

## MIMESIS PERFORMATIVA E O PROJETO “CENA” DE CRAIG: NUVENS ILUMINADAS

Luiz Fernando Ramos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Transcrição de uma comunicação realizada no seminário *Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: Organizar a Vida - Viver na Arte*, no dia 24 de fevereiro de 2021. Expõe-se os caminhos de constituição da noção operativa do teatro contemporâneo “*mimesis performativa*”, sua conexão com o legado de Gordon Craig à cena moderna e contemporânea e o diálogo dessa tradição com a “*linguagem*” das nuvens na leitura de Gaston Bachelard e a ideia de uma iluminação performativa.

**Palavras-chave:** *Mimesis*; Performance; Cena; Drama; Arte; Movimento.

## PERFORMATIVE MIMESIS E THE CRAIG’S “SCENE” PROJECT: ILLUMINATED CLOUDS

**ABSTRACT:** Transcript of a communication made at the Seminar *Rumos de Pesquisa em Artes em Tempos de Crise II: Organizar a vida - Viver na Arte* on February 24, 2021. This article exposes the ways of constituting the operative notion of the contemporary theater “*performative mimesis*”, its connection with Gordon Craig’s legacy to the modern and contemporary scene and the dialogue of this tradition with the “*language*” of clouds in the reading of Gaston Bachelard and the idea of a performative lighting.

**Keywords:** *Mimesis*; Performance; Scene; Drama; Art; Movement.

---

1 Professor Titular e Pesquisador do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. É autor do livro “*Mímesis Performativa: a margem da invenção possível*” publicado pela Editora Annablume em 2015 e dos artigos “*Pós-dramático ou poética da cena*” publicado em 2008 e “*O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*” publicado em 2017. E-mail: lfr@usp.br

Não escrevi essa apresentação e vou, como numa *jam session*, improvisar a partir do que ouvi aqui sobre a associação da ideia de “*mimesis* performativa” com a iluminação teatral, com o que estou entrando em contato só agora. Vou, pois, tentar dialogar com o que já foi aqui colocado, remetendo às minhas próprias reflexões para estabelecer esse diálogo. Talvez valha a pena começar falando sobre essa ideia da “*mimesis* performativa”, que é uma ideia, inclusive, que ainda está em discussão. A gente no Brasil lança um livro e tem muito pouca reverberação de fato, ou crítica. Eu insisti muito com o Stephan Baumgartel, que é professor da UDESC, para que ele fizesse uma crítica do livro. Eu sabia que ele poderia fazer isso e, de fato, ele fez uma resenha crítica muito intensa e rigorosa. Eu fiquei muito feliz, um outro dia, quando o Renato Ferracini, lendo o meu livro e lendo a crítica do Stephan, nos propôs um diálogo a três em que a gente retomasse a discussão, e isto me estimulou a, finalmente, responder ao Stephan. De qualquer modo, para quem nunca ouviu falar desse assunto, talvez seja bom fazer algumas considerações.

Bom, tudo parte de uma obsessão provocada por mais de 20 anos de ensino da história e teoria do teatro, onde eu sempre começava tentando expor com a maior clareza possível, um conceito que me parece chave na história da reflexão sobre a representação, ou sobre o teatro, que é o conceito de *mimesis*, principalmente a partir da “Poética” de Aristóteles. O Aristóteles nunca definiu esse conceito que é, pode-se dizer, um conceito quase órfão, pois ele nunca se preocupou em definir a noção de *mimesis* e isso foi apontado muito bem pelo Claudio Veloso, que fez o Doutorado na FFLCH da USP e publicou um livro, “Aristóteles Mimético” que, entre outros pontos de uma análise vertical da “Poética”, tenta provar como, ao fim e ao cabo, *mimesis* nem sequer poderia ser considerado um conceito. Mas, o fato é que do ponto de vista da teoria do teatro, enquanto um dispositivo organizador do pensamento sobre o ato da representação, ele funcionou desde o século IV a.C. grego e, de algum modo, até o fim do século XIX. Não era algo mesmo discutível. Variavam as traduções. No caso, por exemplo, do inglês é traduzido literalmente por imitação, *imitation*. Mas, segundo estudos mais profundos do texto aristotélico, a própria palavra representação não expressaria exatamente o sentido que assumiu na “Poética”. De fato, nenhuma das palavras que costumam ser usadas como sinônimos de *mimesis* - representação, expressão, ou mesmo imitação-, designariam perfeitamente o que estaria implícito no entendimento de Aristóteles sobre o termo na “Poética”. Enfim, essa é meio uma discussão do sexo dos anjos, mas, de fato, este conceito foi sempre uma questão para mim, desde quando eu comecei a estudar teatro. No meu mestrado sobre o Luiz Roberto Galizia, de alguma maneira, eu brigava com esse conceito, e tinha a ilusão de que eu pudesse simplesmente descartá-lo como alguma coisa superada, e foi exatamente nesses anos todos lecionando, tentando fazer com que os alunos entendessem a riqueza que a “Poética” de Aristóteles trazia neste texto que até hoje sobrevive e permanece de pé, que eu acabei entrando nele e indo estudá-lo mais a fundo. Daí, quando eu iniciei essa minha pesquisa, que foi mais ou menos em 2005, eu verticalizei esse estudo. Então, essa história que vai dar na “*mimesis* performativa” é uma história que tem 16 anos, ou mais de 16 anos. Eu comecei a estudar muito mais a fundo o conceito em si e,

ao mesmo tempo, estava preocupado em oferecer uma reflexão que também fosse contemporânea, no sentido de que desse conta de uma realidade do teatro contemporâneo. Este, de algum modo, já tinha tido como carimbados alguns conceitos operadores importantes, por exemplo, o do “pós-dramático”, no caso do Hans-Thies Lehmann, que é um conceito que se torna operativo no início dos anos 2000 e que depois foi retomado em outros termos, mas com o mesmo sentido, por Josette Féral, com a noção de “teatro performativo”. Mas como eu estava vindo de uma outra raiz, vindo desse estudo da *mimesis*, acabei chegando nessa ideia que tentarei sintetizar muito toscamente aqui, só para efeito de a gente poder avançar na discussão que eu quero trazer sobre a luz, afinal o tema desse debate. Uma das características centrais do conceito de *mimesis*, pelo menos como ele vem sendo operado desde Platão, que faz uma crítica à ideia de imitação ou de representação teatral, até Aristóteles, que de alguma forma positiva esse conceito e mostra como ele é importante, é sua associação direta à representação dramática. A “Poética”, aponta não só como as crianças aprendem com a *mimesis* o que as coisas são, como também remete aos espectadores do teatro grego, da cidade grega nos seus momentos áureos, quando assistiam uma tragédia. Nessa circunstância, assistindo à *mimesis* de uma ação trágica, acabavam tendo uma espécie de conhecimento que eles não tinham antes, e aprendiam alguma coisa. A ideia de catarse foi muito contaminada pela associação a algum tipo de transe, algum tipo de coisa que pudesse ser aproximada do que ocorre hoje nos templos evangélicos, aquela gritaria que leva as pessoas a algum tipo de êxtase. Há, pois, recentemente uma certa tendência em associar a catarse a isso, mas a catarse de fato, muitos estudiosos confirmam isto, não preciso ficar citando, tem muito mais a ver com uma ideia de uma tomada de consciência. Há um exemplo, que eu gosto muito de dar, de quando, em plena guerra do Peloponeso, os gregos atenienses assistiam “As Troianas” de Eurípedes, em que eles se viam representados nos papéis de vilões, ou seja, de completamente sanguinários e brutais, ao destruir os habitantes da Troia vencida, matar mulheres e atirar crianças dos muros da cidadela e serem totalmente indecorosos numa violência descabida e gratuita. Seria então, teoricamente, um raciocínio bem sustentável imaginar que o cidadão ateniense, que estava vivendo aquela guerra fratricida entre Atenas e Esparta, percebia que a violência indiscriminada e ódio sem peias entre as partes eram, basicamente, muito impróprios, e se daria então uma tomada de consciência. A ideia de catarse como tomada de consciência está diretamente ligada muito menos a um êxtase descontrolado e sim à ideia de uma ficha que cai, de você perceber uma coisa que não percebia antes, ou tomar consciência de uma coisa que você não sabia antes. Então, justamente, para caracterizar essa ideia da *mimesis* tradicional, convencional, essa metáfora da ficha é muito oportuna, ela é muito eficaz, na medida em que traduz um mecanismo cognitivo no plano do pensamento racional, alguma coisa que você desconhecia e que, quando passa a saber, aquilo te transforma. De alguma maneira, e aí entra uma questão muito polêmica, toda a ideia do teatro brechtiano que opôs o teatro épico ao teatro dramático, como se o teatro dramático fosse, apenas, um teatro soporífero, de ilusão, de levar as pessoas a algum tipo de encantamento, enquanto o teatro épico levaria as

peças a assumirem uma consciência crítica sobre as coisas, a se tornarem cidadãos mais informados, mais ativos, tem que ser repensada. De algum modo paradoxal, esta visão crítica, que estruturalmente na tragédia grega está na visão do coro, aparece nessa ideia aristotélica de *mimesis*, quando, naquele momento da polis grega, o espetáculo trágico tinha essa mesma função reflexiva, pelo menos ainda no século V a.C., que é quando essas grandes tragédias foram escritas e momento sobre o qual Aristóteles reflete, a posteriori, com quase 50 anos de diferença, e no qual ele identifica esta riqueza cognitiva. Então, de alguma maneira o que o Brecht esperaria do teatro épico, era de alguma maneira, exatamente, se a gente acreditar nisso que eu estou falando, o que acontecia no contexto da cidade grega do século V a.C., não depois, porque aí há uma decadência da tragédia, e nem muito mais a frente, no realismo e naturalismo do século 19, quando o projeto dramático ilusionista de fato se impõe. Então, é justamente contra esta ideia de uma *mimesis* dramática realista, que ambiciona uma ilusão de realidade que Brecht de alguma maneira vai se opor, e não à teatralidade grega por si. Aqui entra um outro aspecto dessa reflexão, que é o histórico. Quer dizer, você vai ter toda uma tradição dramática que, naquele final do século XIX, até por conta de dramaturgos muito potentes como Ibsen e Strindberg, e, logo no início do século XX, como Tchecov, vai entrar em profunda crise. Eles vão, de alguma maneira representar um avanço da reflexão e da produção dramática, além de ampliarem muito a influência social da dramaturgia, veiculada inclusive muito mais por livro e pela leitura do que por encenações. Ao mesmo tempo, paradoxal e simultaneamente, ocorre toda uma reação à tradição dramática propriamente, ou, porque não dizer, à tradição mimética ou à tradição da *mimesis*. Porque de algum modo, quando a gente fala *mimesis* e fala mimético, a gente está falando do dramático, que é exatamente esse tipo de procedimento de apresentação teatral com começo, meio e fim, com um arco de ação que vai provocar um certo efeito, esse pretendido efeito catártico e que pode ser lido de várias maneiras. É esta tradição que, de alguma maneira, já criticada, por exemplo, numa reflexão como a de Nietzsche, no fim do século XIX, e, principalmente, a partir de todas as tendências que desde o naturalismo vão se intensificando no sentido de romper com a própria ideia de representação e que passam a almejar a fusão da vida e da arte, ou a associar a representação e a própria vida, vai engendrar a utopia de uma não representação. Esta negação peremptória da *mimesis* vai marcar todo o século XX, mas se consolida já desde as ditas vanguardas históricas, que assumem essa bandeira mesmo com diferentes nuances e até aspectos contraditórios nas suas distintas proposições. Por exemplo, no caso dos russos, você tem tanto um Meyerhold, que vai se opor à tradição dramática naturalista, ou realista, que Stanislavski de algum modo tinha levado ao apogeu no quesito de conquistar verossimilhança com uma sofisticada técnica de interpretação, e, assim como outros russos (Ereinov, Tairov, Vakhtangov) abraçar o teatralismo, que significava uma postura contra a tradição dramática. O próprio Brecht abraçará o programa do teatralismo, evidenciando o caráter transgressivo que a exacerbação do teatral significava nas posturas contra esse dramático da ilusão naturalista. Então, há desde este aspecto, em que teatral se associa ao não dramático, como também há a possibilidade de se pensar essa ideia de teatral como algo literalmente

associado ao dramático, por exemplo, como faz o crítico de artes visuais Michael Fried no início nos anos 1960, em famoso artigo onde ele acusa o teatro de, sendo o que não é arte, ser uma ameaça às artes visuais. Ao propor uma crítica aos artistas minimalistas norte-americanos, que de alguma maneira quebravam todos os padrões pictóricos da representação bidimensional baseada no suporte da tela, propunham uma experiência nas galerias e museus com os objetos grandes, macro, que propiciariam uma experiência física, tátil, do espectador, em que o sentido da obra seria construído por este em relação direta com a obra. Fried vai chamar isso de transformação da arte em teatro, e a arte seria o que o teatro, por ser efêmero e precário, segundo ele não é. Fried tem uma visão essencialista da pintura, que seria aquilo que o artista alcança em algum momento e permanece para sempre associado à obra. Esta graça alcançada que ele encontra na pintura dos neo-expressionistas norte-americanos, como Pollock e Rothko, era o ideal da pintura que ele estava defendendo contra as obras, do tipo objetos não identificados, dos minimalistas, que aproximavam a arte, no olhar dele, ao teatro. Esta postura antiteatral de Fried, paradoxalmente, associava-se fortemente ao dramático, porque, de fato, a ideia que ele tinha do teatro mirava a crítica de Diderot ao teatro neoclássico francês. No século XVIII, Diderot se opõe à teatralidade neoclassicista, extremamente formalizada e “teatral”, inaugurando o projeto de uma cena naturalista e propondo um tipo de ilusão dramática tão primorosa que fizesse com que os espectadores se convencessem plenamente do que lhes aparecia em cena, fazendo assim que o teatro pudesse cumprir sua função social na educação da sociedade, oferecendo um padrão moral, e trazendo à cena a vida burguesa, contra aquela teatralidade aristocrática do neoclassicismo, que de certa maneira emulava a tradição grega. Resumindo, ao adotar a perspectiva antiteatral de Diderot, que favorecia claramente a perspectiva dramática, ou mimética, Fried, passa por cima da tradição antimimética do teatro moderno e, ironicamente, se coloca contra ela.

É neste contexto, de muitas e contraditórias posições frente ao dramático e ao teatral que a ideia de *mimesis* performativa germina e passa a ser trabalhada. Na verdade, no começo eu falava de uma *mimesis* espetacular, exatamente para diferenciar da *mimesis* estritamente dramática, que seria construída essencialmente pela trama, ou pela composição de ações que o dramaturgo realiza. A *mimesis* constituída no espaço cênico, independente do drama, ao contrário, se faria da materialidade cênica pura e simplesmente, enquanto espetáculo autônomo de qualquer estrutura dramática. Foi então que, quando estava elaborando a versão do trabalho que se tornaria livro, por sugestão de um ex-orientando, Arthur Beloni, artista e pesquisador brilhante, eu alterei os termos, suprimindo “espetacular” e substituindo-o por “performativa”. Esta mudança foi uma espécie de ficha que caiu, porque, mesmo para mim, tudo se esclareceu, ficando muito menos confuso que antes o que eu tentava propor. Quando você fala *mimesis* espetacular, o dramático e o espetacular, que são muito intrincados, não se diferenciam exatamente. Já quando se fala *mimesis* performativa fica muito mais clara essa diferença entre o aspecto físico, material e não dramático, não associado a algum mecanismo de reflexão que se fecha e se encaixa, e um outro modo mais aberto de uma ficha

que não cai e permanece orbitando indefinidamente. Além do que, na perspectiva preconceituosa que reduz *mimesis* à imitação pura simplesmente, a expressão *mimesis* performativa pode soar como um oxímoro e passar a ter um viés provocativo e mobilizador.

Posto isso, já fui além da conta nesse preâmbulo, posso avançar no diálogo com essa utilização da noção de *mimesis* performativa que a Nadia vai fazer para pensar a luz. Sim, eu acho que ela é oportuna, no sentido de que se pode aproximar a expressão dessa ideia de elo físico entre a cena e o espectador, do material e do imaterial, atuando com e sobre a cena. Esta luz-matéria que age sobre a percepção do espectador de modo específico, não submetida à narrativa dramática, mas efetivando um jogo performativo impactante. Isto está claro, mas eu queria, agora, fazer um diálogo mais direto com os textos que você nos sugeriu, particularmente com o texto do Bachelard, que a Cibele também citou. Imediatamente, o texto maravilhoso do Bachelard sobre as nuvens me pegou. Eu sou uma pessoa que tem essa obsessão com as nuvens, desde menino que eu vivo essa coisa. Há um artista brasileiro, inclusive, o Dudi Maia Rosa, aqui de São Paulo, que tem uma série de pinturas a partir das nuvens que aparecem para ele em distintas mas reconhecíveis figurações, que ele fotografa e transforma em obras vívidas. Mas eu me lembrei também de um outro tema que estudei muito recentemente que foi, exatamente, a obra e o projeto específico do Gordon Craig, que ele vai chamar de “Cena”. Trata-se de uma ideia, que é pouco conhecida, mas que ele desenvolveu ao longo de quase 20 anos, e que no fim ele abortou, principalmente por conta da questão da luz. Então é disso que eu queria falar um pouco agora, exatamente porque envolve a ideia desse movimento que a nuvem faz no céu e em si mesma, este processo fluído e constante de mutação que as nuvens em movimento no céu oferecem à nossa visão de terráqueos. Esta ideia está na base do que sustentou toda a reflexão do Craig, quer dizer, ele vai ter um insight inicial em 1907, quando ele estava em Moscou num dia de sol. Na verdade, era um dia nublado. Então existe essa combinação de sol e nuvens em movimento, e esse fluxo de luzes e cores que vão sendo ininterruptamente armadas e desarmadas pelas nuvens que encobrem o sol. Craig vai fazer uma aproximação dessa cena celeste com os pintores os renascentistas. Vai aproximá-la de Leonardo da Vinci, que era o seu grande exemplo de uma arte que capta o movimento natural. Esta ideia do teatro, na concepção dele, ou da cena, como a “arte do movimento” por excelência, está diretamente ligada à ideia desse movimento natural constante e ininterrupto de transformações contínuas que se dão a ver ininterruptamente e que podem estar perfeitamente representadas ou aproximadas por essa ideia do movimento das nuvens. Então ele vai, por exemplo, projetá-la como modelo da utopia de uma cena nova, que não é mais uma cena que se estrutura a partir do drama. De fato, não é só uma cena que não se estrutura a partir do drama, ou a partir de um texto dramático a ser traduzido espetacularmente, mas é, exatamente, a uma cena substantiva e autônoma de qualquer referente anterior, uma cena inaugural, a cada vez. Esta é a grande ideia original que ele compartilha com Adolph Appia. Mas como Appia está muito associado à reforma da ópera Wagneriana e só depois vai se descolar disso, neste momento próprio de descoberta Craig está chegando, talvez, no mesmo lugar que o Appia já tinha

chegado por outro caminho. Esta ideia de que a arte em que ele está interessado não é mais a arte da transformação de certas estruturas dramáticas ou literárias numa cena, numa visualidade cênica, mas a arte da cena enquanto tal, uma cena que é uma arte em si mesma, e que ele vai chamar de “arte do teatro” num primeiro momento, no primeiro livro de 1905, quando ele ainda não tem uma clareza plena, mas que, logo depois, já em 1907, com esse insight que ele tem em Moscou, e depois, a partir de todo o trabalho que desenvolve em Florença na Arena Goldoni, em seu laboratório com maquetes, vai formular como “arte do movimento”. Nesta arte, volumes muito grandes, de 3, 4, ou 5 metros por 1 ou 2 metros, as *screens*, se organizam e dançam diante de um espectador com a fluidez da música. Então, era como se Craig ambicionasse para a materialidade cênica a leveza e a graça da música, assim como seu aspecto abstrato. Porque, justamente, se tem alguma coisa que, até paradoxalmente, Aristóteles antecipa desta arte, está na sua “Política”, quando ele diz que a música é a mais mimética das artes, no sentido de que ela vai direto no coração, sem exatamente apresentar nenhuma identificação com alguma coisa já conhecida. A *mimesis* para os gregos tinha em geral, e já em Platão, esse caráter de um sucedâneo, de alguma coisa que acontece depois, que segue a um original, ou sendo o que vem depois deste original. No caso da música, como pensada por Aristóteles na “Política”, ela poderá inspirar sentimentos heroicos, de raiva, de alegria, mas será o máximo que alcançará em termos da relação com um referente anterior. No caso, Craig está ambicionando para o teatro, ou para a cena, essa mesma imaterialidade, este caráter radicalmente abstrato que a música vai ter e que a arte abstrata, na pintura e escultura, vai buscar também. De algum modo, ele almeja essa utopia e a desenvolve basicamente através de gravuras que ele desenha e grava. Então ela acontece imaginariamente na cabeça dele numa sequência de gravuras em que você quase não tem mais a figura humana, que aparece como um ponto diminuto e evanescente. O que interessa para ele é essa materialidade dos volumes em movimento, a dança desses volumes. Só que, depois, ele cai na real e tem que transformar esse sonho numa coisa operacional, e sem dispor de uma tecnologia à altura do seu projeto. Quando ele sabe das primeiras notícias sobre a novidade dos teatros alemães, que vão ter elevadores hidráulicos para fazer o palco subir e descer, ele imagina que possa criar esse movimento não mais por varas, mas de baixo para cima a partir desses volumes se elevando e descendo, mas ele acaba percebendo que não tem as condições materiais de fazer isso e desenvolve, digamos, uma contrafação disto, uma coisa que é um meio termo e que acaba sendo o projeto “Cena”, que ele vai patentear em quatro países, em quatro línguas diferentes. Nele, basicamente, estes volumes muito grandes ganham rodinhas e passam a ser movidos por operadores, quatro ou cinco homens que estão neutralizados como os manipuladores do Bunraku do teatro japonês, aparecendo na cena, mas neutralizados com roupas escuras, manipulando os bonecos discretamente. Da mesma forma, era essa ideia de uma cena que se organizava com esse impulso humano, e que concretizava a meias a sonhada “arte do movimento”. Então, eu costumo brincar que o Craig tira da cena o ator, a máscara, e coloca em cena o contrarregra. E esse contrarregra vai para ser o protagonista dessa nova arte e, ao mesmo tempo, isso

operacionalmente era muito complicado. O exemplo mais gritante dessa dificuldade objetiva é o “Hamlet” do Teatro de Arte de Moscou. Craig convence Stanislavski a fazer os grandes biombos/telas, as *screens*, esses grandes volumes que são abstratos e não figurativos, pensados como únicos suportes dessa encenação daquele “Hamlet”. Sendo uma peça conhecidíssima, que todo mundo sabe a história, mas em que, ao mesmo tempo, como todos os espetáculos à época, tinha essa espécie de canga, de âncora, que era, para se ter a mudança dos cenários, sempre figurativos, pesados, quase imóveis, ter-se que fechar as cortinas a cada ato para mudar a cena. A proposta de Craig era que o espetáculo começasse e continuasse com seus movimentos internos sem interrupção até o fim, assim como as nuvens no céu em seu movimento incessante, fluído e nunca fixado numa forma única. Então o que vai acontecer, nas vésperas da estreia, é um acidente de manipulação que faz com que uma das telas caia sobre a outra, e haja um efeito dominó derrubando tudo. Por sorte as telas não racharam, mas Stanislavski decidiu que não haveria mais movimento ininterrupto e que a movimentação das *screens* não aconteceria mais diante do público, mas só nos intervalos dos atos, com as cortinas fechadas. Na verdade, a modificação em relação à tradição anterior foi muito pequena, só deixando de ser um cenário figurativo verista e passando a ser um cenário de volumes abstratos. Enfim, o fato é que partir daí e com o começo da primeira guerra mundial, todo o projeto desanda e, só em 1922, Craig vai publicar o texto “Cena”, que organiza e sintetiza todo o desenvolvimento de sua “cena cinética”. Há ainda um episódio muito interessante, para chegar no assunto da luz e fechar essa história. Envolve o filho do Craig, Edward, ou Teddy, que foi uma espécie de secretário dele, quando eles estavam morando em Rapallo, na Itália, ali na margem do mar Tirreno, já ao longo dos anos 1920. Este é um momento em que o Craig já era um nome muito conhecido, e praticamente vivia de fazer gravuras. O filho tinha que acordar cedo para preparar a mesa de trabalho de Craig, que meio o escravizava. Em algum momento, em 1926, ele diz para o pai ter descoberto, trabalhando com as maquetes em que Craig desenvolveu o projeto Cena, um modo de iluminá-las. A luz sempre tinha sido uma questão irresoluta no projeto, mas em vez de se entusiasmar Craig ficou muito bravo e proibiu o filho de comentar com qualquer um o seu achado, revelando todo o seu lado paranoico e o medo de ter sua ideia roubada. É como se ele desconfiasse que se resolvesse a questão da luz, tudo estaria pronto e, de alguma maneira, como a pessoa neurótica que era e que se auto sabotava, preferisse encerrar o assunto e deixar o projeto em suspenso. Então, objetivamente ele interrompe o projeto “Cena” exatamente quando o filho diz que achou a solução de como iluminar as *screens*. Não se sabe qual era essa solução, pois isso não ficou registrado, mas pensem, a questão da luz era uma questão crucial até porque no caso das *screens*, ele as pensava, inclusive, para as cenas ao ar livre, ou seja, cenas que estariam iluminadas pela luz solar, já fora da caixa cênica, o que nos remete de novo à questão das nuvens, e à possibilidade de se produzir ou não sombras, o que passava a ser também uma questão crucial.



Em síntese, tanto aquela sonhada arte cinética e abstrata, projetada nas gravuras, quanto sua segunda versão mais modesta, à base de operadores manuais fracassaram. Esta última acabou se revelando não só inviável quanto falhada, no sentido da própria ideia que ele tinha de que ganharia dinheiro com ela não se confirmou. Craig achava que todos os produtores iriam se interessar por sua estrutura cenográfica portátil, com telas dobráveis e encaixotáveis para viajar, dispensando-se cenários figurativos e tudo mais. Mas isso não aconteceu, até porque era uma ideia que estava solta no ar, e toda a cenografia moderna, contada a partir dos anos 1920 e 1930 e até hoje, mesmo a cenografia da Broadway, adquiriu essa leveza e essa mutabilidade sem pagar-lhe um tostão, só que ainda no registro dramático de uma teatralidade, digamos assim, dramática, para servir às narrativas dramáticas.

Diante da cena contemporânea, onde é que essa utopia projetada por Craig poderia ser vista como realizada? Acho que em muitos lugares, mas, sobretudo, me parece que o artista contemporâneo que de algum modo vai realizá-la plenamente é Robert Wilson, ou Bob Wilson. É justamente naqueles seus fundos luminosos, onde há uma mutabilidade de cores fluida e permanente, e que se tornou a grande marca dessa coisa já quase clássica que o teatro dele se tornou, essa coisa quase conservadora, em que se repete sempre essa mesma fórmula, mas que efetivamente concretiza o sonho de Craig. É como se este domínio da matéria cênica que Wilson alcançou, o virtuosismo praticado naquele seu ciclorama atingisse o nível de “grande arte”, como uma conquista do engenho humano no controle que estabelece sobre a linguagem cênica. Quem inventara o ciclorama tinha sido Craig, na primeira ópera que encenou em 1900, o “Dido e Enéas” de Purcell, mas, pode-se dizer, essa cena que ele só vislumbrou, mas não concretizou, essa cena idealmente mutável, onde há elementos puramente abstratos, é mesmo uma espécie de premonição da cena que só se viabilizaria com Wilson. Mesmo Wilson ainda montando dramas, mesmo ele montando óperas, mesmo ele ainda aprisionado por essas narrativas, sempre consegue, digamos assim, sair da casinha do dramático. Ele sempre faz uma construção operística ou uma construção dramática que é contra o drama, e isso fica explicitado na gestualidade dos atores, na forma como eles enunciam os textos, no seu lugar em cena, numa certa economia visual que existe, mesmo que ali ele ainda esteja, de algum modo, servindo ao drama. Agora, onde ele realmente cria um cenário e uma luz consanguineamente intrincados e performativos, é nesse ciclorama mutante, de cores difusas e constantemente fluídas. E isto é parelho com essa ideia que a gente está trabalhando hoje aqui da nuvem, ou que o Bachelard nos traz desse jogo imaginativo que a nuvem nos permite jogar. A nuvem como esse elemento que é ora abstrato e ora vai ganhando formas definidas e figuradas, à medida que a gente vai olhando para ela, quando o elefante vira um carneiro, o carneiro vira a cara de um sanguinário, a cara do sanguinário vira a cara de um bebê e tudo isso em segundos. Olhando para uma nuvem você pode passar por todas essas marcas faciais ou figuras, ou mesmo esses aspectos mais abstratos, mais incógnitos, em que o onírico pode nadar de braçada. Me parece que o teatro do Bob Wilson está em sintonia com esse tipo de jogo, ao mesmo tempo lúdico e

espiritual. Haveria outros exemplos do teatro contemporâneo a evocar, como por exemplo o de Romeo Castellucci ou de Heiner Goebbels, que de perspectivas distintas apresentam cenas abertas que ultrapassam o dramático e em que a ideia de uma *mimesis* performativa pode ser evocada. Ela é performativa no sentido de que opera e apresenta uma cena parteira de discursos que não são mais necessariamente verbais e encadeados, discursos que não se destinam a uma compreensão racional para que se entenda alguma coisa ou se revele algum referente estrito, como é o caso de toda a tradição dramática, inclusive, ainda, na perspectiva de Brecht.

Concluindo, acho que essa é a contribuição que posso trazer em relação à luz, pois me sinto, nesse assunto, aqui com vocês duas, que são doutoras, um mero aprendiz. Mas, enfim, acho que já está bom, ainda mais assim de improviso. Obrigado!

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis Performativa: a margem de invenção possível.** São Paulo, Annablume, 2015.

CRAIG, Edward Gordo. **Rumo a um novo Teatro & Cena,** (trad. Luiz Fernando Ramos). São Paulo, Perspectiva, 2017.

Recebido em: 30/03/2021  
Aceito em: 04/04/2021