




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Cenografia de *Paraíso Zona Norte* e de outros Nelsons

José Carlos Serroni

Para citar este artigo:

SERRONI, José Carlos. Cenografia de *Paraíso Zona Norte* e de outros Nelsons. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 49, dez. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573104492023e0301

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)

Cenografia de *Paraíso Zona Norte* e de outros Nelsons¹José Carlos Serroni²

Resumo

J. C. Serroni adentrou o universo do dramaturgo Nelson Rodrigues desde que começou sua trajetória como cenógrafo, ainda nos tempos dos teleteatros da TV Cultura. Ao lado do diretor Antunes Filho, do CPT (Centro de Pesquisa Teatral) do Serviço Social do Comércio (Sesc-SP), Serroni encarou a montagem de vários textos rodrigueanos, em espírito de pesquisa permanente — dos signos cênicos, dos materiais técnicos e das formas de produção artística. Ao lado de Eid Ribeiro e Gabriel Villela, deu sequência ao trabalho criativo, no estudo deste universo. Neste relato, relembra as soluções cenográficas para *Álbum de Família*, *Beijo no Asfalto*, *Os Sete Gatinhos*, *Toda Nudez Será Castigada* e *Vestido de Noiva*.

Palavras-chave: Cenografia. Nelson Rodrigues. *Paraíso Zona Norte*.

Scenography for *Paraíso Zona Norte* (Paradise North Side) and other Nelson Rodrigues' plays

Abstract

J.C. Serroni entered the universe of the Brazilian playwright Nelson Rodrigues since he began his career as a set designer, back in the days of TV Cultura's teletheaters. With the famous director Antunes Filho, Serroni worked as set designer in several of Rodrigues' plays, always in constant research of their scenic symbols, technical materials and forms of artistic production. Beside Eid Ribeiro and Gabriel Villela, he continued his creative work of studying this universe. In this essay, he recalls the scenographic solutions for the plays *Álbum de Família* (Family Album), *Toda Nudez Será Castigada* (All Nudity Shall Be Punished), *Beijo no Asfalto* (The Deceased Woman), *Os Sete Gatinhos* (The Seven Kittens) and *Vestido de Noiva* (Wedding Dress).

Keywords: Scenography. Nelson Rodrigues. *Paraíso Zona Norte* (Paradise North Side).


Escenografía de *Paraíso Zona Norte* y de otros Nelsons

Resumen

J. C. Serroni se sumergió en el universo del dramaturgo Nelson Rodrigues desde que comenzó su trayectoria como escenógrafo, aun en los tiempos de los teleteatros de la TV Cultura. Al lado del director Antunes Filho, del CPT (Centro de Pesquisa Teatral) del Servicio Social del Comercio (Sesc-SP), Serroni encaró el montaje de varios textos rodrigueanos, con el espíritu de investigación permanente — de los signos escénicos, de los materiales técnicos y de las formas de producción artística. Al lado de Eid Ribeiro y Gabriel Villela, continuó con su trabajo creativo, en el estudio de este universo. En este relato, recuerda las soluciones escenográficas para *Álbum de Família*, *Beijo no Asfalto* (Beso en el asfalto), *Os Sete Gatinhos* (Los siete gatitos), *Toda Nudez Será Castigada* (Toda Desnudez Será Castigada) y *Vestido de Noiva* (Vestido de novia).

Palabras clave: Escenografía. Nelson Rodrigues. *Paraíso Zona Norte*.

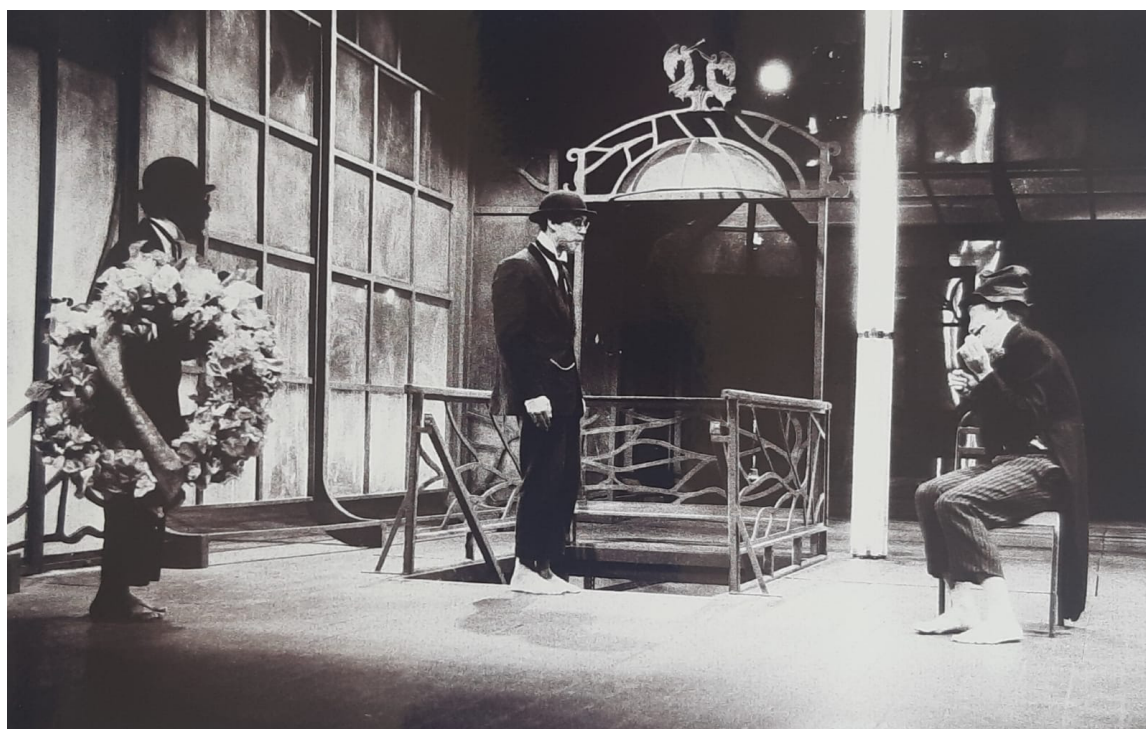
¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Livia Lisboa, graduada em Artes Cênicas pela ECA-USP e por Paulo Marquezzini, graduado em Letras-Linguística na Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

² Cenógrafo. Arquiteto teatral e cenógrafo de destacados méritos, internacionalmente reconhecido, ex-colaborador do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT) de Antunes Filho. Criador do Espaço Cenográfico, escola livre de cenografia. Respeitado pesquisador e curador de exposições referentes.  jcserroni@gmail.com

Cenografia de *Paraíso Zona Norte* e de outros Nelsons

Fiz, com Antunes Filho, há 34 anos, o espetáculo *Paraíso Zona Norte*, cuja estreia foi no Teatro do Sesc Anchieta em São Paulo, em 1989. Convidado a relatar essa minha experiência, e outras, de longa data, relacionadas a Nelson Rodrigues, precisei recorrer às duas pastas do meu arquivo documental de espetáculos. Ao abri-las, revi o vasto material dos cinco anos de existência da peça e, de cara, me deparei com um número da revista *Folhetim*, da Companhia do Pequeno Gesto, editada no ano 2000, para a qual também escrevi um artigo sobre o espetáculo. E tomo a liberdade, para esse relato, de usar uma variação do mesmo título que dei ao texto daquela ocasião: “A Cenografia de *Paraíso Zona Norte*, Toda Nudez e Outros Nelsons”. No artigo da *Folhetim*, abordei, além de *Paraíso* [...], outros dois espetáculos — um deles também dirigido por Antunes, em Nova York (*Nelson 2 Rodrigues*, composto de *Álbum de Família* e *Toda Nudez Será Castigada*), e um outro espetáculo realizado em Caracas, este dirigido por Eid Ribeiro (o mesmo *Toda Nudez* [...], em 1994). Agora, incluo a minha experiência com Gabriel Villela, para uma encenação de *Vestido de Noiva*, do mesmo Nelson Rodrigues, espetáculo realizado em 2009, no Teatro Vivo, em São Paulo.

Espectáculo *Paraíso Zona Norte*, com cenografia de J.C. Serroni. Foto: Emidio Luisi

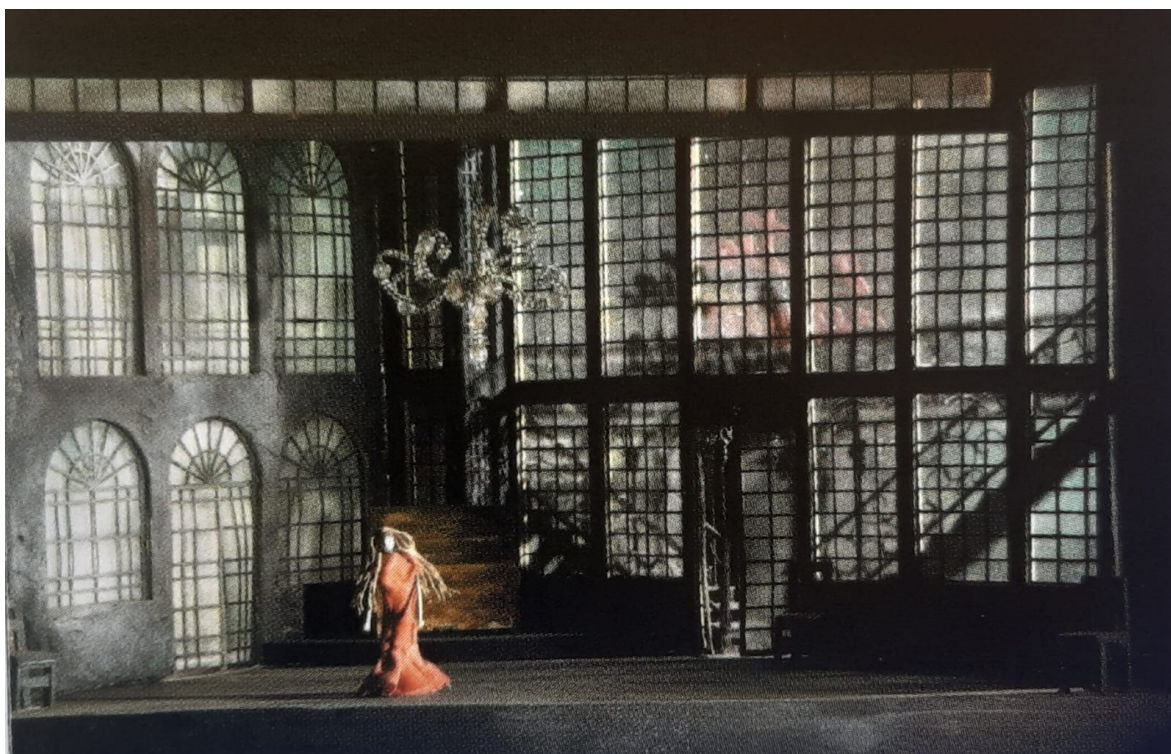


Espetáculo *Nelson 2 Rodrigues* em N.Y., com cenografia de J.C. Serroni. Foto: J.C. Serroni



Espetáculo *Vestido de Noiva*, com cenografia de J.C. Serroni. Foto: João Caldas



Detalhe da maquete de J. C. Serroni para *Toda Nudez Será Castigada*. Foto: J. C. Serroni

Antes de entrar com mais profundidade nos espetáculos mencionados, relato a minha proximidade com o universo rodrigueano, desde os tempos em que iniciava a minha trajetória como cenógrafo, no envolvimento com o teatro.

Era o ano de 1976 e eu fazia teatro amador, mas já cursando a faculdade de arquitetura, quando fui ao RJ fazer uma visita a um irmão e vejo um anúncio de um espetáculo no Teatro Nelson Rodrigues. Fiquei curioso, pois já tinha lido alguma coisa sobre a peça, na minha cidade, anos antes, quando Ziembinski esteve por lá como diretor e ator, e numa matéria de jornal. Pois o espetáculo era justamente *Vestido de Noiva* e saí de lá maravilhado com a remontagem que conservava, ainda, praticamente a mesma cenografia.

Um ano depois, comecei a trabalhar na TV Cultura de São Paulo, onde conheci Antunes Filho e pude acompanhar alguns momentos da gravação do teleteatro *Vestido de Noiva*, no lindo casarão da FAU Maranhão. Semanas depois, pude ver o teleteatro editado, na TV. De novo, encantei-me com a linguagem de atmosfera cinzenta e com a belíssima iluminação de Carlos Travaglia, o iluminador preferido

por Antunes, nos tempos de TV Cultura.

Vi outros espetáculos de Nelson, especialmente em festivais de teatro, e uma adaptação para a dança, com o grupo Delta, de Londrina, chamou-me muita atenção, usando preto e branco, e algumas pinceladas de vermelho, como escolha cromática.

Em 1979, eu já havia feito vários teleteatros e Antunes então me convida a ver ensaios de uma nova peça sob sua direção. Era *Macunaíma*, a emblemática adaptação da obra de Mário de Andrade, que estrearia no Theatro Studio São Pedro. Em 1981, novamente acompanho alguns ensaios. Dessa vez, o diretor Antunes Filho, tendo recebido, por carta, os direitos para mergulhar na obra do dramaturgo Nelson Rodrigues, montava *O Eterno Retorno*. “Espero que saia uma obra-prima irretocável”, disse o dramaturgo. Na minha opinião — e na de milhares de outras pessoas — saiu!

Nesse momento, eu já estava bastante inteirado da obra do grande Nelson Rodrigues, lido vários de seus textos, artigos, programas de espetáculos, além de ter ficado fascinado com a leitura feita por Antunes. Quatro textos numa só montagem: *Álbum de Família*, *Beijo no Asfalto*, *Os Sete Gatinhos* e *Toda Nudez Será Castigada*. Como disse Sábato Magaldi, no programa da peça,

a criação experimental de Antunes Filho mudou de vez o modo de encenar as peças do autor. Ele descarnou a superfície das comédias de costumes — rótulo facilmente colado às histórias de Nelson Rodrigues — desde os anos de 1940, mesmo quando o próprio autor percebia suas 17 peças como psicológicas, trágicas ou míticas.

Em 1987, já com dez anos de estrada como profissional na cenografia, fui à Praga, na minha primeira incursão na “Quadrienal de Cenografia, Figurinos, Arquitetura Teatral e Escolas de Cenografia”. Ao voltar, encantado com tudo o que havia visto por lá — mas um pouco desanimado com a nossa situação teatral —, fui convidado por Antunes para integrar o CPT (Centro de Pesquisa Teatral) do Sesc, por ele dirigido. Encontrei-me com ele, numa tarde, já no sétimo andar do Sesc Consolação, onde funcionava o CPT, e contei do momento pelo qual passava; um pouco cansado com o teatro imediatista que vinha fazendo, sem muito tempo para a pesquisa e experimentação, com a descontinuidade de projetos, a carência

na formação, na mão de obra técnica etc. e ouço dele, então: “Serroni, vem pra cá. Aqui é o lugar de muita coisa que você não está encontrando aí fora. Faça daqui seu laboratório de pesquisa”.

Não pensei duas vezes e, na semana seguinte, estava lá. Já estava em processo *A hora e a vez de Augusto Matraga*, que acompanhei de perto. Em seguida, veio *Xica da Silva* — e, nesse momento, já havia criado um Núcleo de Cenografia, acompanhado de um curso. Foi mais de um ano de processo. Estreamos. Depois de alguns meses, fomos convidados a fazer o espetáculo em Seul, durante as Olimpíadas e, depois, Japão — o que foi, para mim, uma experiência transformadora. Eu me lembro que Antunes não ficou plenamente satisfeito com o resultado desse espetáculo e, voltando, recolheu-se por meses, sem dar pistas do que faria, na sequência.

Continuei lá, na pesquisa, tocando o curso. Sempre com quinze aprendizes, sempre pensando na cenografia.

Até que, um dia, ele me chama na sua sala e diz: “Vamos começar a pensar em um novo espetáculo? Mas pra valer? Entrando de cabeça? Vou voltar ao universo de Nelson Rodrigues e fazer *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*. Os dois textos num espetáculo só, num mesmo espaço. E vai se chamar *Paraíso Zona Norte*”. Isso tudo numa sexta-feira.

Fui para casa e, claro, fiquei estimulado pela ideia. Já me tornara fã incondicional da dramaturgia de Nelson e me senti um privilegiado de poder compartilhar essa aventura com aquele que eu mais admirava nas leituras de Nelson, que dizia a todo tempo que só dá pra encenar Nelson Rodrigues se formos “para um outro lado que não o da realidade”; que é preciso ver a ação interna e não o que está fora; que suas peças são só mitos, e que precisamos “atingir o inconsciente coletivo”.

Na segunda, lá estava eu, para nosso primeiro encontro. Ao começarmos a conversar, já indaguei Antunes: “por que *Paraíso Zona Norte*?”. E então ele já me esclarece, perguntando se eu conhecia bem o Rio de Janeiro, lembrando a zona norte de lá como um lugar meio periférico, como tantos outros existentes em nosso país e no mundo. Iríamos em busca de um paraíso perdido no tempo, ali

pelos lados da zona norte carioca. Entendi por que a existência miserável de Zulmira (uma mulher que esperava encontrar, na morte, a sua realização pessoal) e a de Noronha, esposa e filhas (que se prostituíam, na infrutífera tentativa de preservar a virgindade da caçula), eram marcadas pela ânsia de eternidade e de superação dos limites impostos por uma sociedade injusta — não em busca da ascensão material, mas da purificação espiritual. Era essa a batalha desses seres. Entendi que o palco seria um lugar de indissolúveis relações arquetípicas.

Foi no convívio anterior com esse diretor que encontrei alguns caminhos para iniciar minha jornada, em busca do espaço desejado por ele. Busquei entender questões ligadas às ondas relacionadas à nova física e rever alguns conceitos do taoísmo. Sim, pois Antunes queria um espaço em que os atores flutuassem em cena. Veja só! Apenas isso!

Não estranhei e, mais tarde, entendi por que, em *Nova Velha Estória*, ele pediria um espaço que fizesse com que o público sonhasse acordado. E me ajudou muito entender por que Antunes estava trabalhando com os atores um exercício denominado de “bolha”, uma derivação de outro exercício, “o desequilíbrio”, no qual ele fazia os atores darem voltas e voltas no palco, por horas, no sentido de descobrirem seus corpos. Ele achava que o ator deveria estar em completo desequilíbrio, com o corpo solto; e, a partir daí, começar a entendê-lo.

Então, desequilíbrio, bolha e flutuação começaram a dar pistas para sugerir o espaço para o trabalho de criação dos atores.

Dessa forma, o embrião da cenografia de *Paraíso Zona Norte* nasceu do próprio diretor, cuja intenção era usar a cenografia para sublinhar a interpretação expressionista que os textos de Nelson Rodrigues suscitam. Até então, desde Macunaíma, Antunes optava pelo palco nu, sem uma cenografia implantada. Desde que cheguei, iniciamos uma tentativa de delimitar o espaço, mas sem engessá-lo. Em *Xica da Silva*, optei por sugerir um fundo e pernas laterais, feitos com fios penetráveis — permitindo que os atores os atravessassem. Em *Paraíso* [...], avançamos nessa delimitação: criamos uma cenografia de contorno, toda transparente, com grandes portas, o que permitia, a todo tempo, que se visse o dentro e o fora. Isso com uma interferência fundamental da luz esmaecida, criada

por Max Keller, um dos mais importantes designers de luz do mundo.

Posso citar, aqui, um pequeno texto escrito por Eva Spitz (1990) em artigo para o *Jornal do Brasil*, à época, intitulado “A Bolha Expressionista”, que traduz muito bem o que intencionávamos:

J.C. Serroni construiu um espaço “penetrável” para *Paraíso Zona Norte*. Para ele o importante era criar um espaço, não sobre o texto de Nelson Rodrigues, mas sobre a concepção de Antunes. O diretor queria que os atores flutuassem em cena, num cenário que fosse uma bolha, em que os atores deslizassem com a sensação de ter como limite uma membrana.

Saí em busca de formas côncavas, que lembrassem bolhas, ou redomas de vidro, e vidraças que sugerissem a vida abafada e artificial das estufas e orquidários, onde a luz e o ar são interceptados (por mais que a transparência e a claridade se acentuem). A ideia também era a de que, ali, havia pousado uma nave perdida no tempo, que mal tocava o piso, como se estivesse flutuando. Essa nave/útero/ovo também revelava identificação com o desenho das antigas estações de trem desativadas, cujos trilhos não levam mais a lugar nenhum e, por isso, impõem a marca do não tempo e da imobilidade.

Antunes sempre quis lançar os personagens rodrigueanos para além do realismo, esperando que eles refletissem, irônica e simbolicamente, o absurdo dos desejos e da vida. Essas e outras anotações, desde o início, já mostravam que, para a cenografia, seria importante buscar materiais como vidro, acrílico, acetatos; materiais com transparências, mas que, ao mesmo tempo, emparedam; sempre aplicados em estruturas metálicas de desenhos retorcidos, que pudessem traduzir a alienação, o isolamento e o doloroso convívio com as próprias emoções.

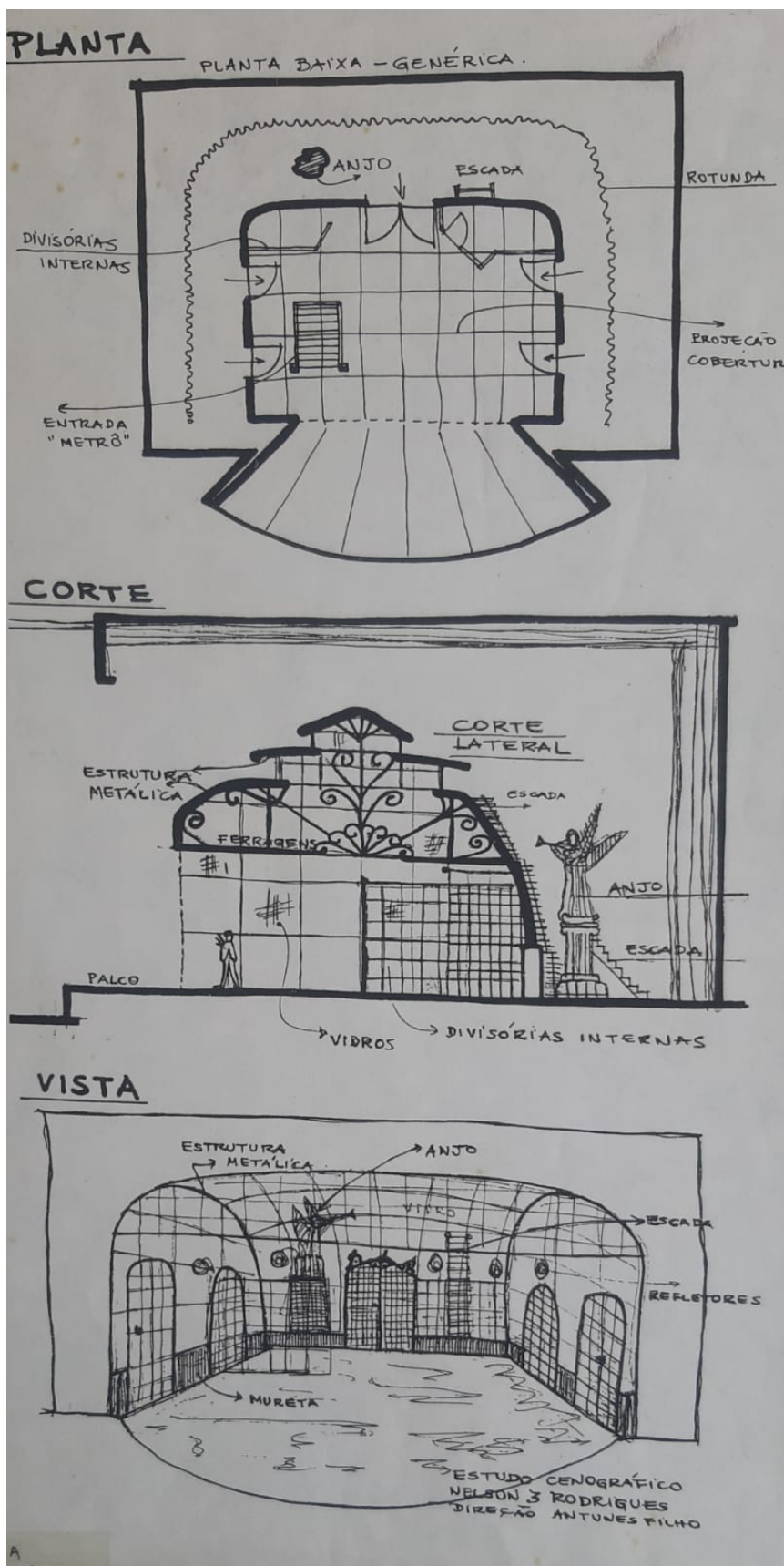
A pesquisa se iniciou pela arquitetura; desde o Palácio de Cristal, em Versalhes, passando pela Estação da Luz, pelas entradas seculares dos metrô londrinos ou de Nova York, pelo Museu D’Orsay de Paris, sem deixar também de visitar orquidários e estações férreas da antiga Europa; debruçando-me, ainda, na arquitetura *art nouveau*, da qual sabíamos ser, Nelson Rodrigues, um grande admirador. Um apanhado de tudo isso resultou em estudos de três maquetes — exigindo uma quarta e definitiva versão. Muitos desenhos e cálculos foram

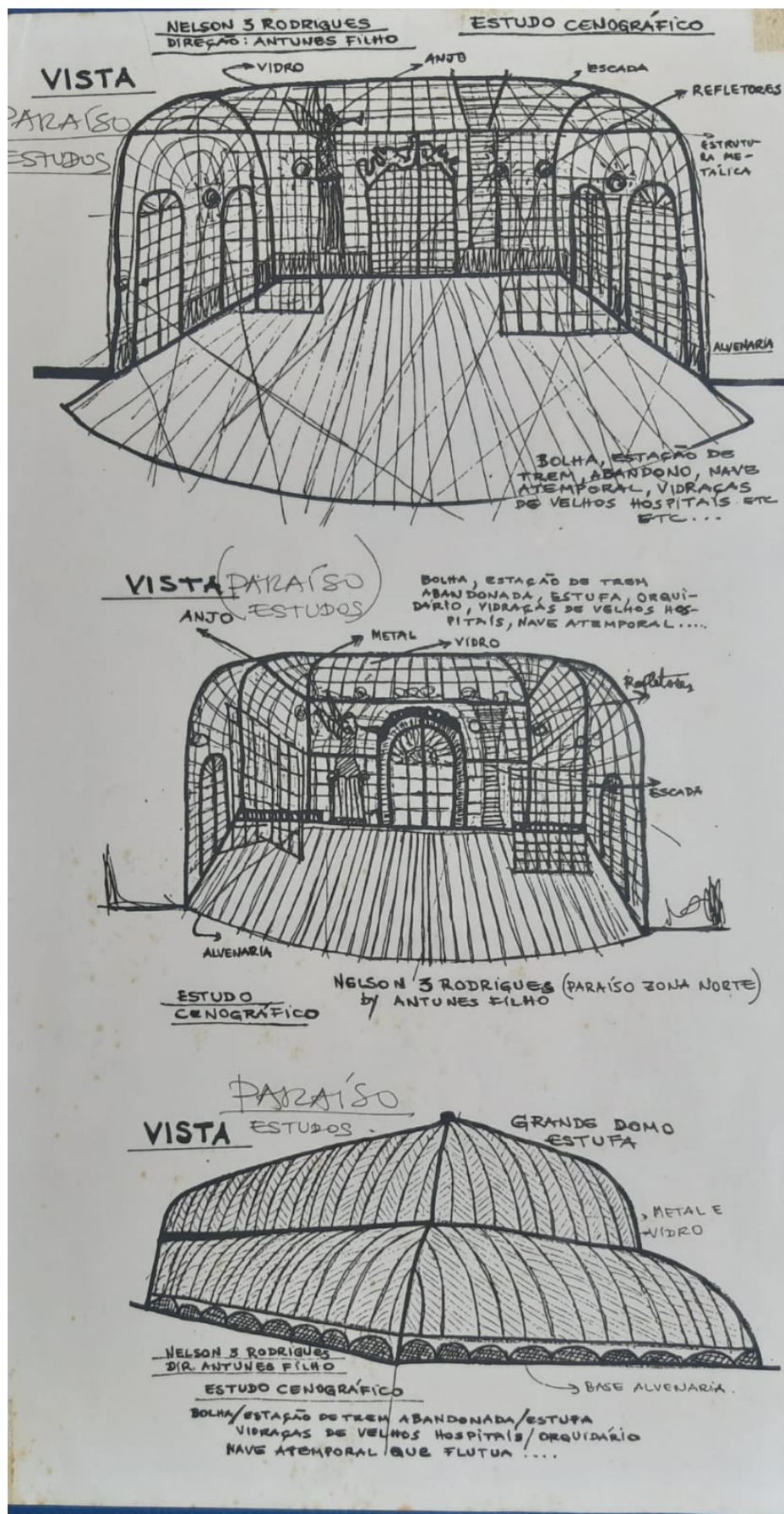
elaborados, não só pensando na estrutura (que era bastante complexa, já que deveria suportar um teto), mas também no transporte em viagens, muitas vezes, feitas de avião (o que pedia uma cenografia bastante modular).

Maquete de J. C. Serroni para o espetáculo *Paraíso Zona Norte*. Foto: J. C. Serroni



Croquis de J. C. Serroni para o espetáculo *Paraíso Zona Norte*





Paraíso Zona Norte já rendeu muitos estudos, artigos e até teses de mestrado. É um espetáculo de dimensões épicas, o que, inclusive, foi acentuado pela trilha sonora saída de filmes hollywoodianos. Mas finalizaria esse meu relato sobre *Paraíso* [...], citando trechos de um artigo do crítico Alberto Guzik (1989, p. 14), que acompanhou de perto o processo e a finalização desse espetáculo, e que traduz bem aquilo que resume o universo dos textos de Nelson Rodrigues, que o próprio autor caracterizava como “um pântano difícil de atravessar”.

O mundo de *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*, as duas peças que compõem *Paraíso Zona Norte*, fala de amor, sexo, traições e religiosidade e de homens sujeitos a impulsos degradantes. Nesse universo não se vê um sentimento sublime ou grandioso. Humilhação e mesquinharia são as denominações comuns das personagens e tramas rodrigueanas. [...] Num duelo de luzes e sombras emerge o retrato da horrenda mediocridade do homem. Não da raça humana em geral ou do homem como ser abstrato, mas do nosso vizinho, ou de nós mesmos. Teria sido muito difícil enfrentar essas situações não fosse a leitura surpreendente, poética, mítica e de enorme rigor estético imprimidas por Antunes Filho para esse seu mais que *Paraíso Zona Norte*.

Agora passo a comentar a minha experiência num outro espetáculo de Nelson Rodrigues, também dirigido por Antunes: a junção de dois textos, *Álbum de Família* e *Toda Nudez Será Castigada*; textos já encenados por ele e que, juntos, passaram a se chamar *Nelson 2 Rodrigues*.

Ainda no início da temporada de *Paraíso Zona Norte*, em São Paulo, Antunes recebe a visita de dois produtores, um cubano (Roberto Zaldívar) e um estadunidense (Robert Weber Federico), proprietários do Teatro de Repertório Espanhol de Nova York, que vieram com a incumbência de levar Antunes para uma direção de espetáculo lá. Tinham visto *Paraíso Zona Norte* e saíram encantados e mais animados de ter o diretor com eles, em Nova York. Antunes, desde 1979, quando fez *Macunaíma*, não tinha ainda se aventurado em outra direção fora do Grupo Teatro Macunaíma — agora alocado no CPT.

Mais uma vez, recebi o convite para acompanhá-lo nessa aventura. Aventura, sim, mas em um universo por ele dominado — pois definiu-se montar Nelson Rodrigues com a companhia de lá. E lá fomos nós, meses depois, acompanhados por Rita Martins, atriz de *Paraíso Zona Norte*, que seria assistente de Antunes (por conhecer profundamente o método de atuação do diretor). Ritinha tinha feito

Cilene, em *Paraíso Zona Norte*, de forma magistral.

Como tínhamos acabado de fazer *Paraíso*, não foi difícil dar continuidade à atmosfera conseguida através do fechamento transparente em vidro, que acabamos adotando para Nelson 2 [...], e que, novamente, fechava a cena, mas não isolava os atores. O espaço era bem menor do que o teatro Anchieta, onde sempre trabalhamos: 8 metros de largura por 12 metros de profundidade e 6 metros de altura; com uma grande escada ao fundo e visão totalmente frontal. Um teatro íntimo, antigo, em leve decadência e muito propício, a meu ver, para receber uma encenação de Nelson Rodrigues, na montagem em preto e branco definida por Antunes.

Sentado na plateia, percebi que precisaria tirar partido daquele espaço. A grande escada, ao fundo, seria um elemento fundamental como a grande entrada, na casa da fazenda, de *Álbum de Família*; assim como a escada por onde Geni desce, no seu casamento, em *Toda Nudez* [...]. Um grande painel emparedado, ao fundo, em estrutura metálica e vidro jateado, separava a área do espaço em dois planos. A luz revelava (ou não) as entradas, por aquela escada. Instalei uma espécie de bambolina, ao alto da boca de cena, acompanhando o painel de fundo, em inspiração *art nouveau*, que criava mais profundidade ao teatro. De resto, quinze cadeiras, duas mesas e duas urnas funerárias serviam, economicamente, para Antunes criar toda a movimentação cênica.

Novamente optamos por transformar o espaço num grande salão envidraçado, de fora do qual, através das superfícies transparentes, podia se observar o embate dos personagens: arquétipos que adentram os subterrâneos e transitam por um espaço sem tempo, compondo imagens grotescas e uma deslumbrante representação do cotidiano.

Não cheguei a comentar, no meu relato de *Paraíso*, a criação dos figurinos em cores esmaecidas pelo tempo, saídas de um baú imaginário de tempos muito remotos, de figuras que coreografavam o espaço. Mas comento, agora, que os figurinos elegantes em *Álbum de Família*, todos em preto e branco, e os de *Toda Nudez* [...] criando uma atmosfera erótica e decadente, recebeu, dos críticos teatrais de Nova York, o prêmio de melhor indumentária teatral do ano de 1988.

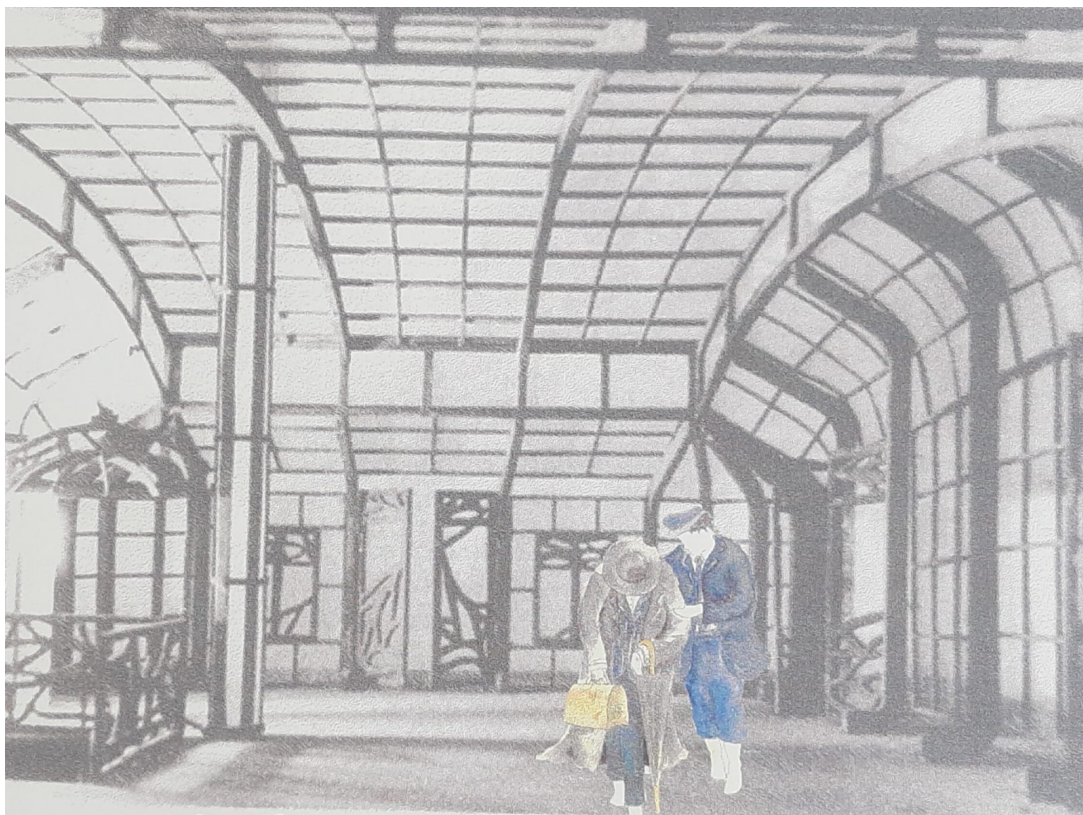
Maquete de J. C. Serroni para o espetáculo *Vestido de Noiva*. Foto: J. C. Serroni



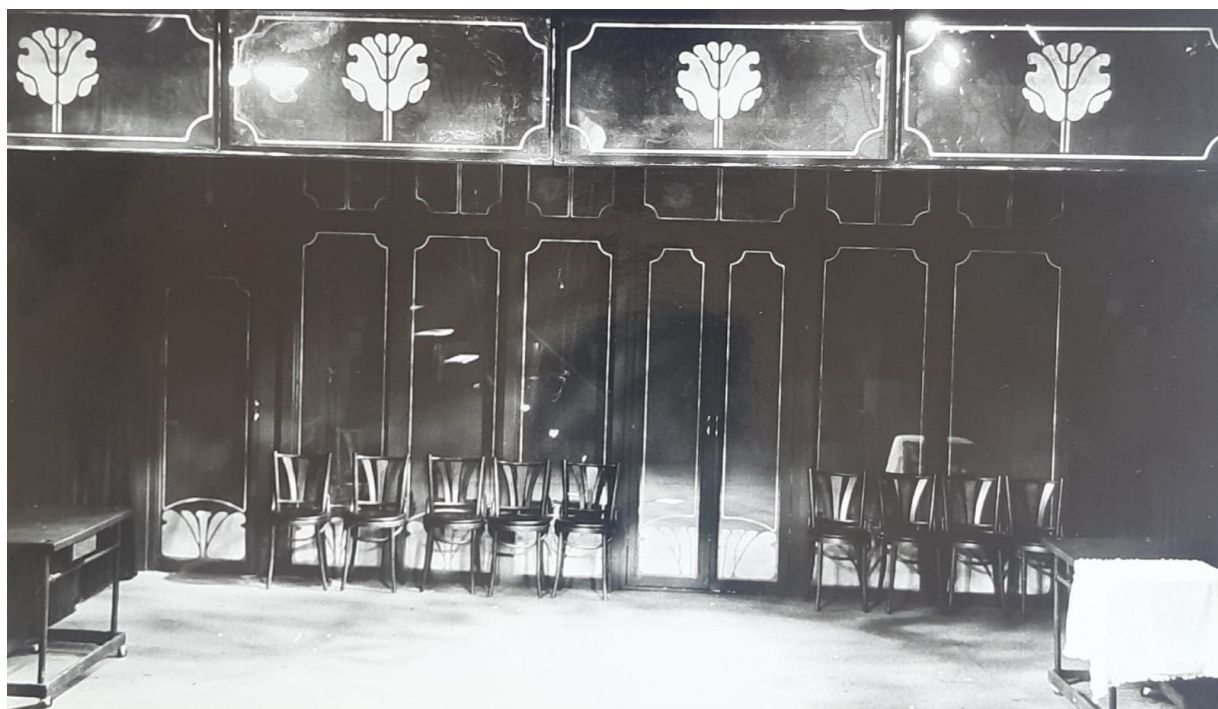
Maquete de J. C. Serroni para o espetáculo *Toda Nudez Será Castigada*. Foto: J. C. Serroni



Maquete de J.C. Serroni para *Paraíso Zona Norte*. Foto: J. C. Serroni



Maquete de J. C. Serroni para *Nelson 2 Rodrigues*. Foto: J. C. Serroni



Gostaria de registrar, aqui, ainda que não com a mesma intensidade de *Paraíso Zona Norte* e de *Nelson 2 Rodrigues*, a minha atuação com dois outros cenógrafos, que não Antunes Filho: Eid Ribeiro e Gabriel Villela, ambos de Minas Gerais.

Com ambos tentei manter os caminhos trilhados com Antunes, com suas devidas adaptações. Com Eid, muito mais próximo, já que o espetáculo por ele dirigido aconteceu em momento posterior recente às montagens de *Paraíso* e *Nelson 2 [...]*. Com Gabriel, já anos à frente, numa releitura mais desconstruída dessas mesmas linguagens anteriores.

A montagem feita com Eid Ribeiro foi realizada em Caracas, a partir de um convênio firmado entre Brasil e Venezuela, a ser encenada no Teatro Del Paraíso, com equipe de criação brasileira, e atores e produção venezuelanas. O ano era 1994. Dando sequência à pesquisa já iniciada em *Paraíso [...]*, e continuada em *Nelson 2 Rodrigues*, sugeri que trabalhássemos também com uma estrutura armada em ferro e vidro. A produção apoiou totalmente porque, naquela ocasião, o ferro era muito acessível, sendo mais barato que a madeira. Trabalhamos com o piso nu do palco, levantando duas grandes paredes que vinham dos extremos da boca de cena e se encontravam ao fundo, em ângulo reto, onde um pequeno palquinho elevado continha um piano de cauda, ocupado por músico que acompanhava a peça.

Olhando da plateia, o paredão do lado esquerdo continha uma caixilharia bastante vazada, composta de porta e grandes janelões, num estilo misto de art nouveau e clássico, lembrando igrejas. Isso trazia o culto à religiosidade católica, presente exageradamente na família de Herculano. Nesse lado, todas as entradas e saídas se davam pelo nível do palco. Já a parede do lado direito, também com uma altura de 7 metros, foi desenhada com uma caixilharia toda ortogonal, mais atual, trazendo, do lado de fora, uma grande escadaria metálica que descia de 3 metros até o chão (e por onde se viam as entradas e saídas dos atores, através dos vidros). A ideia é que os personagens, vindos do nível das ruas da cidade descessem para um submundo, que Geni habitava.

Na verdade, estaríamos vendo as fachadas por dentro, de costas para o

mundo exterior. No lado esquerdo, víamos ao alto uma grande cruz; e, do lado direito, um grande luminoso de neon vermelho, com os dizeres “Tia Laura”, para indicar o bordel onde vivia Geni. Um grande lustre foi colocado no centro, que sempre se acendia quando tínhamos as cenas de casa de Herculano, onde ele contracenava com seu filho Serginho e suas tias, e com seu irmão Patrício.

As cenas de rua eram feitas no proscênio, recortadas por corredores de luz. E havia a cama redonda giratória, uma cama hospitalar e uma mesa de delegado, que entravam sobre rodas, nos momentos exigidos pelas cenas. O espetáculo todo era feito com uma luz de penumbra, com um fog constante, criando uma atmosfera de ações escondidas, mas sempre com alguém espiando. As paredes parecem ter olhos. A nudez não se esconde.

Escolhi um quarto projeto que fiz para texto de Nelson Rodrigues, uma montagem de *Vestido de Noiva* que Gabriel Villela levou no Teatro Vivo em 2009. As possibilidades dessa montagem passaram, anteriormente, pelo teatro do Sesc Vila Mariana, que teria um determinado porte e, depois, pela Sala São Luiz, pertencente ao Teatro de Cultura Artística, com espaço bem menor, mas que criaria muitas possibilidades, tendo um grande elevador ao centro do palco. Por inúmeras razões burocráticas, e de produção, acabou acampando no Teatro Vivo, que exigiu um terceiro pensamento sobre a encenação.

Fosse a qualquer um desses teatros, a intenção do diretor Gabriel Villela seria quebrar com a separação do espaço nos três planos definidos na antológica montagem de 1943, dirigida pelo polonês Ziembinski, com cenografia de Tomás Santa Rosa.

Confesso que, de início, fiquei bastante inseguro com a opção de desconstruir uma leitura tão inovadora para a época. Aos poucos, nas conversas com Gabriel, e no desenvolvimento dos ensaios, fui me convencendo dessa nova leitura. E que espaço único seria esse, para abrigar a sugestão de um jazigo de morte de Alaíde, que sofre o acidente no início da peça, e um altar festivo de núpcias, que define o nome da peça? Missão difícil, a minha, que tinha trabalhado, até então, com o fora e o dentro; com transparências, onde toda nudez poderia ser vista...

Agora o espaço estaria fechado, com tudo acontecendo ao mesmo tempo e

no mesmo lugar. Optei, então, junto com Gabriel Villela, em fechar um espaço espelhado, onde não veríamos a superposição de planos, mas teríamos, sim, o rebatimento desses planos para a cena. Assim, tanto piso como paredes foram construídos com chapas de acrílico fumê, negro, criando uma volumetria em degraus e planos, onde todos os espaços seriam indicados com falas, objetos ou mudanças de luz.

Usamos 62 chapas desse acrílico, numa estrutura limpa, rígida com um grande pórtico fúnebre, por onde aconteciam todas as entradas para essa sinistra festa nupcial, concebida pelo diretor Gabriel Villela — impondo, ao espetáculo, uma carnavalização da morte.

Ao findar esse relato, comentando aspectos relacionados com esses quatro espetáculos, fico pensando na época em que foram criados. Cada um deles, separadamente, não me dava a dimensão daquilo que tinha sido feito. Relendo agora esse apanhado de reflexões é que acabo tendo a visão do quanto Nelson Rodrigues é importante, e de como diretores como esses com quem trabalhei contribuíram para o engrandecimento de sua obra. Sinto, nesse momento, não poder, por exemplo, ter a oportunidade de experimentar novas aventuras com Antunes Filho; mas, certamente, espero outras empreitadas com Marco Antônio Brás, Gabriel Villela e Eid Ribeiro, entusiastas da arte desse inigualável gênio da dramaturgia brasileira.

Referências

20th Anniversary. [Catálogo The Spanish Repertory Company Ltd. – 1968/1988]. 1988. Publicação do Teatro de Repertório Espanhol de Nova York, por ocasião do seu vigésimo aniversário.

VIII FESTIVAL de Teatro Internacional de Caracas. [Catálogo]. mar./abr. 1990.

FOLHETIM – Especial sobre Nelson Rodrigues. Edição do Teatro do Pequeno Gesto, n. 07, maio/ago. 2000.

GUZIK, Alberto. Paraíso Zona Norte, extremamente perturbador. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 29 abr. 1989. Artes e Espectáculos, p. 14.

Macunaíma e la decadência decidida. *Uno Más*, Guanajuato, México, 22 out. 1990.

MAGALDI, Sábado. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981. (volumes 01, 02, 03 e 04)

NELSON 2 RODRIGUES. [Catálogo do espetáculo]. 1984. Espetáculo realizado no CPT – Centro de Pesquisa Teatral do Sesc-São Paulo.

Paraíso Zona Norte del Brasil o el Erotismo de la seducción y el espanto!. *El Nacional*, Guanajuato, México, out. 1990.

PARAÍSO Zona Norte. [Catálogo do espetáculo]. 1988. Espetáculo realizado em São Paulo-SP.

SERRONI, José Carlos. *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.

SPITZ, Eva. A bolha expressionista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 maio 1990. Caderno B.

UMA experiência cenográfica de J.C. Serroni e o CPT/SESC. [Catálogo da XX Bienal Internacional de São Paulo]. 1984. Artigo publicado na Seção Teatro, do catálogo da exposição em São Paulo-SP.

Recebido em: 21/09/2023

Aprovado em: 07/11/2023