqueiras. Isso é notório pela menor presença do grotesco e do corriqueiro, cujo foco recai, nos textos,

em detalhes que envolvem uma vida em degradação.

Com intenso trabalho com os atores, baseado em exercícios intensos de expressão corporal, Antunes desenha sua linguagem cênica em tons neutros, com música épica acompanhando as personagens quase o tempo todo, em um evidente jogo de imagem e música. Para definir seu método de trabalho com o ator, Antunes desenvolveu alguns exercícios, descritos por Sebastião Milaré (2010): práticas como o desequilíbrio, banco aéreo, visualização de estímulos, dentre outros que ajudaram a formar a linguagem estética do encenador.

A tática de Antunes era cercar os problemas, buscando transformar a percepção do ator sobre a realidade, levando-o a romper com as concepções cartesianas e se familiarizar com a ideia do *universo unificado*, a interdependência de todas as coisas, pois é dessa noção do real que nasce a linguagem estética proposta. (2010, p. 111)

Zulmira, interpretada por Flávia Pucci, entra lentamente em cena, com um guarda-chuva aberto – a rubrica da peça diz que “teoricamente está desabando um aguaceiro tremendo” (RODRIGUES, 1985, p. 57) –, um

vestido preto envelhecido, chapéu vermelho e uma forte marcação gestual, aproximando-se de um número coreográfico. As falas são pronunciadas com uma marcação também bastante específica, acentuando as pausas e distanciando o tom do diálogo rodriguiano de sua habitual proximidade com o realismo. Zulmira surge ereta, enquanto Tuninho permanece, grande parte do ato, com o corpo levemente curvado. O marido, interpretado por Luís Melo, tem uma entrada de cena acompanhada do som de tambores, unido aos companheiros de futebol, portando uma bandeira em mãos e em passos curtos e rápidos, na composição de um coro – do qual, no entanto, Tuninho se destaca para elaborar-se enquanto personagem.

Embora se perceba na montagem a diminuição do distanciamento entre marido e mulher, aspecto tão acentuado no texto rodriguiano, ainda assim essas nuances de como cada personagem é composta deixa à vista do espectador as diferenças entre eles. Se eles estão bem menos indiferentes um ao outro – em determinado momento, Tuninho beija

Zulmira no rosto –, de todo modo, é possível compreender que o enfoque recai muito mais sobre a vertente trágica presente em Zulmira, em grande parte da ação do primeiro ato. Tuninho só adquire relevo após a morte da protagonista, tal como acontece na base dramaturgica.

Pela escolha interpretativa em não enfatizar os aspectos cotidianos e ligeiros do texto, sobretudo aqueles ligados a Tuninho, *Paraíso zona norte* não carrega a marca cômica ligada ao caricato. Vimos que o texto rodriguiano possui muitos toques do grotesco e, por conseguinte, provoca uma comicidade peculiar, dando força ao riso surgido do incômodo, não da diversão. Ao transpor o texto para o palco e propor sua leitura pelo viés junguiano, que trata a inconsciência não pela individualidade, tal como Freud, mas enquanto representação coletiva, Antunes Filho ultrapassa os detalhes prosaicos do universo retratado e traz à tona camadas psíquicas das personagens marcadas pela vivência delas naquele meio deteriorado.

A partir da referência do arquétipo, é possível empreender uma leitura de Zulmira e Tuninho como comportamento do coletivo, sem que isso resvale para a apresentação tipificada. A diferença em apresentar as personagens como arquétipos, e não como tipos, aponta para uma perspectiva menos superficial de suas representações e que, esteticamente falando, se projeta em cena por algumas marcas. Seja pelas indumentárias, sempre retratadas pela simplicidade e desleixo – e com certo exagero –, mas sem marcar na peça um território de comicidade por isso; seja pela maquiagem, trazendo à configuração das personagens seu substrato psíquico, há uma evidente busca de impingir à peça um tom que não recaia na leitura tradicional. Além disso, a caracterização da pobreza do casal protagonista acentua-lhes o perfil trágico da peça, fazendo emergir os conflitos e as sutilezas dos arquétipos expostos.

O segundo ato não se distancia dessa linguagem estética projetada pelo encenador. Com *Os sete gatinhos*, as personagens mudam, mas a proposta de trazer ao palco um universo psíquico

profundo existente naqueles habitantes da zona Norte dá continuidade ao que se viu em cena no primeiro ato. Agora, o enredo gira em torno de Noronha, da virgindade de Silene e da salvação moral da família, que serve de caminho para chegar ao vórtice do espetáculo: elas são portadoras de conteúdos míticos, que se tornam fator essencial na composição estética idealizada por Antunes Filho.

Noronha, o patriarca, é interpretado por Luís Melo, e Flávia Pucci agora interpreta Aurora, uma das filhas que se prostitui para manter imaculada a caçula. O ato começa com Aurora em cena, à espera de Bibelot, interpretado por Hélio Cícero, que surge em cena vestido todo de branco. Ambos estão de cabeça baixa, o que deixa os rostos escondidos pelo chapéu. Novamente, os diálogos são pronunciados com uma pausa que os distancia da figuração realista, ao mesmo tempo em que indumentária, cenários, expressão corporal e maquiagem acentuam esse distanciamento. Vê-se que há a forte presença do texto rodriguiano, sem que, no entanto, ele traga consigo a marca do

corriqueiro imposta muitas vezes pela leitura superficial de sua dramaturgia.

Bibelot é, no texto de Nelson Rodrigues, o típico malandro carioca, que se aproveita de sua sensualidade para seduzir as jovens com quem sai, mas não se configura para além do tipo. Ele se envolve com Aurora e com Silene, engravidando a jovem e desmantelando o mito construído sobre a figura da menina. Na peça, o encenador mantém algumas características da personagem, como o terno branco e a sensualidade malandra, sem com isso enfatizar seu caráter superficial, para que o foco recaia na representação mítica. Sua aparição em cena, logo na abertura do ato, é acompanhada de música épica, da mesma maneira como Zulmira abriu o primeiro ato². Uma trilha sonora de grande eloquência, que nos remete à grandiosidade do elemento referencial, e que dá suporte à figura de Bibelot.

² Segundo Sebastião Milaré (2010, p. 151), “a música-tema de *A falecida* foi a composição de Alfred Newman para *O manto sagrado* (*The robe*), dirigido por Henry Koster. Excertos de músicas de *Os dez mandamentos* e de outros ‘épicas’ de Cecil B. DeMille também foram usados nas duas peças”.

Ao buscar incessantemente pelo culpado por todos os males, Noronha vai percorrendo os meandros proibidos dos desejos e dos instintos humanos. Em *Paraíso zona norte*, ele surge em cena vestido como contínuo, mas se transforma em um fanático religioso, caracterizado por um vestido representando uma indumentária eclesiástica, um grande escapulário pendurado no pescoço e um chapéu preto. Assim transformado, Noronha induz, seduz e encaminha todos à sua volta à derrocada, sobretudo a si mesmo. É o mesmo patriarca soberano que pede perdão à Gorda, sua esposa, decide abrir um prostíbulo de filhas e mata Bibelot. Noronha percorre, a exemplo de Zulmira, o percurso de sua própria destruição, deixando um lastro de ódio nas filhas.

Durante o segundo ato, Noronha é agressivo, firme em sua obsessão e na consolidação de sua autoridade patriarcal. E encontra, justamente na religião, a fictícia Igreja Teofilista, o suporte necessário para se impor perante as filhas e a esposa. É, no entanto, diante de Silene que sua

fragilidade se apresenta, e que então ele começa a cometer equívocos que lhe apontarão como culpado. Não é difícil de compreender, nessa virulenta caminhada à derrocada, a síntese que se expressa em seu ódio contra os outros homens, na tentativa de salvaguardar a filha imaculada.

A forma como as cinco filhas são caracterizadas também leva à leitura junguiana: com vestimentas simples e de cores neutras, compostas com pequenos trapos, perucas enormes, maquiagem neutralizando a face, entre elas não há identidade. Fora Silene e Aurora, que têm em si certa particularização, as outras se mesclam naquele grupo de jovens, a exemplo da formação de um coro, pouco definindo quem é Hilda, Arlete ou Débora. Escapando da individualização das filhas, o que se sugere é uma representação mais generalizada, destoando daquilo que é identitário em Silene e em Aurora: o anseio por um amor libertador. Enquanto as duas últimas marcam a busca pela redenção individual, as outras três dão ênfase às profecias do pai, engrossando o apelo mítico da peça.

Nessa união de *A falecida* e *Os sete gatinhos*, Antunes viu muito mais do que detalhes de um carioquismo exposto que as une, mais do que o *paraíso* presente na *zona norte*, mas identificou nas peças a marca mítica da qual Nelson Rodrigues nunca se distanciou em demasia. Camuflando-a por elementos mais próximos ao público, o dramaturgo continuou aprofundando suas personagens de acordo com o potencial psíquico imanente ao ser humano. Antunes Filho identificou tal estratégia e, partindo das teorias de C. G. Jung, refere-se a tal essência como uma marca do que está presente na coletividade, projetando ao palco não meros desejos individualizados, mas uma referência mitificada daquilo que envolve a vivência do homem em sociedade.

Confluência de dois nomes

Ao retomar a obra de Nelson Rodrigues na década de 80, o encenador marcou este momento do teatro brasileiro por dois pontos principais. O primeiro, por dar uma nova dimensão aos textos do dramaturgo, que àquele

momento ainda sofriam de grande incompreensão tanto por parte do público quanto dos grupos que o levavam à cena, em geral, marcando-o como obsessivo e tarado. Segundo, o trabalho de Antunes e essa década foram importantes para a transição entre aquilo que denominamos de “moderno” e “contemporâneo”, definindo com maior nitidez a importância do encenador para o teatro brasileiro.

Paraíso zona norte é um importante exemplo de como, a partir de um texto dramático cujas especificidades estéticas se destacam, o trabalho do encenador se desenvolve dentro de um processo autoral, definindo claramente sua perspectiva sobre a dramaturgia e compondo uma linguagem cênica própria. Não se trata de uma mera atualização do texto em cena, como foi o teatro nacional na primeira metade do século XX, mas de um intenso trabalho de reflexão e construção de um método, de opções estéticas e aprofundamento da leitura dramatúrgica.

Na proposta estética de Antunes Filho para esta montagem é notória a

apropriação que faz do texto de Nelson Rodrigues, absorvendo os diálogos precisos do dramaturgo, sem com isso anular-se cenicamente: a linguagem é composta a partir do texto, em um processo de diálogo constante com a obra base e, ao mesmo tempo, uma certa negação de alguns aspectos presentes na peça. Ao encenador não interessa reafirmar um lugar-comum sobre o dramaturgo, naquele momento cristalizado como verdade, mas sim propor uma nova perspectiva dessa dramaturgia, buscando uma intensa profundidade analítica das personagens.

Ao abordar questões do texto dramatúrgico pela óptica da leitura junguiana, o encenador deixa de lado características do autor que não são menos importantes, como a comicidade e a representação do cotidiano. Essa negação, no entanto, não diminui o espetáculo, mas dá relevo às escolhas feitas, à composição de uma linguagem própria e também ao método desenvolvido pelo encenador junto a seus atores e ao trabalho realizado no CPT – Centro de Pesquisa Teatral, que o marca como um dos principais

diretores teatrais do teatro contemporâneo brasileiro.

A junção de duas estéticas no palco, de um lado a dramaturgica, de outro a cênica, provoca uma dinâmica curiosa, que coloca em evidência um jogo entre o prosaico e o pitoresco, presentes sobretudo nos diálogos rodriguianos e no universo suburbano retratado, e o mítico, marcado especialmente pela projeção de referências desvinculadas de uma individualização. Ambos os aspectos já estão na estrutura do teatro de Nelson Rodrigues, mas Antunes Filho ajudará a recriá-los com intensidade estética a partir de sua concepção cênica.

Recebido em: 09/12/2014

Aprovado em: 03/03/2015

Referências Bibliográficas:

FILHO, Antunes. Nelson por Antunes (entrevista concedida a Fátima Saadi). In: *Folhetim – especial Nelson Rodrigues*. N. 29. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto/Pão e Rosas, 2010/2011.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho, um renovador do teatro*

brasileiro. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo, USP/ECA, 1993.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol. 3. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. pp. 7-47.

MILARÉ, Sebastião. *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo, Edições SESC, 2010.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol. 3. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

SUSSEKIND, Maria Flora. Nelson Rodrigues e o fundo falso. In: *I concurso nacional de monografias*. Brasília, MEC/Funarte/ SNT, 1977.

Referência Videográfica:

FILHO, Antunes. *Paraíso zona norte*. CPT – Centro de Pesquisa Teatral. SESC/ SP, 1989.