A CONQUISTA DO ESPAÇO (PELO DIRETOR)

Alexandre Mauro Toledo[1]

> Se a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são representadas por seres humanos; a segunda, indissociavelmente ligada à primeira, é a existência de um espaço em que esses seres vivos estão presentes. A atividade dos seres humanos se desenvolve em um dado lugar e tece entre eles (e entre eles e os espectadores) uma relação tridimensional.[2]

E o que é o espaço teatral? Como defini-lo? Pavis (1996) anota que a noção de espaço na teoria teatral é prodigiosa e tem sido utilizada para caracterizar aspectos muito diversos do texto e da encenação, existindo pelo menos seis definições diferentes, a saber: o espaço dramático que é o espaço falado pelo próprio texto e que deve ser construído pela imaginação do leitor e do espectador; o espaço cênico que é o que se costuma chamar de área de atuação, espaço onde trabalham os atores independente se tal trabalho está circunscrito ao palco tradicional ou não. Mas o espaço cênico pode ser entendido também como o espaço que é concretamente apreensível pelo público nas cenas ou fragmentos de cenas que lhe são mostradas; o espaço lúdico que é construído pelo trabalhado do ator, por sua presença, seu gestual; o espaço textual que é entendido como sendo o espaço da "partitura" onde estão inscritas as réplicas e didascálias devendo ser tomado por seus aspectos fônicos, gráficos e retóricos. Não se trata aqui do espaço ficcionalizado pelo espectador/ouvinte ou pelo leitor, mas da própria matéria bruta colocada à disposição do espectador/ouvinte e do leitor; o espaço interior que seria o espaço cênico *enquanto tentativa de representação de uma fantasia, de um sonho, de uma visão do dramaturgo ou da personagem*[3]; e finalmente o espaço cenográfico ou espaço teatral que seria o espaço em cujo interior estariam dispostos os atores e o público durante a representação e que se caracteriza exatamente por essa relação entre os dois. O espaço teatral é desse modo a resultante dos espaços descritos anteriormente e se constrói a partir de uma arquitetura, de uma visão (pictórica) de mundo ou esculpida pelos corpos dos atores.

---

[1] PUC/SP
[2] Ubersfeld, Anne: Para Ler o Teatro, p.91.
[3] Pavis, Patrice: Dicionário de teatro, p.133.

A transformação do texto teatral em encenação é a atividade própria da direção teatral. Tal passagem, no entanto deve ser traduzida pela apropriação do espaço pelo diretor. O trabalho do diretor consistiria então numa "espacialização" do texto, numa ocupação e apropriação do espaço pela direção. É, pois, o espaço a matéria-prima, a substância principal manipulada pelo artista – diretor teatral – na construção do espetáculo. É na sua relação com o espaço que o texto teatral ganha talvez um de seus contornos mais decisivos. Conforme observa Zanotti (2008), não podemos analisar uma peça teatral do mesmo modo como se fazia no passado, isto é, como uma mera transposição do texto escrito para uma representação, *isso porque nessas estruturas não são passíveis de se situarem num mesmo plano ou no mesmo espaço teórico, bem como não se pode reduzir uma estrutura a outra*.[4] De fato, as aventuras de determinada personagem podem ser lidas como num romance, mas ela jamais ganhará sua dimensão própria de evento teatral se não se conformar a ser representada por atores de carne e osso em determinado espaço de atuação. Ela não se confunde com a declamação ou com a narração e segundo Ubersfeld, é também nesse aspecto que são acentuadas as divergências entre texto e narração. Nesse sentido, pode-se afirmar que *a representação constrói o texto e, podemos dizer, constrói para si seu próprio referente*[5]. Para que possa existir, o teatro precisa de um lugar, de uma espacialidade na qual as relações entre as diversas personagens possam existir e onde tais relações possam ser atravessadas pelo olhar de um público. Peter Brook, por exemplo, diz: *Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro o observa. Isso é suficiente para criar uma ação cênica.*[6] Esse lugar é determinado pela separação entre o olhar lançado pelo público e o objeto olhado que é a cena. Há, conforme observa Pavis (1996), o estabelecimento de um jogo entre os espectadores e a cena e os limites entre esse jogo/não jogo serão dados pela própria representação e pela cena. Nessa perspectiva, o espaço cênico poderá permanecer inviolado, o que se observa na maior parte

[4] Zanotti, Luís Roberto: Thom Pain (Baseado em Nada) de Will Eno: existencialismo stand-up no texto e na encenação, p.71.
[5] Ubersfeld, Anne: Para Ler o Teatro, p.17.
[6] Brook, Peter: O teatro e seu espaço, p.1.

das representações teatrais, ou pode se "transbordar" como num jogo dramático ou num happening[7], onde o público é convidado a abandonar o papel de simples espectador para fazer parte desse jogo, confundindo então as noções de espaço cênico e espaço teatral.

De acordo com Ubersfeld, *o espaço cênico é um dado de leitura imediato do texto teatral*[8]. Trata-se de um espaço a ser construído e tal construção evidentemente se dá no processo de criação da encenação. Os elementos essenciais para a sua construção podem ser retirados do próprio texto, seja nas didascálias (que consistem nas várias indicações fornecidas pelo autor ao longo do texto tais como indicações de lugar, nome, número e natureza das personagens, indicações de gesto ou marcação) ou mesmo dos próprios diálogos das personagens. O espaço cênico é uma imagem, uma contraprova de um espaço real.

O lugar textual implica uma espacialidade concreta, com duplo referente, característico de toda prática teatral. Significa dizer que o espaço teatral é o próprio lugar da mímesis: construído com elementos do texto, ele deve afirmar-se ao mesmo tempo como imagem de alguma coisa no mundo [...]. Constata-se que o espaço cênico é o lugar específico da teatralidade concreta, entendida como a atividade que constrói a representação. Já o lugar cênico deve ser entendido como o espelho ao mesmo tempo das indicações textuais e de uma imagem codificada.[9]

Trata-se de um lugar concreto que tem como características o fato de ser circunscrito, delimitado; é duplo, isto é, instaura-se na dicotomia palco-platéia já que é o espaço de confrontação entre atores e espectadores (e tal confrontação está associada diretamente ao formato do espaço onde acontece a função); é marcado pelos hábitos cênicos de determinada época e lugar e

---

[7] O jogo dramático é uma prática coletiva que reúne um conjunto de "jogadores" (e não de atores) que improvisam coletivamente de acordo com temas estabelecidos ou determinados pela situação. Tal prática abole a separação entre ator e espectador e não visa a criação de um espetáculo, mas fundamentalmente a tomada de consciência dos mecanismos que regem o teatro. O happening é também uma forma de atividade, um "acontecimento", movimento, performance, proposto e realizado por artistas e participantes que utilizam das técnicas mais diversas sem, no entanto, se ater a necessidade de contar uma história ou produzir algum sentido. Visa propor uma reflexão teórica "in actu" sobre o espetacular e a produção de sentido nos limites estritos de um ambiente delimitado. (Conf. Pavis, Patrice: Dicionário de Teatro, págs.191 e 222)

[8] Ubersfeld, Anne: Para ler o teatro, p.92.

[9] Ubersfeld, Anne: Idem, p.93.

suas transformações; é o lugar da imitação de algo (espaço da mímesis), não que seja apenas a reprodução de um espaço físico concreto (noção bem recente e circunscrita ao teatro burguês ocidental), mas fundamentalmente *a imitação da imagem que os homens tem das relações espaciais na sociedade em que vivem, e dos conflitos que sustentam essas relações*[10]; e finalmente, é o lugar da atuação, do rito, da cerimônia. Ao diretor cabe a tarefa de circunscrever o espaço de atuação dos atores, de transformar algo que está restrito ao universo da palavra escrita em palavra falada, em imagem, de traduzir uma realidade bidimensional em outra tridimensional, de revelar o invisível oculto no texto teatral (quando há texto), de transformá-lo em algo visível.

Em nossa pesquisa analisamos o percurso criativo de três espetáculos teatrais produzidos em Minas Gerais: *O Poema do Concreto Armado*, dirigido por Yuri Simon, *Quando o Peixe Salta*, dirigido por Rodrigo Campos e Fernando Mencarelli e *Don Juan no Espelho*, dirigido, em princípio, por Luiz Otávio Carvalho. Nos três casos em estudo temos posições ora convergentes, ora antagônicas com relação à espacialização do texto. O espaço dramático de *O Poema do Concreto Armado* é um lixão. Nas primeiras apropriações do texto (foram realizadas duas montagens anteriores a montagem objeto de nosso estudo), o diretor Yuri Simon optou por utilizar o palco italiano que valoriza a relação frontal atores/espectador. Desenvolvido no século XVI durante o Renascimento, o palco italiano busca refletir a realidade de um quadro pintado em perspectiva. A própria noção de cenografia da época reflete essa tendência, uma vez que os cenários dos espetáculos renascentistas e barrocos se limitavam aos telões pintados. O desenvolvimento da dramaturgia e as transformações pelas quais passou a pintura desde o século XIX, deram nova ênfase à configuração teatral e revelou um interesse por um espaço cênico mais estilizado. Nas montagens seguintes, incluindo a que tivemos a oportunidade de acompanhar, Yuri Simon optou por abandonar o palco italiano e transformar sua encenação de *O Poema do Concreto Armado* em uma instalação multimídia que mesclou o trabalho dos atores com projeção de vídeo e intervenções sonoras. O espetáculo foi montado em um galpão localizado

[10] Ubersfeld, Anne: Idem, p.94.

num bairro próximo ao centro da cidade onde funcionou, nos anos 40, a primeira escola de teatro de Belo Horizonte. O espaço teatral foi dividido da seguinte maneira: o palco italiano localizado no fundo do galpão foi interditado e sua boca de cena coberta por uma grande tela onde seriam projetadas as imagens de Bemol, uma personagem virtual. A platéia foi dividida em duas, separadas por uma passarela onde acontecia a maior parte das cenas (como no Teatro Oficina de São Paulo). Outras cenas se desenvolveriam em pequenos nichos: na entrada dos camarins, na porta que leva aos banheiros, embaixo e do lado direito da tela, na entrada do salão e num nicho superior sobre a entrada. O método de trabalho utilizado por Yuri Simon foi, primeiro estimular nos atores a criação de cenas baseadas no texto, mas limitada ao gestual, sem palavras. Cada ator traduziu fisicamente suas impressões sobre a história que seria contada. O texto escrito só entrou num segundo momento quando o grupo teve os primeiros contatos com o edifício teatral onde o espetáculo seria apresentado. Outra exigência feita pela direção foi que os atores permanecessem o tempo todo em cena, obrigando-os assim a criar novas ações e relações, que a ocupação do espaço cênico pela plástica do espaço lúdico ou gestual dos atores fosse constante. Sob a passarela foram colocados seis aparelhos de televisão que transmitiam a mesma imagem da personagem virtual projetada na tela.

Temos que admitir que, como responsável pela distribuição dos diversos elementos em cena, pela “espacialização” do texto, o diretor teatral cria as condições para orientar e conduzir o olhar do espectador, produzindo uma espécie de moldura que enquadra esse olhar do outro. A relação frontal do palco italiano facilita essa tarefa. Com sua recusa a frontalidade e a distribuição das cenas em diversos nichos do espaço teatral (inclusive atrás de uma das platéias), a noção de moldura é implodida e o que a direção faz é colocar a disposição do público um “menu” de imagens, uma espécie de montagem em que várias cenas acontecem ao mesmo tempo, sem abdicar, no entanto, do intento de contar uma história com começo, meio e fim. Colocados no centro do espaço cênico, os espectadores são convidados a dirigir seu olhar não só para as cenas desse caleidoscópio de imagens e sons, como para si mesmos já que o público é colocado numa relação especular (as platéias são dispostas uma defronte a outra e separadas pela passarela) como se também fizesse parte da

encenação. Por outro lado, ao colocar os espectadores no meio da encenação, dividindo o espaço cênico com os elementos cenográficos e com os atores, o público é também convidado a ser parte do ambiente do lixão retratado no espetáculo, ele é convidado a ocupar um lugar diferente do cotidiano, a assumir também a ótica das personagens, havendo assim uma confusão entre o espaço cênico e o espaço social. O público não mais vê o quadro, ele é também parte do quadro.

Podemos dizer que a noção de cenografia se transformou no teatro moderno. Encarada a princípio como mera decoração, (desde os gregos até a Renascença) evoluiu na contemporaneidade para a noção de escritura no espaço. Ela não é mais vista como uma ilustração unívoca do texto no sentido de dar ao espectador os meios visuais necessários para que ele possa reconhecer o lugar em que se desenvolve a ação proposta pelo texto. A cenografia contemporânea concebe sua tarefa como um dispositivo próprio que pretende não mais ilustrar o texto, mas esclarecê-lo. Ela busca estabelecer uma nova situação para a enunciação e não mais um lugar fixo, bem como situar o sentido da encenação nas relações entre tempo e espaço.

A cenografia é assim o resultado de uma concepção semiológica da encenação: conciliação dos diferentes materiais cênicos, interdependência desses sistemas, em particular da imagem e do texto: busca da situação de enunciação não "ideal" ou "fiel", porém a mais produtiva possível para ler o texto dramático e vinculá-lo a outras práticas do teatro. "Cenografar" é estabelecer um jogo de correspondências e proporções entre o espaço do teatro e aquele do palco, é estruturar cada sistema "em si", mas também considerando o outro numa série de harmonizações e defasagens.[11]

O espaço dramático de *O Poema do Concreto Armado* é, como já foi dito, o ambiente de um lixão, mas no espetáculo tal ambiente é apenas sugerido. Não há um trabalho de recriação da realidade reproduzindo nos mínimos detalhes um depósito de lixo. Nesse sentido, a escrita cenográfica revelou seus traços na já mencionada passarela, no "lixo cênico" de cada personagem, lixo que era distribuído por diversos nichos criados no galpão e em uma estrutura de madeira batizada de "caixa de Ártul" localizada à

[11] PAVIS, Patrice: Dicionário de Teatro, p.45.

esquerda da porta de entrada. Morada da personagem central do enredo, Ártul, e localizada no extremo oposto ao telão onde eram exibidas as cenas de seu antagonista, o personagem virtual Bemol, e onde deveriam começar quase todas as cenas em que o personagem central aparecesse. Entre a "caixa de Ártul" e o telão, a passarela e o público. Na "caixa de Ártul" um signo fundamental e definidor de toda a construção do espetáculo: a máscara do herói. A direção optou por dividir a personagem Ártul entre seis atores diferentes, como se ele fosse um coro, de modo que todos os atores que o encarnaram, em determinado momento passaram pela máscara que serviu assim como elemento unificador (referência colhida do graphic novel "V de Vingança").

Em *Quando o Peixe Salta* não temos em princípio nem um espaço textual e nem um espaço dramático já que não existia um texto inicial pré-estabelecido (o texto foi construído por atores e direção ao longo do processo de montagem). De acordo com os documentos de processo analisados (arquivos da direção), o que se tinha era uma idéia de tema a ser trabalhado: o tempo (idéia que foi abandonada no decorrer do processo em favor da questão condicionamento x liberdade) e o desejo de explorar os espaços do Cine Horto onde o espetáculo iria fazer sua temporada. Aos poucos a idéia original dói-se modificando, o espetáculo aproveita alguns espaços do cinema (uma estrutura com três andares e algumas salas), mas não todos e a maior parte das cenas é desenvolvida na arena principal onde estão dispostas as arquibancadas para o público num aproveitamento de espaço que lembra um pouco o de *O Poema do Concreto Armado*. O jogo teatral com o público é estabelecido já na entrada do teatro, numa cena feita na rua: a atriz que interpreta Jota, a personagem principal, está descalça e caminha entre os carros, parando um ou outro veículo, entra num bar em frente, deita-se sobre o feltro de uma mesa de bilhar, sai, toca as folhas de uma árvore. Parafraseando Peter Brook, os diretores tomaram o espaço nu da rua e o tomaram por um palco, uma mulher o atravessa sendo observada pela platéia: está instalada a ação cênica. Na sequência ouve-se o som de um berrante e uma porta lateral é aberta, o público é então convidado a entrar. Ele passa por um corredor decorado como se fosse um curral. Cada espectador atravessa o corredor como se fizesse parte de uma manada de bois. Antes de entrar na arena onde irá se desenrolar

o resto do espetáculo, cada um recebe uma marca no braço e ganha um tablete de goma de mascar. A partir daí os espectadores são acomodados em duas platéias que a princípio estão de costas uma para a outra, mas, depois que os atores divulgam as regras de condução do espetáculo, são colocadas numa relação frontal. Entre as duas platéias a área onde serão mostradas quase todas as cenas restantes. O público não se desloca. Como em *O Poema do Concreto Armado*, ele é convidado a estabelecer uma relação de cumplicidade com o espetáculo. O ritual de entrada tem esse objetivo, o de deixar claro que todos, atores e espectadores, estão unidos pela mesma condição bovina, fazem parte do mesmo mundo/curral. Os espectadores são colocados na mesma situação. Há também a projeção de filmes numa tela lateral e outras duas projeções de contatos que a personagem Jota - que um belo dia resolveu não voltar para casa desencadeando todos os conflitos descritos no espetáculo -, mensagens que ela manda do mundo exterior. Há uma cena no telhado onde Jota aparece por uma fresta e despeja bolinhas de isopor imitando neve. Há a cena da troca de água no aquário de Phock - uma das salas laterais, cuja porta é coberta por um plástico transparente, e que é iluminada para a performance do ator - há uma cena em que um automóvel entra pela porta traseira do cinema trazendo Jota para uma rápida visita e, por fim, há uma cena de amor fracassado que se desenvolve numa passarela suspensa acima da platéia. Todas as demais cenas são realizadas na arena defronte ao público, numa espécie de passarela. A moldura típica do palco à italiana também aqui é quebrada. A história que é contada, a da saída de Jota para o mundo, é apenas um pano de fundo para que outras histórias paralelas se desenvolvam. Os diretores apresentaram aos espectadores um recorte de mundo, uma série de flashes sobre situações de um cotidiano conturbado pela saída repentina de um membro do grupo. A exemplo de *O Poema do Concreto Armado*, não há propriamente um cenário em *Quando o Peixe Salta*, mas uma ocupação do espaço. As únicas referências cenográficas são a entrada do curral que foi construída no corredor de acesso à sala e o aquário do peixe Phock que consistia em uma tela transparente vedando a porta de uma sala. Toda a cenografia restante foi reduzida a objetos (uma cama, um tapete vermelho, uma corda de rapel suspensa, baldes, galões de leite, microfone) e a marcas traçadas no chão com giz. Aqui também o ambiente do mundo/curral é

apenas sugerido. O cenário é o próprio espaço teatral conjugado com o espaço gestual dos atores.

Já em *Don Juan no Espelho* temos outro tipo de ocupação do espaço. Ao contrário dos exemplos anteriores, a direção do espetáculo optou aqui por manter a relação de frontalidade do palco italiano e sua moldura para o olhar do espectador. No entanto, a proposta cenográfica apresentada propôs um caminho radicalmente diverso do sugerido pelo texto original influindo diretamente na escrita cênica que vinha sendo desenvolvida pela direção, de cunho mais realista não obstante a situação surrealista descrita no drama. O texto original indicava dois ambientes distintos para as cenas: o escritório do escritor Victor (autor da história sobre Don Juan que está sendo contada) e o ambiente da história de D. Juan - uma praça de Sevilha, as margens de um regato onde trabalhavam lavadeiras, a vila onde se deu o casamento dos camponeses Batrício e Aminta. Como nos outros dois exemplos, o trabalho de construção do espetáculo *Don Juan no Espelho* também partiu das improvisações dos atores, da construção do seu espaço lúdico/gestual, sem levar em conta, no entanto, a qualquer referência cenográfica senão as indicações contidas no próprio texto. A chegada da proposta cenográfica, porém, alterou radicalmente o desenvolvimento do trabalho tanto da direção quanto dos atores.

O cenógrafo apresentou seu projeto de cenário no início do quarto mês de trabalho e sua idéia consistia na construção de dois cubos. Um primeiro cubo de metal vazado medindo 6x6 metros, como se fosse uma grande gaiola com vários compartimentos onde os atores desenvolveriam suas ações e um segundo cubo menor e iluminado por dentro. Se em *O Poema do Concreto Armado* e mesmo em *Quando o Peixe Salta* a escritura cenográfica nos remete a uma instalação multimídia, em *Don Juan no Espelho* ela se aproxima da escultura, mas uma escultura vazada pela luz e pela manipulação dos atores. A idéia, imediatamente assumida pela direção, alterou radicalmente o caminho que vinha sendo seguido desde o começo dos ensaios ao romper com as noções realistas de espaço mesmo utilizando um palco convencional como o italiano. Tratava-se de fato de uma estrutura mais adequada a proposta do texto de apresentar uma personagem cindida, incapaz de distinguir a realidade da ficção, mas, por outro lado, que se opunha a uma linha de atuação

imprimida pela direção mais calcada no realismo psicológico. Se há, como se constatou no acompanhamento do processo, uma efetiva intervenção do diretor na ordem do próprio texto, temos aqui também uma efetiva intervenção do cenógrafo na concepção da montagem.

Se a "moldura para o ator" construída pelo diretor imprimia um viés de formação, de educação do ator baseado nos princípios consagrados pelas técnicas de Stanislaviski, a chegada do cenário possibilitou um novo momento de descoberta tanto por parte dos atores quanto da própria direção. Ela possibilitou a descoberta de um outro corpo para os atores, outros caminhos para o desenvolvimento de seu espaço lúdico/gestual. Num primeiro momento, não houve um estudo sobre a idéia do cenário apresentada, a busca de um denominador comum. O diretor colocou para os atores a possibilidade de fazerem novas descobertas. Ele não dá respostas, propõe exercícios. O erro faz parte do processo. A atuação da direção nesse contexto sugere a idéia de que a escrita do diretor se baseia também num processo de conhecimento do ator. A ocupação do espaço cênico, a materialização do espetáculo, é diretamente dependente desse processo (Nota-se uma preocupação semelhante no processo de *Quando o Peixe Salta* e, em menor escala, em *O Poema do Concreto Armado*), o que faz realmente sentido, pois como o teatro é uma arte eminentemente coletiva, para que se estabeleça um diálogo entre artistas e público e que vise uma transformação, talvez seja necessário que essa transformação se dê primeiramente nos próprios artistas. Para além do processo de descoberta da personagem há o processo de conhecimento/descoberta do próprio ator.

Depois do impacto causado pela apresentação do cenário, o diretor propôs aos atores que falassem o cenário como enxergavam a personagem para que se chegasse a uma idéia unificada sobre a proposta cenográfica. Estabeleceu-se então que o cubo maior seria o nível da fantasia de Victor, o autor, portanto, as cenas relacionadas à história que estava sendo escrita seriam desenvolvidas na estrutura metálica. Já o cubo pequeno seria o livro e remeteria a realidade imediata do escritor. Outra proposta, assumida pela direção e atores, foi trabalhar com a técnica de "Le Parcours", o que, aliás, se adequava perfeitamente ao cenário imaginado. Os atores trabalharam a princípio com uma estrutura metálica rudimentar que simulava o cenário e os

ensaios passaram então a ser realizados sobre tal construção. Havia uma rampa de madeira que dava acesso à estrutura (eliminada do cenário final) e um cubo também de madeira que foi utilizado como livro durante quase todo o processo até a estréia (o cubo definitivo, ao contrário da grande estrutura metálica, chegou apenas alguns dias antes da estréia). Temos então um dispositivo cênico, a estrutura metálica, que indica que a cena não é fixa e que o cenário, apesar de seu aspecto (tamanho e peso), não está simplesmente plantado no palco durante todo o espetáculo. A grande estrutura metálica era dividida em duas partes possibilitando sua manipulação pelos atores, estabelecimento os diversos ambientes onde transcorreriam as ações imaginadas por Victor, como se fosse uma espécie de brinquedo de armar, um grande cubo mágico atravessado pelas evoluções dos atores. Mas o espaço cênico não ficou restrito apenas à grande estrutura, ela é um dado principal, mas não o único de modo que os atores puderam experimentar outros espaços do palco e inclusive o próprio cubo menor que, a princípio estava circunscrito a ser lugar privativo do autor. Esse intercâmbio entre realidade e ficção ficou evidenciado logo na primeira cena de encontro entre D. Juan e Victor. O nobre conquistador aparecia pela primeira vez vindo do fundo do palco, escalava a estrutura metálica e na sequência descia da estrutura e pousava sobre o cubo menor, como se estivesse lendo o que Victor havia acabado de escrever. Tal concepção cenográfica, é bom que se diga, apesar de escapar radicalmente de uma possível proposta de encenação realista, traduzia, no entanto, um dado do espaço dramático e textual da peça já que:

Um detalhe importante é que Don Juan nunca coloca os pés no chão da casa. Usa sempre um artifício – pisa nos móveis, pendura-se em corda... Isto deve variar conforme a concepção do diretor, mas o fato de não colocar os pés no chão é importante como mostra de sua recusa em se integrar no ambiente da realidade. Pega o texto que está ao lado da máquina, lê algumas páginas, vai soltando no chão e fica com uma última folha.[12]

Mas não é só Don Juan que penetra no espaço privativo do autor, também Carmen, em sua primeira aparição, executa um número de dança inspirada no tradicional flamenco espanhol descendo da estrutura metálica,

[12] Don Juan no Espelho, p.6.

passando pelo palco e terminando o número exatamente em cima do cubo de onde é retirada por Don Juan. O cubo menor se presta a outras utilidades no nível da realidade: é o livro de Victor e signo do desenvolvimento de seu processo criativo, mas é também palanque para seus discursos (dirigidos a Don Juan e ao público), palco para a história que Clara conta a Victor tentando demovê-lo de sua melancolia e também a cama do casal. Por outro lado, a movimentação das partes da grande estrutura metálica e sua ordenação em novas formas geométricas, como um brinquedo de armar que aos poucos vai revelando ao público novas imagens, novos volumes, permite a criação dos vários espaços para a história de Don Juan, abrem novas molduras que conduzem o olhar do espectador. A primeira mudança ocorre para a cena do casamento de Batrício e Aminta quando as duas partes da estrutura são colocadas formando algo parecido com a letra Z. Na cena do embate entre Don Juan e Batrício, à medida que o diálogo avança e que Don Juan vai convencendo o camponês de que sua noiva o trai, os atores desmancham o "Z" e colocam as partes da estrutura uma defronte a outra abrindo um corredor entre ambas (tal ação é desenvolvida de acordo com a evolução da discussão entre ambos na seguinte sequência: Don Juan tenta encurralar Batrício revelando a sua condição de esposo traído e assinalando sua impotência e este se esforça em se libertar das cadeias em que o nobre tenta encerrá-lo). As duas partes são novamente reunidas e toda a estrutura gira em torno do seu eixo na cena do estupro de Aminta. Por fim, na cena do suicídio de Aminta e da crise de consciência de Don Juan, as personagens da história auxiliadas pelo próprio Victor, numa quebra decisiva da fronteira entre realidade e ficção, movem as duas partes da estrutura que são dispostas formando uma letra "V". Por fim, na última cena onde é revelado todo sentido da peça, o próprio Don Juan transforma o cubo em seu próprio livro. Longe de se constituir num mero trabalho de delimitação de espaços de atuação ou de decoração das cenas, a cenografia em *Don Juan no Espelho* transformou-se quase numa nova personagem da montagem, interferindo diretamente na resolução das cenas e estabelecendo novos códigos para o espetáculo.

Os processos de conquista do espaço pela direção analisados revelam uma estreita cumplicidade entre a escrita espacial construída pelos atores, o espaço lúdico ou gestual, e a escrita cênica própria da direção que é articular

esse espaço próprio dos atores aos demais espaços (textual, dramático, cenográfico, interior) bem como os diversos elementos (luz, som, figurinos, objetos cênicos) num espaço unificado que é dado a ver ao espectador. Como um autêntico processo de criação em rede ela é marcada fundamentalmente pela interatividade e se constrói nas inter-relações entre os diversos artistas envolvidos na criação do espetáculo. De modo que projeto poético do diretor - os fios condutores do processo revelado nos gostos e crenças pessoais, princípios éticos e estéticos que direcionam a criação do artista - é contaminado tanto pelas interferências dos atores que dão cor, volume e movimento aos personagens, quanto pela ação dos profissionais responsáveis pela cenografia, figurinos e iluminação, chegando mesmo a modificar o percurso de construção da obra. E apesar de reconhecer que o trabalho sobre o espaço seja talvez o mais específico reservado ao diretor teatral, sua própria dramaturgia, esse trabalho, pela própria vocação coletiva do teatro, é diretamente dependente do desenvolvido pelos demais integrantes do processo. Nesse sentido, a escritura cênica é uma escritura eminentemente coletiva.

REFERÊNCIAS

BROOK, Peter: *O Ponto de Mudança* – Quarenta anos de experiências teatrais. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

SALLES, Cecília: *Gesto Inacabado* – Processo de criação artística. São Paulo, Annablume, 2001.

SALLES, Cecília: *Redes de Criação* – Construção da obra de arte. São Paulo, Horizonte, 2006.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2005.