

Ele não perdeu só essa vez, provavelmente ele entra outra vez e perde também. Não é sempre que se ganha!

Sábato Magaldi

É hora de encerramos o debate, eu vou transmitir essa sugestão da platéia – de os debatedores responderem por escrito as muitas perguntas que sobraram, para posterior publicação –, porque eu acho muito boa. De fato, há muita coisa aqui que mereceria ser discutida, inclusive a pergunta que muita gente fez sobre a forma de popularização. Acho que poderíamos deixá-la para um futuro debate com os próprios produtores teatrais já que eu acredito que o *O Globo*, pelo interesse provocado por essa mesa-redonda, certamente gostará de levar a discussão adiante. Então, agradeço muito a paciência e o entusiasmo dessa grande platéia que veio prestigiar este evento.

José Celso M. Correa

Só mais uma coisa, para terminar. Acho que o teatro vive um momento de guerra, que está ligado à guerra exatamente da potência do ser humano. E o berro do teatro é o Evoé, o Evoé é o ruído, esse ruído que vocês vêem em restaurante, que vocês ouvem em restaurante, essa fala que é todo mundo. O teatro popular, inclusive, é uma questão a ser resolvida mais ou menos como os Cieps, é necessário bancar gente que esteja fora da classe média para que trabalhe em teatro, para que o teatro se popularize. Eu vou, porque eu acho que isto aqui tem que terminar numa festa, cantar:

***Das serras da Ásia Das terras da Ásia Eu chego
com Deus do barulho A dor é doce O fardo é
leve Cantando: Baco ! Evoé Baco !***

(A platéia repete fracamente o refrão)

Muito fraco. Sabem por quê? Porque Evoé é é, tem dois es, e a coisa mais afirmativa que existe, é évoéé ! Evoé !

(A platéia repete com mais força. Palmas. Fim)

A SEMIOLOGIA DA ILUMINAÇÃO: OS CÓDIGOS TEATRAIS¹

HAMILTON F. SARAIVA²

Seria uma ingenuidade imaginar-se que poderia haver somente um código teatral, que resumisse tudo aquilo que se diz ou se mostra no palco. Portanto, dizemos códigos teatrais, assim, no plural, e ainda os consideramos como códigos abertos, em constante mutação.

O códigos teatrais são muito semelhante ao código da língua e estão próximos da dicotomia fala/língua. Para que se possa decifrar uma fala particular, é necessário que se conheça a língua, portanto, o seu código. Seria também ingênuo esperar que a Semiologia revelasse um ou vários códigos teatrais capazes de reduzir a representação teatral a um só esquema que a traduzisse. O código é uma regra que associa arbitrariamente, mas de uma forma fixa, um sistema a outro. Por exemplo, o código das cores associa certas luzes coloridas a certos sentimentos ou simbolismos. Estes dois sistemas estão constituídos pela fase significante do signo, ou seja, a matiz da cor, e pela fase significada, o sentimento. O código, como o signo, é a regra convencional que vincula o significante com o significado.

O teatro ocidental tem códigos particulares da representação, como a quarta parede, a ficção, a cena como local da ação, ou ligados a uma época, a um gênero literário ou

1. Extraído de *A Evolução Estética da Iluminação*, da qual vimos publicando outros trechos em edições anteriores. *Caderno de Teatro* agradece ao autor pela cessão dos trabalhos.

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

lúdico ou a um estilo de atuação. Tem, também, códigos que não lhe são particulares e que existem em outros tipos de comunicação, como o lingüístico, o psicológico, o ideológico e o cultural.

Finalmente, alguns códigos do teatro são mistos, pois utilizam os códigos particulares e os não-particulares. Como exemplo, podemos dizer que é impossível separar no gestual do ator o que lhe é espontâneo e o que é construído pela teatralidade.

Formam, ainda, um conjunto de códigos, muitas convenções teatrais que se encontram nas formas de espetáculos muito ritualizadas (Nô, Kabuki, Magia, Dança Clássica, etc.).

Jacques Rouché, entre 1901 e 1911, procurava evitar na cenografia o atravancamento dos naturalistas e a profusão decorativa dos balés russos, optando por alguns objetos-signos, valorizados pelo despojamento do quadro visual, que possibilitava a “leitura” do público para esse código. Um samovar ou um ícone bastariam para sugerir ao público que estava diante da Rússia dos *Irmãos Karamazov*.

O iluminador inglês Richard Pilbrow, numa entrevista que mantive conosco e mais dois iluminadores principalmente da Broadway, quando apreciávamos a montagem da luz de *Zorba*, no Imperial Theatre, de New York, em 1968, dizia: “A luz baixa e obscura dá uma sensação de miséria, de desastre iminente ou de aparição sobrenatural. É uma luz propícia para uma entrada, por exemplo, do pai de Hamlet, ajudado pela fluorescência do ultravioleta”. Quando lhe falamos de signos, ele assim disse: “A sombra do vilão, distorcida, deslizando por um muro, é um signo forte e impressiona mais do que a figura do próprio vilão. A sombra de um ato de assassinato é muito violenta, mais violenta do que o assassinato sendo visto diretamente.” À noite, quando da récita da peça, vimos a excelência do mestre Pilbrow, representando um realista dia quente e claro da Grécia, uma noite de trovoada e chuva, mas também algumas projeções abstratas numa tela de fundo que

surgia, de repente, do nada e tanto sugeriam as confusas idéias do grego Zorba, como as luzes da cidade distante, dois significados para um significante.

O espetáculo teatral é sempre consumido sem que os consumidores (ou a maioria deles) saibam da complexidade desse produto acabado. Além da linguagem e dos sons, o espetáculo conta com outros meios de apresentação que são visuais (ação dos atores, figurinos, cenários, iluminação) e, por isso, formam um sistema *kinésico* de representação. O espetáculo é um sistema de signos organizados, signos que no teatro tomam uma característica especial, mas que estabelecem o mesmo sistema de relações a que estamos habituados no cotidiano. Quando um pobre nos estende a mão na rua, tal ação pode aparentar várias situações, como provocar algumas reações de emoção. Podemos sentir piedade ou revolta por essa miséria, ou mesmo indiferença por esse acontecimento comum às cidades grandes. Mas, se a mesma cena ocorre no palco, o fato deixa de ser o signo a que estamos acostumados na vida real e funcionará de forma unívoca, por estar delimitado por um contexto. Não será, talvez, o mais correto utilizarmos a expressão *signo*, específica da terminologia lingüística, para aplicá-lo ao teatro, mas até agora não se estabeleceu uma nova terminologia que substitua o *signo*. O teatro utiliza-se de uma variedade muito grande de códigos para a representação, portanto a noção de *signo teatral* é bastante complexa. Poderíamos dizer que há no espetáculo uma sobreposição de signos, ou ainda, que o espetáculo é signo de signos. De fato, podemos observar que um conjunto de signos está contido no espetáculo, num espaço e tempo comuns. Essa forma de comunicação pressupõe um código entre quem se expressa e quem assiste e que foi estabelecendo suas regras (regras dramáticas) através dos tempos, de acordo com as possibilidades cênicas, com os recursos técnicos e a estética literária em uso.

Ainda com respeito à idéia de signo de signos, Pavel Campeanu nos diz:

“O desempenho cênico é uma recriação programada do cotidiano. Para esse fim, ele se vale de pessoas humanas com papéis determinados de comportamentos e relações, de palavras e de objetos, de gestos e expressões mímicas, de vestimentas e de luzes. De todos esses signos resulta um certo aspecto da vida cotidiana que é também signo”.¹

Já citei em trabalhos anteriores o fato de que, com os recursos técnicos dos *spots* de foco, foram estabelecidas as setorizações do teatro expressionista; com as nuances de cores das gelatinas, o suporte para as projeções não-figurativas dos simbolistas; com as máquinas de projetos de nuvens e o ciclorama, a possibilidade de similitude com a natureza dos naturalistas; com as luzes estroboscópicas e *flashes*, a luz “estourada” do teatro da crueldade; todas essas práticas acabam fazendo parte de novos códigos visuais, próprios ao teatro.

Um espectador pode entender um espetáculo sem conhecer todos os códigos (e isso ocorre na maioria das vezes). A falta de domínio de algum código não é imperativo ou impeditivo para uma razoável legibilidade e entendimento essencial do espetáculo. Um espectador que assiste a um espetáculo em língua distinta da sua, de uma companhia estrangeira, pode perder muitas das nuances relativas à própria língua (piada, trocadilhos, expressões idiomáticas, tons característicos da cultura desse povo); todavia, conhecendo os códigos do gestual, da música e dos ruídos, como os

1. Pavel Campeanu. “Um Papel Secundário: O Espectador”. In: André Helbo (org.). *Semiologia da Representação*. São Paulo, Cultrix, 1980, p. 100.

relativos à cenografia, aos figurinos e à luminotecnia, não terá perdido o entendimento do espetáculo, sobretudo se conhecer o texto ou tiver lido uma sinopse da peça. Naturalmente, ao saber que a peça será representada para uma platéia de língua diversa da sua, o encenador reservará uma atenção especial para os códigos não-verbais e, com o reforço dos outros signos, far-se-á inteligível, a peça, ao espectador.

As Convenções Simbólicas, as Cores, Realidade de Cena e Ficção

A teatralidade é propiciada por signos, utilizados pelo encenador e, alguns tão criativos, que acentuam o jogo lúdico, levando o público a desfrutar de um prazer quase secreto, uma sensação de transgressão, de conluio, por ter achado uma nova forma de se comunicar. Cremos ser este o grande atrativo da forma teatral não-ilusionista, na qual o espectador, ciente e consciente de que participa de um jogo, antecipa algumas situações, mas acaba sendo surpreendido pelo inusitado e pela nova criação.

Roland Barthes situa essa teatralidade, que citei acima, com as seguintes palavras:

“O que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é um alimentador de signos e de sensações que se constrói no espetáculo a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, luzes, que submergem ao texto na plenitude de sua linguagem exterior”.²

As convenções simbólicas (de “símbolo” e não de “simbolismo”, embora as encontremos também nesse “ismo”) foram usadas para a iluminação, mesmo quando não existia a

2. Roland Barthes. *Elementos de Semiologia*. São Paulo, Cultrix, 1972, p. 79.

luz artificial e o teatro era realizado à luz natural. Já me referi, anteriormente, ao *anjo Rafael* com a face pintada de vermelho, para simbolizar a luminosidade que estaria irradiando do santo rosto, assunto constante das instruções de um livro sobre a conduta do diretor, de 1501, nas montagens do teatro medieval. Da mesma forma, no teatro Elisabetano, utilizava-se o símbolo de panos pretos, ao fundo de cena, para significar que a ação transcorria à noite, isto sem citar o código verbal, usado pelos próprios atores, que era largamente empregado com a mesma finalidade, ou seja, a de indicar que havia um raio de sol, que o luar banhava a cena de amor ou a trama noturna, quando não se referia à escuridão que poderia propiciar uma maroteira de um sabido lacaio ou a troca, pela fogosa esposa, de um marido por um amante mais jovem, isto já nas comédias.

Alguns estudos da Psicologia tentaram estabelecer relações entre as cores da luz e os estados de espírito de quem as divisa. Baseados nessas informações, os fabricantes de “gelatinas” (filtros de cor), colocam indicações em seus catálogos que, à primeira vista, nos levam a encarar essas indexações com alguma reserva, por parecerem sugestões inócuas e cômicas. No catálogo de gelatinas da firma *Rosco*, encontramos estes signos:

- 04 – *Medium Bastard Amber* – aumenta as intenções românticas, cria condições de sonho.
- 97 – *Light Grey* – sensação de frieza e dureza, acentua o espírito calculista.
- 37 – *Pale Rose Pink* – as intenções de sensualidade se exaltam com esta cor.
- 44 – *Middle Rose* – de sensual a erótico.

Várias outras indicações são citadas, algumas apenas no campo físico (profundidade, fluorescência, detalhamento), assim como tenho, com experiência, observado algumas variações propiciadas pela cor na emoção dos espectadores.

Fiz (em 1983, no Grupo Teatral Jambaí, em São Paulo) algumas experiências, não sem muitas reservas e preconceitos, tentando estabelecer um sistema de medição e análise, chegando à constatação de que as indicações existentes no catálogo correspondiam bastante às respostas que eram provocadas pelo estímulo da luz colorida, conforme o que estava escrito nas folhas de observação do índice de gelatinas.

O sistema de medição que me pareceu razoável foi o seguinte:

1) Escolhi quatro cenas diferentes entre si, em que se pudesse testar o resultado da gelatina nº 04, *medium bastard amber*, cuja indicação do catálogo diz ser “romântica”. A primeira cena reproduzia, exatamente, o diálogo de um casal de jovens com todas as características românticas. A segunda cena era um monólogo, no qual a personagem descrevia, com grande frieza, um crime que havia cometido por motivo torpe. A terceira cena era um pequeno ato cômico, no qual dois trapalhões, à espera de uma autoridade, se confundiam e diziam coisas fora de senso. A quarta, finalmente, apenas retratava duas mulheres que se encontravam, se cumprimentava, sorriam e se afastavam;

2) As quatro cenas foram feitas à luz neutra (branca) e dez pessoas que assistiam receberam um questionário para preencher, sem saberem o que se pretendia realmente;

3) A seguir, foram repetidas as mesmas cenas, com a luz colorida pela gelatina “romântica” e, novamente, foram distribuídos os questionários:

4) As cenas foram, outras vez, repetidas com a gelatina cinza nº 97 e o questionário foi outra vez distribuído;

Os atores também não sabiam o que se pretendia com a pesquisa, a fim de se preservar a isenção dos mesmos durante a representação. Tomei, ainda, o cuidado de fazer uma grande quantidade de ensaios para garantir uma razoável uniformidade de interpretação.

O questionário estava organizado com as seguintes perguntas:

a) Faça um breve relato sobre o enredo das cenas assistidas.

b) Enquadre cada uma delas dentro de um dos gêneros a seguir ou, se não houver gênero apropriado, sugira o mais adequado: comédia, drama, farsa e tragédia.

c) Ques espécie de sentimentos estiveram mais evidentes em cada cena?

d) Faça uma breve crítica (uma para cada cena) sobre a interpretação dos artistas.

Repeti toda esta bateria de testes com um novo grupo de dez espectadores e voltei a repeti-la com mais dois grupos. Assim sendo, fiz a experiência quatro vezes.

No primeiro caso, com a luz branca, quase não houve dúvida sobre os sentimentos predominantes veiculados pelo texto e pela encenação; ficavam claros a intenção romântica do casal, a abominável frieza dos assassinos, a hilariante trapalhada dos cômicos e o encontro cordial das duas mulheres.

Com a gelatina “romântica”, as opiniões, em maioria marcante foram: que a cena do casal estava muito “melosa” (o termo apareceu trinta vezes); o assassino parecia ser um bom homem que caiu em desgraça ou um produto da sociedade hostil; os cômicos eram infantis e não eram engraçados e as duas mulheres deveriam ter algum “caso” (o termo foi computado vinte e sete vezes).

A cor cinza provocou outras reações: haveria dificuldades (não definidas) no relacionamento dos jovens, o criminoso era louco (as palavras *louco* e *loucura* sempre aparecem), os cômicos eram patéticos e tristes e as duas mulheres iriam cometer algum atentado ou se tratava de um encontro político.

Promovi um debate com os grupos após a pesquisa e fiquei surpreso com a afirmação da maioria de que, após cada série de cenas, os atores teriam modificado a sua interpreta-

ção. Não me pareceu que isso tivesse acontecido, mais levei em conta se, por acaso, as cores também não teriam afetado um pouco os atores.

Após um mês, com muitas dúvidas e desconfianças, voltei a repetir a pesquisa, só que, agora, cada grupo de dez espectadores assistia às cenas iluminadas com uma só cor. O primeiro grupo assistiu com a luz branca, o segundo com a luz âmbar e o terceiro com a luz cinza (eram novas pessoas que não participaram da experiência anterior). Os atores eram os mesmos e já sabiam da experiência, mas se comprometeram a evitar qualquer reforço de interpretação relativo à cor. Os resultados foram idênticos aos da primeira bateria!

Não me dei por satisfeito e repeti o exercício dois meses após o último e, mais uma vez, obtive resultados semelhantes ao primeiro e ao segundo, com pouquíssimas variações. Isto ocorreu em dezembro de 1983. Em 1984, em maio, ao comentar esse resultado com alguns técnicos, entre eles Nezito dos Reis (iluminador) e Francisco Giachieri (cenógrafo), fui instado a repetir a pesquisa. Mudei os atores e as atrizes e, em junho, convidei alguns profissionais e assistirem e participarem, juntamente com o público comum. Estiveram presentes: Nezito dos Reis (iluminador), Edson Luiz (sonoplasta), Armando Azzari (ator e professor), Luiz Nascimento (programador cultural), Flávio Império (cenógrafo), Mime Pato (mímico), Francisco Giachieri (cenógrafo), Nery Gomide (dramaturgo), Fernando Muralha (encenador) e mais vinte e uma pessoas. Esses profissionais foram divididos em três grupos, formando, com as pessoas comuns, dez componentes para cada grupo. A experiência foi realizada na Sala Jardel Filho, no Centro Cultural São Paulo, no dia 11 de junho de 1984. Cada grupo de dez assistiu às cenas com um tipo de gelatina. Os resultados, invariavelmente, eram semelhantes aos encontros nas experiências anteriores.

Faltaram-me tempo e meios para fazer uma pesquisa em quantidade suficiente, utilizando outras gelatinas e suas indi-

cações para sentimentos, o que não exclui a interessante constatação (embora primária) das modificações semiológicas (e também psicológicas) causadas pela mudança das cores e não diminui a vontade de retornar ao assunto em grande profundidade.

Naturalmente, encontraremos no teatro ilusionista os símbolos que estão incorporados à linguagem, ao gesto, ao som e à luz, e aqui nos referimos aos signos da encenação, criação do diretor, além dos que já existem no texto, intrínseco à própria estética, deste ou daquele estilo dramático.

Ilusionista ou não ilusionista, as duas vertentes teatrais são ambas formas atreladas aos significantes e significados, por serem integrantes de um processo de comunicação que tem a sua “realidade” em cena.

*“Todas as realidades de cena, o texto do autor, a representação do ator, a iluminação, são realidades que apresentam outras realidades. Uma manifestação teatral é um conjunto de signos”.*³

Assim se manifesta Jindrich Honzl, em 1940, situando esse tipo de realidade existente no próprio ato de fazer teatro, seja ele realista ou não. Por outro lado, e para não criar confusão, é necessário estabelecer que essa realidade de cena não tira a característica de ficção do teatro. Como nos diz Umberto Eco, “(...) se o teatro é ficção, é apenas porque, antes de mais nada, ele é signo”.⁴ É claro que isto só não é definitivo, pois muitos signos que pretendem indicar, denotar e significar coisas que existem realmente, não são ficção. O próprio Umberto Eco explica a primeira colocação:

3. Jindrich Honzl. “A Modalidade de Signo Teatral”. In: Jacó Grinsburg e outros (org.), *Semiologia do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 127.

4. Umberto Eco. “Parâmetros da Semiologia Teatral”. In: André Helbo (org.), *Semiologia da Representação*. São Paulo, Cultrix, 1980, p. 29.

*“O signo teatral é fictício, não só porque se trata de um fingimento ou de um signo que comunica coisas inexistentes (e, de resto, seria necessário decidir aqui o que significa afirmar que uma coisa ou evento são existentes ou falsos), mas porque ele finge ser um signo”.*⁵

No teatro, contrariamente ao que acontece na vida real, cada utilização de luz, ou objeto cenográfico, figurino, etc. acaba tendo seus signos transformados da maneira mais rápida e mais variada. Assim sendo, uma luz geral azul poderá significar, inicialmente, a paz que sucede a uma cena de violência, mas sua permanência, acompanhando alguma tristeza expressa por uma personagem, se bem caracterizada pela representação, acentua e marca essa depressão. A mesma luz, em outro momento, poderá significar uma noite tétrica, sem nenhuma paz ou tranquilidade.

*“O teatro assumiria então, à sua maneira, a narração de uma história que já não seria contada por intermédio do narrador, mas diretamente oferecida pelo caráter imediato das linguagens dramáticas: cenário, iluminação, som, gesto”.*⁶

É verdade que, na vida real, a mesma iluminação azul poderá ser interpretada de acordo com o estado de espírito ou crenças de quem a observa. O luar pode ser motivação para o romance de dois apaixonados, como pode formar o cenário de terror para quem já foi perseguido por um ladrão, numa noite enluarada.

A iluminação, além disso, no palco, cumprindo o papel de signo, pode assumir características e funções que não tem na vida real. Assim como, numa peça do teatro do absurdo,

5. Id., *ibid.*, p. 29.

6. Giles Girard e outros. *O Universo do Teatro*. Coimbra, Livraria Almedina, 1980, p. 19. (grifos nossos).

um padre pode entrar num caixão de defunto, como se fosse um batente de uma porta e, na teatralidade do jugo dramático infantil, um guarda-chuva se transforma numa hélice de um avião e um caixote em um tronco de rei, poderá um foco de luz ser a entrada de um túnel, na peça homônima *O Túnel*, de Pär Lagerkvist, embora os túneis sejam escuros. Mais incomum ainda foi o uso que se fez, por exemplo, de um foco de luz que oscilava em intensidade, para representar um ser poderoso na peça *Mockinpot*, de Peter Weiss, direção de José Luis Gomes, em 1976.

Um simples foco, de um canhão seguidor, utilizado nos entreatos da peça *O Noviço*, de Martins Penna, sob a direção de Neyde Veneziano, com o grupo do SESC de Santos (São Paulo), em 1986, servia para acentuar as características cênicas de uma cantora lírica (em travesti), que apresentava modinhas imperiais, acompanhada ao piano. A luz fazia um jogo de “pega-pega” que subia, descia, diminuía o tamanho do disco de luz, acompanhava atrasado o deslocar da cantora, às vezes se antecipava, ou saltava com o ritmo. Essa iluminação apresentava-se como se fosse um ator e “dialogava” com a cantora.

Em alguns casos, a luz poderá exprimir a própria personagem, e já citamos isso anteriormente com o foco representando o ser poderoso de *Mockinpot*, ou o Anjo, enviado de Godot, transmitindo a Vladimir e Stragon que a espera de Godot se faria ainda por muito tempo. Na montagem do grupo português *A Barraca* da peça *Luzitânia*, em 1980, na cidade do Porto, os relâmpagos são, ao mesmo tempo, a vontade do Ser Supremo, a passagem do tempo e a própria tempestade. Na peça infantil *Peter Pan*, de J. M. Barrie, a fada *Sininho* toma o veneno que estava no copo, para salvar a vida do “menino voador”. Elmer Rice assim descreve a cena:

“(...) a luz, desvanecendo-se, nos avisa que *Sininho*, envenenada, está morrendo e *Pedro*, dirigin-

do-se ao público exclama: ‘Vocês acreditam em fadas? Digam depressa que sim! Se acreditam, batam palma!’”⁷

A platéia entra imediatamente numa aflita empatia para salvar a graciosa fada, que é representada por uma lampadazinha suspensa que anda, às voltas, pela cena e que não fala, mas que se manifesta pelo tilintar de pequenos sinos. A fadinha volta à vida com os gritos e palmas das crianças “do mundo inteiro” (como reza a tradição). Com o volume das palmas, o operador de luz aumenta e diminui a intensidade da lâmpada miúda e a iluminação de cena.

Em busca da teatralidade, o teatro-realista utiliza-se de muitas outras formas de artes (música, dança, pintura, etc.), de maneira mais ampla que o teatro realista. O mesmo se dá com a iluminação; o primeiro apresenta um número maior de signos que o teatro realista, no qual a luz veicula, às vezes, apenas um único signo. A luz de um luminoso, piscando em várias cores, através de uma janela, no teatro realista, indica o luminoso existente numa cenografia que representa um quarto de um prédio no centro da cidade (é claro que também pode estar carregado de uma forte “expressividade do real”). Entretanto, em uma peça expressionista, esse luminoso deverá estar pleno de significados de solidão, de nervosismo, de tensão, além de significar o próprio luminoso, é claro.

7. Elmer Rice. *Teatro Vivo*. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1962, p. 43.