

ESPAÇO QUE SE ILUMINA

Hamilton F. Saraiva **

Apesar de coexistir, nos séculos XVI e XVII, com a *Comedie dell'Arte*, com os seus tablados e outros espaços, o *palco italiano* vai predominar no século XIX e, com poucas exceções, ainda é o mais encontrado até a primeira metade do século XX. A iluminação encontrou nessa forma de espaço cênico o local ideal para ser desenvolvida em termos de colocação espacial, pela frontalidade e possibilidades de luzes contrapostas. A mudança desse posicionamento frontal, com respeito ao público, que ficou habituado ao estabelecimento da "quarta parede", foi logo desejada, com a pretensa suposição de se tornar o teatro mais democrático. Os movimentos populares queriam a retirada de lugares com posição privilegiada, que eram dedicados aos nobres. Antoine, que comandava o *Théâtre Libre* (o nome é sintomático), pede em maio de 1890:

"Colocar todos os espectadores de frente, dispostos normalmente em planos com declive de tal modo que o mais afastado se ache ainda numa posição razoável para que seu raio visual abranja completamente a totalidade do palco."¹

* Extraído de "A Evolução Estética da Iluminação", do qual já publicamos outros trechos em edições anteriores.

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

¹ Citado por Jean-Jacques Roubine, *A Linguagem da Encenação Teatral*, 1880-1980, RJ, Zahra, 1982, p. 75.

Em 1913, Romain Rolland, no livro *Le Théâtre du Peuple* (também de denominação sintomática para a época), sugere que se transforme o palco à italiana em um picadeiro.² Apollinaire desejava um palco no centro e outro com um anel em torno do público, e Artaud não dirá coisa tão nova no seu livro *O Teatro e seu Duplo*, quando requisita que "(...) a ação dramática deve envolver o espectador sentado no centro do espaço em cadeiras giratórias".³ Recomenda Artaud passarelas e escadas unindo espaços de apresentação, como também a utilização de espaços abandonados por indústrias e igrejas. Essa recomendação foi feita em carta dirigida a Jean Paulhan, em 24 de setembro de 1932 e por certo acabou influenciando a busca e utilização desses locais, não só na Europa como aqui no Brasil. É comum, nos dias atuais, não só se estabelecerem teatros em fábricas, usinas e capelas desativadas, como os poderes públicos se aproveitarem das insolvências de indústrias para restaurar suas antigas formas, adaptar e destinar esses espaços a centros de cultura.

A ruptura com o palco à italiana começa, evidentemente, com Vilar, em Avignon, no ano de 1947 e, mais radicalmente, na década de sessenta, com o *Living Theatre*, e, depois, com o teatro de Jerzy Grotowski, os trabalhos de Luca Ronconi e Ariane Mnouchkine e as contribuições brasileiras dos teatros-de-arena, as grandes montagens propiciadas pelo gênio empreendedor de Ruth Escobar, às vezes quase destruindo seus teatros, como também a sua primeira experiência popular com uma "jamanta", doada pelo então governador do Estado de São Paulo (Ademar de Barros), e muitas outras contribuições já citadas anteriormente. Outra ruptura com o palco à italiana deu-se em 1913, quando Jacques Copeau instalou-se onde seria o *Théâtre du Vieux Colombier*. Ali o palco estava ligado à sala, embora conservasse a posição frontal. Ele empregava a iluminação modulável, cujas fontes se situavam atrás do público, eliminando com isso a ribalta e o efeito de separação entre platéia e a caixa de teatro. Sua estética era

² *Id.*, *ibid.*, p. 75.

³ Antonin Artaud, *O Teatro e seu Duplo*, SP, Max-Limonad, 1984, p. 123.

despojada e Copeau contava muito com a iluminação para animar esse espaço, esculpindo escadas, entradas e passarelas por meio da luz e sombra.

É óbvio que, a cada mudança de espaço cênico e dos desejos estéticos da encenação, apresenta-se a iluminação com outras funções, até mesmo as de caracterizar idéias e não mais só a função específica de servir à visão do espetáculo. É notória a intenção, na estética de Brecht, por exemplo, de se fazer presente a aparelhagem de iluminação (deve estar bem à vista e deve ser notada pelo público), para os espectadores terem a consciência de estarem num teatro.

Brecht, tal como Craig, chega a desejar uma nova estrutura cênica para cada nova obra.⁴ A criação de um arquiteto cênico, modificando todo o espaço, esse era o sonho de Brecht. Para esses casos, imaginamos também uma nova modificação de luzes, radical e tão completa, que incluiria um novo projeto de quadro de comando. Daí a criação de novos quadros programados da atualidade, como resposta a essas renovações propostas pela encenação moderna.

Brecht, em 1935, provavelmente sofria a influência de Piscator, o qual, em 1927, teve a concepção teórica de um novo teatro e, para esse novo espaço, o arquiteto Gropius realizou um projeto que seria construído pela Bauhaus. Infelizmente esse teatro não foi construído; permitiria a estrutura à italiana, o palco circular, os palcos simultâneos e a verticalização do espetáculo. Walter Gropius denominou-o o *teatro total* e assim o descreve:

"A casa de espetáculos, oval, repousa sobre doze colunas delgadas. Por trás de três intervalos de colunas de uma ponta oval, encontra-se disposto o palco em profundidade, de três partes, o qual, à guisa de tenaz, abraça as fileiras mais avançadas de espectadores. Pode-se representar no palco central ou

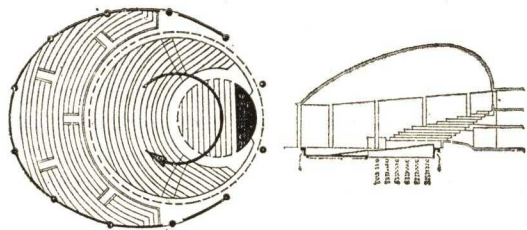
⁴ Temos como exemplo, no Brasil, a montagem d'O *Cemitério de Automóveis*, de Arrabal, no Teatro 13 de Maio, *A Viagem e O Balcão*, do Teatro Ruth Escobar, *a Missa Léiga*, em uma fábrica desativada e outros espetáculos, a maioria em São Paulo.

num dos palcos laterais, ou nos três ao mesmo tempo. Um colar horizontal, duplo, de carros cênicos móveis, possibilita rápidas e frequentes montagens de cenários, evitando-se inconvenientes de palcos giratórios. Atrás das colunas da sala de espectadores, prolongando os palcos laterais, gira uma ampla galeria que sobe com as fileiras de lugares em forma de anfiteatro, pela qual podem deslizar os carros cênicos saídos do palco em profundidade, de modo que determinados fatos podem ser representados em torno dos espectadores. O disco dianteiro, menor, da platéia é rebaixável; assim, na cave livre das filas de cadeiras, ele pode ser usado como plano de representação à guisa de prosênio, na frente do palco, em profundidade, circundado pelas filas de espectadores de frente, em formato de tenazes. No corredor central o ator pode subir e entrar na massa dos espectadores e, na galeria do grande disco da platéia, mover-se no meio deles em ambos os lados e recuar ao seu ponto de partida. Mas se o grande disco da platéia girar em torno do seu centro num ângulo de 180°, verificar-se-á uma completa mudança da casa! O pequeno disco rebaixável, na qualidade de arena circular rodeada por todos os lados pelas filas ascendentes de espectadores, ficará bem no meio da casa! Essa rotação pode ser feita mecanicamente durante o espetáculo. O ator chega à arena circular por baixo, galgando degraus, ou pela passagem que reconduz, nessa posição do disco, para o palco em profundidade; ou vem do teto, por intermédio de armações de descida e escadas, que assim permitem igualmente uma movimentação cênica vertical por sobre a arena circular."⁵

A seguir, Gropius dá explicações sobre tetos e paredes em abóbada e que servem para projeções de até 360°. Essa descrição extensa, embora detalha-

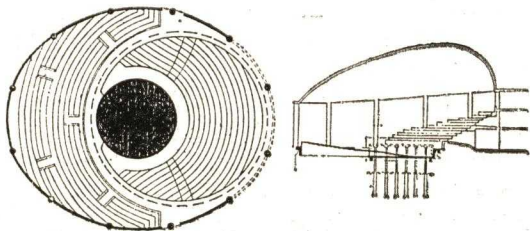
⁵ Citado por Erwin Piscator, *Teatro Político*, RJ, Ed. Civilização Brasileira, p. 146.

da, não chega a dar a idéia clara desse maravilhoso projeto para esse espaço; haveria necessidade de



Planta do teatro de Gropius e respectivo corte, demonstrando a posição da cena em profundidade, semelhante ao teatro à italiana.

instrumentos de iluminação mais precisos do que os que havia na época e, também, uma colocação espacial muito mais elaborada.



Planta do teatro de Gropius e respectivo corte, demonstrando a cena anular, semelhante ao teatro de arena.

O *Manifesto Expressionista* (entre 1918 e 1922) citava: "Não queremos um público mas sim uma comunidade, num espaço unificado. Não mais um palco, mas uma tribuna."⁶

Não seriam estas palavras a sugestão para os espaços abertos entre palco e platéia? Voltaríamos a iluminar a platéia juntamente com o palco, retomando as formas de iluminação do Renascimento, como fez Peter Brook em *Bouffes-du-Nord*?

O desejo de sobriedade de Jean Tardieu (poeta e dramaturgo francês, nascido em 1903)⁷ o fez escrever *Une Voix sans Personne* (publicada no *Théâtre de Chambre*), uma pequena peça na qual o palco está vazio e somente a iluminação se modifica para estabelecer o espaço novo.

Grotowski, ao montar *Kordiam*, de sua autoria, em 1962, cujo cenário é um hospício, colocou o público junto às camas, em torno dos loucos, e os iluminou com refletores (público e atores), fazendo-os todos se sentirem como figuras daquele nosocômio. A iluminação toma aí não só a função de espaço, de delimitação de cena, mas ganha um novo símbolo estético: se estamos sendo iluminados como os atores, fazemos parte da ação que é representada.

Em 1975, Ariane Mnouchkine, com a equipe do *Théâtre du Soleil*, na França, cria um espetáculo (cujo nome é *L'Age D'Or*) no qual os espectadores assistem aos atores representando em crateras rasas. A iluminação é adaptada às exigências impostas por esse novo espaço, pelas máscaras e cenografia utilizadas. Ariane usa ribaltas móveis adequadas a um espetáculo que se transporta de uma cratera para a outra e das janelas do galpão emanam as luzes já utilizadas nas peças *1789* e *1793* (anteriormente montadas pelo mesmo grupo), imitando a luz do dia, produzidas por spots e por tubos fluorescentes. Usam-se também canhões individuais para ajudar a compor a máscara dos atores e flagrar pessoas na platéia, trazendo-as de volta à consciência de sua situação de coletividade. No teto, milhares de lâm-

⁶ Charles-Henry Favrod (org.), *Enciclopédia do Mundo Atual: O Teatro*, Lisboa, Edit. D. Quixote, 1977, p. 22.

⁷ (N.E.) Falecido em janeiro de 1995.

padas comuns são colocadas, lembrando a iluminação de feiras (quermesses), com refletores metálicos cobrindo todo o forro, à guisa de espelhos. Para Ariane, a luz é um fator indispensável no palco nu, onde os atores dispõem de pequenas áreas com acessórios estritamente necessários.

Peter Brook, em Bouffes du Nord, em 1974, tendo como iluminador o competente técnico Guy Boucher, monta a peça *Timon de Atenas*, de Shakespeare, transformando uma antiga sala dourada de espetáculos (um teatro italiano) do princípio do século num espaço aberto, onde ilumina igualmente a platéia e os atores, embora crie alguns efeitos com a iluminação mais forte de canhões. As tábuas do palco foram retiradas e se aproveitou o porão do palco, criando-se uma rampa que desce para esse fosso. Na parede do fundo do palco, aproveitou-se a varanda de manobra para cenas diversas. O urdimento foi eliminado e as cadeiras da platéia foram retiradas, criando-se uma cena elisabetana. Os balcões foram preservados na sua forma original e, nos dois paredões laterais de boca de cena, foram abertas portas (janelões), onde aparecem atores representando.

Experiência também interessante foi elaborada por Ronconi (Paris, 1971), com um palco redondo, dividido em 24 setores. Em cada compartimento é apresentada uma cena para 24 espectadores. As paredes vão caindo aos poucos e a ação vai se misturando até completar-se a queda de todas as divisórias. A técnica da iluminação foi adaptada às exigências impostas pela cenografia, dividida em várias partes, e pelo posicionamento do público, um pouco semelhante ao teatro de arena. Em alguns casos, foram usadas, inclusive, luzes fluorescentes e luminárias de segurança, indicadas para a indústria e para os minas. São também usados faroletes manuais, com pilhas comuns, empunhados pelos atores e distribuídos ao público para os usar à vontade.

O procedimento de iluminar simultaneamente a ação dos atores e do público é um dos recursos dos "teatros populares" para envolver o espectador na ação. A iluminação incorpora palco e platéia no mesmo clima de luz, diferentemente do teatro natu-

ralista, que tenta formar a caixa mágica do palco onde transcorre a ação dramática, distante da platéia passiva. Ao falar sobre teatro popular, o encenador Piotr Bogatyrev enfatiza esse procedimento:

"A diferença que existe entre o teatro popular e o nosso é a seguinte: no nosso teatro, as mudanças de luz são apenas usadas na cena já no teatro popular, essas mudanças acontecem simultaneamente sobre a cena e a sala."⁸

Bogatyrev considera que, desta forma, os espectadores do teatro popular percebem as mutações luminosas não mais como uma coisa distante e sim como um fenômeno que ocorre ao mesmo tempo nos dois espaços agora unidos por esse procedimento. Isso nos remete ao tipo de iluminação de Peter Brook em *Timon de Atenas*, de Shakespeare. Na verdade, o que Peter Brook desejava, naquela velha sala com antigos balcões dourados, era criar um clima que simulasse estarem todos em pleno ar livre. Essa idéia era reforçada pelo uso exclusivo da luz branca, sem nenhuma cor, com a recusa total de artifícios, num desejo de clarear tudo e a todos. Apesar disso (e aí entendemos que a recusa de artifícios não elimina as variações de intensidade de luz e de movimentos de spots), Peter Brook não dispensava as mutações marcantes para momentos especiais, como aparições, monólogos e situações de pânico, pontuações que o teatro não pode dispensar.

Uma forma de espaço cênico que muito interfere nos projetos de iluminação é o chamado teatro de arena (*théâtre en rond*, para os franceses; *teatro della pista*, para os italianos; *theatre-in-the-round*, para os americanos). Essa forma de espaço, evidentemente, não é nova e antecede a forma do teatro italiano. O teatro grego e o romano, assim como o teatro medieval, nos oferecem autênticos exemplos de teatro de arena; mesmo alguns teatros do Renascimento apresentavam uma forma próxima da arena. O que nos interessa, evidentemente, são as experiências mais recentes dessa forma de espaço cênico, principalmente do século XIX para cá. As montagens

⁸ Piotr Bogatyrev, *Le Théâtre Poupulaire Tchèque et Slovaque*, *Interscena*, Paris, L (3), 1969, p. 11.

mais interessantes, neste caso, foram: *Medida por Medida*, que Lugné-Poe fez em 1898, no *Cirque d'Été*; *Helena de Tróia*, que William Poel montou no *Henglers Circus*; *O Édipo*, de Hofmannsthal, que, em 1910, Max Reinhardt colocou no *Circo Schumann*; a montagem de Gémier, em 1919, com iluminação de Gaston Baty, no *Cirque d'Hiver*, da peça *Édipo, Rei de Tebas*, de Saint Georges de Bouhélier; e outras montagens que envolveram nomes importantes como Meyerhold, Okhlopov, Appia e Jacques Dalcroze.

Nos Estados Unidos, Azubah Latham tem o mérito de ser o primeiro a usar esse tipo de espaço, em 1914, no centro de um ginásio do *Teachers College*, da Universidade de Colúmbia. Gilmore Brown, em 1929, abre seu teatro de arena de 80 lugares (*Play-box*), em Pasadena, na Califórnia, e Margo Jones (1913-1953) inaugura o primeiro teatro profissional de arena, em 1947, em Dallas, no Texas. Assinalemos também, no Brasil, o *Teatro de Arena*, em São Paulo, construído por José Renato, que já havia apresentado um espetáculo do gênero em 1951.

Sobre a iluminação, nos teatros de arena, André Villiers faz algumas observações interessantes, acentuando que a grande concentração de luz, no espaço cênico da arena, cria um grande isolamento para aquele espaço, apesar da proximidade do espectador:

"Certamente uma luz difusa se estende sobre todo o auditório, mas o contraste com a iluminação é considerável, a penumbra da sala é forte e o brilho é muito vivo no palco; a forte iluminação da cena a põe em evidência, alongando-a. A iluminação não só isola, pela acentuação da claridade que dirige o olhar e a atenção na direção do espaço de ação, mas também concentra essa atenção. É um fenômeno físico."⁹

Curiosamente, Villiers acentua mais ainda essa distância entre ator e público, obtida pela iluminação, tirando do teatro de arena a forma intimista do relacionamento palco/platéia:

⁹ André Villiers, *Le Théâtre en Rond*, Paris, Librairie Théâtrale, 1958, p. 93.

A colocação do ator em evidência e seu isolamento pela forte iluminação cênica geram um contraste entre palco e platéia, criando um distanciamento. Não se pretende pois com o foco que clareia o ator misturá-lo com o público, como um projetor vai buscar um ator na platéia no *music-hall* ou por uma aparição ao estilo Gémier; a forte concentração luminosa envolve o intérprete em brilho, em seu lugar descoberto pela luz. Sua presença é revelada lá, onde se desenrola a ação que está dentro de outra zona de luz que é a do espectador."¹⁰

Digo "curiosamente" pois, via de regra, no teatro de arena, quase não notamos a separação entre o público e o espaço de interpretação. Não existe ribalta e, quase sempre, o nível do palco é o mesmo que o do público da primeira fila. Somente a luz faz a distinção de espaços e cria os limites.

Em termos de criatividade e para engendrar novos espaços cênicos, os encenadores destes últimos cem anos vêm se empenhando numa busca febril de originalidade, mesmo que em detrimento da funcionalidade. Os espetáculos são colocados dentro de gaiolas, atrás de grades, cercados de arame farpado, em buracos, em marquises de prédios, sobre plataformas flutuantes, em cavernas naturais e outros tantos locais que, às vezes (ou na maioria das vezes), fazem com que os iluminadores se transformem em verdadeiros arquitetos e malabaristas para conseguirem montar seus projetos.

Uma experiência recente, em 1987, em São Paulo, foi feita numa piscina, com atores e atrizes interpretando, nadando e mergulhando enquanto representavam *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare, numa produção caríssima, utilizando 300 spots de 1 kw, com lâmpadas PAR, muitos holofotes de jardim e estádio (halogênicos e de xenon) e mais as luzes debaixo da água da piscina do Ginásio de Esportes do Estado (Constâncio Vaz Guimarães), sob a direção de Carlos Meceni e João Bourbonnais. Uma boa realização técnica para um resultado estético discutível.

¹⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 94.