

3

A importância da iluminação no teatro simbolista

O palco de “luz e sombra”

Segundo Jean-Jacques Roubine, professor da Sorbonne Nouvelle e autor de *A Linguagem da Encenação Teatral*, a iluminação elétrica foi adotada pela maioria das salas de espetáculos europeias a partir de 1880. Para o professor francês, esta data marca o início de uma nova era da atividade nos palcos. Para o teatro simbolista e seu começo como linguagem, uma revolução, pois o caráter intelectual do movimento unia propostas inovadoras, entre elas a da iluminação. A luz elétrica, impulsionadora do progresso da revolução industrial, foi a responsável pelas novas experiências teatrais. Graças à iluminação foram possíveis novas estéticas como, por exemplo, a do Naturalismo e a do Simbolismo no teatro. A antiga iluminação a gás ou a vela davam outro caráter à cena. Hoje em dia, temos dificuldade em imaginar o efeito da iluminação no teatro do início do séc. XVIII, ou em séculos anteriores, antes do evento da luz elétrica. Tivemos, no Brasil, há poucos anos, ocasião de viver, concretamente, a experiência da luz do passado, com a visita do Piccolo Teatro de Milão. Eles proporcionaram ao público brasileiro a montagem, feita à luz de velas, no mais tradicional estilo *Comédie dell'Arte*, de *Arlequim, servidor de dois patrões*, de Goldoni, dirigido por Strehler. Tal iluminação, que não perdeu seu encanto, se adapta à linguagem de uma época, mas não faz sentido essa técnica numa montagem atual, a não ser que sua finalidade seja a da pesquisa, da representação histórica ou simplesmente pela beleza estética que a mesma pode oferecer, complementando a cena moderna.

A respeito da iluminação teatral, Roubine observa que a luz elétrica proporciona outras percepções da cena. Para ele, a partir da eletricidade abre-se uma vertente para a transformação da estética do espetáculo. Ele chega a observar: “com efeito, bem que valeria a pena escrever uma história da iluminação”(p.30). Essa sugestão de Roubine permanece como um desafio para os historiadores. Sabemos que a magia operada pela luz é de grande amplitude. Ela foi mesmo considerada, quando de seu surgimento no teatro, como uma nova personagem em

cena. Na linguagem simbolista, a magia da luz difusa – irreal – domina o espetáculo. Também no teatro naturalista se estabelece uma ruptura com a encenação tradicional. A linguagem crua, direta, do naturalismo, inaugura outro tipo de iluminação, sem os “claro-escuros” misteriosos, do simbolismo. Parte-se do teatro “sem mistério” para uma linguagem sutil, onde a atmosfera é criada pelas imagens poéticas, fluídas, por vezes encantatórias. É claro que essa passagem não se deu sem conflito e o conflito é, segundo Roland Barthes, um movimento da história: “sem conflito, sem contradição, não há obra total” (*Écrits sur le théâtre*, p.21). Embora sem vencedores, o conflito fez prevalecer, na linguagem simbolista, o lugar do sonho, que fora desprezado pelos naturalistas.

Só para dar um exemplo, Louis Jouvet, que terá um papel importante nesta tese como um dos artistas que estiveram no Brasil na primeira metade do século XX, reconheceu a importância da luz e sombra simbolista em seu teatro, chegando a criá-la para seus “exercícios” quando era aprendiz de Jacques Copeau no *Vieux Colombier*. Esse hábito ele carregou para o Brasil, iluminando, entre outros, os cenários simbolistas de *Ondine*, de Jean Giraudoux. Ele trabalhava em parceria com o cenógrafo russo Pavel Tchelitchev, que, ainda em Paris, elaborou muitos dos cenários trazidos posteriormente para o Rio de Janeiro. Aliás, quando Jouvet viajou em excursão com sua Companhia para a América do Sul, trouxe na bagagem toneladas de cenários, figurinos, efeitos de iluminação, tudo o que poderia encantar uma platéia sedenta de novidades. Na ocasião, Jouvet fora convidado pela representação francesa no Rio de Janeiro para fazer a excursão pois com a II Grande Guerra, não haveria temporada francesa na cidade. Sua vinda se transformou em uma experiência que durou cinco anos. Ele e sua Companhia visitaram ao todo 12 países, sendo ele, Jouvet, o iluminador dos espetáculos durante essa excursão. Abordaremos esse episódio com mais detalhes no capítulo IV.

Os vários passos da iluminação. Os anos 40, em Paris

Jean Vilar foi o criador, em 1940, do Teatro Nacional Popular (TNP), em Paris, tendo sua sede no *Téâtre Chaillot*. Em 1947, deu início ao Festival de Avignon, onde estabeleceu a luz na cena como um personagem importante. Vilar foi discípulo de Charles Dullin, seguidor de Copeau no *Vieux Colombier*. Aliás, a geração teatral que influenciou a renovação do teatro na França saiu do *Vieux Colombier*. Copeau era um intelectual que achava que o povo tinha o direito de conhecer o melhor, em termos de texto e montagem teatral, e isso incluía as obras-primas do passado. Ele valorizava o autor teatral e influenciou seus discípulos a esse respeito. O movimento que surgiu após Copeau, os quatro do ‘Cartel’, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty e Georges Pitoëff, queriam descobrir novos autores, porém, respeitando a tradição. Baty foi, com Jouvet, um dos teóricos do grupo. Ele deixou alguns livros expondo seu pensamento, como *A Máscara e o incenso*, *A arte teatral da origem aos dias atuais* e, principalmente, *Sua Senhora, a Palavra*, em que debate a importância do texto no teatro, mas também defende a encenação, ou seja, dá ênfase a cenário, figurino, iluminação e música.

Charles Dullin, o mestre de Vilar, como foi registrado acima, foi determinante para a obra do criador do TNP. Vilar estudou com Dullin no teatro do *Atelier* e ganhou experiência, durante a guerra, atuando, sob sua orientação, nos minúsculos teatros parisienses que resistiram, como o teatro de *Poche*. Vilar, assim como os membros do Cartel, se preocupava com a inovação da cena teatral. Seu “estilo TNP” se origina da identificação com o pensamento do Cartel, que dava importância à encenação e, em especial, à iluminação.

Referimo-nos à iluminação de Vilar porque, tanto no TNP quanto em Avignon, ela caía diretamente sobre os figurinos, como no teatro simbolista (embora Vilar não o reconhecesse, pois, ao que se saiba, não deixou nada escrito que falasse de sua afinidade com o teatro simbolista). No seu teatro os figurinos deviam ficar translúcidos sob a ação da luz, iluminando também o palco, o cenário e os atores. Tal jogo de “luz e sombra” dava um efeito especial à cena, o que podemos constatar através das fotos dos espetáculos de Vilar. Cecília Meireles certamente não teve acesso a seu trabalho, mas o que sugere, em termos de

iluminação em *Ás de Ouros*, é semelhante. O que torna essa coincidência marcante é que Cecília acreditava na convergência espiritual entre os artistas e, às vezes, se maravilhava ao descobrir, através de leituras, que estava fazendo o que já fora tentado no passado... séculos atrás.⁹

Em Avignon, o palco era um vasto espaço erigido na *Cour des Papes* ficando o grande muro como pano de fundo, o que dava amplidão aos espetáculos épicos. Havia um tipo de iluminação, de cima para baixo, enfocando particularmente um ator. Essa iluminação, criada por Maeterlinck, terá sua autoria negada pelos que vieram depois, porém influenciou autores, teóricos e diretores que ficaram em dívida para com essa concepção do espetáculo. Um desses diretores é Jean Vilar. Não sou eu quem o afirma, mas Roubine, em seu livro *Introdução às grandes teorias do teatro*, quando diz que os fazedores de teatro do século XX “devem alguma coisa ao pensamento simbolista. De Copeau a Vilar, os mais importantes diretores do teatro francês insistiram sobre a necessidade de liberar a imaginação do espectador.” (p.112).

Pierre Savron, o iluminador francês

Vimos como Maeterlinck aproveitou a nova linguagem da iluminação para ilustrar seus espetáculo. Vamos nos deter agora no processo de Pierre Savron, que deu vida ao teatro de Vilar, através de recursos de iluminação por ele criados, semelhantes aos utilizados no teatro simbolista. A estréia grandiosa de Vilar na *Cour des Papes*, em Avignon, em 1947, vem comprovar a atualização simbolista do espetáculo, no que diz respeito à iluminação. O Festival estreou com a encenação de *Ricardo II*, de Shakespeare. Cenário aberto, aproveitando em sua extensão o espaço cênico. Iluminação com *spots* que focavam diretamente sobre

⁹Cecília comenta, em carta a Isabel do Prado, que fora plagiada duzentos anos antes... por causa de uma representação de personagem, que fizera em *O Menino Atrasado* (ela não identifica, mas surpreendi a coincidência) e que deveria levar a Calderón de la Barca. A semelhança é impressionante, Cecília poderia ter sido acusada de plágio: “Quem foi que chamou por mim?/ Ouvia, levantei-me e vim” (*O Menino Atrasado*). Em Calderón de la Barca: O Mundo: “Quem me chamou? (...)/ Quem faz seus apelos?” (apud Sarrazac, p.182). No caso da iluminação simbolista de Cecília, é mais fácil compreender. Poderia ter havido influência, pois Maeterlinck fora encenado – com sua iluminação simbolista – na mesma época em que ela escrevia *Ás de Ouros*.

os atores, destacando-os na luz. Figurinos clássicos, coloridos, refletindo a iluminação. Para realizar um trabalho perfeito, Vilar contratou Savron, iluminador oriundo do teatro de variedades que se tornou seu braço direito ao entender o processo do diretor, dando destaque à luz em seus espetáculos. Savron acompanhou Vilar em seus anos de atividade. Atores - e espectadores - eram iluminados igualmente. Apesar da grandiosidade do cenário, estabeleceu-se a comunhão entre eles. Só um sentimento os unia, a sensação de identificação que a acolhida da luz, sua intimidade, poderiam proporcionar.

Antoine de Baecque, autor de *Avignon – Le royaume du théâtre*, identifica esse momento como, “a primeira noite de emoção num teatro que parece bruscamente reinventado. A osmose era total (entre atores e espectadores) no *Pátio de Honra*, “*Cour des Papes*” (p.21). O sucesso foi possível graças, entre outros motivos, ao novo tratamento da luz dado por Savron, por indicação de Vilar. Os atores se dirigiam a um público que se encontrava muito próximo, naquele teatro de dimensões grandiosas, ao ar livre. A iluminação era frontal, porém diluída, dando um toque irreal à cena. Savron se adaptara ao novo estilo despojado, contrário a *féerie* de luzes do teatro a que estava habituado. A inauguração e os primeiros espetáculos na *Cour des Papes* tiveram conotação de liturgia. Sob o espaço sagrado, sombrio (lembrando, pelas fotos, aos montagens de Maeterlinck), os atores, iluminados por enormes projetores, encarnavam papéis e evoluíam diante de uma concepção cênica despojada. Savron, em entrevista a Georges Banu, (1978), observou,

Vilar fazia uma direção sem complicações, sem grandes sofisticações. Eu conheci a rampa e o *hertz*; eles determinavam o estilo de iluminação de uma época, mas Vilar não os utilizava, somente os projetores, ele dizia que era o melhor meio para organizar a cena com seus atores. O sistema de projetores focalizando o ator, fechando o foco sobre ele, foi tão bem recebido que Gérard Philipe, uma estrela da companhia, colocava-se à disposição, na luz, para que o foco caísse sobre ele, destacando-o. Com Vilar eu aprendi essa técnica de decupagem, de isolamento do ator, mas ele vive, graças ao poder de concentração da luz. É ela que cristaliza a atenção sobre o personagem. (entrevista a Georges Banu – *Travail Théâtral*, p. 93)

A luz no teatro, dependendo de sua utilização, pode enfatizar o que os atores pronunciam, dando-lhe sentido, ou até acrescentando sentidos. É, digamos assim, uma força complementar ao texto. Vilar, posterior a Maeterlinck, vivenciou o palco de luz e sombra sem os mistérios do início da iluminação teatral à luz elétrica, ou seja, o impacto da luz no teatro de seu tempo já estava absorvido. Maeterlinck, em sua estréia, criou uma linguagem inaugurando os novos tempos. No Brasil, quase 50 anos depois dos acontecimentos na França, o cenógrafo Santa Rosa e o diretor-iluminador Ziembinski conseguiram realizar os efeitos de luz e sombra necessários para uma encenação simbolista - ou expressionista - como queria Ziembinski.¹⁰

O marco do simbolismo no Brasil é lembrado por nossos críticos e estudiosos do assunto como sendo a montagem de *Pelléas et Mélisande*, em 1943, pelo grupo Os Comediantes. Porém, com os novos estudos sobre o assunto, essa data vem se deslocando para o início do século XX, como constatamos no capítulo anterior. Sobre a montagem de 1943, uma das atrizes de Os Comediantes, Luiza Barreto Leite, que fez o papel da Rainha Geneviève, a avó de Golaud, na *Pelléas et Mélisande* brasileira, falou a Michalski sobre as surpresas e inovações marcantes do espetáculo, principalmente em termos de iluminação,

era alguma coisa de fantástico, inconcebível, porque Ziembinski fazia o palco todo andar. (...) o cenário era todo em carrinhos, e Ziembinski jogou a luz em cima daqueles carrinhos, de maneira que eles andavam, e parecia que Pelléas e Mélisande andavam sobre a água. As cenas subiam e desciam com todo o delírio, e havia aqueles elevadores que iam para baixo e de repente se tinha a impressão que a pessoa tinha desaparecido na gruta, e as luzes caíam em profundidade, e depois iluminavam, e depois ficava tudo no escuro. Era alguma coisa indescritível, até hoje me comove quando me lembro. (apud Michalski p.64).

A transição brusca das “luzes caindo em profundidade (...) alguma coisa indescritível”, transformou a cena em uma “relação perturbadora” com o público, segundo Luiza Barreto Leite. Tal como ela é descrita pela atriz, remete à reflexão de Edmund Burke sobre o sublime e as transformações operadas pela luz: “para

¹⁰ Não quero dizer, com essa observação, que coloco simbolismo e expressionismo na mesma área de atuação. O primeiro possui uma preocupação estética pictural, o segundo, uma estética exacerbada pelas forças do inconsciente: ambos contando com a luz como forma de expressão, daí sua proximidade.

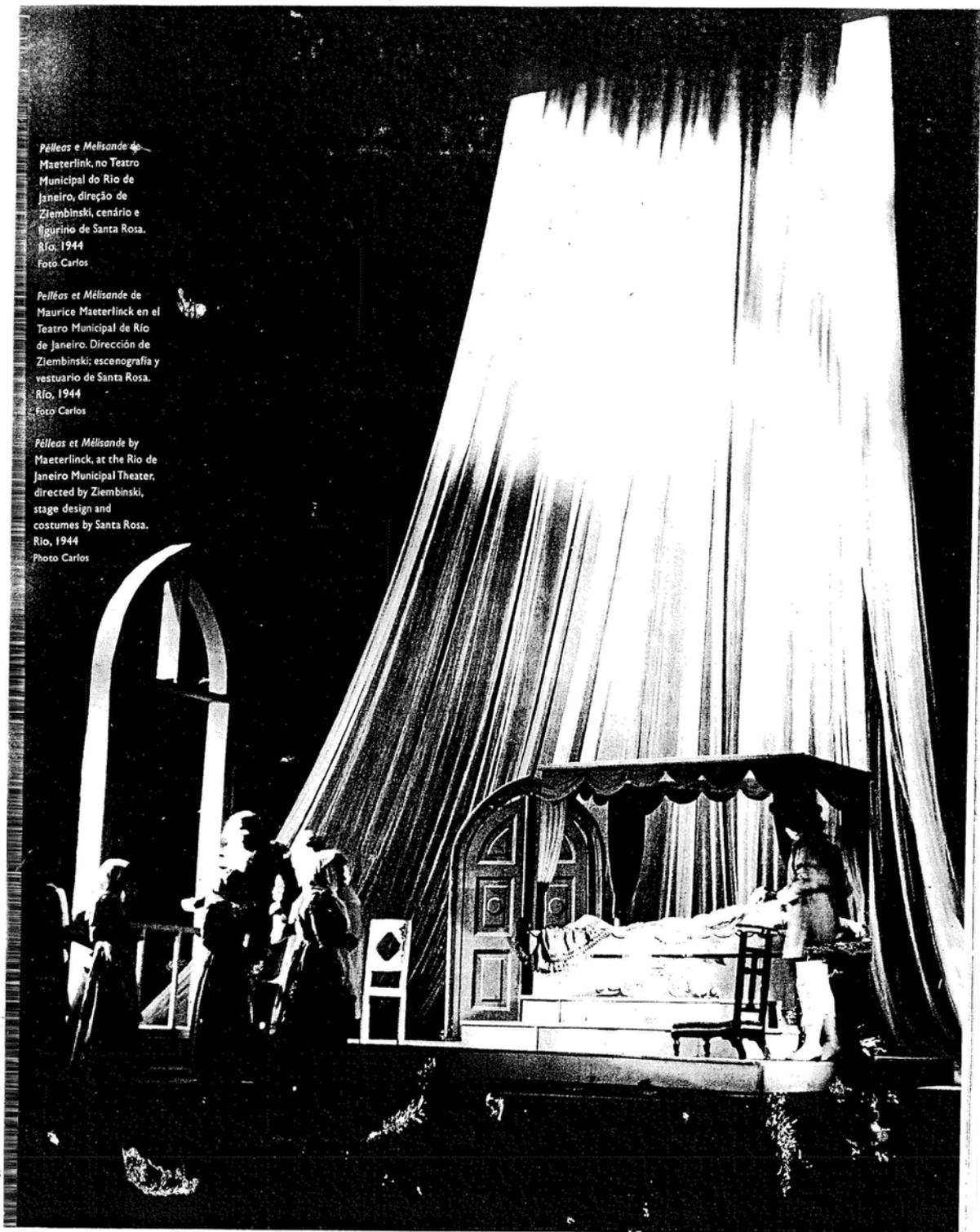
torná-la capaz de gerar o sublime, ela (a luz) deve ser acompanhada de algumas circunstâncias (...) uma transição brusca da luz para as trevas, ou destas para a luz, causando um efeito ainda maior.”(p.86). Ziembinski produziu o “sublime”. Os criadores do teatro simbolista buscavam essa atmosfera sublime descrita por Burke. Também Ziembinski, expressionista, a procurou em 1943, meio século depois da estréia europeia da peça de Maeterlinck (FOTO). Outro criador que compreendeu e utilizou essa linguagem foi Meyerhold, na Rússia, nos anos que precederam à revolução de 1917. Eis como Roubine descreve sua atuação:

A relação do espaço com o corpo do ator e com os seus gestos, o jogo de contrastes do movimento e da imobilidade (...) o uso sonoro da voz humana (gritos ritmados, murmúrios...) tudo isso torna-se uma matéria prima privilegiada do teatro meyerholdiano, conforme demonstra a encenação por ele concebida para *Irmã Beatriz*, de Maeterlinck. (...) Nos anos que se seguiram à Revolução de 1917, Meyerhold manteve essa orientação, conferindo à música, à luz, ao corpo humano uma função essencial na elaboração de formas especificamente teatrais. (p.60).

Pelleas e Mélisande de
Maeterlinck, no Teatro
Municipal do Rio de
Janeiro, direção de
Ziembinski, cenário e
figurino de Santa Rosa.
Rio, 1944
Foto Carlos

Pelléas et Mélisande de
Maurice Maeterlinck en el
Teatro Municipal de Rio
de Janeiro. Dirección de
Ziembinski; escenografía y
vestuario de Santa Rosa.
Rio, 1944
Foto Carlos

Pelléas et Mélisande by
Maeterlinck, at the Rio de
Janeiro Municipal Theater,
directed by Ziembinski,
stage design and
costumes by Santa Rosa.
Rio, 1944
Photo Carlos



Montagem de Ziembinski, 1943, Morte de Mélisande

As nuances de sentimentos dos espetáculos simbolistas ajudaram os dramaturgos modernos a abrirem um novo campo para a narrativa cênica. Essa nova linguagem se transformou em um retorno à teatralidade poética. Anteriormente, com o advento do teatro naturalista, as atenções se voltaram para as inovações científico-tecnológicas da revolução industrial. Segundo Roubine, “a obra de Antoine talvez corresponda, no teatro, à concretização do sonho do capitalismo industrial: a conquista do mundo real”(p.25). Os poetas sentiram isso ao se oporem à representação da realidade através de personagens estereotipadas, este “provar que dominamos o mundo, reproduzindo-o”, dos naturalistas. Os seguidores dessa linguagem levaram sua estética ao extremo de carregar, literalmente, carne crua para o palco, como o fizeram na célebre cena de *Les Bouchers (Os açougueiros)*, de Ires, encenada por Antoine, em 1888.

A luz como personagem

As percepções de efeitos materiais, tal como Barthes afirma em ‘O estilo e sua imagem’, são manifestações intelectuais herdeiras “das antigas cosmogonias pitagóricas”. Considero que a tecnologia desenvolvida pelos iluminadores e encenadores produziu e produz ainda hoje, na platéia, um desenvolvimento que a leva a novas percepções. A luz também permite essa ambiência sugestiva com imagens bem trabalhadas e focadas. Temos como exemplo a imagem do palhaço que entra no palco procurando um objeto perdido sob um fecho luminoso, não porque o objeto tenha sido perdido naquele lugar mas “porque há luz ali”. Da mesma maneira, ao fazer a transposição da cena circense para a cena dramaturgica, podemos dizer que o ator procura a luz para encontrar esse objeto perdido. Ao contracenar com essa nova personagem, a luz, o ator dialoga com seu centro vital, sua energia. A luz concentra a atenção da platéia sobre o ator: quanto mais ela o destaca, mais o ator respira e cada vez mais seu personagem cresce. A luz é o oxigênio do ator. Seu excesso pode submergi-lo em auto-exposição, pode afogá-lo. Ela confere sentido à criação teatral.

O teatro de “luz e sombra” de Cecília Meireles

Assim como Maeterlink, Cecília Meireles também realiza seu teatro de “luz e sombra”. Ambos são autores esteticamente derramados, sensuais e detalhistas, admiradores da arte medieval tal como a cultivavam, por exemplo, os pré-rafaelitas ingleses. Os dois poetas possuíam muitos pontos em comum: tanto Cecília como Maeterlink pensavam o teatro como a soma de todas as artes, reportando-se à pintura, dança, poesia, palavra, cor, ritmo e melodia. Para eles, teatro era o drama ideal - tragédia, tensão psicológica, enamoramento, amor e ódio - onde a sincronia de expressões e movimentos formava um todo de grande impacto. Hoje em dia, os espectadores podem ver, em alguns teatros de vanguarda, como no de Gerald Thomas e Bia Lessa - ou nos grandes espetáculos de ópera ou de ballet - traços das encenações do passado.

Cecília Meireles foi uma inovadora, no Brasil, ao trabalhar a luz em suas peças, principalmente em *Ás de Ouros*. Ainda na primeira metade da década de quarenta, ela pensou numa encenação em que as artes plásticas e a utilização da luz fossem também personagens em cena. As sombras e imagens flutuantes de seu teatro estavam sintonizadas com uma estética que se vinha desenvolvendo, na Europa, há algumas décadas. Vestidos, quadros, flores, máscaras, espada..., tudo tem um significado na narrativa. Atente-se para cenas como a do Valete ao colocar o figurino: quando faz um gesto, sua roupa brilha, refletindo “a luz que deve brilhar sobre a seda como sobre um cristal...”, segundo indicações de Cecília. Pelo que deu para entender, as roupas funcionavam como verdadeiros “spots”, como iluminação. Também as máscaras, pintadas nos rostos das personagens, são focos de luz. Cecília recomenda, nas rubricas:

1 - os ambientes das cenas serão tratados com cuidadoso interesse pictórico.
As figuras nascerão da sombra

2 – As roupas (...) de extraordinário valor decorativo, iluminarão verdadeiramente a cena, resplandecendo sob o foco luminoso.
Figurinos: Modelos de baralho, simplificados.

II ATO – I CENA – FINAL

Rei – (aproximando-se do espelho, limpa o rosto [da maquilagem] Luz sobre seu perfil) – Não, será melhor que descanses, também. Vou tirar estas roupas. Estou muito fatigado. Vem conversar comigo mais tarde... (Beija-a na testa, sai vagaroso)

Dama (acompanha-o em silêncio até a cortina da esquerda, e conserva-a suspensa, vendo-o desaparecer. Regressa devagar. A luz que acompanha o Rei volta para ela. Estende-se no divã. O foco gira sobre as coisas do camarim. Demora-se em duas máscaras na parede. Ora numa, ora noutra. Duas máscaras sereníssimas.

Depois roda, como tateando, sobre vestidos, quadros, pára um pouco nas flores, percorrendo-as, depois viaja até a espada, e alisa-a, de alto a baixo, duas ou três vezes, e se imobiliza no seu punho).

Como podemos ver pelas marcações de cena, a luz, no teatro de Cecília, é um componente importante. *Ás de Ouros* remete a um tipo de iluminação que também foi utilizada por Maeterlinck, por exemplo, em *Ariane et Barbe-Bleue*, quando as roupas das princesas sequestradas, cravejadas de pedras preciosas iluminavam a cena. Essa estética derramada, algo oriental em seu luxo, vai ter em Cecília uma resposta significativa. Há o esplendor de luzes e cores, porém com a simplicidade da ambientação que suas peças pedem. Tanto em *Ás de Ouros* quanto em *O Jardim*, Cecília indica, nas rubricas, “muita contenção e economia nos gestos e na voz”. É um teatro despojado o seu, porém, guarda uma tensão subjacente. Podemos imaginar como seria a sua encenação, com movimentos suaves dos atores e muita “luz” sendo projetada sobre eles e “sombras” ao seu redor. Tivemos, recentemente, no Rio de Janeiro, um Ibsen simbolista: *O pequeno Eyolf* – com todas as luzes e sombras, fantasmas e personagens simbólicas que o gênero inspira. *Un frisson de nouveau ?* (Essa é uma expressão que Victor Hugo utilizou para definir o advento da poesia moderna de Baudelaire e da qual eu me aproprio para saudar o retorno do simbolismo ao Rio de Janeiro). Um estranhamento, vindo do passado, voltou a se manifestar em nossos palcos.