

EDITORIAL

Alexandre Silva Nunes

“A dança / e por consequência o teatro / ainda não começaram a existir”, dizia Artaud (apud DERRIDA, 2009, p. 339), pouco antes de sua morte. E a conjunção entre dança e teatro, num procedimento de conclusão derivativa, muito diz sobre o que este demiurgo pensava sobre um teatro que julgava ainda não existir. Mais do que nunca temos a consciência de que não há no mundo um teatro a ser estudado: há teatros, assim como há culturas e assim como há *multitude*, tomando de empréstimo um neologismo de Deleuze. E, mais do que nunca, caminhamos para a ampliação das formas cênicas nas quais a multiplicidade de signos, concordantes ou não, se acentua. Onde: há teatros inclusive em cada teatro singular que se vê. Singularidade gera multiplicidade.

O segundo número da revista Arte da Cena traz para o leitor uma amostra singular da pluralidade de enfoques que o periódico visa contemplar: não apenas as vozes discordantes

sobre a cena, como também as vozes polissêmicas sob a cena. Dentro. Neste sentido, nada melhor que as palavras de Hans-Thies Lehmann para sintetizar a explosão artística que vivemos. Diz ele, na conferência cuja transcrição publicamos neste número:

Para imaginar melhor a questão, podemos usar a metáfora da explosão de uma estrela, e as fotografias dos astrônomos, a alguns milhares de anos depois da explosão, que nos permitem ver os fragmentos. Algo similar ocorre com o teatro dramático, estamos vendo todos os pedaços e fragmentos dele: o corpo, a voz, o espaço, o movimento, o tempo, a duração, a velocidade, a gestualidade, a mímica, os figurinos. Todos os elementos que antigamente formavam a totalidade do teatro dramático, agora estão liberados e podem alcançar e realizar novas conexões. (p. 6)

Esta expressão de Lehmann poderia perfeitamente compor a descrição do escopo desta revista, apontando para as artes que compõem a cena e as possibilidades de enfocá-las, em conjunto, relacionadas ou na singularidade específica de cada uma.

Como consequência de uma abertura de perspectivas, temos uma expansão do conceito de cena, o que nos devolve a Artaud e seus apontamentos sobre a relação entre teatro e cultura: “É assim que nossa ausência enraizada de cultura espanta-se diante de certas grandiosas anomalias” (ARTAUD, 1993, p. 3). Coube a John C. Dawsey, nesta edição, a tarefa de pensar a cena expandida, a partir de conexões eficazes entre o teatro da crueldade, de Artaud, e o “extraordinário cotidiano de boias-frias em carrocerias de caminhões (...) a experiência lúdica e agonizante de quem vira mercadoria” (p. 19). Através de um paralelo eficaz, Dawsey nos leva a refletir sobre nossas ideias estabelecidas de arte e a potência cruel de realidades que desconhecemos.

Na sequência das reflexões além-drama, Lúcio Agra traz valiosos apontamentos sobre os percursos da arte da performance no Brasil: expansões da noção de cena para além dos limites teatrais, transgressões aos limites comportados das fronteiras das linguagens artísticas, à moral e à cultura institucionalizada. Como bem observa Agra, o país viveu uma abertura significativa a estas possibilidades expressivas que, conseqüentemente, geraram o surgimento de “uma série crescente de eventos... festivais, fóruns e encontros (...) A clássica concentração da produção artística na região sudeste do país

também teve seu declínio a partir do início do século 21. Seja pelo movimento dos festivais ou por iniciativas isoladas” (p. 48). E não há dúvidas da importância da arte da performance no enriquecimento, inclusive, das experiências teatrais mais tradicionais, pela própria reflexão sobre os limites da representação que a prática da performance evoca.

Voltando à emblemática conferência de Lehmann, é oportuno mencionar as reflexões que ele provoca sobre a expansão da cena, ao apontar a franca penetração das ideias aristotélicas no contexto do cinema. Ele relata sua experiência de entrar numa livraria e se deparar com um livro: *Aristóteles em Hollywood*: “Efetivamente, as regras aristotélicas, as ideias dramáticas, formam o modelo dos roteiros hollywoodianos” (p. 13). Esta constatação, com um aprofundamento significativo acerca da estética da trilha sonora adaptada ao contexto dramático do cinema, é pormenorizada por Rogério Sobreira e Anselmo Guerra, na reflexão que trazem sobre Música e Cena. No artigo em questão, os autores traçam ainda conexões referenciais com a ópera e o teatro, como o conhecido conceito de *Obra de Arte Total*, de Richard Wagner.

No contexto da multiplicidade artística da cena, este número traz ainda dois artigos sobre processos criativos, em dança e em teatro,

e um estudo aprofundado do registro do teatro de bonecos popular do nordeste brasileiro. O estudo contemplou pesquisa documental e de campo, resultando em um dossiê que serviu de base para a artigo aqui publicado. Através desta pesquisa, Izabela Brochado, reconhecida pesquisadora do teatro de formas animadas, pôde indicar “um caminho viável para ações de salvaguarda que deem força e sustentabilidade ao teatro de bonecos popular do nordeste” (p. 86), que constitui, sem dúvidas, um dos maiores patrimônios do país. Também na trilha das formas animadas, Saulo Dallago e Guilherme Oliveira apresentam o resultado de seus estudos sobre a criação cênica desenvolvida no laboratório de formas animadas, na composição de um espetáculo híbrido de ópera e teatro contemporâneo: *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, com direção geral de Kléber Damaso. E vem do nordeste brasileiro o segundo estudo de processos criativos, neste caso em dança. Trata-se das pesquisas de Luiz Felipe da Rocha sobre os laboratórios que vem desenvolvendo, no campo da dança contemporânea aliada ao imaginário mitológico, focados no mito basilar da cultura ocidental: a gênese do corpo humano.

Fechando esta edição, no lugar onde tudo começa (o mito), trazemos um ensaio sobre o Teatro Anímico de Fernando Pessoa, que nos foi apresentado, de mãe para filha, simbólica e

literalmente. Neste ensaio, Maria Lúcia Fabrini, a autora de “Topografia Poética: Octavio Paz e a Índia” (São Paulo: Annablume, 1995), nos leva a uma singular viagem pelo imaginário anímico legado por Fernando Pessoa, estabelecendo conexões entre o texto *O Marinheiro* e os estudos arquetípicos de James Hillman, notadamente o maior estudioso da psicologia arquetípica, depois de C. G. Jung. Assim, começamos com aberturas e fechamos com aberturas, porque só se faz teatro quando podemos nos abrir à diferença: “Eis o que Pessoa faz: quebra uma subjetividade autocentrada e a restitui às suas profundezas na alma” (p. 127).

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.