

## O QUE DIZEM O TEXTO E OS ENCENADORES SOBRE A ILUMINAÇÃO

Hamilton F. Saraiva(\*)

Só texto não é teatro. O texto é literatura dramática; portanto, somente um dos elementos que vai permitir a realização do espetáculo; mas, por si, não é o espetáculo. O autor imagina uma peça; escreve outra; o ator representa outra; o encenador faz uma diferente de todas essas e o público vê e ouve uma quinta peça, terminal deste grande canal de comunicação. Ubiratan Teixeira assim define o texto teatral:

"O texto teatral é um tipo de literatura que tem uma linguagem própria onde predominam o diálogo, em alguns casos o monólogo, o soliloquio e a narrativa. No texto, encontramos também as rubricas que são anotações paralelas às falas que os dramaturgos fazem em seus textos, para dar indicações precisas dos cenários, tons de falas, gestos especiais, entradas e saídas de personagens, detalhes de guardaroupas, etc."<sup>1</sup>

Note-se que as rubricas de iluminação estão incluídas no "etcétera" e isso deve-se ao fato de que, realmente, pouquíssimos autores fazem citações sobre esse setor técnico da obra teatral. As rubricas que se referem à luz, no texto teatral, geralmente são as mais simples ou estão indiretamente colocadas: "anoitece", "durante uma tempestade com muitos relâmpagos", "o luar invade a sala" e muitas outras indicações que

(\*) Diretor, dramaturgo, arte-educador e professor de iluminação da USP.

<sup>1</sup> Ubiratan Teixeira, *Pequeno Dicionário de Teatro*, São Luiz do Maranhão, Edit. SIOGE, 1976, p. 78.

pressupõem as mudanças das luzes, principalmente para o teatro naturalista.

Creio que o exagerado "respeito" perante o que diz o teatro, principalmente os clássicos, é fruto de uma análise do teatro, como processo de comunicação, que tem por base uma visão literária do mesmo, o que nos leva ao que André Helbo chama de "terrorismo do texto".<sup>2</sup> Isso não aconteceria se tratássemos o teatro como um processo de comunicação ímpar, com as suas componentes particulares, e ainda lucraríamos em termos uma visão global do universo do teatro.

Anatol Rosenfeld, num ensaio estético sobre o fenômeno teatral, trata do assunto *texto*, demonstrando esse engano a que muitos são levados quando consideram o teatro dentro de uma concepção exclusivamente literária:

"Há quem ainda hoje considere o teatro essencialmente como um veículo da literatura dramática, espécie de instrumento de divulgação a serviço do texto literário, como o livro é veículo de romances e o jornal, de notícias. Essa concepção exclusivamente literária do texto despreza por completo a peculiaridade do espetáculo teatral, da peça montada e representada".<sup>3</sup>

Os dramaturgos, ao notarem a evidente predominância do encenador na criação da obra dramática, passaram a reduzir e, até, a omitir as rubricas em seus textos, num reconhecimento da inutilidade dessas anotações perante os novos criadores do espetáculo. As primeiras rubricas a desaparecerem foram as relativas aos sentimentos e tons de falas que os atores deveriam imprimir à personagem e, a seguir, as entradas e saídas por aqui ou por ali. O encenador é quem determina agora a maioria dessas rubricas, ou melhor, ações e espaços. Sob a sua orientação, cria-se o cenário, figurinos e iluminação, restando ao autor ceder a matéria prima temática em forma de ação dramática dialogada.

<sup>2</sup> André Helbo, *Semiologia da Representação*, São Paulo, Cultrix, 1975, p. 9.

<sup>3</sup> Anatol Rosenfeld, *Texto/Contexto: Ensaios*, São Paulo, Edit. Perspectiva, 1969, p. 19.



Na verdade, muitos autores nunca tiveram, em seus textos, indicações diretas para a iluminação, restando ao profissional da luz a criatividade, o que lhe confere uma responsabilidade muito grande em procurar, através de estudos, o conhecimento suficiente que lhe possibilite distinguir os diversos estilos de arte, teorias teatrais, noções estéticas razoáveis, aliadas a um substancial conhecimento técnico de eletricidade e eletrônica.

A pouca referência de muitos dramaturgos a respeito da iluminação não quer dizer que também não encontraremos referências precisas, sugeridas por autores importantes em suas rubricas. Pirandello, por exemplo, para a peça de sua autoria *A Desconhecida*, grafia esta rubrica no primeiro ato:

"É noite e o salão está iluminado por lâmpadas veladas com filtros de cores diferentes, que dão um relevo fantástico ao mobiliário e provocam qualquer coisa de mistério".<sup>4</sup>

Aqui, Pirandello deixa espaço para o iluminador escolher que cores podem provocar essa "qualquer coisa de mistério", mas, no segundo ato, ele determina claramente as cores que deseja:

"Sala clara e luminosa, deliciosa paisagem calma, verde, ensolarada, de tom claro. No final do ato, a paisagem vela-se de sombras violetas".<sup>5</sup>

No último ato, encontramos também a indicação de cor e, nestas indicações citadas, não há exatamente o desejo naturalista, mas sim uma luz com intenções psicológicas:

"É quase noite. A sala é invadida por uma luz violácea, que entra pela varanda".<sup>6</sup>

Pirandello era, além de dramaturgo, um "homem de teatro", habituado a ver a montagem de seus tex-

<sup>4</sup> Citado por Redondo Júnior, *Panorama do Teatro Moderno*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1961, p. 197 e 198.

<sup>5</sup> Id., *ibid.*, p. 198.

<sup>6</sup> Id., *ibid.*, p. 198.

tos em contato com os operários de cena e, quando sugeria o tipo de iluminação, fazia-o com a segurança dos que conhecem os materiais e sabem das suas possibilidades e limitações.

Mesmo para as indicações corretas de um autor como Pirandello, nem sempre há, por parte do encenador, uma aceitação das mesmas. Redondo Júnior, comentando uma montagem d'*A Desconhecida*, levada à cena em Lisboa, em 1946, diz o seguinte:

"Não se colocou dentro de cena (primeira liberdade assumida em relação à rubrica dos candeeiros com écrans de várias cores) qualquer instrumento real de iluminação e, utilizando quatro projetores quase horizontais, com luz violeta, laranja, verde e amarela (uma cor primária e três secundárias) provocou-se até pelas grandes sombras projetadas nas paredes esse 'qualquer coisa de misterioso' que Pirandello pretendia. E a luz e a cor, com exceção da entrada de Boffi, sublinhada pelo projetor vertical vermelho, mantêm-se quase até o final do ato, para só se alterar na primeira evocação da *Desconhecida*, caída no praticável, aos pés de Boffi. Preferiu-se o azul claro (a fase mais significativa da obra de Picasso) para sublinhar o recuo da ação no tempo. O movimento cromático geral resultava do jogo de sombras.

No segundo ato, utilizam-se os mesmos quatro projetores colocados nos lados da sala e os que se instalaram no plano da primeira gambiarra, mais os auxiliares de efeitos especiais, nos tangões e laterais, para dar atmosfera brilhante, clara, ensolarada, que o autor sugere, descendo a luz em resistência até o final do ato, quando amotece. O indicativo azul claro incide em toda a cena final com Bruno (segunda evocação)."<sup>7</sup>

No terceiro ato da peça *Seis personagens à Procura de um Autor*, sugere Pirandello que as figuras das quatro personagens que restam (já que as duas crianças morreram), apareçam formando grandes som-

<sup>7</sup> Redondo Júnior, *op. cit.*, p. 198.



bras, assustadoras e tétricas. Pirandello assim pede no texto:

"Imediatamente, por trás do telão branco, e como por um erro de comutação, se acenderá um refletor verde, que projetará grandes e destacadas, as sombras das *Personagens*, com exceção do *Menino* e da *Menina*. O *Diretor da Companhia*, ao vê-las, fugirá aterrado do palco. Ao mesmo tempo se apagará a luz por trás do telão e de novo o cenário aparecerá envolto na azulada luz noturna."<sup>8</sup>

Numa montagem da Escola de Arte Dramática, da Universidade de São Paulo, em 1986, no Teatro Anchieta, não só se utilizou uma luz vermelha de solo (*set light*), com gelatina n.º 621, *light red*, da Rosco Cinegel, que projetava em contraluz as figuras das *personagens* numa tela transparente de malha, como também foram criadas variações de luz que, no desenvolvimento da peça, são pedidas pelo autor, através da fala da personagem *Diretor da Companhia*, e outras, criadas pelo encenador do espetáculo (Cláudio Luchesi), para criar climas psicológicos. Assim, para os atores que representavam pessoas vivas e reais, foi criada uma geral setorizada onde predominavam cores quentes; âmbar (*light amber* 613), rosa (*warm rose* 603), adicionadas ao branco. Para a família de *personagens*, a predominância recaiu sobre as cores frias (por serem inexistentes, como os mortos): verde claro (*light green* 671), adicionado ao branco. Para as cenas de rememoração, em que aparece Madame Pacce em seu *atelier*, foi usado o magenta (*middle rose* 631), com a sua componente azul, criando um clima sensual, acentuando o ambiente pecaminoso, onde o padrasto quase consuma um relacionamento com a própria enteada. Todas essas cores (da linha Rosco Cinegel) estavam adicionadas às luzes gerais (F.O.H.),<sup>9</sup> que saíam e entravam em resistência para acentuarem esses efeitos.

<sup>8</sup> Luigi Pirandello, *Seis personagens à Procura de um Autor*, trad. Mário da Silva, São Paulo, Victor Civita, 1978, p. 462.

<sup>9</sup> F.O.H. ("front of house"): uma sigla, em língua inglesa, que representa as luzes gerais que ficam na platéia, frontalmente à cena.

No texto de *À Margem da Vida*, uma peça de recordações, Tennessee Williams, o autor, indica o uso de uma tela onde deveriam ser projetadas figuras e legendas. Em suas *Notas da Montagem*, com respeito a essa mesma peça, encontramos uma "receita" indicativa, bastante sugestiva:

"A iluminação na peça não deve ser realista. Em consonância com a atmosfera criada pela memória, o palco está como que envolto em penumbra. Feixes de luz serão focalizados em áreas ou atores pré-estabelecidos, às vezes em contradição com os que parecem constituir o centro de determinada cena. Por exemplo, na cena de briga entre Tom e Amanda, da qual Laura não participa ativamente, o mais claro foco de luz é o que jorra sobre ela. O mesmo se dá com a cena do jantar, durante a qual sua figura silenciosa no sofá deve constituir o centro visual. A luz que cai sobre Laura, deve ser diferente das outras e possuir uma clareza pristina *sui generis* como a que se utilizava nas imagens religiosas antigas de santas ou madonas. Poderia ser usada com eficiência, durante todo o decorrer da peça, uma certa correspondência de luz à que vemos nas pinturas religiosas de El Greco, em que as figuras surgem radiosas em meio a ambientes relativamente sombrios. (Isto permitirá também a utilização mais eficiente da tela). Um emprego livre e imaginativo da iluminação poderá ser de imensa valia para emprestar uma qualidade móvel e plástica a peças de natureza mais ou menos estática".<sup>10</sup>

Aqui, Tennessee Williams nos dá, com clareza, a sua intenção expressionista para a encenação e revela o conhecimento de uma iluminação calcada nos quadros barrocos, nos quais a figura em destaque aparece através da acentuação de uma luz misteriosa áurica e sobrenatural. Há também uma intenção de, através da iluminação, dotar a encenação de um ritmo menos cansativo, já que a peça é "de natureza

<sup>10</sup> Tennessee Williams, *A Margem da Vida*, trad. Léo Gilson Ribeiro, Rio de Janeiro, Bloch Edit., 1968, p. 24.



mais ou menos estática". Uma preocupação técnica aparece quando o autor tenta não prejudicar as projeções que devem ser feitas na tela, não clareando em demasia o espaço. Para a peça *Um Bonde Chamado Desejo*, o mesmo autor, em suas notas de produção, baseava-se mais nos efeitos de luz do que no baixar da cortina, para indicar as divisões da peça. Ele achava que essa metodologia daria mais fluidez e ligação ininterrupta à seqüência das cenas. Isso seria uma novidade que, com o tempo, começou a ter seu uso tão repetido nas encenações das últimas quatro décadas, que terminou por criar imediata restrição, por parte de críticos e entendidos, contra os *black-outs* exagerados, os quais interrompiam o encadeamento das cenas com a mesma monotonia das cortinas de antigamente. O fato é que, à medida que os anos passam, talvez habituados pela dinâmica frenética da T.V. e do cinema, os espectadores de teatro não suportam intervalos vazios, preferindo agüentar um maior tempo frente aos acontecimentos do que tomar um fôlego, como se fazia antigamente.

Em alguns textos, o uso das luzes é solicitado de uma maneira tão fantasiosa, que logo percebemos tratar-se de um dramaturgo afastado da realidade e das possibilidades técnicas de iluminação.

Também um encenador pode cometer esses desatinos de criatividade, sentindo-se muito frustrado ao constatar que os seus desejos estavam muito mais para o sonhar do que o realizar. Um encenador, certa feita, nos pediu uma luz "espiralada" (um foco em espiral); um coreógrafo insistia numa perna azul da bailarina, a outra vermelha e, para completar, o rosto esverdeado (em movimento!) e um ator muito criativo nos pediu "uma luz que não tivesse luz" (sic).

Seguindo a tradição das comédias, nas quais a escuridão propicia uma série de erros e enganos, é à iluminação que se creditam as possibilidades desses efeitos. Nas comédias de Martins Penna, por exemplo, encontramos momentos típicos da falta de luz, nos quais acontecem ações que provocam confusões hilariantes. Na comédia *O Noviço*, no terceiro ato, com o apagar de um castiçal, tudo se transforma em penumbra e um armário é derrubado com o marido vilão dentro dele; impedido de sair pelo tampo do fundo, o vilão fica entalado e as mulheres enganadas por ele

(a primeira e a segunda esposa), dão-lhe uma surra de pau, tão logo se acendem as velas. Na comédia *O Terrível Capitão do Mato*, também a variação de luz, determinando a semi-obscuridade, propicia uma grande série de *gags*, que Martins Penna dominava com maestria.<sup>11</sup> Estas poderão ser consideradas como indicação de luz no texto. O texto teve sempre uma privilegiada situação de destaque, apoiada pelos intelectuais. Nesse caminho, podemos perceber que todas as práticas teatrais que não se curvaram ao predomínio do texto, foram sempre relegadas à marginalidade, como a *commedia dell'arte*, as palhaçadas circenses, os saltimbancos e outras manifestações livres, como se não fizessem parte das artes cênicas.<sup>12</sup>

No século XX, assistimos a várias tendências na valorização ou na negação do texto teatral. Mais ou menos de 1900 a 1930, Artaud e Craig manifestaram-se, negando a supremacia do texto e, nessa mesma época, obedecendo ao autor, estavam Copeau e Dullin. Jouvent, por exemplo, colocou-se a serviço do texto e, nessa mesma época, Baty se manifestou contra essa subserviência. Até recentemente (1950), havia uma grande resistência, nos meios culturais brasileiros, para aceitar que um texto pudesse ser veiculado em outro sentido, diferente daquele que o autor lhe destinasse e registrasse em "falas" ou rubricas.<sup>13</sup>

Stanislavski preocupou-se com as determinações que o texto encerrava e ainda o enriqueceu de luzes e sons, para que o espetáculo se aproximasse fotograficamente da realidade, obediente à estética naturalista.

<sup>11</sup> Martins Penna, *Comédias*, Rio de Janeiro, Inst. Nacional do Livro, 1956 (*O Noviço*, p. 293 e *O Terrível Capitão do Mato*, p. 495).

<sup>12</sup> A atriz Dercy Gonçalves foi marginalizada em quase toda a sua carreira, não recebendo verbas do governo ou qualquer tipo de apoio ou interesse da crítica teatral cremos que, justamente, por fazer um teatro de improvisação, como se diz na linguagem coloquial de teatro: colocando "cacos" no texto. *Cacos* são interferências verbais, às vezes frases inteiras e conceitos que o ator improvisa, acrescentando-os ao texto durante a representação.

<sup>13</sup> Em 1972, na fase final do X Festival Estadual de Teatro Amador do Estado de São Paulo, a Comissão Julgadora fez uma crítica ao grupo *SEM NOME* que, utilizando-se da peça *A Via Sacra*, de Henri Ghéon, na direção de Ibsen Wilde, veiculou idéias políticas e agressivas, discrepando da idéia do autor. (Arquívios da Comissão de Teatro).



Copeau seguiu o texto, mas rejeitou o "espetacular", servindo-se da iluminação como um dispositivo fixo, em 1913, na nudez do palco do *Vieux Colombier*. Ele considerou que todo ornamento espetacular não era útil e tornava-se até nocivo ao texto:

"A encenação não é cenário; é a palavra, o gesto, o movimento, o silêncio, é tanto a qualidade de atitude e da inflexão quanto a utilização do espaço".<sup>14</sup>

Embora não se referisse à luz, entendo haver uma negação implícita de Copeau para a iluminação "pirotécnica", como complemento vital à obra dramática.

Vilar tem uma opinião muito rígida com respeito à supremacia do texto: "A encenação emana diretamente do texto, das falas e das rubricas".<sup>15</sup>

Mas o próprio Vilar, em outras oportunidades, enaltece os encenadores, dizendo que eles e não os autores, são os criadores. Não haveria uma contradição entre as duas opiniões?

Brecht, diante do texto, tem uma visão que indaga sobre a função do texto dentro do conjunto da realização cênica e quais as possibilidades que ele oferece de representar diversos significados. Brecht utiliza a mudança de iluminação, antes fixa, para acentuar partes do texto, usa projeções, música, etc. Assim, o texto é reforçado com as suas possibilidades significantes pela dialética semiológica que apresenta. Brecht reforça também a idéia de Craig e Artaud de que o encenador é o grande maestro da obra. Utilizando-se da teoria do distanciamento de Brecht, Peter Brook tenta anular o que o texto sugere em determinado momento, com o recurso das luzes:

"No final do 1.º ato do *Rei Lear*, quando Gloucester é cegado, acendíamos as luzes da plateia antes que se completasse a última ação selvagem".<sup>16</sup>

Samuel Beckett, autor do teatro do absurdo, indica algumas luzes em suas peças, percebendo-se com mui-

ta facilidade a intenção de criar um clima particular psicológico, de intensificar a angustiante situação que transcorre no palco. No seu texto *A Última Gravação*, a rubrica inicial não só descreve o desmazelo, o cansaço, o esgotamento e a velhice de Krapp (a única personagem), como também faz referência à cenografia, figurinos e materiais existentes em cena. Entretanto, como figurinos e materiais são acessórios de cena, apenas para comporem a moldura do que ocorre no cenário, Beckett assim estabelece a rubrica:

"Em cima da mesa do centro, um gravador, o respectivo microfone com numerosas caixas de papelão com bobinas e fitas gravadas. A mesa e as imediações banhadas em luz crua. O resto da cena na obscuridade."<sup>17</sup>

A peça termina com a fita rolando silenciosa no aparelho, mas a rubrica não indica mais nada sobre aquela "luz crua" acesa desde o início. Num outro texto de Beckett, *Fim de Jogo*, a rubrica inicial descreve:

"Abre-se o pano. Interior sem móveis. Luz cinzenta".

Logo que entra a primeira personagem, de nome Clov e começam a se abrir as cortinas da sala (das janelas), indica Samuel Beckett de forma realista:

"Abre as cortinas (luz), abre outras cortinas (luz)..."<sup>18</sup>

Essas cortinas estão situadas em janelas altas, que só podem ser alcançadas com a ajuda de uma escadinha de abrir, o que é uma intenção proposital do

<sup>17</sup> Samuel Beckett, *A Última Gravação*, trad. F. Curado Ribeiro, Lisboa, Arcádia, s/d., p. 221. Nos catálogos de gelatinas, encontramos duas gradações da tonalidade cinzenta (*light grey* 680 e *medium grey* 681, da Rosco, por exemplo), que darão à cena uma sensação de ambiente descolorido, como se fosse *uma tarde cinza*, pronunciando uma chuva grossa, mas que também darão uma sensação de um crepúsculo vespertino invernal (o crepúsculo de verão teria componentes avermelhadas, tanto matinal quanto vespertino).

<sup>18</sup> Idem, *Fim de Jogo*, trad. F. Curado Ribeiro, Lisboa, Arcádia, s/d., p. 153.

<sup>14</sup> Citado por Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*, p. 49.

<sup>15</sup> Citado por Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*, p. 50.

<sup>16</sup> Peter Brook, *O Teatro e Seu Espaço*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1970, p. 75.



autor para reforçar esse espaço de opressão, cuja visão para o exterior só se faz através de dificultosa subida numa escada. Quando Clov olha através dessas janelas, ele relata a Hamm (a outra personagem) que lá não existe horizonte, que as águas têm cor de chumbo e o sol é cinzento:

"HAMM — Preto claro. Em todo o Universo."<sup>19</sup>

A iluminação cinzenta, solicitada nas rubricas da peça por Samuel Beckett, acentua com alto poder de expressão o nihilismo do texto. Samuel Beckett é muito exigente quanto à observação de suas rubricas.<sup>20</sup>

Muitas vezes um texto poderá não explicitar o tipo de luz ou cores a serem usadas, mas o subtexto, motivo de estudos do encenador e do ator (ou "além-texto", como denominava Gaston Baty), poderá ser tão evidente que seria o caso de se considerar como se o autor houvesse pedido aquele projeto de iluminação. Já tive a oportunidade de verificar que, em duas montagens do mesmo texto, de diferentes grupos e encenadores, sem que tenha havido nenhuma indicação no texto, foram usados semelhantes desenhos de luz, repetindo-se inclusive as cores e mutações para cada momento significativo da peça, a ponto de julgar estar-se diante de um plágio, ou que houvesse indicação do autor, em suas rubricas, para o procedimento luminoso.

Um fato desses foi constatado durante as apresentações da peça de minha autoria *O Choque das Raças*, por duas equipes de municípios diversos do Estado de São Paulo (distantes 350 km um do outro), São José do Rio Preto e Presidente Prudente, que tinham cenografias diferentes, mas com a iluminação de tal forma coincidente, quer na angulação, como nas cores, que eu poderia jurar estarem registradas nas rubricas, não fosse eu o autor, que sei não ter solicitado qualquer tipo de luz, em especial. Os dois espetáculos foram apresentados na cidade de Santos, durante a Fase Fi-

nal do Festival Estadual de Teatro Amador, em 1969. Nenhum dos dois grupos teve o mínimo contato durante os ensaios e nem mesmo na fase de planejamento da iluminação.<sup>21</sup> Estou citando estes espetáculos amadores, por terem a característica de serem apresentados sem muito alarde ou muitas repetições, em récitas isoladas, fato impeditivo para qualquer sugestão de cópia.

O sucedido não foi um fato isolado, sendo observado também, em outras circunstâncias, entre espetáculos profissionais, mas, neste caso, não tenho a segurança para afirmar que um encenador não houvesse assistido ao outro espetáculo, já que havia (em outro caso estudado) uma diferença de montagem de dois ou mais anos, na mesma praça. Quando analisei estes fatos, tive o cuidado de excluir os símbolos mais óbvios, relacionando, por exemplo: momentos de luta com vermelho, situações de paz com azul, escurecimento com a morte e assim por diante.

Retornemos aos dramaturgos e suas indicações para a iluminação que, às vezes, constam claramente das rubricas, mas que também podem estar contidas no texto, de outras maneiras.

As referências à luz, nas peças do Teatro Elizabetano, estão quase sempre embutidas no texto, nas próprias falas das personagens e não nas rubricas. Na verdade, não são luzes "materiais", mas implícitas, já que os espetáculos eram consumados à luz natural.

O mesmo procedimento, na utilização das falas do ator/atriz, para dizer que tipo de iluminação está acontecendo no palco está presente nas comédias de Molière, como também nas de Martins Penna, com espaços de muitos anos e milhares de quilômetros.

Os autores podem sofrer alguns tipos de restrições provadas pelo meio social em que vivem, as quais poderão se evidenciar no próprio texto e nas rubricas. Entre outras, algumas dessas dificuldades podem estar representadas pela censura, falta de recursos no mercado e muitos empecilhos próprios das atividades culturais. Os encenadores também são afetados por essas circunstâncias.

<sup>21</sup> Os encenadores, indagados sobre a coincidência de concepção de luz, protestaram com muito pudor, afirmando as suas independentes e simultâneas criações análogas, mas inéditas.

<sup>19</sup> Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 155.

<sup>20</sup> Ainda recentemente, em 1988, Beckett usou a prerrogativa de autor para impedir a estréia de sua peça *Fim de Jogo*, pela *Comédie Française*. Alegando mudanças na cor do cenário e da luz (ele exige cor cinza) e na concepção do cenário (que está definido nas rubricas), entrou com uma ação na justiça e venceu a batalha. A peça estreou com todas as modificações exigidas pelo autor.



Sugestivas são as colocações de André Muler, com respeito ao teatro de vanguarda, nas quais analisa a penúria e as dificuldades financeiras que provocaram algumas transformações evidentes para a iluminação, a começar em 1918, com Max Reinhardt, e estendendo-se à década de cinquenta com o teatro do absurdo, mas com intenções e resultados diferentes:

"Não deixa de ter interesse comparar as realizações de Max Reinhardt com as do teatro de vanguarda contemporâneo; no fim da guerra de 1914/18, Reinhardt foi obrigado, também, perante a penúria das matérias-primas e as dificuldades financeiras, a renunciar a qualquer esplendor de cena; é, então, que utiliza largamente luz e obscuridade para animar um cenário fixo e criar uma 'atmosfera'. As mesmas causas, com Ionesco e Tardieu, por exemplo, conduzem a resultados completamente diferentes; em *Vítimas do Dever*, de Ionesco, um refletor faz surgir da sombra uma porta até aí oculta e cujos traços são ditos por um ator, mas todo o simbolismo desaparece e o artifício luminoso só serve para libertar um momento da linguagem. Da mesma maneira, em *La Serrure*, de Tardieu, a luz começa a diminuir progressivamente... enquanto ficará iluminado somente o buraco enorme da fechadura' (rubrica de Tardieu). Não se trata ainda senão de acumular num instante, como para surpreender, elementos-choque; a música junta-se-lhes, por fim: 'Ao mesmo tempo que a sombra invade a cena, ouve-se uma nota tensa, estridente e lancinante que, a princípio fraca, acabará por se tornar ensurdecidora'. Não se trata, portanto, do que poderia parecer fundamental no teatro: iluminar o cenário; já que se pretende dar-lhe vida; o cenário fica *sem alma*, fora do tempo, fora de qualquer lugar."<sup>22</sup>

A falta de recursos financeiros e de materiais, obrigou o encenador (Max Reinhardt), que sempre utilizou a grandiosidade de recursos cênicos, a encaminhar-se para a parcimônia no uso de efeitos. Creio que

<sup>22</sup> Citado por Redondo Júnior, *op. cit.*, p. 343 e 344.

o segundo exemplo sirva para demonstrar a que ponto as condições do momento podem interferir na criação do autor com referência à indicação do uso de luz e que, certamente, não devemos nos esquecer também das intenções estéticas que, em conjunto com essas causas (penúria de materiais e dinheiro), resultaram nas rubricas de Ionesco e Tardieu para o uso da iluminação.

Alguns autores, mas, principalmente encenadores, organizam um verdadeiro manual de procedimentos para a montagem do texto, no qual se inclui o desenvolvimento da iluminação. A encenadora Ariane Mnouchkine, na montagem da peça *1789, na Cartoucherie de Vincennes* (um espaço em forma de galpão, que simula luzes naturais do dia entrando por uma janela de vitrais e vinda das clarabóias sobre o telhado), no ano de 1971 (na França), fez as seguintes declarações após consultar suas anotações da época:

"Na montagem de *1789*, havia interesse em preservar a luz natural, então se usaram as informações teóricas de quatro técnicos em iluminação que resultaram no seguinte:

— Das clarabóias, uma luz difusa e fria, da gama cromática que puxe mais para o azul.  
— Das janelas, ao contrário, uma luz quente, como os raios vermelhos do sol que marcam o cume do bosque de *Vincennes*.

O problema maior foi recriar esses dois tipos de iluminação natural. A luz usada em teatro, vinda dos *spots*, é uma luz avermelhada e que fica enriquecida de tons amarelados, quando é reduzida em resistência, portanto, semelhante aos raios do sol".<sup>23</sup>

A maior dificuldade consistiu em dar a impressão que eram verdadeiramente raios solares que atingiam as janelas, o que foi solucionado pela colocação de bateria de cem *spots*, agrupados de maneira cerrada, como um ninho de abelhas, afixados nos montantes. Para evitar uma zona sombria na parte debaixo das janelas, foram colocados cicloramas iluminados dire-

<sup>23</sup> Entrevista de Ariane Mnouchkine cedida ao encenador Marcel Marechal em 1983 que, por sua vez, cedeu-me a mesma em 1984, quando visitou o Brasil.



tamente. Assim, quem olhasse diretamente para os vitrais das janelas, tinha a impressão de estar vendo um fundo infinito, clareado pela luz de um belo dia.

A encenadora prossegue na sua explicação:

"O iluminador, Jean-Noël Cordier, constatou que, apesar do emprego das gelatinas nas janelas, a difusão da luz impedia de obter as faiscantes luzes do sol.

Para as clarabóias, foram utilizadas lâmpadas fluorescentes brancas, que são muito próximas da luz do dia. Colocadas em caixas especiais, por cima dos vidros das clarabóias, do lado de fora. A dificuldade aqui foi a impossibilidade de reduzir, em resistência, esse tipo de luz".<sup>24</sup>

Na ocasião da montagem de 1789, não se conhecia ainda, na França, o *dimmer* especial de redução de luzes fluorescentes, que já havia sido desenvolvido na Inglaterra pela *Strand Rank*. A instalação dos tubos fluorescentes foi dissimulada no telhado, como disse Ariane, sobre as clarabóias, com folhas refletoras de flandres, pintadas de branco fosco. Essa luz simulava a claridade vinda do espaço (luz do dia). Para as luzes internas, assim descreve Mnouchkine:

"Interiormente, três lustres de quatro braços (um sobre cada praticável), com sua forma inspirada em documentos iconográficos da época e equipados com lâmpadas de baixa tensão, fornecem iluminação menor do que a vinda das janelas e do teto. Assim, o ambiente, está iluminado por três tipos de luzes diferentes:

- 1) Duas incandescentes (dos lustres e dos spots das janelas);
- 2) Uma fluorescente (da clarabóia) e,
- 3) Para reforçar o estilo teatral da época da ação, uma iluminação tradicional, uma ribalta ao longo dos tablados e quatro canhões seguidores que iluminam o percurso dos atores, numa prática moderna que simula estar o ator levando a sua luz.

Se bem que produzindo a luz de diversas horas do dia e de algumas épocas do ano, ou as luzes do interior, a iluminação é teatralizada pela utilização que é feita. A luz serve a um propósito e não cria a ilusão de realidade. Ainda que intervindo na noção de tempo, tem um tratamento anti-naturalista, sendo um elemento importante da epopéia. Para as rupturas de cenas há uma variação rápida das luzes."<sup>25</sup>

Após este relato descritivo sobre o que se pretendia e o que foi feito, entendemos o sucesso que Ariane Mnouchkine teve sempre em suas produções, em matéria técnica, além da parte artística, de indiscutível bom gosto e criatividade.

O encenador russo Georgi Tovstonogov, em Leningrado, ao montar, em 1976, a *História de um Cavalo*, uma novela de Leon Tolstói, adaptada para teatro por Mark Razovski, que dirigiu o espetáculo juntamente com Tovstonogov, espetáculo esse que foi apresentado na França, em 1979, no *Festival D'Avignon*, deixou um verdadeiro manual de montagem da obra, com o título de *Organização plástica, luminosa e sonora das seqüências*. O trabalho é dividido em cinco colunas, numa larga folha de papel. Cada coluna apresenta uma orientação na seguinte seqüência: Texto, ação, iluminação, espaço e cor, sonoplastia e significados majoritários. Esta forma lembra os roteiros e decupagens cinematográficas. Inicialmente, observemos sobre texto e ação:<sup>26</sup>

#### TEXTO

— Estou... quase... embarcando... para... a... morte...

#### AÇÃO

Kh está sozinho no centro da cena e executa a mímica da morte. Ele se desequilibra várias vezes até cair definitivamente.

A seguir, as correspondentes de luz, sons e significados:

<sup>25</sup> Ariane Mnouchkine, mesma entrevista.

<sup>26</sup> Centre National de La Recherche Scientifique, *Les Voies de la Création Théâtrale*, Paris, 1984, Vol. XII, p. 210.



**LUZ - ESPAÇO - SOM - MÚSICAS SIGNIFICADOS  
COR MAJORITARIOS**

Luz fraca verde. Foco sobre Kh que o envolve durante sua pantomina.

A luz ilumina, às vezes, o coro, imóvel, sentado, o que faz ressaltar os volumes.

Mas a intensidade fraca da iluminação do conjunto não mostra nada mais que sombras difusas.

A luz se reduz, depois fica intensa por um segundo, o tempo suficiente para se notar a cena em sua globalidade. A luz muda-se em vermelho e rosa como uma ferida. Depois negro total.

Escuro. Três segundos.

Uma luz branca intensa (HMI), a primeira desse gênero desde o começo do espetáculo. O espaço aparece vazio e lavado pela luz intensa.

Essas anotações, embora sejam raras de encontrar, uma vez que os encenadores não costumam guardá-las, seriam uma fonte muito rica para a observação estética de cada um de seus criadores.

A música repete toque de sinos. Depois, uma voz feminina retine: melopéia registrada sobre o som.

Rufo e barulho de um tecido que se rasga.

Música de violão com tema infantil.

Rufos, relinchos, ruídos de cavalgadas. Silêncio.

Impressão maior de plano geral todo tempo.

O fundo sonoro lembra os coros "hollywoodianos" para os contos-de-fadas.

Tema plástico: a matéria é viva.

Choque visual, impacto físico.

O nada, ou melhor, borboleta branca na neve.

