

A SEMIOLOGIA DA ILUMINAÇÃO⁽¹⁾

HAMILTON F. SARAIVA*

Faremos, neste trabalho, uma análise sobre a semiologia da iluminação, com um enfoque dos códigos teatrais, das convenções simbólicas e das novas convenções.

A princípio, devemos estabelecer uma noção do que é *signo*, já que, para a Semiologia, essa noção é indispensável. Também não poderemos afirmar que a noção de signo seja muito clara e as definições variam muito, por existir uma quantidade grande de termos análogos: insígnia, sinal, símbolo, informação, ícone, índice, mensagem, sintoma, que não substituem o termo *signo*, mas servem para diferenciar as inúmeras funções atribuídas a essa pequena palavra.

Significante e significado são dois componentes do signo. O significado corresponde ao conteúdo e o significante à expressão. Um certo ruído, que conhecemos, é o signo de chuva; então, o som produzido pelo sonoplasta é o significante, a idéia de que chove é o significado. Um raio

* Extraído de "A Evolução Estética da Iluminação", da qual já publicamos outros trechos em edições anteriores (C. Ts. 131, 132, 135, 138 e 140)

¹ Estarei adotando, neste estudo, o esquema *saussuriano*, de Ferdinand de Saussure, embora saiba que a teoria sobre o assunto tem evoluído muito. Os que estiverem interessados no estudo da matéria poderão consultar a seguinte bibliografia de iniciação:

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*, São Paulo, Cultrix, 1972.

CALVET, Louis-Jean. *Pour et Contre Saussure: vers une Linguistique Sociale*, Paris, Petit Bibliotheque Payot, 1975.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*, São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1975.

SAUSSURRE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*, São Paulo, Cultrix, 1973.

âmbar forte, que entra pela janela, gerado por um *spot* 3kw., é o significante, e a idéia de um sol, numa bela manhã de verão, é o significado desse signo.

Quanto à classificação dos signos, adotamos os signos *naturais* e os signos *artificiais*, classificação utilizada por muitos autores de obras sobre Semiologia.

"Os signos naturais são aqueles que nascem e existem sem a participação da vontade (exemplo: fumaça = signo de fogo) e são emitidos involuntariamente. Esta classe abarca principalmente os fenômenos da natureza (relâmpago = signo de tempestade; febre = signo de uma doença; cor da pele = signo de uma raça) e as ações dos seres vivos que não tenham a intenção de significar (reflexos)".²

Os signos artificiais são criados pelo homem ou praticados pelo animal, voluntariamente, para assinalar qualquer coisa ou para se comunicar com alguém.

Os signos que surgem na ação teatral são todos artificiais; eles são produzidos pela vontade dos seus criadores e a sua finalidade é a de comunicar imediatamente. Então poderemos dizer com Tadeusz Kowzan que "o espetáculo transforma os signos naturais em artificiais"³. Na iluminação, quando utilizamos uma luz que lembre um corisco, estamos artificializando um signo.

Na classificação de Tadeusz Kowzan, que o próprio autor considera arbitrária, mas que julgamos como valioso instrumento, ainda que provisório, para a análise científica do espetáculo teatral, são enumerados treze sistemas de signos para teatro. Mais adiante, reproduziremos esse interessante quadro de treze sistemas de signos de Kowzan; antes porém, estudaremos as inter-relações semiológicas que a iluminação propicia.

² Tadeusz Kowzan, Os Signos no Teatro, In: Jacó Guinsburg e outros (Org.), *Semiologia do Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 101.

³ Id., *ibid.*, p. 102.

Pois bem, sempre que se fala em Semiologia, logo lembramos de signos e, quando lembramos de signos, falamos nos campos de significação conhecidos (catálogos de telefones, sinalização de trânsito e rodoviária, signos matemáticos, guias turísticos, cartografia, etc.); entretanto, a arte teatral é, entre todas as artes, a que mais se manifesta por signos. A fala do ator tem, inicialmente, uma significação lingüística, ou seja, ela é signo de objetos, de sentimentos, de pessoas, de idéias e suas inter-relações e que são as evocações do autor. A palavra pode mudar seu valor e há muitas maneiras de pronunciar, por exemplo, "tenho pena de você", frase que tanto pode significar indiferença, ironia, piedade e até deboche. A máscara e o gesto do ator podem dar uma significação especial às palavras, pois tudo é signo na representação teatral. Uma coluna de pano pode significar que estamos em frente a um palácio e, apagando-se as luzes e iluminando-se com um *spot* um trono, é possível crer que já estamos dentro do palácio. A coroa sobre a cabeça do ator é o signo da realeza e as rugas, com os cabelos brancos e o andar trôpego, são signos de velhice. Um galope, ouvido dos bastidores, é signo de um viajante que se aproxima.

O teatro tanto se utiliza de signos visuais como auditivos, enfim, usa sistemas de significação lingüística e não lingüística e poderá usar, até, signos olfativos e táteis. Na peça *Grande Sertão: Veredas*, uma adaptação do romance de Guimarães Rosa, apresentada por um grupo mineiro em 1985, num cenário despojado que contava apenas com um monte de terra vermelha no centro do palco, as personagens faziam uma fogueira para "passar" um cheiro café; uma fragância agradável invadia a platéia, pois eles colocavam gravetos de ervas aromáticas no fogo, que exalavam um perfume típico de mato (signos olfativos com pretensões mais simbólicas do que naturalistas). Em outra peça⁴, apresentada em São Paulo, em 1977, as personagens desciam à platéia e tentavam, através de contatos táteis, transmitir signos emocionais aos espectadores. O público, tomado de emo-

ção, correspondia afetuosamente ao apelo. Praticamente não há sistema de significação e não existe signo que não possa ser utilizado no espetáculo.

A iluminação teatral é uma técnica muito recente, usada inicialmente para possibilitar apenas a visão nas salas fechadas e, a partir dos naturalistas, é muito mais solicitada a encarregar-se de uma semiologia do espaço.

A iluminação foi explorada, inicialmente, para valorizar os outros meios de expressão, não obstante pudesse ter um papel semiológico independente. Com o advento da eletricidade, que trouxe recursos amplos à luz de cena, como a predominância dos encenadores e, ainda, as idéias dos teóricos de teatro, dando novas funções à iluminação, ela encontrou um emprego cada vez mais amplo e rico, do ponto de vista semiológico.

Com o progresso da tecnologia cênica, a iluminação se transforma em um instrumento de precisão e de mobilidade espantosa. Não cumpre somente o papel de iluminar os atores e atrizes ou de tornar visíveis as suas ações e os cenários. A luz é, agora, capaz de criar uma atmosfera, de traçar um espaço, delimitar o momento temporal, possibilitar a psicologia das personagens e participar da ação cênica. A iluminação pode unir cenas, determinar ritmos, acentuar cenários, isolar partes e também personagens, ligar cenas e separá-las.

Os que não quiserem empregar a iluminação como produtora de uma atmosfera, para renunciar à ilusão, utilizaram-se da chamada não-iluminação, que nada mais é do que a iluminação constante da cena, sem nenhuma cor, como o fez Peter Brook em *Ubu Rei*, de A. Jarry e *Medida por Medida*, de Shakespeare.

A iluminação faz parte do processo de transferência de informação (comunicação) entre o palco e a platéia. A maior ou menor (ou nenhuma) transferência depende da quantidade de significações análogas, entre emissor e receptor, com referência aos signos do Código em que essa comunicação se expressa.

Inicialmente, a iluminação é capaz de delimitar um espaço teatral; "o foco de luz dirigido a uma determinada par-

⁴ Trata-se da peça *Lição de Anatomia*, de Carlos Mathus.

te do palco significa o espaço momentâneo da ação"⁵. Da mesma forma, podemos significar o isolamento de um ator, acentuar o rosto, um fragmento do cenário ou de um objeto. Podemos em última instância, chamar a atenção do público para um único aspecto da cena (o detalhe da boca na peça *Katastrofé*, de Samuel Beckett, em 1988, em São Paulo).

As cores poderão, até, significar signos já aceitos: azul = calma, assunto celestial; vermelho = guerra, violência; amarelo = luz do sol, calor, alegria; mas, o contexto da situação dramática é o que mais determinará o entendimento do signo. Poderemos também criar signos momentâneos, estabelecidos pela convenção de uma encenação: assim como um herói poderia ter uma música tema, poderá haver uma mesma cor para cada uma de suas aparições e os signos funcionarão tão facilmente que, mesmo não havendo a participação física do ator, saber-se-á que se trata de sua presença.

As projeções também terão seu lugar especial na Semiologia e seu papel semiológico ultrapassa o sistema da iluminação teatral. As projeções fixas podem complementar (como nas escadarias de Vilar e Svoboda) ou até substituir o cenário e ter outras funções, com efeitos dinâmicos (nuvens, ondas, imitação de chuva, neve e foto). A projeção de *slides* ilustrativos, dentro do sistema utilizado por Brecht e seus seguidores, tem conotação diferente das projeções de filme. Essas projeções de filmes, mesmo fazendo parte da peça, devem ser analisadas, inicialmente, no quadro da semiologia do cinema.

Os signos visuais (a mímica, o gesto, o movimento e a iluminação) funcionam, geralmente, no espaço e no tempo, diferentemente de outros signos visuais (maquiagem, penteado, figurinos, acessórios e cenários) que, em princípio, são espaciais.

O quadro a seguir nos dá os treze sistemas de signos para o teatro, segundo Tadeusz Kowzan⁶.

1. Palavra 2. Tom	Texto Pronunciado	Ator	Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (Ator)
3. Mímica 4. Gestos 5. Movimento	Expressão Corporal		Signos visuais	Espaço e Tempo	Signos visuais (Ator)
6. Maquiagem 7. Penteado 8. Vestuário	Aparências Exteriores do Ator			Espaço	
9. Acessório 10. Cenário 11. Iluminação	Aspecto do Lugar Cênico	Exterior ao Ator	Signos visuais	Espaço e tempo	Signos visuais (fora do autor)
12. Músicas 13. Ruído	Efeitos sonoros não- articulados			Signos auditivos	Tempo

Na iluminação, como em todos os sistemas semiológicos do teatro, há signos equívocos, herméticos, suscetíveis de serem interpretados de várias maneiras. Onde houver um sistema de signos, deve haver também um código, e os códigos de signos empregados no teatro são fornecidos pela experiência individual ou social, pela instrução, pela cultura literária e artística. Em alguns gêneros de espetáculos, é necessário que a platéia tenha como pré-requisito o conhecimento de códigos especiais. O teatro épico de Brecht, o teatro de Artaud e o de Stanislavski têm sistemas de códigos especiais de signos que podem permitir ao espectador experimentado discernir sobre o uso da iluminação para cada um dos casos. O valor dos signos emitidos varia enormemente, segundo a cultura geral do espectador. Há também o problema da transmissão deficiente de signos

⁵ Tadeusz Kowzan, *Op. cit.*, p. 115.

⁶ Tadeusz Kowzan, *Op. cit.*, p. 117.

como, por exemplo, a má dicção de um ator, a luz insuficiente, a localização do espectador numa sala com deficiência acústica ou de visão.

A prodigalidade de signos em um espetáculo até a saturação é, às vezes, tão negativa quanto a economia exagerada. O excesso de iluminação, de informações idênticas, pelos efeitos de luz, deve estar justificado por uma necessidade artística intensa. Da mesma forma, em um espetáculo "despojado" esta classificação não significa que a luz deva ser em volume tão mínimo que prejudique a percepção de outros signos visuais.

O significado de que *chove* pode ser representado por diversos sistemas de signos: pela iluminação (projeção ou efeitos), pelo vestuário (capa molhada), pelo acessório (guarda-chuva), pelo gesto do ator (que se seca ao entrar em cena), pelo penteado (cabelos escorridos), pelo ruído (de chuva, na sonoplastia) e pela palavra – diferentes significantes, mas todos dirigindo apenas um significado: *CHOVE*.

A iluminação pode criar um código de signos a partir do início do espetáculo, por uma convenção estabelecida na própria encenação. Se um rapaz recorda a figura de seu pai que morreu e a mesma aparece ao fundo de cena, envolta em uma misteriosa luz verde, fica estabelecido, daí para diante, que, sempre que se fizer o foco verde, na figura do pai e até em outras figuras, essas pessoas já terão morrido⁷. Em *Esperando Godot*, de Beckett, numa montagem amadora de 1970, um foco branco intenso e a gravação de uma voz infantil, representavam para Vladimir e Stragon a personagem do mensageiro de Godot.



⁷ Caso de *Feliz Ano Novo*, de Marcelo Rubens Paiva, adaptação de Alcides N. Pinto. Direção e luz de Paulo Betti; com o pessoal da Victor, 1983.