

ILUMINAÇÃO

ALGUNS TEÓRICOS E SUAS IDÉIAS

Este artigo encerra o brilhante e alentado estudo de Hamilton F. Saraiva, em grande parte publicado nos Cadernos de Teatro.

CRAIG, Eward Gordon (1872-1966). Inglês.

Gravador, desenhista, encenador e teórico, também simbolista como Appia, do qual acompanhou a evolução cenográfica, elaborando a teoria do ator como uma supermarionete. Considerava o ator e mesmo o autor como responsáveis pela decadência do teatro. Mas Craig, nos artigos publicados na revista *The Mask*, fundada por ele em Florença em 1908, assim como na sua obra *The Theatre Advancing* (1920) e, sobretudo, no prefácio da edição de 1942 de *Da Arte do Teatro*, encarava um terceiro momento, no qual pretendia resolver as incoerências ou contradições anteriores. Na última edição da sua obra básica (1943), ele afirma nunca ter querido tirar ao teatro o que quer que seja, salvo o não-dramático e acrescenta esta preciosidade: “A supermarionete é o comediante com fogo a mais e egoísmo a menos”.¹

Craig dizia que “a obra teatral deve ser concebida e realizada pelo encenador. A interpretação do ator não constitui uma obra de arte, é erradamente que se dá ao ator o nome de artista”. Ele foi o criador da moderna cenografia (ou pelo menos um dos primeiros), que deve ser o jogo de formas e volumes, animados pelas sombras e luzes, buscando contrastes para evidenciar esses volumes e formas com a luz viva, já

que a luz existente nas pinturas é uma luz falsa, irreal e sem plasticidade. Tal como Appia, seu êmulo e mestre, Craig teve de esperar algum tempo para que os recursos da tecnologia viessem em ajuda às suas teorias.

Trabalhando com biombos e linhas, ele gostava muito de ter um assunto central para a cenografia e desenvolvia em cena o monocromatismo para cenários, figurinos e iluminação. Craig fazia experiências de cenografia e iluminação em pequenas maquetes moduláveis. Confessava que, ao entrar em contato com cenografias projetadas em Copenhague, tinha ficado abismado com esse recurso (das maquetes). E embora já tivesse feito pesquisas com projeções em seus módulos, ele ainda não as havia levado ao palco.

Craig afirmava que iluminar a cena não era só competência do chefe eletricitista. A este competia o mecanismo da iluminação, mas a sua regulagem e emprego eram atributos do encenador. A iluminação não deveria ficar ao cuidado de qualquer pessoa que não estivesse ligada à importância da harmonia da peça. Dizia Craig, também, que “o meu encenador nunca procurou reproduzir os jogos de luz da natureza. Nunca procurou reproduzir a natureza mas sugerir alguns dos seus fenômenos”. Ele achava que era uma pretensão do encenador tomar ares onipotentes, fazendo o que faz a natureza. Para esse teórico, o iluminador deveria respeitar o conjunto harmonioso formado pelos cenários, as personagens, o ritmo do texto e o sentido da peça.

Sobre o uso da ribalta, dizia Craig que “o melhor é fazer desaparecer a ribalta o mais depressa possível de todos os teatros e não se falar mais nisso”. Ele considerava a ribalta uma coisa tão bizarra que até as crianças se surpreendiam com aquela fila absurda de lâmpadas no chão. Com respeito a certas opiniões de que a face dos atores ficaria escura se não houvesse a ribalta, Craig sugeria a iluminação vinda de cima e ironizava os pretensos “bons atores” que faziam essa queixa:

1 GORDON CRAIG, *Da Arte do Teatro*, Lisboa, Acádia, s.d., p. 34.

“Se tivesse sido Henry Irving ou Eleonora Duse a fazer a observação, ela teria um certo valor”.

Mas as queixas da falta de luz no rosto, pela supressão da ribalta, quase sempre vinham de nomes inexpressivos, para os quais Craig respondia: “Seria uma bênção suprimir-se não apenas a ribalta, mas toda a iluminação de cena”.

Apesar de não concordar com a reprodução da natureza na iluminação, Craig fazia elogios à perfeição técnica do Teatro de Arte de Moscou, citando a bem feita luz de luar, em cena, por Stanislavski, embora não advogasse a causa do teatro do mestre russo.

COPEAU, Jacques (1879-1949). Francês.

Seguindo a idéia simbolista, Copeau é totalmente contra o decorativismo da pesada arqueologia dos naturalistas, pedindo o despojamento do palco para eliminar o superficial, o epidérmico. Em 1913, funda o Vieux Colombier, um teatro com espaços renovados, com idéias semelhantes a Appia e Craig, utilizando-se da luz vinda da parte superior e da platéia, eliminando a linha da ribalta. Contou com a colaboração de Louis Jouvet (1891-1954), que também tinha idéias semelhantes. Jouvet dava grande valor ao texto, considerando que, pelo prestígio da linguagem e da escrita de uma obra, o teatro alcançaria sua mais alta eficiência.

Copeau considerava que a luz animava a forma, dando-lhe vida. Antecipou o uso do moderno projetor e coloriu a luz com projeções cromáticas.

GROTOWSKI, Jerzy (1933). Polonês.

Na década de 60, uma nova teoria, surgida em Wroclaw, na Polônia, afirmava que o ator era seu próprio personagem e que ele deveria executar diante do espectador, mas não *para* o espectador, o ato de desvendamento. O ator deveria ser um

verdadeiro dançarino, uma supermarionete (lembra Craig, não?). Em busca de um teatro “pobre”, Grotowski considerava que as luzes, o som e outros complementos deveriam ser operados pelo próprio ator e só se justificariam se ele (o ator) necessitasse deles.² A iluminação deveria servir apenas para que fosse possível ver-se o que se passava durante aquele ato desvendatório.

O seu Teatro Laboratório de Wroclaw encerrou as suas atividades na década de 80, deixando múltiplos seguidores pelo mundo afora. Aqui mesmo, no Brasil, tivemos algumas experiências desenvolvidas por Celso Nunes, sendo uma delas intitulada *O Albergue*, num local já demolido, onde funcionava um núcleo amador (O Casarão).

MEYERHOLD, Vsevolod (1874-1942). Russo.

Meyerhold não queria a exclusão do texto, mas desejava articulá-lo de maneira diferente dos naturalistas. Assim, a palavra não mais dominaria o espaço cênico. Em sua batalha contra o Naturalismo, embora tivesse sido discípulo de Dantchenko e Stanislavski, aboliu a cortina de frente e os bastidores, usando estruturas geométricas (cubos, escadas, arcos e discos giratórios). Utilizou pela primeira vez a luz em lugar do cenário e fez as primeiras experiências do Surrealismo, em 1910.

Meyerhold desenvolveu também a biomecânica, uma técnica que se opõe ao método introspectivo do ator. Na biomecânica, o ator executa instantaneamente a tarefa que lhe é imposta pelo autor e pelo diretor.

2 COM ESTA idéia de o próprio ator operar sua luzes, tivemos em 1987 o espetáculo *Hamlet Machine*, de Heiner Müller, com Marilena Ansaldi, sob a direção de Marcio Aurelio, em São Paulo. A atriz-dançarina manjava com mestria vários spots fixados em pedestais com rodinhas, que se deslocavam pelo palco. O som também era operado pela atriz.

MEINNINGEN, Duque Georg II de Saxe (1826-1914). Alemão.

Criou o teatro de equipe, acabando com a “vedete” (a primazia de um ator ou de uma atriz) e dando ao diretor o seu valor, sendo, portanto, precursor da fase do encenador. Foi o iniciador do Naturalismo, antes de Antoine e Stanislavski. Correu a Europa em 1874 (menos a França). Buscava a exatidão histórica do teatro, no encontro arqueológico da cenografia e figurinos. Seus ensaios eram considerados exaustivos pelos artistas, não acostumados com a repetição e correções constantes. Usava, nos ensaios, a iluminação que seria utilizada na representação definitiva, o que era outra novidade para a época.

BROOK, Peter (1925). Inglês.

Criador do Teatro Rústico, em substituição ao termo já gasto Teatro Popular: um teatro feito em carroças, vagões e outros lugares, bem perto do povo, com a utilização da iluminação improvisada ou quase sempre com o uso da luz natural. Peter Brook, na análise do Teatro Rústico, propõe total desinteresse pelo estilo, deixando mesmo de se importar com figurinos anacrônicos e outras discrepâncias, como ele cita em seu livro *O Teatro e seu Espaço*.

No teatro Bouffes-du Nord (França), em 74, para a peça *Timon de Atenas*, de Shakespeare, Brook faz de uma sala dourada do princípio do século – um espaço escancarado e em ruínas – o local de seus espetáculos. Ele eliminou a ribalta, praticamente destruiu o palco, deixando o porão e o piso à mostra, invadiu a platéia, colocando o público sentado no chão em semi-círculo, iluminando a sala e a cena como se fazia há 300 anos. Dessa forma, eliminou o ilusionismo,

embora usasse, em alguns momentos, uma forte luz de impacto emocional, vinda do poço do porão, criando silhuetas dramáticas.

PISCATOR, Erwin (1893-1966). Alemão.

Para Piscator, o teatro era um parlamento e o público uma associação legisladora. Embora não fugisse ao aplauso, queria que houvesse discussão e participação da platéia. Pretendia acentuar ao máximo o estilo épico de representação e o caráter educativo do teatro. Mas Piscator não queria empobrecer a sala de espetáculos e utilizava com riqueza a maquinária disponível, criando ainda novos elementos técnicos. Apesar disso, ele esclarece em seu livro *Teatro Político*: “Para mim a técnica nunca foi um objetivo em si mesma. Os meios que eu tinha empregado e ainda estava prestes a empregar não deveriam servir ao enriquecimento técnico do aparelhamento cênico e sim à elevação do cênico ao histórico”.

Piscator usava esteiras rolantes, palcos giratórios e grandes cenografias construtivistas, em ferro fundido, que levavam muitas horas para serem montadas e desmontadas. Não havia em Piscator uma posição rígida, como a de Brecht, com relação ao perigo de uma iluminação elaborada levar ao ilusionismo. Ele usou cores e efeitos variados para enriquecer a cena e trabalhou com focos para ressaltar a plasticidade de sua cenografia de ferros entrecruzados.

PITOËFF, Georges (1884-1939). Francês.

Pitoëff desejava a simplicidade dos meios, o despojamento dos recursos da iluminação, os acessórios sugestivos ou simbólicos e, sobretudo, a ênfase do ator. Tudo isso deveria abrir ao espectador a porta secreta da faceta oculta da obra. Pitoëff era participante do grupo francês denominado Cartel,

do qual fizeram parte Dullin, Jouvet, Baty e Vilar, baseado nos ensinamentos de Copeau, que desejava o palco desatracado da cenografia pesada, usando-se volumes, cores e luzes que desenhassem esses volumes.

PLANCHON, Roger (1931). Francês.

Foi muito influenciado por Vilar e logo tentou realizar uma síntese entre o pensamento de Brecht e a cultura francesa. Planchon se esforçou em popularizar o teatro, levando-o ao entendimento do grande público. Tal como Piscator, ele não temeu usar os vários recursos cênicos da técnica elaborada, entre eles a iluminação e as máquinas de cena. Planchon não acreditava que um espetáculo pictoricamente rico pudesse criar um prejudicial ilusionismo, desde que se tratasse de encenação com ingredientes de clareza, sob a ótica política. Uma de suas montagens mais famosas foi *Jorge Dandin*, de Molière, para a qual foi dado um tratamento especial com respeito ao relacionamento entre os nobres e os criados, enfatizando os prejuízos resultantes do choque entre classes sociais.

REINHARDT, Max (1873-1943). Alemão.

Haveria muito o que dizer sobre Reinhardt, mas me prenderei apenas aos fatos ligados diretamente à técnica. Ele utilizava o ciclorama para dar profundidade ao espaço cênico, com o auxílio da iluminação. Também aplicava grande luminosidade em alguns setores da cena, deixando outros em profunda escuridão (recurso típico do Expressionismo). Fez uso do cromatismo emocional, harmonizando-o com o restante dos fatores espetaculares, numa tendência monumentalista. Unia a cor, a linha, a luz, o som e o ritmo num só conjunto.

Dessa forma, conjugava as idéias de Craig e Appia, transitando com grande facilidade pelo Construtivismo.

Extraí este trecho de uma manifestação de Copeau a Reinhardt, feita no Teatro Pigalle, em Paris, no dia 18 de novembro de 1933:

“Seu talento sabe submeter-se a todos os estilos, o mesmo que abrir-se a todas as curiosidades. Você tem realizado, à sua maneira, e tem feito reviver, segundo as aspirações de seu temperamento, o que haviam discernido os grandes iniciadores com que se honra o teatro contemporâneo: Adolphe Appia e Gordon Craig. Você abriu mais espaço e arejou a vida dramática, uma luz mais generosa e cores mais brilhantes, proporções mais heróicas, um movimento mais popular”.³

STANISLAVSKI, Constantin (1863-1938). Russo.

Fez um trabalho de criação dramática apoiado no realismo psicológico, que consiste no estudo introspectivo do ator. Usava com muito apuro a iluminação, a sonoplastia, a cenografia e os figurinos, em verossimilhança com a vida real, como era a prática dos naturalistas. O rigor com que Stanislavski planejava os recursos cênicos era um ato de amor que beirava a obsessão do mimetismo ou da criação da ilusão, de estar acontecendo o fato ali e no mesmo instante.

Mas Stanislavski fez também pesquisas independentes com luzes cromáticas, que mais tarde Jouvet pôs em prática na França, dentro da estética simbolista. Juntamente com Dantchenko, dirigiu o Teatro de Arte de Moscou, de onde saiu o discípulo Meyerhold para desenvolver um teatro contra o Naturalismo.

3 JACQUES COPEAU e outros, *Investigaciones Sobre El Espacio Escênico*, Madrid, Alberto Corazón Ed., 1970, p. 33.

TAÍROV, Alecksander (1895-1950). Russo.

Foi um dos principais renovadores do teatro russo no século XX. Trabalhou como ator na trupe de Vera Komisarjevsk, sob a direção de Meyerhold. Teve o cargo de diretor no Teatro de Câmara, fundado em 1914. Em 1921, é lançado o seu livro *Notas de um Diretor*, com a sua teorização do fazer teatral.

Na sua estética (do teatro sintético), Taírov recomendou “o abandono da maquete servil do cenógrafo naturalista e o esboço bidimensional dos cenários pintados do teatro da convenção estilizada”, assentando nas tábuas do palco, através da pesquisa sobre composição com corpos sólidos na neo-maquete, a construção cenográfica da montagem. Isto porque a arte do desempenho só se concretizava através do corpo do comediante, em três dimensões. Taírov aprova o Construtivismo da neo-maquete para o artista escapar da superfície plana do palco. Aí “as técnicas de iluminação, além de outras, resolvem o caso, se forem liberados os gênios que se escondem nas ampolas elétricas, hermeticamente fechadas”. Como Appia, desejava uma unidade harmônica entre o corpo do ator, na sua tridimensionalidade, com o espaço e o jogo cênico.

VILAR, Jean (1916-1971). Francês.

Vilar dizia que o criador, no teatro, era o autor e que “as virtudes dramáticas e filosóficas de sua obra são de tal ordem que não nos concedem nenhuma possibilidade de criação”. Este trecho, extraído de seu livro *Da Tradição Teatral*, é contraditado mais tarde, em 1946, pelo próprio Vilar, quando ele afirma que “os verdadeiros criadores, nos últimos 30 anos, não são os autores, mas os encenadores”.

Vilar rompeu definitivamente com o palco italiano em 1947, em Avignon, montando um teatro num espaço aberto, que se denomina Pátio dos Papas, onde se representava contra um alto paredão e as luzes foram suspensas em torres. Vilar foi herdeiro de Copeau e discípulo de Dullin. Além dos cuidados com os figurinos coloridos, do uso da música como elemento de coesão do espetáculo, tinha referências marcantes para o emprego da luz com cores. É notável, a esse respeito, a diferença entre a sua concepção para *Mãe Coragem*, de Brecht, marcada por luzes coloridas, e a iluminação branca, crua, racional e antiilusória com que Brecht “descarnava” a sua obra. A luz de Vilar, por outro lado, em sua conjugação claro-escuro, mostra-se semelhante à estética expressionista.

WILSON, Robert (1941). Americano.

Robert Wilson (Bob Wilson) esteve no Brasil em 74, apresentando o seu trabalho no Teatro Municipal, em São Paulo, provocando desde surpresa e extasiamento até a aversão e descrédito. O que nos interessa é que, na estética de Bob Wilson, há uma predominância do visual sobre o contexto, e a sua iluminação é muito engenhosa. Como disse Gynter Quill, crítico do jornal *The Waco New-Tribune*, em 30 de julho de 1965: “A luz não servia apenas para iluminar, mas era uma entidade em si, uma personagem independente”.⁴

Bob Wilson faz anotações muito minuciosas sobre a iluminação de suas apresentações, na forma de um roteiro

4 CITADO por L. Roberto Galizia, *Os Processos Criativos de Robert Wilson*, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 61.

onde entram a ações a serem executadas no espetáculo. A esse respeito, precedem muitos ensaios e laboratórios. Existem falas, nesses roteiros, além das ações especificadas, indicações de figurinos, cenográficas e, como já dissemos, muita iluminação. É assim que Bob Wilson indica o que fazer na sua peça *Eu estava sentado no meu pátio esse cara apareceu e eu pensei que estava enlouquecendo*, título quilométrico que foi abreviado para *Pátio*:

“O palco está escuro, com exceção de um ponto de luz sobre um telefone, numa pequena mesa de alumínio, do lado esquerdo, no proscênio. O telefone toca continuamente durante 10 minutos até o início da peça propriamente dita. Após 10 minutos, enquanto as luzes da platéia se apagam numa contagem de 10 segundos, a luz sobre o telefone torna-se mais forte. *Black out*. As luzes sobem em um segundo para revelar uma espécie de sala de estar e o telefone pára de tocar. O fundo representa uma parede negra com três arcadas abertas. Atrás das arcadas, uma iluminação extremamente brilhante sugere um espaço aberto. Encostada à parede negra está uma prateleira de vidro iluminada, sobre a qual foi colocado um copo de vinho, sobre o qual incide a luz de um refletor. Do lado direito do palco, mais ao fundo, está um homem vestido com uma camisa de seda branca, um roupão de seda negra, meias de seda negra e chinelos negros, recostado numa poltrona longa de alumínio. Ele ignora o que o rodeia e movimenta-se dentro de uma lógica interna, totalmente absorvido em seus pensamentos, permanecendo em silêncio durante quatro minutos. *Black out* total. Quando as luzes se acendem novamente, as arcadas foram preenchidas, em toda a sua extensão, por livros cinzentos de escritório, e uma pequena tela de cinema aparece dependurada sob o arco do proscênio”.

Estas minuciosas notas prosseguem durante a totalidade do roteiro, que não parece ser um texto teatral, mas sim uma ficha de anotações de um iluminador, de tanto se referir à iluminação.

As apresentações de Bob Wilson correram toda a Europa, Estados Unidos, Brasil e Irã. No Brasil, ele apresentou *The Life and Times of Dave Clark*, cujo título original era *The Life and Times of Joseph Stalin*, troca óbvia que ocorreu durante o período absurdo da censura militar que, em 1974, não aceitou o nome de Joseph Stalin.

* * *