

A dramaturgia da luz strehleriana
The dramaturgy of light by Giorgio Strehler
La dramaturgie de la lumière strehlerienne

Antonio Palermo¹

Resumo

Luz, Strehler fez dela uma componente fundamental de seus espetáculos, atuando com transparência, sobreposição de camadas, sombra. Faz parte de uma era teatral, dos anos 1950 aos 1990, e se desenvolveu de uma forma muito pessoal, tornando-se um ponto de referência. Herdeiro de uma cultura *avant-garde* e europeia, o imaginário strehleriano foi forjado num ambiente milanês, atravessado, a partir dos anos 1920, por artistas - cenógrafos e artistas visuais - muito atentos aos problemas do espaço e da luz. Na prática de Strehler, a iluminação não se articula apenas com a cenografia, mas também com a interpretação, na qual ela se torna parceira, ou com o ritmo musical. Pode ser considerada como uma ferramenta dramaturgical a serviço da *mise-en-scène*.

Palavras-chave: Luz; Strehler; dramaturgia; teatro; cenografia

Résumé

La lumière, Strehler a su en faire une composante fondamentale de ses spectacles jouant avec la transparence, la superposition de couches, l'ombre. Elle s'inscrit dans une époque théâtrale, comprise entre les années 1950 et 1990, et elle se développe d'une manière tout à fait personnelle, devenant une référence. Héritier d'une culture avant-gardiste et européenne, l'imaginaire strehlierien se forge dans un environnement milanais sillonné, à partir des années 1920, par des artistes - scénographes et plasticiens - très attentifs aux problématiques d'espace et de lumière. Chez Strehler, la pratique des éclairages s'articule non seulement à la scénographie, mais aussi au jeu, dont elle devient partenaire, ou au rythme musical. Elle peut être considérée comme un outil dramaturgique au service de la mise en scène.

Mots-clés: Lumière; Strehler; dramaturgie; théâtre; scénographie

Abstract

Light, Strehler has made it a fundamental component of his shows, playing with transparency, superimposition of layers, shadow. It is part of a theatrical era, from the 1950s to the 1990s, and it developed in a very personal way, becoming a reference point. Heir to an avant-garde and European culture, the Strehlerian imagination was forged in a Milanese environment criss-crossed, from the 1920s onwards, by artists - scenographers and visual artists - very attentive to the problems of space and light. In Strehler's practice, lighting is not only articulated to the scenography, but also to the play, in which she becomes a partner, or to the musical rhythm. It can be considered as a dramaturgical tool at the service of the staging.

Keywords: Light; Strehler; dramaturgy; theater; scenography

E-ISSN: 2358.6958

¹ Doutorando na Universidade de Lille, França. Desde 2014, é professor contratual e depois ATER, como parte da Licença e Mestrado em Artes Cênicas da Universidade de Lille. antonio.palermo@univ-lille.fr

A dramaturgia da luz strehleriana

[Strehler] encenou os três atos únicos de Pirandello [...] com um domínio absoluto do contraponto, com uma cadência perfeita de vozes, com um uso hábil da luz, com uma compreensão profunda dos textos. Ele obteve um resultado maravilhoso, reunindo em um acorde bem feito os elementos visuais, sonoros, vocais e miméticos. A encenação tal como a concebemos baseia-se no controlo da peça e de todos os componentes do espetáculo, desde a mú-sica até aos silêncios, desde os projectores até à “qualidade” da cenografia².

Se acreditarmos - de forma dogmática - neste testemunho que data de meados dos anos 40, a primeira produção de Strehler conseguiu orquestrar os vários componentes do palco: a cenografia, a iluminação e a performance dos intérpretes. Paolo Grassi usa claramente uma imagem musical que fala de um “domínio absoluto do contraponto”, uma forma de escritura que consiste na sobreposição organizada de linhas melódicas distintas. No palco, a cena é, portanto, elaborada e complexa, organizada com base num princípio dialéctico e, portanto, legível a vários níveis. Pausas e silêncios ecoam os ritmos das vozes e da música. Neste contexto, há outro elemento que não passa despercebido: “A cenografia sintética de Luigi Veronesi, despojada de toda redundância, reduzida ao essencial da linha, do fundo e da luz”³.

Desde as suas primeiras criações, o eixo em que Strehler parece trabalhar é o de uma mise en scène orgânica onde cada elemento é dominado e em movimento dialéctico. O evento espectacular articula-se com o texto literário, gerando uma teatralidade susceptível de questionar o espectador e solicitar a sua participação ativa. Cheio e vazio, claro e escuro, música e silêncio são organizados para vibrar e ressoar, cada um com o seu próprio significado. Isto faz lembrar um conceito desenvolvido mais tarde, mas cuja relevância provavelmente nos ajudaria a compreender melhor o significado da luz strehleriana no contexto do seu tempo. Ao desenvolver o tema da “dramaturgia sensível”, Isabelle Moindrot refere-se ao conceito de “polifonia”:

Há vinte e cinco anos, Bernard Dort escreveu, antecipando o que hoje está sendo prefigurado: ‘[...] A definição de uma nova relação entre os componentes de qualquer espetáculo, entre o texto (literário e/ou musical), a peça e a imagem... é essencial. O que está agora em questão é a possibilidade de uma ‘obra de arte comum’, entendida não no sentido unitário que Wagner deu a esta expressão, mas como uma polifonia de elementos relativamente autónomos’. [...] A cena teatral contemporânea tornou-se de fato o local onde se desenvolve uma nova polifonia, cujas regras e questões são em parte comuns ao teatro e à ópera. (Moindrot, 2012, p. 5).

Em 2012, Isabelle Moindrot referiu-se à geração de Patrice Chéreau, Robert Wilson, Luca Ronconi, definidos como os “*devanciers*”⁴. Com pleno conhecimento dos

2 Excerto de Paolo Grassi, *La Critique em Posizione*, Novara, 10 de Fevereiro de 1943, também publicado em Fabio Battistini, Giorgio Strehler, Gremese Editore, Roma, 1981, p. 29.

(Todas as traduções deste artigo são de nossa autoria). Agradeço muito Priscila da Costa, Nadia Luciani e Geni Hirata pela sua inestimável ajuda na tradução da primeira e segunda versão do texto.

3 Fabio Battistini, (1981, p. 30), referindo-se a um artigo escrito pelo U.V. (pseudônimo), publicado no *La Voce di Bergamo*, 20 de fevereiro de 1943.

4 Moindrot, 2012, p. 5

fatos, eles estão experimentando esta modalidade “polifônica” de direção. Respeito à iluminação em particular, existe uma ligação clara, se não explícita, entre vários destes artistas e Giorgio Strehler: a geração dos “devanciers” foi inspirada pelo trabalho pioneiro deste diretor milanês. Sempre atento ao ritmo e à musicalidade, Strehler dá - tanto no teatro como na ópera - igual importância à luz, à cenografia e à atuação. Cada elemento contribui, com as suas especificidades, para a escritura da dramaturgia do espectáculo. Neste sentido, sua prática poderia fazer ecoar ao conceito de “polifonia” forjado por Dort.

No contexto do teatro italiano dos anos 40, pelo menos dois aspectos relativamente vanguardistas podem ser notados. Primeiro, a confiança na iluminação, com seu ritmo e movimento, como um elemento essencial do espectáculo. Em segundo lugar, e por dedução, o desenvolvimento da luz como um contraponto à sombra. O uso do escuro é, portanto, não apenas para esconder o palco, mas também - paradoxalmente - para mostrar, dar vida, materializar algo que de outra forma permaneceria invisível ou não representável.

Uma origem “contextual e cenográfica”

A luz strehleriana, embora com as diferenças ligadas às especificidades do teatro italiano, faz parte de um movimento mais geral de reflexão sobre o espaço, cujas origens na Europa remontam ao início do século XX. Está, portanto, enraizada num contexto cultural, histórico e geográfico específico.

O jovem Strehler tornou-se porta-voz do imaginário de Adolphe Appia quando, por exemplo, traduziu o ensaio “Art vivant ou nature morte?” para o italiano. Este texto já era conhecido em Milão, na sua versão original publicada por Bottega di Poesia em 1923⁵.

5 Quando Adolphe Appia encenou *Tristão e Isolda* no Teatro alla Scala em Milão, foi organizada uma exposição do seu trabalho. Bottega di Poesia publicou “Art vivant ou nature morte?” sob a forma de uma brochura em grande formato, à qual se adicionou um catálogo das obras expostas e uma série de 16 ilustrações.



Tradução do texto de A. Appia por Giorgio Strehler, excerto da revista *Spettacolo*. Via Consolare, janeiro de 1943.

Strehler adere naturalmente a vários conceitos aí desenvolvidos, tornando-os seus. Pensamos, por exemplo, na ideia de que “a arte dramática começa com o movimento”⁶, ou a superação de uma cenografia pintada em favor de um espaço em volume e arquitetado pela luz (“A partir daquele dia, a pintura dos cenários tinha vivido!”⁷), ou a materialização de uma atmosfera por meio da luz (“a iluminação cairá exclusivamente de cima”⁸). Notamos, de passagem, uma mudança semântica na tradução de Strehler para o italiano. Onde Appia descreve os diretores como protagonistas da revolução cênica (“cabe portanto a nós diretores convencê-los”⁹), na tradução de Strehler são os cenógrafos (“a noi scenografi incombe il compito di trascinarli”¹⁰). Poderá isto ser interpretado como um sinal, mais ou menos consciente, da influência e das qualidades criativas atribuídas ao responsável pela concepção do espaço e da cena? Ou, mais simplesmente, poderia ser um erro, porque a palavra italiana correspondente - *regia* - naquele momento ainda não está totalmente desenvolvida em seu significado e prática. Em qualquer caso, é notável, a associação que se faz em cada página com as imagens do artista visual e cenógrafo Luigi Veronesi.

6 Adolphe Appia, “Art vivant ou nature morte?”, publicado em francês em *Wendingen, Internationale Theater Tentoonstelling*, Amsterdam 1921. Mais recentemente, este texto foi incluído no livro Adolphe Appia, *Œuvres complètes: 1906-1921, Age d’homme*, 1983.

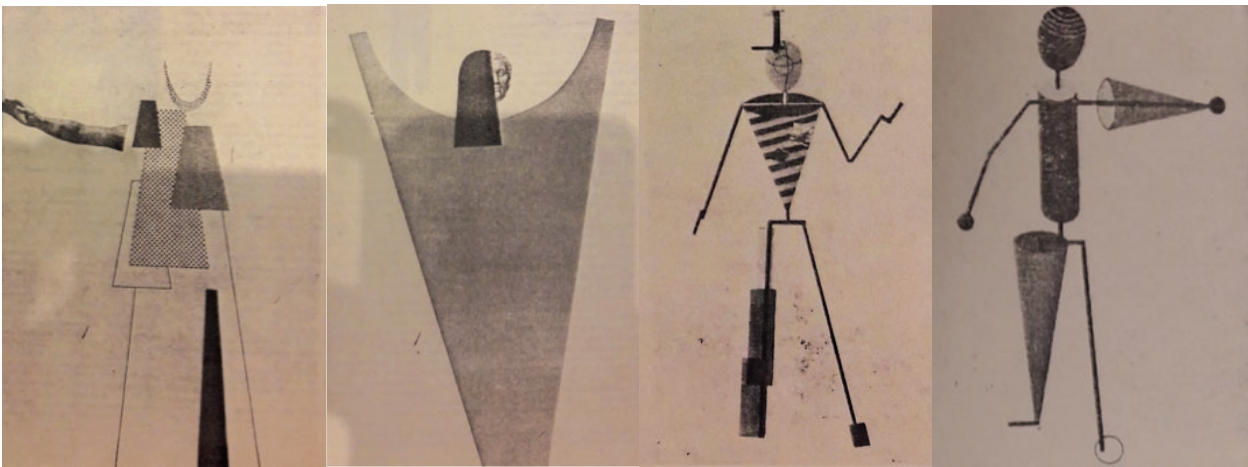
7 Appia, 1983.

8 Appia, 1983.

9 Appia, 1983.

10 Tradução do texto de A. Appia por Giorgio Strehler, excerto da revista *Spettacolo*. Via Consolare, janeiro de 1943.

Esta associação entre Appia, Strehler e Veronesi revela o que eles têm em comum: uma arte baseada na experimentação da luz. O espaço e a luz assumem uma qualidade plástica e tornam-se geradores de eventos. Acreditamos, em particular, que existe uma ligação muito importante entre o jovem diretor Strehler e o artista visual mais velho Veronesi, que trabalham juntos em Milão. Este último pode ser visto como a ligação entre uma cultura vanguardista e europeia da cenografia e a cultura teatral milanesa, em busca de renovação. Ele está familiarizado com o movimento Bauhaus e tem uma epistolar troca de cartas com Moholy-Nagy. Ele está imbuído da pintura abstrata do meio parisiense, estando em contato com Fernand Léger e os Delaunay. Frequentou o laboratório de teatro Art et Action, fundado e dirigido por Édouard Autant e Louise Lara, entre 1919 e 1939.



Luigi Veronesi, Croquis de cost.mes pour *Il Re Pastore* de Louis Cortese (1941) e para *Histoire du soldat* de Stravinsky (1938). Excerto da Revista *Spettacolo*. Via *Consolare*. Janeiro de 1943.

Durante os anos 1930-1940, a cidade de Milão, onde Luigi Veronesi e Giorgio Strehler viveram, foi o lugar onde se realizou a reflexão e a experimentação sobre o espaço, a cor e a luz. Em 1936, a *Mostra Internazionale di scenotecnica teatrale* foi realizada no âmbito da *VI Triennale di Milano*: uma exposição dedicada as novas técnicas para o palco, permitindo a realização de novos desenhos. Algumas das obras expostas mostram claramente a contribuição da iluminação para a estruturação destes espaços. Veronesi participou como expositor e, posteriormente, entre 1941 e 1943, colaborou como cenógrafo com a companhia *Palcoscenico* (fundada por Grassi e onde Strehler atuou). Sendo o mais velho e experiente do grupo, podemos bem imaginar que a sua presença deixa um rasto, especialmente naquele que se tornará o diretor do Piccolo Teatro de Milão (lembramos que o primeiro espetáculo de Strehler, dentro do GUF¹¹ de Novara, é realizado precisamente com a ajuda de Veronesi).

A articulação entre espaço e transparência

Qual é o lugar da luz na economia do espetáculo strehleriano? Poderíamos responder citando as palavras de Vinicio Cheli, *lighting designer* que trabalhou com Strehler entre 1979 e 1989, no Piccolo Teatro em Milão:

11 Sigla para Grupos Universitários Fascistas.

A luz criou um significado, um significado particular, ligado a cada espetáculo e ao que estava acontecendo ali. Atrás de cada gesto, de cada escolha, havia uma razão. Nada nasceu por acaso. Da cenografia aos figurinos, à maneira de tocar, à maneira de cantar, à luz, tudo contribuiu para a imensa qualidade dos espetáculos de Strehler.¹²

A luz é um elemento dramático, faz parte do sistema de signos que compõem o espetáculo, assim como a cenografia, os figurinos, a música ou a atuação. Mais precisamente, ela contribuiu para uma definição do espaço dramático como gerador de acontecimentos, assumindo uma função muito próxima da cenografia, que, segundo Strehler, deve ser um parceiro de teatro para o ator:

Pois é óbvio que a primeira qualidade de uma cenografia é a sua funcionalidade, a variedade de usos que podem ser feitos dela, a sua capacidade de sugerir ações, movimentos e especialmente ambientes. [...] Há uma correspondência perpétua entre a cenografia (objeto e espaço) e o ator (palavra, gesto e movimento). Um sugere algo ao outro, o segundo usa e define o primeiro.¹³

Nesta perspectiva, a cenografia e a iluminação abrem-se a uma pluralidade de usos, estimulando a imaginação dos intérpretes e actuando com eles. Eles encontram o próprio significado e definição durante os ensaios e apresentações. É interessante ver como o imaginário de Strehler é semelhante em alguns aspectos ao de Veronesi, que considera o espaço como uma entidade autónoma e não como uma decoração (ou moldura) passiva dentro da qual a performance tem lugar. Pelo contrário, o espaço é um elemento ativo, um desencadeador de fenômenos, a materialização das relações de outra forma invisíveis. Paolo Fossati escreve sobre este assunto:

O sujeito é o espaço, não apenas como o lugar onde certos fenômenos ocorrem, mas como a totalidade que desencadeia esses fenômenos sobre outros, os conecta entre eles e os torna visíveis. [...] A lei suprema desta espacialidade, deste conhecimento do espaço, é a transparência.¹⁴

A transparência é o elemento chave que permite superar a imagem mimética - como representação de um objeto - e, ao mesmo tempo, sugere uma complexidade estrutural do espaço que é composto por uma pluralidade de camadas, o que evoca - através de desvelamentos sucessivos ou simultâneos - uma ideia de profundidade. O ingrediente fundamental é sempre a luz, na sua relação com o objeto e com o es-

12 "La luce creava un senso, un senso particolare, legato ad ogni singolo spettacolo ed a quello che vi succedeva. Dietro ad ogni gesto, ad ogni scelta, c'era un motivo. Nulla nasceva per caso. Dalla scenografia i costumi, al modo di recitare, al modo di cantare, alla luce, tutto contribuiva all'immensa qualità degli spettacoli di Strehler".

Excerto da entrevista que consegui conduzir com Vinicio Cheli, em Lucca, em 19 de abril de 2019.

13 "Perché è evidente che la prima "qualità" di una scenografia è la sua possibilità di "essere adoperata" il suo uso, l'ampiezza dei "modi" in cui può essere usata, la sua capacità di "suggerire" azioni, movimenti e figurazioni, innanzitutto. [...] C'è una continua "corrispondenza" fra scena, oggetto e spazio e attore, parola, gesto, movimento. L'una suggerisce qualcosa agli altri, gli altri "usano" e definiscono l'una".

Carta de Giorgio Strehler a Luciano Damiani, dezembro de 1962 (sobre o espetáculo *A Vida de Galileu*, Piccolo Teatro), disponível no site <https://archivio.piccoloteatro.org/> (Acesso em: 21 nov. 2019).

14 Bonini, Ferrari, Fossati (dir.), *Luigi Veronesi*, Istituto di storia dell'arte, Centro studi e museo della fotografia, Università di Parma, 1975, p. 13

paço. Graças a ele é possível materializar num palco teatral (ou na superfície plana da pintura ou fotografia) o movimento transformador capaz de fazer os objetos viverem no espaço, numa dimensão autônoma que é a própria (dimensão 'abstracta' para Veronesi, dimensão 'teatral' para Strehler). Sobre suas fotografias, Veronesi afirma que: "A imagem [...] nunca é a representação de um objeto, mas a transformação da imagem deste objeto em uma relação pura de luz e sombra."¹⁵

É coincidência que o uso de transparências por Strehler seja encontrado suficientemente cedo? Em um de seus primeiros espetáculos, encenado no Piccolo Tea-tro, *Les nuits de la colère* d'Armand Salacrou, a luz transforma o interior de um apartamento no exterior de uma estação de trem. Alguns esboços do cenógrafo Ganni Ratto chegaram até nós graças ao precioso arquivo do Piccolo Teatro - agora digi-talizado e online. Eles nos mostram uma primeira cena representando o interior de uma casa e mais precisamente a sua sala de estar. Um quarto é sugerido pela escada que sobe para o primeiro andar. O segundo esboço materializa a ponte ferroviária em torno da qual se concentra a ação clandestina dos guerrilheiros.



Desenho de Gianni Ratto para *Les nuits de la colère* (*Noites da Ira*), de Armand Salacrou,
© Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa

¹⁵ Luca Zaffarano, "Tra luce e pittura. Luigi Veronesi a Milano", in *Artribune*, apresentação da exposição *Luigi Veronesi - Luce forma costruzione*, Milão, 14 de Janeiro a 4 de Março de 2017. Disponível em <https://www.artribune.com/arti-visive/2017/02/mostra-luigi-veronesi-galleria-10-am-milano/>. Acesso em: 10 set. 2019.



Desenho de Gianni Ratto para *Les nuits de la colère* (*Noites da Ira*), de Armand Salacrou,
© Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa

A transição de um espaço dramático para outro é inteiramente baseada na iluminação:

Graças aos efeitos sem precedentes da iluminação e do uso de transparências, a sala de estar do casal Bazire foi transformada numa ponte ferroviária que os guerrilheiros tiveram de explodir. As tapeçarias verdes e amarelas da sala de estar dissolvem-se gradualmente graças a um efeito de luz, revelando a estrutura metálica da ponte.¹⁶

As fotos da cena nos ajudam a visualizar melhor o progresso deste efeito. Para a cena da sala de estar simplesmente encontramos móveis, incluindo um abajur, disposto em uma profundidade bastante rasa e sugerindo a intimidade do lugar. Do coté cour, uma escada sobe até um pequeno patamar onde uma porta indica a presença de uma sala lateral, escondida da vista pública. Se olharmos para o fundo do palco, temos a sensação de que há algo por trás disso: uma espécie de textura está emergindo, apesar do posicionamento meticuloso dos refletores para evitar qualquer vazamento de luz.

¹⁶ Tanant, 2007, p.10.



Les nuits de la colère (Noites da Ira), de Armand Salacrou,
© Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa



Les nuits de la colère (Noites da Ira), de Armand Salacrou,
© Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa

A transição entre o interior (sala de estar do casal Bazire) e o exterior (a ponte ferroviária) é feita exclusivamente através de um conjunto de luzes. Sendo o fundo transparente, ou seja, uma espécie de tule que permite os efeitos da aparição e do desaparecimento, quando a retroiluminação está ligada, vemos a estrutura metálica da ponte aparecer em contraluz. Esta silhueta negra transporta-nos nesta viagem de dentro para fora. Todos os elementos do mobiliário, como a poltrona ou a mesa, permanecem no lugar. Mas eles parecem ser engolidos pela grande estrutura que está tomando forma ao seu redor. Podemos notar que a escadaria à direita é estendida por uma estrutura idêntica atrás da transparência: a silhueta em contraluz e a sombra projetada se fundem em uma única imagem. O abajur torna-se também uma pequena silhueta que nos lembra um antigo poste de iluminação elétrica, um elemento complementar da continuidade entre o interior e o exterior. Podemos ver que a iluminação opera uma verdadeira e própria transfiguração: a intimidade da sala é descompartmentada quando o fundo transparente é animado pela luz, abrindo uma perspectiva de profundidade indeterminada.

Outro espetáculo, *La Trilogie de la villégiature*, de Carlo Goldoni, encenado em 1978 no teatro Odéon em Paris, com atores e atrizes da Comédie Française, nos dá a impressão de que a cena mergulha em um material luminoso. A iluminação e a sua qualidade muito difusa permitem que uma atmosfera densa e leitosa ganhe vida.

Como espectadora muito atenciosa, Odette Aslan nos oferece esta análise da iluminação que:

cria uma atmosfera no início de cada sequência, como na obra de um pintor. [...] A luz dá vida aos conjuntos, brinca com as cores, diferencia sutilmente as áreas de jogo. [...]. A iluminação é rasante para interiores e vem de cima para a iluminação solar.¹⁷

Assim como camadas de tinta e cor são sobrepostas na tela de um pintor para criar os efeitos da luminosidade, também a luz strehleriana se desenvolve no espaço dramático, penetrando através das camadas de materiais, refractando e refletindo. Um testemunho complementar, o de Mino Campolmi, *lighting designer* do Piccolo Teatro de Milão, explica como este tipo de efeito pode ser alcançado. Ele descreve outro espetáculo, que podemos assumir como uma instalação técnica bastante semelhante: "Luzes vindas de cima, obtidas por meio de transparência filtrada com projetores e lâmpadas especiais brancas e azul"¹⁸. Aqui está uma aplicação prática dos preceitos contidos no texto já citado, "Art vivant ou nature morte?", onde se recomenda que: "A iluminação deve cair exclusivamente de cima". Campolmi refere-se aqui ao espetáculo *Il Gioco dei potenti*, criado a partir de vários textos de Shakespeare e dirigido por Strehler, em 1965.

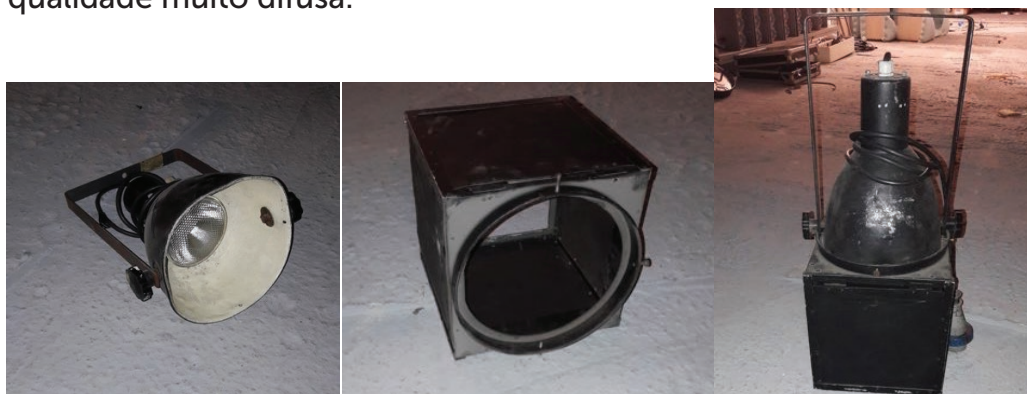
17 Aslan, 1979, p. 104.

18 Campolmi, 1969, p. 27.



Il gioco dei potenti, a partir de W. Shakespeare, fotografia de Luigi Ciminaghi,
© Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa

Estas palavras de um designer de iluminação fornecem-nos alguns dados muito importantes sobre como foram criadas atmosferas luminosas. De fato, os técnicos do Piccolo Teatro tinham desenvolvido um tipo de projetor bastante especial, baptizado com o nome de “cappellotto”. Estas máquinas permitiram “uma difusão que é difícil de igualar. Tudo aquilo que não se vê como iluminado, mas que se vê no palco, é provavelmente iluminado por estes projectores”¹⁹. Podemos constatar que esta é uma luz muito especial, caracterizada pelo fato de que não produz sombras (ou quase não produz). Esta específica cidade está directamente relacionada com a sua direcção zenital e a sua qualidade muito difusa.



A

B

C

Refletor de tipo “Cappellotto”. © A. Palermo

Em termos concretos, é um projector bastante simples e leve (imagem A), que pode ser montado em série de vários elementos. O invólucro de base foi remendado

¹⁹ Comentários de M. Allievi (técnico) e A. Todeschini (chefe electricista), excertos de Giancarlo Stampalia, Strehler dirige, Marsilio, Venezia, 1997, p. 155.

para adicionar uma espécie de extensão ou "cappellotto"²⁰, em forma de cubo (imagem B) que tem a função de canalizar o fluxo luminoso. O resultado (imagem C) permite projectar um fluxo luminoso relativamente desfocado, muito suave, permitindo assim não marcar demasiado o solo. Dois tipos de lâmpadas podem ser utilizadas: uma de baixa tensão (lâmpada PAR 38 de 110 volts, que os electricistas utilizavam alimentando-a a 130 volts) e outra fotográfica, a Nitrafoto de 500 watts, que era utilizada para iluminar também cicloramas. Graças a este dispositivo, tão artesanal quanto engenhoso, foi possível - já na época de Strehler - materializar uma atmosfera densa que podia ser assimilada a uma espécie de transparência tornada visível.

Conclusão

A luz Strehlerian, quer esteja associada a uma caixa de lata como o "cappellotto"», quer às várias camadas de tecido transparente nos fundos de cena, foi concebida para dar vida ao espaço. Dar vida ao espaço significa utilizar a iluminação não só como uma ferramenta funcional (tornar o palco visível) nem como uma ferramenta estética (mostrar uma bela imagem), mas como uma ferramenta dramática, em diálogo com os outros componentes cénicos.

Para Strehler, esta concepção não pode ser dissociada da experimentação realizada através do uso de iluminação. Fazer uma experiência da luz, por parte dos praticantes, para os espectadores. O *lighting designer* Vinicio Cheli, colaborador muito próximo de Strehler, e também Claudio De Pace (responsável por vários espectáculos) testemunham que para cada espectáculo (ou quase todo) tinham de encontrar uma solução técnica apropriada. Às vezes eles tinham que inventar *ex novo*, desen-volvendo as máquinas e os dispositivos de iluminação para fazê-lo.

Além disso, na experiência do espectador, a luz age poderosamente para evocar ou sugerir uma imaginação muito teatral. Basta ler alguns testemunhos, como os de Robert Wilson ou Patrice Chéreau, que nos falam de uma luz que deixa um rasto profundo na memória.

Finalmente, uma citação ligada mais uma vez ao trabalho de Veronesi poderia muito bem estar relacionada com a prática de Strehler, com o objectivo de abrir novas vias de reflexão.

²⁰ On pourrait traduire ce mot par « petit couvercle en forme de chapeau ».

A luz [...] é uma presença física mas também uma experiência conceptual, é uma invenção formal mas também um facto natural que dá a medida intrínseca [...] das tensões e do possível, das tensões e do real. O espaço se abre e se multiplica: cada elemento vive aqui e agora, mas também de um passado do qual é a extensão e a posição, e de um futuro do qual é o expoente e o possível.²¹

Estas palavras mostram-nos, mais uma vez, que é possível prever um ponto de contacto entre estes dois artistas, em termos da concepção do espaço e da função da luz. A luz revela assim a sua natureza muito particular e ambígua: existe como uma "presença física" mas também como uma "experiência conceptual". Ela é capaz de iluminar o real e ao mesmo tempo sugerir o possível: sua ação e mistério se baseiam nessa ambigüidade e riqueza.

Referências

APPIA, Adolphe. Œuvres complètes: 1906-1921. Paris: Age d'homme, 1983.

ASLAN, Odette. Des choix, des techniques. In: La trilogie de la villégiature, Cahiers Théâtre Louvain, n°40, 1979.

BATTISTINI, Fabio. Giorgio Strehler. Roma: Gremese Editore, 1981.

BONINI, Giuseppe ; FERRARI, Giuliana ; FOSSATI, Paolo. Luigi Veronesi, Istituto di storia dell'arte. Centro studi e museo della fotografia, Università di Parma, 1975.

CAMPOLMI, Mino. Come nascono le luci di uno spettacolo. In : Illuminotecnica: rivista mensile di illuminazione stradale, industriale, artistica, d'arredamento e accessori, n° 108, décembre 1969.

MOINDROT, Isabelle. Dramaturgies sensibles. In: Alternatives théâtrales 113-114, 2° trimestre 2012.

STAMPALIA, Giancarlo. Strehler dirige. Veneza: Marsilio, 1997.

TANANT, Myriam. Giorgio Strehler, Introduction, entretiens, choix de textes et traduction. Paris: Actes-Sud-Papiers, 2007.

ZAFFARANO, Luca. Tra luce e pittura. Luigi Veronesi a Milano. In Artribune, présentation de l'exposition Luigi Veronesi - Luce forma costruzione, Milano, 14 janvier au 4 mars 2017. Disponible in <https://www.artribune.com/artivisive/2017/02/mostra--luigi-veronesi-galleria-10-am-milano/>, consulté le 10 sept. 2019.

²¹ Bonini, Ferrari, Fossati, 1975, p. 25.

Comédia: hommage à Giorgio Strehler, documentário transmitido no canal Arte, 6 de janeiro de 1998, após a morte do diretor em 25 de dezembro de 1997.

Sites

Archivio Teatro Piccolo de Milan: <https://archivio.piccoloteatro.org/> (consulté le 17 décembre 2019).

Archivio Gianni Ratto: <http://104.131.75.29/gianni.html> (consulté le 17 décembre 2019).

Recebido em: 22/10/2019
Aprovado em: 10/01/2020