

# A atuação performativa<sup>1</sup> da luz na peça *Huis Clos, Revisitando Sartre*

The performative action of the lighting  
design to *Huis Clos, Revisitando Sartre*

*Nádia Moroz Luciani*<sup>2</sup>

## Resumo

Este artigo relata o processo de criação do projeto de iluminação para a peça *Huis Clos, Revisitando Sartre* e seus aspectos colaborativos e performativos, considerando sua concepção como elemento constitutivo do espetáculo e sua atuação como ato performativo. Pretende, para isso, reforçar as propriedades de uma possível luz performativa aplicadas ao processo de criação participativa, demonstrando como cada aspecto de sua atuação e interferência na cena vai sendo construído ao longo do processo de elaboração dos personagens, cenas e demais elementos cênicos. Aborda ainda a importância da operação da luz e do envolvimento do operador no processo criativo e de seu desempenho e interação com a cena a cada apresentação do espetáculo.

**Palavras-chave:** Iluminação cênica; performatividade; processo de criação; sensorialidades cênicas

## Abstract

This article reports the process of the lighting design project for the theatre piece *Huis Clos, Revisiting Sartre* and its collaborative and performative aspects, considering its conception as a constitutive element of the piece and its performance as a performative act. For this purpose, it seeks to reinforce the properties of a possible performative light applied to the process of participatory creation, demonstrating how each aspect of its acting and interference in the scene is built throughout the process of creation of each character, scene and the other scenic elements. It also refers to the importance of light operation and operator involvement in the creative process and his performance and interaction with the scene at each performance of the show.

**Keywords:** Lighting design; performativity; creation; theatrical sensorialities

E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Conceito usado para designar o resultado ou o caráter de atuação e interferência da iluminação cênica em um espetáculo cênico por meio de sua linguagem, seu desenvolvimento no tempo e no espaço e sua recepção por parte do espectador. Considera ainda o desempenho do performer da luz (criador/operador), e sua ação ao vivo (*just in time*) durante a apresentação do espetáculo. Atividade teatral normalmente classificada como "técnica" (luz, som, cenário, figurino), em contraponto com as chamadas "artísticas" (atores, bailarinos ou músicos), a iluminação em sua expressão performativa pode ser entendida a partir dos conceitos de performance (Marvin Carlson, 2009) e de performatividade (Josette Féral, 2015), considerando que toda ação cênica possui um caráter performativo calcado na experiência compartilhada e na consciência performativa do performer. Alia, assim, duas propriedades da expressão performática: a arte e a técnica (do fazer, repetir e mostrar o fazer), onde quer que ocorra (música, teatro, dança, interpretação, expressão vocal ou corporal, iluminação, sonorização, entre outras).

<sup>2</sup> Profa. Ms. Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná - Centro de Área de Artes – UNESPAR. Designer e Iluminadora Teatral - [nadia.luciani@unespar.edu.br](mailto:nadia.luciani@unespar.edu.br)

O inferno são os outros. Não outros iguais a nós, porque esses toleramos. O inferno são os Outros, com caixa alta, “eles”, esses que estão aí atrapalhando tudo<sup>3</sup>.

O espetáculo *Huis Clos – Revisitando Sartre*<sup>4</sup>, uma adaptação do texto original de Jean-Paul Sartre, escrito em 1944, montado pela primeira vez em 1947 e traduzido para o português por Guilherme de Almeida em 1977, preserva todas as discussões filosóficas do autor sobre a vida e a morte, acrescidas de uma abordagem de cunho espírita proposta pelo diretor Ênio Carvalho, que também adaptou o texto, e por Bruno Rodrigues, ator que interpreta, nesta montagem, o Criado. Esta abordagem, acolhida por toda a equipe, difere inclusive do convencional espírita e foi pautada na tríade ciência, filosofia e religião. A concepção do espetáculo se deu a partir de um processo colaborativo entre a direção, o elenco e a equipe de criação, estabelecido com base na adaptação do texto, realizada no decorrer dos ensaios e com a participação de todos. A análise da dramaturgia e do entendimento das questões apresentadas pelo autor, no contexto existencialista e ateu em que a peça foi escrita, e o viés espírita diferenciado adotado nesta montagem davam o tom, tanto da criação e desenvolvimento dos personagens, quanto das demais linguagens sensoriais do espetáculo como o cenário, a iluminação, os figurinos e a sonoplastia. As primeiras leituras do texto ocorreram ainda sem a marcação das cenas, com a participação esporádica da equipe de criação, mas com discussões intensas e profundas sobre o que continham as falas e os conflitos propostos pelo autor, bem como explicações a respeito de sua interpretação da obra por parte do diretor. A condução dos trabalhos era, ao mesmo tempo, firme e flexível. Na mesma medida em que o diretor sabia onde desejava chegar e o que pretendia alcançar com a montagem, havia uma grande disposição para ouvir e acatar sugestões de toda a equipe.

Uma das principais ideias do diretor era a de estabelecer uma conexão direta com o espectador, inserindo-o no contexto com o intuito de provocar reflexões a respeito dos temas abordados. O mais importante dos recursos usados para isso era relativo ao personagem Criado, interpretado por Bruno Rodrigues, que, diferente do que indicam as rubricas do texto original, nesta montagem ficaria o tempo todo em cena, vezes no palco, vezes na plateia. Além desta presença permanente em meio aos espectadores, ele também faria intervenções, em momentos específicos da encenação, para expor conjecturas e proposições de entendimentos para o que acontecia em cena. Ao final, foram inseridas três intervenções<sup>5</sup>, cuja construção foi elaborada gradualmente, no desenrolar dos ensaios, exercendo grande influência na construção do espetáculo e, principalmente, na criação da luz de determinadas cenas, pois trazia questões explícitas do enfoque e alcance desejados pelo diretor e buscados

---

3 Texto de divulgação do espetáculo. Fonte: <http://www.aescotilha.com.br/teatro/intersecao/huis-clos-revisitando-sartre-enio-carvalho/>. Acesso em: 03 jan. 2018.

4 Espetáculo teatral produzido e apresentado no Espaço Cultural FALEC – Curitiba – PR, com adaptação do texto original de Jean-Paul Sartre e direção de Ênio Carvalho, com cenário, figurino e adereços de Paulo Vinícius, sonoplastia de Chico Nogueira e iluminação de Nádia Luciani, com a assistência de Rafael Araújo, que também operou a luz durante a temporada. No elenco, Bruno Rodrigues no papel de Criado, Rafael Camargo como Joseph Garcin, Christiane de Macedo como Inês Serrano e Pagu Leal como Estelle Rigault. A produção ficou a cargo de Dimas Bueno e a peça estreou em 08 de novembro de 2017, tendo ficado em cartaz, nesta primeira temporada, até 9 de dezembro do mesmo ano.

5 Preleções inseridas nas páginas 43, 88 e 99 da tradução para o português de Guilherme de Almeida publicada em 1977 e usada para esta montagem (Sartre, 1977).

por toda equipe ao longo do desenvolvimento do trabalho.

Tanto a equipe de criação quanto o elenco foram reunidos exclusivamente para esta montagem, porém, de minha parte, tenho uma relação profissional de longa data com o diretor Enio Carvalho, para quem já criei diversos projetos de iluminação ao longo dos últimos anos. Esta proximidade resulta em uma afinidade conceitual que permite a criação de projetos coerentes e bem alinhavados com os propósitos de cada espetáculo, o que não foi diferente neste caso, no qual, além de mim, toda a equipe de criação teve a oportunidade de acompanhar e participar de todo o processo criativo, cuja duração total foi de pouco menos de três meses. Foram sugeridas algumas leituras<sup>6</sup>, mas todos ficaram livres para buscar, em seu próprio repertório, as fontes de inspiração para a criação de cada elemento ou personagem sob sua responsabilidade. Muitas dessas inspirações ou ideias convergiam para um mesmo entendimento do tema, mas quando isso não acontecia, as divergências e discussões resultantes só serviram para enriquecer ainda mais o processo.

### A título de sinopse

*Huis Clos*, texto original de Jean-Paul Sartre, ficou conhecido pela frase “O inferno são os outros”, dita pela personagem Garcin. No Brasil, foi traduzido sob o título “Entre Quatro Paredes”. Escrita durante a Segunda Guerra Mundial, a peça é ambientada em um único cenário, um salão sem janelas, permanentemente iluminado e com poucos móveis, para onde são levadas as personagens, enclausuradas e condenadas a uma “vida sem interrupções”.

Conduzidas após a morte para um salão estranho e perturbador, o jornalista Garcin, Inês, a funcionária dos correios, e Estelle, jovem e rica socialite, se veem prisioneiros, sob os cuidados de um amável criado. O inferno que os recebe não tem nada da câmara de tortura que eles imaginaram e os três aguardam ansiosamente a chegada do carrasco. Quando eles percebem que não foram reunidos por acaso, mas que foram “escolhidos” e que cada um será o carrasco dos outros dois, as convenções caem por terra. Para não se colocar como vítima e para tirar a máscara dos outros dois, eles lutarão sem piedade. E o fracasso das estratégias individuais que cada um tenta impor deixa espaço para os confrontos mais violentos<sup>7</sup>.

Cedo se percebe que o espetáculo se passa no inferno e conta a história de quatro personagens, Garcin (Rafael Camargo), Estelle (Pagu Leal) e Inês (Christiane de Macedo), três mortos que são surpreendidos por sua chegada ao inferno, e O Criado (Bruno Rodrigues), que os conduz até a sala com três poltronas, uma abominável escultura, uma campainha e duas portas sistematicamente fechadas, na qual o pequeno grupo deverá conviver pela eternidade. As possíveis alianças entre eles fracassam, até que se apercebem dos requintes de crueldade presentes na escolha, aparentemente aleatória, dessas três pessoas selecionadas para coabitar o mesmo espaço. À medida que a convivência se torna insuportável, reflexões e conclusões são postas em jogo. O Inferno são os outros.

<sup>6</sup> As referências indicadas pelo diretor do espetáculo para o elenco e a equipe foram, basicamente, *O Existencialismo é um Humanismo*, de Jean-Paul Sartre, e *Sartre: metafísica e existencialismo*, de Gerd Bornheim, mas todos foram orientados a buscar, também, suas próprias fontes de leitura.

<sup>7</sup> Sinopse da peça na montagem da Companhia Tant Pis Por La Glycine na França, parte do Dossier Thématique, 2014. (Tradução nossa). Sinopse do texto obtida em <https://www.evensi.com/huis-clos-revisitando-sartre-work-in-progress-espaco/233717553>. Acesso em: 03 jan. 2018.



Figura 1 – Material de divulgação do espetáculo<sup>8</sup>

## O espaço-cena e a concepção da luz

A configuração do espaço e a disposição da plateia em forma de corredor, cujo resultado mais premente foi o espelhamento do público que vislumbrava, como pano de fundo da cena à sua frente, a plateia oposta, também forneceu importantes informações para a concepção da luz e a maneira como ela deveria articular a relação palco/plateia, cena/público, personagem/espectador.

Além disso, este arranjo cenográfico proposto pelo diretor definia a forma alongada do palco e do cenário, cujas referências geométricas das paredes em quadrados e círculos vazados, a sensação de clausura criada pela sua disposição por toda a volta do espaço e a imperatividade monocromática do preto-e-branco definiam o lugar dos conflitos individuais e coletivos dos personagens e de tudo o que poderia acontecer nele, bem como da relação estabelecida entre a cena e o público.

<sup>8</sup> Material de divulgação do espetáculo. Fonte: <https://www.facebook.com/events/649258748796131/>. Acesso em: 03 jan. 2018.



Figura 2 – Disposição do palco, plateia e elementos do cenário. Foto: Chico Nogueira.

Com a definição do espaço<sup>9</sup> e da cenografia<sup>10</sup>, o projeto de iluminação foi se delineando na medida em que a marcação de cena também ia sendo definida. O elemento mais marcante do cenário eram as paredes com desenhos geométricos – quadrados com círculos vazados, reforçado pela disposição da plateia em corredor, cujo resultado sensorial de infinitude era complementado pelas duas portas, cada uma em uma das extremidades desse corredor, intensificando a acepção de “passagem<sup>11</sup> buscada em toda os aspectos da encenação. As paredes demarcavam o espaço todo, incluindo a plateia, cujos praticáveis baixos instituíam o espaço à sua frente como área de atuação, sem, no entanto, separá-los efetivamente.

Os espaços vazados das paredes permitiam interessantes efeitos de luz e, quando iluminadas por trás, produziam sombras cujo resultado era uma luz recortada e imprecisa, usada para banhar algumas cenas específicas. Essa luz, vinda de trás dos painéis<sup>12</sup>, propunha um possível mundo exterior e sua influência no interior do claustro em que se encontravam os personagens, indo do branco, a uma certa altura do

9 Espaço cênico, entendido aqui não só como lugar em que se dá uma representação cênica ou teatral, mas também como conceito, como ambiente da ação, tanto físico quanto social, emocional e sensorial.

10 Cenografia no sentido amplo da palavra, incluindo todas as linguagens atribuídas à ação cênica como cenário, iluminação, adereços e até mesmo a ambientação sonora de um espetáculo. Grafia da cena, “resposta narrativa e gráfica à dramaturgia” (Bueno, 2007, p.12) de uma *performance*, encenação ou espetáculo cênico, que define e determina a relação estabelecida entre as cenas, essas com os personagens e o conjunto com o público.

11 Na doutrina espírita, a morte é entendida como a passagem do plano terreno para o plano espiritual, ou seja, a falência dos órgãos e o desprendimento perispírito que se segue, também chamado de desencarne.

12 Esse efeito foi construído com refletores Set Light de 1000W, tipo de refletor com lâmpada halógena tipo lapiseira usado para iluminar cenários, ciclорamas ou grandes superfícies com feixe de luz amplo e intenso. Disponível nas versões de 500W e 1000W com espelho simétrico ou assimétrico (Luciani, 2014, p. 216). Foram usados 6 refletores de cada lado do palco, distribuídos equilibradamente, 3 para cada uma das duas cores, o branco e o vermelho.

início do espetáculo, a um tom sutil de vermelho<sup>13</sup>, quase no final da peça, trazido pela tensão estabelecida entre os personagens.



Figura 3 – Ambiente se torna avermelhado na medida do aumento da tensão entre os personagens.  
Foto: Nadia Luciani.

Complementavam ainda o cenário três poltronas, requeridas no texto original nas cores específicas verde-espinafre, bordô (Sartre, 1977. p. 26) e uma terceira, na cor azul (Sartre, 1977. p. 71), adaptadas, nessa montagem, para tons fechados de verde, azul e ocre, uma campainha e uma escultura de bronze, neste caso representada, considerando uma indicação coletiva e irônica surgida no processo criativo, por uma escultura “ridícula”, como pedia o texto, mas que parodiava o trabalho do artista plástico brasileiro Romero Brito. As duas entradas/saídas, que originalmente deveriam ser portas, foram substituídas por “passagens”, fechadas apenas por uma sofisticada, suave e leve cortina de *voil* prata.

---

13 Luz colorida pelo uso de gelatinas #40 do catálogo Super Gel do fabricante Rosco™, marca americana de equipamentos de iluminação para teatro, cinema e arquitetura e acessórios para as artes cênicas em geral. Gelatinas são filtros coloridos ou corretivos feitos de um material termorresistente, flexível e com diferentes graus de translucidez usados na iluminação para cinema, teatro, fotografia e vídeo que, colocados à frente das fontes luminosas (refletores), têm a função de colorir (gelatinas) ou corrigir a temperatura de cor (filtros) dos feixes luminosos. Também existem filtros de efeito como difusores, perfurates e rebatedores, em três marcas disponíveis no mercado brasileiro: Rosco™, GAM Colour™ e Lee™ (Luciani, 2014, p. 218).



Figura 4 – Os personagens Criado (Bruno Rodrigues), Inês (Cristiane de Macedo) e Estelle (Pagu Leal) com a “ridícula estátua de Rogério Brito”.  
Foto: Chico Nogueira.

As varas de luz do teatro, significativamente baixas, e o espaço limitado para além da área de atuação, bastante expandida, impediam alguns dos efeitos de luz imaginados inicialmente, sobretudo a iluminação da espiral ascendente que dominava toda a parte superior da cena. Como não havia como iluminá-la de cima, foi aproveitado o efeito do final da peça para iluminá-la, somente nos últimos momentos do espetáculo, de baixo para cima, num surpreendente desvelar de um tão importante ícone da infinitude da vida eterna, a “espiral ascendente rumo ao infinito”, como descrita pelo Criado em sua última preleção. A altura das varas e o posicionamento dos refletores faziam com que todos fossem visíveis pelo público, revelando parte do seu potencial performativo. A mesa de luz também foi trazida para a primeira fila da plateia superior do teatro, não utilizada nesta montagem, tornando-se também visível, de certa forma, mas principalmente para garantir boa visibilidade de toda a cena por parte do operador de luz, algo fundamental neste trabalho, especificamente, para que as movimentações de luz pudessem acontecer na precisão, sincronia e interação com a cena necessárias, privilegiando o contato visual e sensorial com o palco, a cena e os atores.





Figura 5 – Posição improvisada da cabine de luz e contato visual privilegiado do operador Rafael Araújo com o ator Bruno Rodrigues, com a cena e com as reações do público. Foto: Nadia Luciani.

## Detalhamento do projeto de iluminação

O projeto de iluminação do espetáculo começou a ser elaborado ainda no processo de leitura do texto, quando alguns dos conflitos entre os personagens foram se evidenciando a partir do questionamento filosófico do autor e as interferências do diretor. Ficava claro que a luz não deveria interferir teatralmente na cena, nem mesmo tentar representar ou simbolizar qualquer tipo de estereótipo de céu, inferno ou paraíso pós morte. Desta forma, crescia a evidência do caráter performativo da luz, muito mais centrada na emoção, no sentimento e na experiência vivida pelos personagens e compartilhada com o espectador do que em qualquer tentativa de representação de realidade ou religiosidade. O universo sartreano revelava-se, a cada ensaio, mais performativo, e o empenho do diretor em fortalecer a relação constante entre cena e espectadores reforçavam essa ideia. Não poderia haver distância nem diferenciação entre o que era vivenciado pelos personagens e a experiência real do público, suas impressões e percepções, sua própria vida mesclando-se à daqueles personagens tão humanos e reais, apesar da inusitada experiência que vivem e compartilham em total doação, uns com os outros e para além da cena, com a equipe e com o público. Neste inferno criado por Sartre,

[...] os personagens são somente os últimos a chegar, pois os espectadores já estão lá, observando, convidados a participar deste inferno, que, para eles, por sorte, não durará a eternidade, pois o inferno de Sartre não é aquele que conhecemos, mas este, o das relações, o do outro<sup>14</sup>.

É possível perceber, tanto no processo de criação e concepção do projeto de iluminação, durante os ensaios, quanto na atividade de operação da luz, durante as

14 Marcel Delval, no Dossier Pédagogique *Huis clos* do Théâtre en Liberté, de 2017.

apresentações a público, o caráter performativo deste trabalho, cuja principal característica é sua interatividade com a cena, seus *performers* e o público, considerando que a luz atua, interage, interfere e se modifica à medida do desenrolar das cenas, da atuação dos atores, da construção dos personagens, da intenção, do subtexto, do andamento e ritmo do espetáculo e dos demais elementos da criação, também em ação performativa. Fica impossível, com isso, dissociar a operação da luz da atuação e *performance* de cada elemento cênico, de cada performer e da sonoplastia, cuja interferência mútua confere tanto a performatividade deste teatro dito pós-dramático, na classificação de Lehmann (2007), ou performativo, como prefere Josette Féral (2015), quanto da luz que o anima, vivifica e edita.

Outro aspecto importante para o conceito geral da iluminação era o fato de que os atores, depois de entrarem em cena, um a um, não mais deixavam o palco. Mesmo o Criado, que na versão original muito pouco ficava em cena, nesta montagem, quando deixa o palco, é para colocar-se na plateia, diluindo ainda mais a distinção entre os dois espaços. Da plateia, continuava participando, percebia e reagia a tudo o que acontecia em cena, compartilhando suas percepções com os espectadores próximos, integrando-os forçosamente à cena, sem opção de isenção ou fuga. Foi necessário, então, desenvolver luzes especiais para iluminar a plateia de forma distinta em diferentes momentos: na entrada do público, nas cenas em que o Criado interagia parcialmente com os espectadores, estando entre eles, e nos momentos em que se dirigia explicitamente à plateia, do palco. Também era importante, visto que o público seria iluminado durante a peça, que o ângulo de incidência da luz não atingisse diretamente os olhos dos espectadores nem os incomodasse e que, apesar da interação latente entre palco e plateia, esta segunda tivesse uma luz específica, que não invadisse a cena da mesma forma que a luz da cena a invadia durante quase todo o espetáculo.



Figura 6 – Plateia levemente invadida pela luz de cena, favorecendo a integração entre as duas áreas. Foto: Nadia Luciani.

Essa fusão dos espaços era importante no sentido cena-plateia, mas não podia acontecer no sentido contrário, pois em três momentos específicos da peça, para os quais foi estabelecida uma quebra, uma pausa, fissura na qual o Criado tornava-se um interlocutor das ideias fundidas do autor e do diretor do espetáculo, compartilhando-as com o público, era necessário um efeito de suspensão na luz, evidenciando o espaço do público, naquele momento, só seu, algo que nunca acontecia no sentido inverso, considerando que o palco era sempre compartilhado com a plateia.

Para corresponder a todas essas demandas, foi criada uma luz recortada, mas difusa<sup>15</sup>, que separava a plateia em blocos de espectadores cuja luz poderia ser operada individualmente, pulsando conforme se dava a interação do interlocutor com o público. Na entrada do público, era usada essa mesma luz, mas de forma estática, e em outros momentos do espetáculo, quase que na sua totalidade, a luz do palco ou das paredes escorregava sutilmente para a plateia, iluminando-a com a sobra ou os recortes de luz que “vazavam”<sup>16</sup>.

A opção do autor por manter os atores sempre em cena tem origem em uma razão casual explicada pelo próprio Sartre<sup>17</sup>, mas nessa montagem representava um desafio a mais para a iluminação, pois a primeira impressão que tive foi de que a iluminação não poderia interferir nas cenas, que seria uma mesma geral do início ao fim, e que não haveria muito como modifica-la ou interagir com o espetáculo. Com isso, no entanto, havia o risco da peça tornar-se monótona ou cansativa, sendo que a luz deveria criar as nuances necessárias para despertar e manter o interesse do público. Essa dinâmica foi possível pelo uso de uma geral cruzada<sup>18</sup>, no mesmo sentido do corredor definido pelas plateias laterais para não incomodar o público com luz frontal, visto que “vazava” levemente sobre ele, e luzes setorizadas em pontos estra-

---

15 Esse efeito foi feito com 06 refletores Fresnel de 1000W, tipo de refletor similar ao PC, mas com um modelo especial de lente, desenhada pelo engenheiro Augustin Fresnel (1788-1827) para uso em faróis de sinalização marítima pela forte concentração da luz no centro e dispersão gradativa para as bordas do feixe luminoso que transforma a luz dura em luz difusa. Disponível nas versões de 500W, 1000W ou 2000W, é mais usado em cinema e televisão do que em teatro por sua natureza difusa. Para o recorte fechado da luz na plateia foi usado um acessório chamado barndoor, que serve para limitar o alcance da luz e controlar a sua dispersão para direções indesejadas (Luciani, 2014, p. 208).

16 Termo usado para designar a luminosidade que atinge áreas não explicitamente desejadas, que sobra ou “vaza” da área pretendida para ser iluminada pela luz.

17 Jean-Paul Sartre, em uma gravação da peça *Huis Clos*... para uma emissora alemã em 1965, explica a gênese de sua peça: “Quando se escreve uma peça, há sempre razões casuais e preocupações profundas. A razão casual é que, quando eu escrevi *Huis Clos*, por volta de 1943 e início de 44, eu tinha três amigos e queria que eles interpretassem uma peça, uma peça minha, sem favorecer nenhum deles. Isso quer dizer que eu queria que eles ficassem juntos o tempo todo no palco. Porque, eu dizia para mim mesmo, se um sair, ele pensará que os outros terão um papel melhor quando ele se for. Eu queria então que eles ficassem juntos. E eu me perguntei, como é possível colocar três pessoas juntas sem nunca fazer uma delas sair e mantê-las em cena até o final, como se pela eternidade. Foi aí que me veio a ideia de coloca-los no inferno e de fazê-los cada um o carrasco dos outros dois. Essa foi a razão casual. Mas havia nesse momento preocupações mais gerais e eu quis expressar na peça algo além do que a ocasião me oferecia. Eu quis dizer: o inferno são os outros”. (*Dossier Pédagogique Huis clos*, 2017) (Tradução nossa)

18 Tipo de luz que ilumina o palco todo de maneira equalizada e, nesse caso, cruzada, ou seja, cuja luz é emitida no sentido paralelo à plateia e não de forma frontal, no sentido plateia-palco. Essa geral foi feita com refletores PAR64 F#5, tipo de refletor (Parabolic Aluminized Reflector) que com um conjunto de lâmpada halógena, lente e espelho parabólico, disponível em quatro amplitudes de fecho luminoso: F#1 (VNSP – Very Narrow Spot – CP60), F#2 (NSP – Narrow Spot – CP61), F#5 (MFL – Medium Flood – CP62) e F#6 (WFL – Wide Flood – CP95), sempre com potência de 1000W, disponível nas tensões de 110 ou 220 volts. A amplitude e a intensidade do fecho luminoso são inversamente proporcionais, ou seja, quanto maior a amplitude, menor a intensidade e alcance do fecho luminoso e vice-versa (Luciani, 2014, p. 213).

tégicos do cenário: as três poltronas<sup>19</sup>, as duas portas<sup>20</sup> e a escultura<sup>21</sup>. Cada poltrona era iluminada por dois refletores, um a pino<sup>22</sup>, para definir a área de ocupação de cada personagem, e um foco<sup>23</sup> para evidenciar seus rostos em momentos importantes do espetáculo. As portas também foram iluminadas por focos, mas recortados para desenhar e reforçar o seu formato retangular. A luz da escultura foi montada de quatro pontos para iluminá-la de ângulos diferentes com o objetivo de mostrar e valorizar a sua forma e cores vibrantes. Também era importante que a intensidade luminosa fosse alta, para sobrepor a luminosidade da geral usada durante a peça, evidenciando-a. Todas essas luzes eram brancas (3200K)<sup>24</sup>, a exceção da geral, que era um pouco mais aquecida (2500K)<sup>25</sup> para gerar um clima mais intimista e permitir o destaque dos objetos e atores quando iluminados pela luz branca.

Além desses efeitos havia apenas a luz emblemática<sup>26</sup> do final da peça, localizada atrás de uma das portas, a que se abria ao final do espetáculo para revelar a tão sonhada liberdade, mas para a qual os personagens não estavam prontos. Essa luz deveria ser forte, intensa e apresentar uma sensação diferente da que se tinha tido até então, por isso a escolha pela tonalidade mais fria (6000K)<sup>27</sup>. Esse efeito também revelava, no momento em que a porta misteriosamente se abria e a luz intensa invadia toda a cena, a espiral do teto do palco, iluminada de baixo para cima.

---

19 As luzes das poltronas foram feitas com refletores PC de 500W, tipo de refletor com lâmpada halógena, espelho esférico e lente plano-convexa, disponível nas versões de 500W ou 1000W. Um carrinho permite aproximar e afastar a lâmpada da lente, o que faz variar a amplitude e a intensidade do fecho luminoso de luz dura (Luciani, 2014, p. 213).

20 Cada uma das portas foi iluminada com um refletor Elipsoidal de 1000W, tipo de refletor com lâmpada halógena, jogo de lentes plano-convexo, espelho elíptico e diversos acessórios que permitem o recorte da luz (facas de recorte), o ajuste da amplitude do fecho luminoso (iris), a projeção de imagens e desenhos (gobos e porta-gobo) e a coloração do fecho luminoso (gelatinas e porta-filtro). Disponível na versão zoom ou em diferentes graus fixos de abertura (5°, 10°, 19°, 26°, 36°, 50°, 70° e 90° para os refletores da marca ETC) (Luciani, 2014, p. 206).

21 A escultura foi iluminada com 4 refletores PAR36, tipo de refletor com conjunto de lâmpada halógena, lente e espelho parabólico (PAR – Parabolic Aluminized Reflector), consumo de 50W e transformador embutido. Produz um fecho luminoso extremamente concentrado que permite o destaque luminoso de pequenos detalhes e por isso também é conhecido como Pin Beam (Luciani, 2014, p. 206).

22 Tipo de luz que atinge verticalmente o objeto iluminado, num ângulo de 90° com o solo.

23 Tipo de luz que atinge frontalmente o objeto iluminado, normalmente no sentido palco-plateia, preferencialmente a 45°, mas cujo ângulo pode variar conforme as necessidades de afinação.

24 Temperatura de cor do tungstênio da lâmpada incandescente. Temperatura de cor é um importante conceito explorado na iluminação para fotografia, televisão, cinema e teatro como propriedade da luz dita branca, cuja unidade de medida é o K (kelvin, nome do matemático e físico Irlandês Lord William Thomson, Barão Kelvin de Largs - 1824-1907). Corresponde à aparência de cor da luz branca emitida por uma fonte luminosa (lâmpada), cuja temperatura absoluta da luz emitida tem relação com a temperatura da chama, com aspecto mais azulado quanto mais alta e mais amarelado quanto mais baixa e que pode ser comparada ao conjunto de sensações da luz do dia, mais baixa e quente no nascer e por do sol e mais alta e fria ao meio-dia, afetando a percepção e reação humanas quando expostas a elas. As lâmpadas halógenas com filamento de tungstênio (quentes) emitem uma luz próxima a 3.200K e as lâmpadas com vapor metálico ou fluorescentes (frias) emitem luz que pode ir de 5.600K (HMI – hidrogênio, mercúrio e iodeto metálico) a 6.500K (fluorescentes comuns), temperatura de cor da luz do dia (daylight) (Luciani, 2014, p. 206).

25 Efeito obtido com o uso do filtro corretivo CTO – Color temperature Orange, filtro corretivo usado para baixar a temperatura de cor da luz branca, aquecendo-a.

26 Feita com dois refletores PAR64 F#5 instalados num tripé localizado fora de cena.

27 Efeito obtido com o uso do filtro corretivo CTB – Color Temperature Blue, usado para aumentar a temperatura de cor da luz branca, esfriando-a.



Figura 7 – Luz da porta invadindo o palco e iluminando a espiral ao centro da cena.  
Foto: Nádia Luciani.

Para ampliar o impacto do efeito e da cena, todas as outras luzes eram apagadas neste momento, voltando lentamente minutos depois para a última preleção do Criado e o desfecho do espetáculo.

A pouca quantidade de refletores usados no espetáculo e a simplicidade da montagem da luz – uma geral, alguns poucos focos de destaque e dois efeitos – revelam a simplicidade estrutural da luz e, conseqüentemente, a importância da articulação de seus elementos para estabelecer a relação entre as cenas, a edição e o fluxo do espetáculo e seu impacto sobre o espectador. A respeito dessa função estruturante da luz, Cibele Forjaz destaca que é o movimento da luz, e não o desenho ou a quantidade de refletores que determina a qualidade cinética<sup>28</sup> da luz e seu desempenho no espetáculo (Forjaz, 2013. p. 112-13). As mudanças de luz desta peça tinham marcação e *timing* precisos, associados à sonoplastia, movimentação dos atores ou clima estabelecido pela cena na relação com o público. Com isso, as orientações e a participação do assistente e operador da luz do espetáculo (Rafael Araújo) em todo o processo foram primordiais para que tudo pudesse acontecer como desejado, tanto na montagem quanto na execução da luz em cada apresentação e nas inevitáveis transformações ocorridas durante a temporada.

28 Característica do espetáculo teatral em articular, em uma composição complexa, as várias linguagens cênicas como luz, cenário, marcação de cena, movimentação dos atores, texto falado, sons e música (Kuhns apud Forjaz, 2013. p. 128). No caso da iluminação, esta qualidade pode se referir ao seu desempenho como elemento estruturante do espetáculo e articulador das demais linguagens.

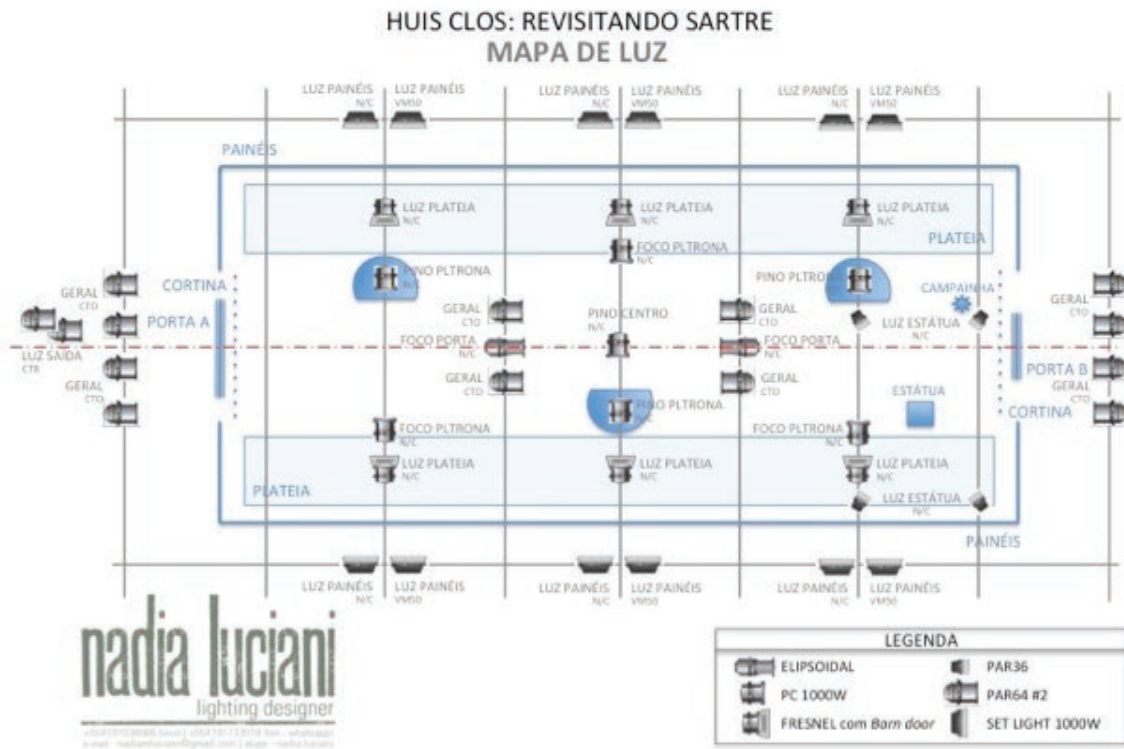


Figura 8 – Mapa de luz com disposição da plateia e do cenário, posição das varas de luz e dos refletores, nome dos efeitos e especificação da cor das gelatinas.

O projeto de iluminação desta montagem tem a forte característica de não ter sido dado como concluído nem mesmo com o final da temporada, caracterizando uma luz em processo, assim como o próprio espetáculo, cujo crescimento e laboração foram contínuos, ousado dizer, até a última das apresentações. Segundo Meyerhold, a estreia marca apenas uma nova fase dos ensaios: os ensaios com o espectador. “Eu acredito que, na estreia, um espetáculo nunca está pronto, e não porque não tenhamos tido tempo suficiente, mas porque o espetáculo só chega à maturidade na presença do espectador” (Meyerhold *apud* Picon-Valin, 2008. p. 92), afirmação que ilustra muito bem o ocorrido com esta montagem de *Huis Clos*. Foi imperativo que o assistente de iluminação<sup>29</sup> acompanhasse boa parte dos ensaios, pois precisava conhecer tão bem quanto eu as motivações e intuítos de cada gesto, cada movimento, cada deslocamento, expressão ou tom de voz dos atores para conseguir a precisão necessária para as mudanças de luz, alterando o foco, o clima e a intenção das cenas pela atuação precisa da iluminação no espetáculo. Além disso, à medida em que a temporada avançava, as intenções ficavam mais intensas e explícitas, novas motivações surgiam e os personagens iam se fortalecendo nas suas ações e conflitos, então a luz também tinha que mudar, acompanhando cada um desses fluxos, crescentes ou decrescentes, sutis ou exacerbados, no sentido de intensificar, justificar, expor ou acompanhar o gesto, a expressão ou o intuito dos *performers*. Somente por conhe-

29 O assistente de iluminação é um dos profissionais responsáveis pelo projeto de iluminação e deve acompanhar o iluminador durante todo o processo de criação, montagem, ensaios técnicos e estreia, ficando, depois disso, responsável pela operação da luz a cada espetáculo da temporada, prezando pela manutenção dos equipamentos e respeito ao projeto original criado pelo iluminador, com quem deve manter contato frequente, reportando toda e qualquer mudança que possa ocorrer no espetáculo e que impacte no projeto de iluminação.

cer muito bem a peça e as intenções da luz é que foi possível para ele atuar como operador, ou seja, como *performer* de luz, neste espetáculo.

Segundo Josette Féral (2015, p. 125), os espetáculos performativos instalam situações nas quais é a inter-relação entre o *performer*, os objetos e os corpos que é primordial. Nesta montagem a interação entre os elementos constitutivos de cada cena foi orquestrada com foco na recepção e na maneira como o espectador poderia receber e absorver toda a sensorialidade a que era exposto. Nesse sentido, cada movimento de luz<sup>30</sup> correspondia precisamente ao conjunto de ações em cena, da sonoridade à intencionalidade do gesto, da movimentação, das palavras e das ações. Appia (*apud* Forjaz, 2013, p. 24) considerava o movimento como a própria essência do teatro na articulação dos elementos cênicos, sendo que a luz em movimento seria este instrumento de articulação e contracena com a atuação dos demais elementos. Forjaz (2013, p. 23) afirma que o movimento não é um elemento, mas, segundo Appia, “é um estado, uma maneira de ser”, ratificando a luz como o elemento que traz em si a mobilidade capaz de articular tempo e espaço, dar vida à relação entre ator e cena. Esta luz, que Appia chama de “luz ativa”, transforma o espaço, tornando-o móvel e vivo, *actante* da cena.

A iluminação cênica como elemento estruturante do espetáculo teatral, em ação conjunta com o som e outros recursos tecnológicos atuais, apresenta grande potencial performativo, dada sua execução ao vivo e a situação real de interação com a cena e a ação dos *performers*. Schechner (*apud* Féral 2009, p. 117-18), explica que a ação do *performer*, no sentido do engajamento num espetáculo, num jogo ou num ritual, implica em três operações principais: *being* (ser/estar), *doing* (fazer) e *showing* (mostrar), que consiste em dar-se em espetáculo, mostrar fazendo, estar em cena. Féral (2009, p. 128) complementa esclarecendo que a performatividade (e o teatro performativo) faz seus diferentes elementos da cena, visuais ou verbais (*performers*, texto, imagens ou objetos) dialogarem em conjunto, complementarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo, insistindo no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas.

No caso da iluminação, estar em cena é expor, por meio da luz, a ação ou conjunto de ações executadas no palco. Significa realizar os efeitos pelo acender e apagar dos refletores, como um manipulador de objetos, que faz do objeto inanimado uma extensão de seu próprio corpo, animando-o e dando-lhe vida, mas cuja atenção está centrada no movimento que realiza e no resultado da ação, e não no equipamento que opera ou no seu funcionamento, ou como o próprio ator, que se serve do seu corpo e voz para dar vida à personagem. Significa materializar a luz criada, deixando-a agir e interagir com os demais elementos cênicos para ambientar a cena, direcionar a atenção do público, conduzir o espetáculo e transformar o espaço de forma ativa, presente e dinâmica.

---

30 Toda alteração no aspecto visual da cena ou do palco resultante de uma ação executada na mesa de comando pelo acender e apagar das luzes e seus efeitos.

## A luz projetada e a cena

No espetáculo *Huis Clos – Revisitando Sartre*, os espectadores eram confrontados, logo na entrada da sala, com a realidade do teatro ao se verem forçados a passar pelo palco vazio para chegar aos seus lugares na plateia.



Figura 9 – Entrada do público, forçado a passar pela área de atuação para chegar nas cadeiras iluminadas. Foto: Nádia Luciani.

Com o início da peça essa proximidade se imporia de forma irrefutável e faria o espectador partilhar o sofrimento de cada um dos personagens. A luz de plateia a 100% (*full*), acompanhada de uma música ambiente, era, em uma deixa<sup>31</sup> precisa de mudança de som, lentamente apagada até o blecaute<sup>32</sup>. Com o som de uma pontual localização sonora: um elevador antigo que chega ao seu destino, a luz da porta acende bruscamente para revelar o lugar por onde os dois primeiros personagens entrarão em cena. Não há, no texto, qualquer indicação de elevador, ao contrário, só se fala em escadas e corredores (Sartre, 1977. p. 13), mas, como afirma Féral (2015, p. 125), o objetivo do teatro performativo não é o de construir signos com um sentido definitivo, mas instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento dos sentidos. O Criado entra determinado em cena e é seguido pela entrada tímida e vacilante de Joseph Garcin.

31 Ação, fala, efeito sonoro ou movimentação cênica que motiva uma mudança de luz. Serve também como inspiração no momento da criação da iluminação, mas principalmente como indicação, para o operador de luz durante o espetáculo, do momento exato em que deve ocorrer uma transição do ambiente luminoso da cena e das entradas ou saídas de luz (quando as luzes acendem ou apagam, respectivamente). Normalmente estão definidas no Roteiro de Luz, mas podem sofrer alterações ao longo de uma temporada.

32 Quando todas as luzes são reduzidas à intensidade mínima de 0%, ou seja, são apagadas instaurando a total escuridão tanto no palco quanto na plateia. O movimento de blecaute (BO) pode ser realizado em diferentes tempos, de brusco (0') a superlento, podendo durar até por volta de 30' ou 40', alterando completamente a percepção da cena por parte do público.





Figura 10 – Destaque da porta para entrada do Criado e penumbra até a entrada de Garcin.  
Fotos: Chico Nogueira e Nadia Luciani.

A luz não os acompanha imediatamente, o Criado avança na penumbra até que Garcin finalmente entre na sala, trazendo com ele a luz geral, composta também pelos pinos das poltronas, a luz da escultura e uma leve valorizada nas duas portas.



Figura 11 – Geral invade o palco depois da entrada de Garcin (Rafael Camargo).  
Foto: Nadia Luciani.

Na composição desta luz geral, a geral CTO do palco era mantida em uma intensidade mais baixa, por volta de 60%, tanto para não ofuscar o público quanto para esquentar a luz e permitir o destaque dos elementos importantes do cenário, iluminados com luz branca (sem filtro)<sup>33</sup>. Mesmo em intensidade mais baixa, essa luz “vazava” propositalmente para a plateia, iluminando os espectadores em uma penumbra, assim visíveis para quem estava na plateia oposta, tornando-os espelhos das reações uns dos outros. Além disso, a proximidade com a cena e a permanência dos

33 Os refletores com lâmpada incandescente (filamento de tungstênio e gás halogênio), quando usadas em baixa intensidade tem seu fecho luminoso emitido numa temperatura de cor ainda mais baixa, aumentando a sensação de calor provocada pela luz que, neste caso, já contava também com o uso do filtro corretivo CTO (Color Temperature Orange).

atores no palco estimulavam a interação do público na assimilação das cenas e na dissolução e reconstrução permanente dos sentidos, revelando o fazer teatral como característica de um teatro performativo de compartilhamento de sensações entre *performers* e espectadores.

Voltando ao espetáculo, a esta altura ainda não era fácil para o público compreender o contexto do personagem em conflito, mas, em determinados momentos, Garcin expressa seu desespero, sempre acompanhado de algum efeito de luz e som, como na cena em que proclama o sufocamento da situação em que se encontra (Sartre, 1977. p. 10) e a luz fecha para concentrar a atenção do público na “ridícula escultura do Rogério Brito”, que ilustra o seu pesadelo. A luz, para que cumpra com o efeito desejado, deve acompanhar, precisa, o movimento, a respiração, a pausa no texto, a intenção e o olhar do ator. Ela também deve retornar à luz geral justamente no instante e com a duração de tempo exata da transição de emoção do desespero à resignação.



Figura 12 – Luz fechada na estátua quando Garcin se dá conta de sua situação irrefutável.  
Foto: Nadia Luciani.

Mais tarde, Garcin revela novamente se dar conta de quão dolorosa é aquela situação (Sartre, 1977. p. 11), acompanhado pelos efeitos de som e luz, cuja iluminação opressora por trás das paredes inunda o palco quando até que ele se apercebe da “vida sem interrupção”, ideia repelida pelo Criado. Depois de um breve diálogo de reconhecimento mútuo (Sartre, 1977. p. 12-16), Garcin fica só para explorar o cenário face à sua nova realidade. Por fim, ele chama o Criado (Sartre, 1977. p. 17), que retorna pouco antes da entrada da terceira personagem (Sartre, 1977. p. 19), Inês Serrano, cuja aparição é precedida de um efeito sonoro e a alteração simultânea da luz para o destaque da porta de entrada. Desta vez, ao contrário da entrada de Garcin, a luz antecede o avançar de Inês pelo palco, que se ilumina para recebe-la. O Criado sai novamente e a luz permanece imutável por um longo período até a entrada da quarta e última personagem, Estelle Rigault (Sartre, 1977. p.25). Aqui o efeito de luz e som é mais rápido ainda, numa transição quase imperceptível para o destaque da porta e

depois para a mesma luz geral. Após a entrada de Estelle, o Criado já não sai mais de cena, indo instalar-se na plateia, aleatoriamente, entre os espectadores. Num primeiro impulso, sugeri que a plateia se iluminasse sutilmente para revelar sua presença, mas o diretor destacou a importância deste “anonimato”, no qual o ator se funde com a plateia para poder assumir, logo depois, seu outro papel, aquele de interlocutor do espetáculo com o público.



Figura 13 – Criado junta-se ao público para acompanhar a encenação.  
Foto: Nadia Luciani.

A luz só tornará a mudar quando Estelle relata, vivenciando, seu recente velório, vendo e descrevendo as pessoas à sua volta e suas reações (Sartre, 1977. p. 29). A proposição do gesto da atriz ao deitar-se em sua poltrona assumindo a posição que teria no caixão inspirou uma luz que transportasse a cena para esse outro lugar, o lugar do velório, fechando a luz e criando um destaque maior, no foco de luz, para a poltrona/caixão e sua ocupante. Cibele Forjaz (2013, p. 60) sugere, com base na análise de fotos e desenhos do teatro expressionista, que o foco de luz seja utilizado para “construir em cena um ponto de vista subjetivo, que retira o sujeito do espaço e tempo real para isolá-lo em uma espécie de *locus* do absoluto, a partir do qual se relaciona com um mundo de projeções, povoado de visões fantásticas e visionárias”. Esta análise permite o entendimento de uma possível origem do emprego da luz cênica de forma performativa ainda no expressionismo.

Para que surtisse o efeito desejado, a transição da luz teria que ser exatamente sincronizada com o gesto da atriz, pois só assim aconteceria a transposição do público de um lugar (o da cena em que estavam os personagens) para o outro (velório vivenciado pela personagem em questão). Em diversas cenas, mesmo que nem todas pontuadas pela luz, Sartre faz uso desta capacidade dos personagens (aparentemente temporária, pois até o final da peça há indícios de que ela diminui), de ver e ouvir os que ficaram no outro plano, como os presentes no velório de Estelle, a esposa de

Garcin ao visita-lo no cárcere e o amante de Inês, que ela descreve ai revelar seus segredos, para expor detalhes do momento da passagem de cada personagem e de suas personalidades<sup>34</sup>.

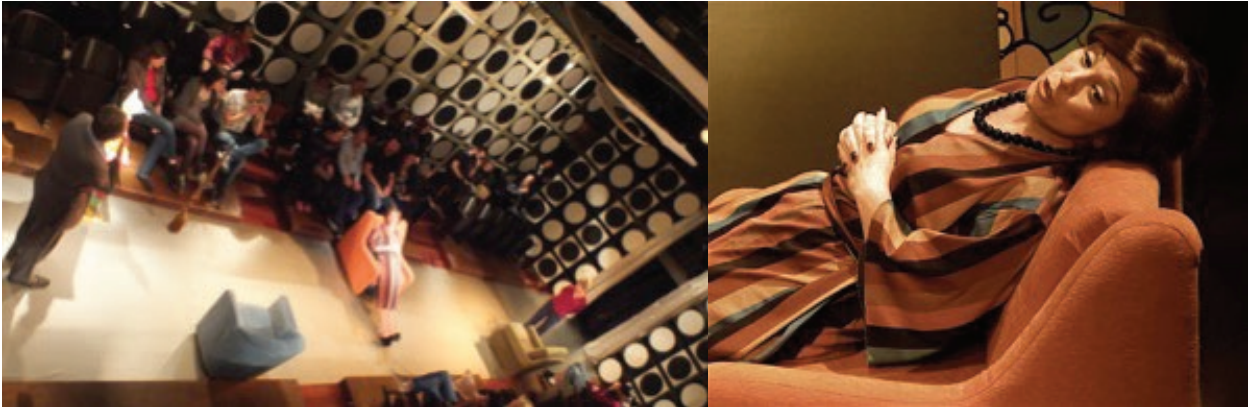


Figura 14 – Estelle na cena do velório. Fotos: Nadia Luciani e Chico Nogueira.

Na citada cena do velório, a primeira transição da luz geral para a mais fechada acontece no exato momento em que a atriz assume a posição recostada, como se estivesse dentro do caixão, e o retorno à geral, numa deixa de texto precisa, para que o movimento de luz pudesse acontecer absolutamente ao mesmo tempo em que a atriz volta a se sentar na poltrona, abandonando a pose anterior. Para essa sincronia acontecer, é tão importante a atenção do operador de luz quanto a precisão e a intensão do movimento da atriz, características que acontecem mais facilmente em trabalhos cujos gestos e marcações surgem ao longo do processo, com a participação de todos e por sugestão e inspiração dos próprios atores no momento da criação de seus personagens e das cenas conjuntas. Da mesma forma, é nesse momento que se evidenciam os movimentos de luz e a alteração das atmosferas, enfoques ou efeitos luminosos, revelando a importância do acompanhamento dos ensaios, conhecimento das intenções dos atores e das orientações da direção de cena ou de elenco. O processo de criação do cenário e, principalmente, da sonoplastia também são grandes fontes de inspiração e indicação para a criação da luz, tanto quanto a motivação da movimentação no palco ou subtexto dos atores. Tudo indica luz!

Um pouco mais tarde, é Garcin que inspira uma transição de luz por uma nova reação de percepção do estado especial em que se encontram (Sartre, 1977. p. 33), o estado de "ausentes", como sugere Estelle (Sartre, 1977. p. 31). O movimento de luz é também estimulado por uma intervenção sonora, que aponta para a súbita dramaticidade do momento cênico. A luz geral cai um pouco mais, esquentando a cena, e surge a luz branca por trás das paredes vazadas, criando um clima de opressão e claustro. O efeito finda junto com o som, retornando à intensidade normal da luz geral, porém, com a manutenção da luz por trás das paredes, que não se apagam mais, permanecendo até o final do espetáculo em um crescente de intensidade e temperatura até alcançar o vermelho saturado do clímax da peça<sup>35</sup>.

34 Cenas localizadas nas páginas 29, 31, 33, 50, 56, 65, 70, 72 e 79 da tradução de Guilherme de Almeida publicada em 1977 (Sartre, 1977).

35 Ver figura 3.

Sempre da mesma forma, as mudanças de luz ao longo do espetáculo acompanham o desenrolar das cenas, algumas vezes buscando orientar a atenção do espectador, ou seja, conduzindo seu olhar, vivificando e editando as cenas, ou noutras acompanhando as movimentações e intenções dos *performers*, estimulando a experiência sensorial compartilhada entre o palco e a plateia, definindo o espaço e sugerindo climas e texturas. As mudanças de luz, então, alternadas entre a luz geral e as de destaque ou efeitos, buscavam, respectivamente, ampliar e restringir o espaço e concentrar a atenção do espectador, ambientando as cenas e animando o palco.

Depois de um longo diálogo entre os três personagens (Sartre, 1977. p. 33-37), há um momento em que eles finalmente percebem que estão confinados e condenados a viverem juntos pela eternidade, mas que para isso precisam confessar as razões pelas quais ali chegaram (Sartre, 1977. p. 38). Esse clima de inquérito é favorecido pelo fato de que, por algum tempo, cada um deles se dirige e senta em sua própria poltrona, permitindo que a luz feche com os pinos e focos nos três atores, deixando o palco todo e a plateia numa penumbra ainda maior, criando uma constrangedora evidência das três personagens e seus conflitos. A luz do ambiente foi equalizada de forma a poder ser mantida mesmo quando eles levantam, até que Inês quebra o clima inquisidor indo sentar-se na plateia para testemunhar, como o público, toda a culpa que estavam prestes a confessar. A porção de plateia em que ela senta, também aleatória, em princípio, se ilumina um pouco até que ela declara que eles estão "...entre assassinos, no inferno, onde não pode haver erros nem se condena ninguém em vão" (Sartre, 1977. p. 40). Esse é um dos dois únicos momentos do espetáculo em ocorre um efeito especial no qual tanto a luz geral quanto a luz de plateia e a luz por trás das paredes sobem, todas, a 100% (*full*), criando uma suspensão opressora em todo o teatro, sufocando *performers* e espectadores num excesso hostil de luminosidade. O efeito, que deve durar apenas o tempo dessa suspensão e dessa tensão estabelecida entre palco e plateia, nem mais nem menos, exige uma operação precisa, exata e sincronizada com a ação dos atores e a reação do público. Esse significativo movimento de luz, que se repete apenas duas vezes durante a peça, demonstra, mais uma vez, a importância do entrosamento e da atenção do operador de luz, que deve estar concentrado tanto no que acontece em cena, atento para o que foi ensaiado e para eventuais improvisos ou imprevistos, e no roteiro de luz, quanto nas reações do público, que podem encurtar ou prolongar tanto a ação dos *performers* quanto um movimento ou efeito de luz.

O clima continua tenso, mesmo depois da transição da luz, e essa tensão aumenta nas próximas linhas do diálogo que se segue (Sartre, 1977. p. 39-43), fazendo surgir, finalmente e aos poucos, a luz vermelha por trás das paredes vazadas até que acontece a primeira intervenção do Criado com a plateia.



Figura 15 – Luz da plateia se intensifica por módulos quando o Criado interage com o público.  
Foto: Nadia Luciani.

A luz do palco então se apaga, os atores congelam em seus lugares e apenas o Criado se movimenta. Estão acesas apenas a luz da plateia a meia luz (30%) e a luz por trás das paredes, que revelam parcialmente o palco, com sombras e recortes propositalmente num misto proposital entre o ocultar e o revelar. Somente a plateia está iluminada com luz direta e focada, pois a ela é requisitada a função de refletir, de participar da ação dramática e de conscientizar-se do desenrolar do drama que acomete cada um dos personagens e a influência que exercem em sua própria vida, consciência e realidade. Tanto o interlocutor dessa interferência quanto os atores estão, neste momento, na penumbra, o que demonstra sua posição de coadjuvantes da ação cênica em curso. Na relação estabelecida entre o Criado e a plateia, seu olhar migra de um lado para o outro, focalizando em diferentes grupos de espectadores, numa conexão direta, da qual não é possível eximir-se, não há fuga. A luz, precisa e irrefutável, acompanha esse olhar, precedendo-o de poucos segundos, pulsando conforme a atenção do Criado e dos demais espectadores movem-se de um módulo ao outro da plateia, exigindo uma total concentração do operador de luz, que só consegue executar a contento se estiver em conexão direta com o desenrolar da cena, ou seja, com a intenção, o olhar e a movimentações do ator.

Para Lehman (*apud* Féral, 2009, p. 129) o teatro pós-dramático é um teatro que exige um evento ou acontecimento cênico e que apresenta uma noção de performatividade. Féral acredita, com base no conceito de *performance* popularizado por Schechner, que essa performatividade está no centro de seu funcionamento e que o teatro performativo traduz, melhor que o sentido de pós-dramático, o gênero do teatro dramático modificado pelas aquisições da *performance*, transformando o ator em *performer* e a representação em descrição da ação cênica, cujo foco é deslocado do texto para a imagem e a ação, fazendo apelo à uma receptividade especular do espectador (Féral, 2009, p. 113-14). Com isso, o fazer toma a frente do representar e a ação cênica centraliza-se no seu agente, no *performer* que lança mão dos recursos

de que dispõe (as articulações do corpo e da voz, no caso do ator; o espaço, o tempo e as máquinas, para o encenador; a linguagem e os recursos tecnológicos para o iluminador) ou na própria configuração estrutural da cena para inscrever uma performatividade na qual a ação se torna pressuposto fundamental.

A cena se restabelece quando o Criado encerra sua fala e os atores descongelam, retornando ao texto (Sartre, 1977. p. 44). A ambientação de plateia dá lugar à mesma luz geral do palco usada antes da intervenção, no instante preciso em que Estelle, ao ser citada no texto do Criado, descongela e quebra o clima anterior olhando para ele e fazendo mudar a luz geral numa sincronia exata e precisa entre gesto, fala e iluminação. O clima de tensão criado ao longo das cenas anteriores continua aumentando e a iluminação o acompanha, a cada momento crucial, intensificando gradativamente a luz vermelha por trás das paredes, focando os atores em evidência e reduzindo a luz geral do palco, alternando luzes abertas e fechadas no mesmo ritmo já usado em outras cenas. Quase ao final da peça, há a segunda preleção do Criado, cuja luz acontece da mesma forma que a primeira, até que ele cita Garcin, que, sentado na sua poltrona, é iluminado pelo seu foco e se dirige à Estelle (Sartre, 1977. p. 88), iluminada igualmente pelo seu foco antes de todos descongelarem e retomarem a cena, trazendo a luz geral novamente.



Figura 16 – Luz da plateia pulsa a medida que o Criado interage com cada um de seus módulos até citar Garcin, que é iluminado também.  
Fotos: Nadia Luciani.

O espetáculo já se encaminha para o final, mas, antes dele, há o momento em que a porta de saída, aquela que poderia por fim ao claustro em que todos se encontram, é subitamente aberta pelo Criado (Sartre, 1977. p. 90), irrompendo dela uma forte luz, que ilumina tanto os atores quanto a espiral acima da cena, acompanhada de um impactante efeito sonoro<sup>36</sup>. Todas as luzes se apagam exceto a da escultura, e retornam lentamente em seguida para o desfecho da peça. A luz da porta não se apaga, a porta não se fecha, mas eles não saem. Não querem sair. Optam por não sair.

A segunda explosão de luz no palco, na plateia e por trás das paredes vazadas acontece no momento da emblemática frase: “O inferno são os outros” (Sartre, 1977. p. 98). As luzes acendem precisamente no instante de suspensão quando o público recebe as impactantes palavras, mal compreendidas, segundo o próprio Sartre<sup>37</sup>, que

36 Ver foto 7.

37 Sartre, 1965, explica o mal-entendido gerado pela frase: “O inferno são os outros” - “Acreditou-se que eu quis dizer com ela que nossas relações com os outros eram sempre envenenadas, que eram sempre relações infernais. Mas eu quis dizer outra coisa, eu quis dizer que se as relações com os outros são tortas,

nos condenam a viver em grupo, em sociedade, na coletividade que nos oprime e sufoca, mas que, na verdade, nada mais é do que o resultado do que nós mesmos nos imputamos, daquilo que vemos de nós no outro, do que buscamos no outro para nos definir e rotular.



Figura 17 – A luz geral volta, mas a luz da saída continua acesa até o final do espetáculo, indicando a clausura em que se encontram os três personagens. Foto: Nadia Luciani.

O diálogo e a cena são retomados com o retorno da luz geral, em intensidade reduzida para o destaque das três poltronas e a escultura, mas a luz da saída não se apaga mais, ela permanece intensa e incomoda até que a peça termine, até que todos se deem conta da fatalidade da situação irrevogável a que estão aprisionados pela eternidade da qual, mesmo livres, não podem escapar, e o Criado profira sua última sentença: “O homem está condenado a ser livre, e assim, buscar esse exercício tantas vezes”.

---

viciadas, então o outro não pode ser nada além do inferno. Porquê? Porque os outros são, no fundo, o que há de mais importante em nós mesmos para nosso próprio autoconhecimento. Quando nós pensamos em nós, quando nós tentamos nos conhecer, no fundo, nós usamos as opiniões que os outros já têm sobre nós. Nós nos julgamos pela opinião dos outros, pelo julgamento dos outros. O que quer que eu diga sobre mim, tem sempre o julgamento de outro incluído. O que quer dizer que, se minhas referências são ruins, eu me coloco em total dependência do outro. Então, na verdade, eu me encontro no inferno. E há muita gente no mundo que está no inferno porque depende demais do julgamento do outro. Mas isso não quer dizer, de forma alguma, que não se possa ter outras relações com os outros. Isso aponta simplesmente para a importância vital que os outros têm para cada um de nós”. (Dossier Pedagogique *Huis Clos*, Atelier Théâtre Jean Villar, 2006)





Figura 18 – A última fala do criado, sentença proferida para personagens e espectadores, antes que as luzes se apaguem lentamente até o blecaute final. Foto: Nadia Luciani.

## A caminho do fim

A iluminação deste espetáculo, ao ser executada durante as apresentações, integrou-se à ação cênica, fez parte dela, seguindo um plano pré-estabelecido no roteiro, mas sensível e predisposta a acompanhar toda sorte de ação ou variação, previstas ou imprevistas, da cena e dos atores. O projeto foi elaborado e estabelecido simultaneamente ao processo de construção das cenas, personagens, sons, ambientes, situações e ações cênicas, então sua evolução e transformação durante a temporada deu-se da mesma forma, no mesmo ritmo e intensidade. É importante ressaltar, ainda, nessa luz dita performativa, a frequência com que ela é determinada, conduzida e até mesmo, ousado dizer, cooperada pelos atores em cena, fazendo da mão e do gesto do operador de luz uma extensão de seu corpo, de sua intenção, de seu movimento. Ambos se tornam *performers* de uma mesma ação cênica no instante de sua doação ao público, tornando-se, assim, interligados e indissociáveis na concretização da cena, complementada pelo espectador.

A capacidade performativa da luz revela-se na relação estabelecida entre o processo de criação, construído sobre a previsibilidade do espetáculo constituído e sua potencialidade de ação, troca, risco, improviso, interferência e estímulo que podem tanto serem oriundos do processo coletivo ou individual de cada um dos partícipes quanto provocados, nos corpos presentes de *performers* e espectadores, pelos movimentos e efeitos de luz, estabelecendo e intensificando sua relação, compartilhamento e interação.

## Referências

BUENO, Luciana. *Muito além da caixa cênica: a realização cenográfica contemporânea na cidade de São Paulo*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

FERAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FORJAZ SIMÕES, Cibele. *Á luz da linguagem. A iluminação da cena: de instrumento da visibilidade à 'Scriptura do Visível'*. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LUCIANI, Nádia Moroz. *Iluminação cênica: uma experiência de ensino fundamentada nos princípios do design*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2014.

PICON-VALIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. Seleção e organização de Béatrice Picon-Valin e Fátima Saadi; tradução Fátima Saadi, Claudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *Entre Quatro Paredes*. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Abril S.A., 1977.

Dossier Huis clos. Saint Mandé: Cie Tant Pis Por La Glycine 2014. Disponível em <http://www.tantpispourlaglycine.fr/Dossier%20HUIS%20CLOS.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2017.

*Dossier Pédagogique de Huis clos*. Paris: Atelier Théâtre Jean Villar, 2006. Disponível em <http://www.atjv.be/files/spectacle/21.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2018.

*Dossier Pédagogique Huis clos*. Bruxelas: Théâtre en Liberté, 2017. Disponível em [http://theatre-martyrs.be/wp-content/uploads/2017/01/TMADOSPED\\_HUISCLOS.pdf](http://theatre-martyrs.be/wp-content/uploads/2017/01/TMADOSPED_HUISCLOS.pdf). Acesso em: 03 jan. 2018.

Recebido em: 27/01/2018

Aprovado em: 04/05/2018