

Tradução / Translation

Artes cênicas e interdisciplinaridade: o interartístico em questão

Theatre and Interdisciplinarity: The Interartistic at Issue

Marie-Christine Lesage 

Université du Québec à Montréal, Montreal, Canadá
Autora

lesage.marie-christine@uqam.ca
<https://orcid.org/0000-0002-5478-4010>

Daniela Nienkötter Sardá 

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
Tradutora

danielasarda@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7128-2469>

Guilherme Soares dos Santos 

Université Paris-Sorbonne, Paris, França
Tradutor

guilherme.sds@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0002-3497-6138>

Resumo

Neste artigo, a autora faz uma distinção conceitual entre a interdisciplinaridade teórica e a interdisciplinaridade das práticas artísticas. Com efeito, existem duas maneiras de encarar a interdisciplinaridade: no âmbito dos saberes teóricos e da epistemologia, e do ponto de vista das práticas artísticas. A interdisciplinaridade, no sentido estrito, é um confronto de disciplinas constituídas, de metodologias e de teorias provenientes de horizontes epistemológicos diferentes. Por isso, importa diferenciar esta última do encontro de várias artes no interior da representação teatral ou da performance, que é da alçada do interartístico. A criação interartística, por sua vez, remete mais especificamente a processos de criação fundados em diálogos complexos entre diversas práticas que preservam a sua autonomia, o que deve, ainda, ser distinguido do fato de que a arte do teatro recorra a diferentes meios. A noção de interartístico busca, antes de tudo, designar a *praxis*, a qual – trata-se de uma hipótese – tenderia a se afastar do modelo de encenação.

* Artigo publicado originalmente na revista *L'Annuaire théâtral* (atual *Percées - Explorations en arts vivants*), n° 60, p. 13-25, 2018 (Doi: <https://doi.org/10.7202/1050919ar>), e intitulado: "Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu.". Agradecemos à direção da revista, bem como à autora do artigo, a autorização da publicação desta tradução na revista *Linha D'Água*.

Abstract

The author of this article makes a conceptual distinction between interdisciplinarity in theory and in artistic practices. Interdisciplinarity can, in fact, be viewed from two perspectives: theoretical knowledge and epistemology on one hand, and artistic practices on the other. Interdisciplinarity, in the strict sense of the word, involves a confrontation of constituted disciplines, methodologies and theories from different epistemological horizons. It is therefore important to distinguish this confrontation from the encounter of several arts within theatrical performance or performance, which is interartistic. Interartistic creation, for its part, refers more specifically to creative processes based on complex dialogues between various practices that preserve their autonomy, which is yet to be distinguished from the fact that the art of theatre calls upon different mediums. The notion of interartistic seeks to designate *praxes* above all, which (this is a hypothesis) would tend to move away from the staging model.

A interdisciplinaridade artística caracterizou cada um dos movimentos de vanguarda do século XX, tanto o do início do século quanto a vanguarda americana que se desdobrou a partir de 1950. Ora, desde os anos 1995, o fenômeno ganhou novamente importância no cenário das artes cênicas como no das artes visuais e midiáticas. Algumas publicações quebequenses (HUGHES e LAFORTUNE, 2001; LARAMÉE, 2001; LAFLAMME, 2011) tentaram fazer um balanço da interdisciplinaridade para apreender, tanto do ponto de vista dos criadores quanto da teoria, o que essas práticas implicam nos planos artístico e institucional. Longe de se limitar a questões estéticas, a interdisciplinaridade se colocava, desta vez, de maneira crítica, ao interrogar mais especificamente as relações entre as artes e as disciplinas tais como elas são definidas e transmitidas no interior das instituições (estabelecimentos de ensino, organismos de amparo à pesquisa, espaços de difusão artística, etc.). Nesse contexto, o Agrupamento das artes interdisciplinares do Quebec [Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec] (RAIQ), fundado em 2005, surgiu a fim de reunir artistas cujos modos de criação escapavam às disciplinas instituídas, o que era uma demonstração das novas forças e pensamentos em ação nos territórios da criação contemporânea¹. Surgiram, também, denominações que favorecem mais o uso das palavras “arte indisciplinada” ou “indisciplinar” (HUYS e VERNANT, 2012; SUCHET, 2016) para qualificar as criações que se situam fora dos gêneros artísticos instituídos, uma vez que a arte indisciplinada é mais associada a criadores que operam voluntariamente à margem de todo o sistema. De nossa parte, preferimos recorrer ao termo “prática interartística”, que deve ser distinguido da interdisciplinaridade, a qual se situaria mais no âmbito da reflexão. Este artigo empenhar-se-á, portanto, em propor um panorama atinente às noções e às abordagens existentes para designar as teorias e as práticas contemporâneas.

¹ Pode-se ler no site do RAIQ uma definição das artes interdisciplinares adotada pelos membros em 2005, a qual diz o seguinte: “uma prática artística que integra os conhecimentos, competências, assim como os modos de pensamento de duas ou mais disciplinas artísticas e não artísticas, cujas linguagens e léxicos estão inter-relacionados” (<http://raiq.ca/mandat/>).

Existe, com efeito, duas maneiras de encarar a interdisciplinaridade: do ponto de vista das práticas artísticas ou, ainda, dos saberes teóricos e da epistemologia. Patrice Pavis está entre os raros teóricos do teatro a fazer uma distinção conceitual que permite separar a interdisciplinaridade teórica da interdisciplinaridade de criação². A interdisciplinaridade no sentido estrito, segundo ele, é um confronto de disciplinas constituídas, de metodologias e de teorias provenientes de horizontes epistemológicos diferentes. Por isso, é importante diferenciar esta última do “encontro de várias artes no interior da representação teatral ou da performance” (PAVIS, 2001, p. 14), o que é da alçada do *interartístico*. Adotamos o termo proposto por Pavis, que permanece, infelizmente, muito pouco empregado pela crítica universitária para discriminar a interdisciplinaridade como crítica epistemológica da interação entre práticas artísticas diversas no interior de uma criação cênica. A reflexão sobre o interartístico foi frequentemente feita sob a categoria geral de interdisciplinaridade, sem que um exame mais rigoroso da história do conceito, que se inscreve em uma história do conhecimento no século XX, fosse realizado. Isso sem contar, aliás, com a proliferação de construções com prefixos tais como “multidisciplinar”, “pluridisciplinar”, “transdisciplinar”, ou mesmo “indisciplinar”, utilizados indistintamente em maior ou menor grau! Por isso, antes de tratar do interartístico como fenômeno característico das artes cênicas atuais, parece essencial fazer um balanço da própria noção de interdisciplinaridade, a qual foi pensada com atenção nas ciências humanas: essas reflexões permitirão alimentar e esclarecer a conceitualização do interartístico.

A interdisciplinaridade

A primeira constatação que se impõe diante da noção de interdisciplinaridade é que ela é intrinsecamente vinculada à de disciplina, já que ela designa um “entre” disciplinas que permanece vinculado *a priori* a estas últimas. Antes de tratar as modalidades desse “inter”, convém que se contextualize brevemente essa noção. Cada disciplina remete a um campo de conhecimentos, de saberes, assim como a um modo de transmissão próprio: no campo das artes, a universidade e as escolas especializadas ensinam um corpo de saberes e de técnicas que devem ser dominados para que o aluno possa qualificar-se no plano profissional. A universidade como instituição tem contribuído para a consolidação das disciplinas, quer elas sejam científicas, humanas ou artísticas. Na introdução da obra que ele consagrou à interdisciplinaridade, Joe Moran explica: “O desenvolvimento e a consolidação das disciplinas na era moderna estão fundamentalmente relacionados tanto ao progresso das universidades quanto à crescente complexidade das sociedades europeias” (MORAN, 2002, p.4). As diferentes disciplinas que

² No contexto deste artigo, escolhemos apoiar-nos nas proposições e nas hipóteses feitas por Patrice Pavis no número temático de *L'Annuaire théâtral*, que ele aceitara organizar, a pedido nosso, em 2001, e que se intitulava “Métodos em questão”. Ele fazia, ali, uma constatação acerca dos estudos teatrais no começo do século XX, que merece, a nosso ver, ser levada adiante e desenvolvida.

³ “The development and consolidation of disciplines in the modern era was fundamentally related to both the growth of universities and the increasing complexity of European societies”. Todas as citações em inglês deste artigo são de nossa autoria. Na sua introdução, Moran faz uma síntese da história das disciplinas.

se estabeleceram, distinguindo-se umas das outras dentro da universidade, tendem a defender seu território ao desenvolver um tipo de discurso exclusivo, o que leva o autor a afirmar que elas são embasadas em construções discursivas (*ibid.*, p.14). Já o pesquisador francês Edgar Morin esclarece que as disciplinas científicas (humanas e artísticas, pode-se acrescentar) são constituídas pelas instituições, e que elas se fixaram no século XIX com a formação das universidades modernas. Ele ressalta igualmente que cada disciplina constrói seu objeto de pesquisa e que o risco da hiperespecialização é esquecer esse estado de coisas (MORIN, 1994). Por fim, Patrice Loubier lembra que

toda disciplina, enquanto ramo do saber, implica um saber-fazer que se ensina e que supõe, para quem quiser dominá-lo, a submissão a um processo de *formação*. A palavra “disciplina” não designa somente a matéria ensinada e aprendida, mas também a realidade institucional de um modo de transmissão em que um mestre inculca no indivíduo um sistema de normas, de valores e de modos de fazer (LOUBIER, 2001, p. 24; grifos no original).

Nesse contexto, a interdisciplinaridade constitui-se potencialmente, escreve Julie Thompson Klein (1991), como crítica à especialização acadêmica: ela interroga as estruturas e valores dominantes do conhecimento e da educação com o intuito de transformá-los e, até mesmo, de transgredi-los. Pode-se acrescentar que ela está frequentemente vinculada a questões epistemológicas, já que ela abre quadros de referências sobre os quais funda-se o conhecimento tanto em ciências humanas como nas artes. Ela questiona os métodos instituídos ao revelar os valores subjacentes que os governam, e o faz por meio de um jogo de perspectivas complexas vinculado à multidimensionalidade que ela introduz no exame dos fenômenos. A interdisciplinaridade permite ajustar-se a novos dados do real, visto que ela funciona por projeto mais do que por campo disciplinar.

No âmbito do teatro, pode-se observar, nestes últimos anos, que a mudança das práticas da cena para formas mais heterogêneas, combinando corpo (dançante e teatral), texto (literário, poético e dramático), performatividade, música, criação sonora e artes midiáticas, levou a questionamentos discursivos e epistemológicos dentro da disciplina dos estudos teatrais, a ponto de se sentir a necessidade de interrogar estas últimas: seria preciso falar de artes cênicas de modo genérico? Pavis afirma que com o século XX encerrou-se a era da encenação como arte⁴ e como teoria, antes de acrescentar: “Mas, desde os anos 1990 até hoje, convém reavaliar o próprio objeto dos estudos teatrais, assim como o objeto teatral ou espetacular, cuja natureza interartística lhe vale, por vezes, o título de *interdisciplinary performance* (espetáculo interdisciplinar)” (PAVIS, 2001, p.15). Uma coisa é certa: as formas descompartmentalizadas e interartísticas tendem a pressionar os limites da disciplina teatral no interior das instituições⁵.

⁴ Uma constatação que parece ser ratificada pelo ensaísta Bruno Tackels. Ele escreve: “Insensivelmente, a encenação vem-se tornando um ofício antigo, ainda maciço, mas cuja sombra lançada deixa desde já entrever novas linguagens da cena. Aqueles que as inventam ocupam logo de início a função de *escritor* de um gênero particular, cujo meio e matéria provêm essencialmente do palco” (TACKELS, 2005, p.13; grifos no original).

⁵ Um dos objetivos do projeto de pesquisa financiado que nós conduzimos na Université du Québec à Montréal, intitulado “A cena interartística contemporânea (1990-2016): uma teatralidade na encruzilhada das artes visuais

Além disso, a hipótese avançada por Pavis sobre o fim da era da encenação⁶ permite pensar as formas interartísticas como um paradigma de criação cênica distinto, o qual levanta vários questionamentos epistemológicos em razão de todas as migrações entre as práticas que ele implementa, assim como as mudanças nos modos de criar, de fabricar e de imaginar o palco. A cena interartística tende a funcionar por projeto, por coletivo de criação, seguindo cada vez processos singulares. À luz desse estado de coisas, os discursos universitários devem renovar suas abordagens a fim de reajustar as relações entre teoria e prática. Nesse contexto, a interdisciplinaridade teórica se apresenta como uma via incontornável onde, cada vez mais, práticas operam nos interstícios das e entre as disciplinas.

A interdisciplinaridade representa, pois, a possibilidade de inter-relacionar os saberes, ao se opor à hiperespecialização das disciplinas (que certos autores associam a uma visão unitária do mundo). Ela teria surgido, segundo Morin, “inicialmente no domínio científico, em reação à hiperespecialização disciplinar, mas igualmente para enfrentar novos fenômenos ou objetos de pesquisa, que exigiam recorrer a várias disciplinas para serem estudados” (MORIN, 1994). Moran, por sua vez, observa que a primeira utilização do termo nas ciências sociais remonta aos anos 1920 e que ele se torna de uso corrente nas ciências humanas após a Segunda Guerra Mundial (MORAN, 2002, p.15). Morin, Moran e Thompson Klein concordam quando distinguem a interdisciplinaridade da multidisciplinaridade, esta última originando-se de uma justaposição das disciplinas sem que haja integração e interação entre estas. Thompson Klein esclarece que a utilização de uma disciplina para a contextualização (histórica, filosófica, etc.) de outra disciplina é da ordem da multidisciplinaridade, e não da interdisciplinaridade. Esta última requer antes, com efeito, colaborações integradoras dos conhecimentos heterogêneos, que sejam fundadas nas interações dinâmicas entre os métodos, teorias, práticas e epistemologias diferentes (THOMPSON KLEIN, 1991, p.18). A interdisciplinaridade pode repensar as abordagens existentes e permite analisar questões e problemas que não se enquadram no escopo de disciplinas particulares. Thompson Klein realiza uma ampla taxonomia das diferentes interdisciplinaridades possíveis na pesquisa, distinguindo as formas mais gerais (tais como a teoria da complexidade de Morin) das formas cooperativas (*bridge building*), específicas, metodológicas e reestruturantes. Neste último caso, as categorias tradicionais que ancoram as disciplinas são questionadas, e suas fronteiras começam a se apagar, abrindo o caminho para uma coerência teórica alternativa (*ibid.*, p.21). Moran, por sua vez, defende a ideia, inspirada entre outros no pensamento de Roland Barthes, de que a interdisciplinaridade deve ser transformadora e produtora de novas formas de conhecimento na

e midiáticas” [« La scène interartistique contemporaine (1990-2016) : une théâtralité au carrefour des arts visuels et médiatiques »] (CRSH, 2016-2018), é justamente desenvolver uma teorização fundada nas práticas interartísticas, a fim de renovar as metodologias e teorias da pesquisa teatral enquanto dialoga com os artistas. Esse projeto nasceu, entre outras razões, da constatação de que a maioria dos estudantes de pós-graduação em teatro desenvolvem pesquisas na junção do teatro e das artes visuais e midiáticas, e de que os métodos existentes em estudos teatrais, mais focados na encenação, parecem insuficientes para lidar com essas práticas.

⁶ Não se trata de fazer o prognóstico da morte da encenação, mas sim de afirmar que esse regime de criação pertence ao século XX. A cena interartística pertenceria mais ao século XXI e sobrepor-se-ia (sem substituí-lo) ao regime de criação da encenação. A primeira, contudo, carece de uma teoria adequada.

sua maneira de se envolver com cada disciplina distinta. Mais crítica do que sintética (ela não visa a uma síntese ou a uma totalidade qualquer dos saberes), a interdisciplinaridade tende a ser mobilizada para resolver problemas que não podem ser refletidos sob o ângulo de uma única disciplina e, em contrapartida, levanta questões epistemológicas sobre a natureza dos conhecimentos disciplinares.

O valor do termo interdisciplinaridade reside igualmente na sua flexibilidade e, mais precisamente, no seu prefixo — que remete tanto à ideia de conexões entre disciplinas quanto à de interstícios, de espaçamentos, de distância e de intermediação —, de modo que não seja possível nem desejável fixar a noção no plano teórico e metodológico. Em suma, a interdisciplinaridade constitui uma abordagem que considera a complexidade dos fenômenos observados sem reduzi-los a um ângulo disciplinar; ela representa também um momento crítico dos saberes disciplinares, que abre uma reflexão epistemológica transformadora, capaz de produzir novos modos de conhecimento. Enfim, na sua forma mais radical, ela é transgressora e indisciplinada: “Salter e Hearn (1996) chamam de interdisciplinaridade a necessária ‘mescla do sistema’, alinhando-a a uma dinâmica que busca uma mudança que venha perturbar a continuidade e a rotina. Esse imperativo é significado por uma nova retórica de ‘anti’, ‘pós’, ‘não’ e ‘des-disciplinar’, que se sobressai nos *Cultural Studies*”⁷ (THOMPSON KLEIN, 1991, p.23). A vontade de desconstruir os saberes disciplinares e as fronteiras que os separam é representada de modo eloquente nos *Cultural Studies* e nos *Performance Studies*, que romperam as barreiras entre os objetos e as questões de pesquisa e de pensamento disciplinar tradicional, ao fazer surgir os valores normativos, discursivos e políticos subjacentes às disciplinas.

No campo dos estudos de artes e cultura, as abordagens dos *Cultural Studies*, dos *Visual Studies* e da intermedialidade invocam todas elas a interdisciplinaridade. Pavis lembra que é preciso ter cuidado para não confundir interdisciplinaridade e *Cultural Studies*, estes últimos constituindo “um conjunto de estudos em que a arte literária, assim como a arte elitista, não são mais o foco da observação, e em que todo o conjunto das produções culturais de massa é estudado” (PAVIS, 2001, p.15). A interdisciplinaridade é uma confrontação crítica de métodos e de teorias que exige uma metodologia precisa (a qual é explicitada por Thompson Klein na sua taxonomia), caso se queira evitar cair na armadilha do ecletismo. A intermedialidade invoca também a interdisciplinaridade em razão da diversidade de seus objetos de estudo (cinema, artes midiáticas, artes da cena), os quais são cruzados com as teorias das mídias. Quanto aos *Visual Studies* e à iconologia, W. J. T. Mitchell apresenta outro ponto de vista sobre a interdisciplinaridade. Assim como Thompson Klein e Moran, embora mais mordaz nas suas afirmações, ele critica os estudos feitos sob a rubrica de interdisciplinaridade, mas que, segundo ele, não são de forma alguma da alçada desta última:

⁷ “Salter and Hearn (1996) call interdisciplinarity the necessary ‘churn in the system’, aligning it with a dynamic striving for change that disturbs continuity and routine. This imperative is signified in a new rhetoric of ‘anti’, ‘post’, ‘non’, and ‘de-disciplinary’ that is prominent in cultural studies.”

Nessas formas mais seguras de interdisciplinaridade, estudos “comparativos” entre as artes podem ser conduzidos dentro de estruturas históricas familiares, ou aplicar métodos sociológicos, literários, psicanalíticos ou semióticos testados nos problemas históricos da arte e ter a certeza de obter resultados. [...] A interdisciplinaridade, em poucas palavras, é uma maneira de ter um ar levemente audacioso e mesmo transgressor, porém não demasiado⁸. (MITCHELL, 1995, p.540).

Recorrer a uma disciplina para esclarecer outra não seria da ordem da interdisciplinaridade no sentido estrito, mas de um uso multidisciplinar ou, ainda, de uma interdisciplinaridade instrumental, para retomar o termo de Thompson Klein. Como nota Pavis, os estudos teatrais construíram seu campo de estudos ao tomar empréstimos de diversas disciplinas das ciências humanas (antropologia, semiologia, sociologia, etc.) sem invocar, contudo, a interdisciplinaridade. Segundo Mitchell, existiria três formas de interdisciplinaridade. A primeira, do tipo *top-down*, teria em vista uma convergência piramidal das teorias que poderiam ser englobadas por uma metateoria, uma metalinguagem ou uma epistemologia geral para o estudo da cultura (o que a semiologia tentou fazer, e que a intermedialidade atualmente busca, talvez, impor); a segunda, do tipo *bottom-up*, seria uma abordagem interdisciplinar ditada por um problema ou um acontecimento específico, em resposta a assuntos da atualidade (os *Gender Studies* e *Cultural Studies*, entre outros, constituiriam os modelos principais desse tipo de pesquisa); a terceira, do tipo *inside-out*, seria um momento indisciplinado e anarquista, um momento de ruptura em que uma disciplina é sacudida do interior e/ou do exterior (*ibid.*, p.541). Ele esclarece:

Meu verdadeiro interesse, em outras palavras, não reside tanto na interdisciplinaridade, e sim nas formas “de indisciplina”, de turbulência ou de incoerência no interior e no exterior das fronteiras das disciplinas. Se uma disciplina é uma maneira de garantir a continuidade de um conjunto de práticas coletivas (técnicas, sociais, profissionais, etc.), “a indisciplina” é um momento de quebra ou de ruptura, quando a continuidade é rompida e que a prática é posta em xeque⁹ (*idem.*).

Essa indisciplinaridade coincide com o momento transgressor da interdisciplinaridade identificado por Thompson Klein, enquanto ecoa a exigência transformadora que deve ter diante das disciplinas instituídas de acordo com Moran. Mitchell faz desse momento transgressor um lugar crítico e caótico do pensamento, sempre chamado a se reconfigurar, em seguida, em uma nova “rotina” (*idem.*).

⁸ “In these safer forms of interdisciplinarity, one could conduct ‘comparative’ studies of the arts within familiar historicist frameworks, or applied tested sociological or literary or psychoanalytic or semiotic methods to art historical problems and be sure of getting results. [...] Interdisciplinarity, in short, is a way of seeming to be just a little bit adventurous and even transgressive, but not too much.”

⁹ “My real interest, in other words, has not been in interdisciplinarity so much as in forms of ‘indiscipline’, of turbulence or incoherence at the inner and outer boundaries of disciplines. If a discipline is a way of insuring the continuity of a set of collective practices (technical, social, professional, etc.), ‘indiscipline’ is a moment of breakage or rupture, when the continuity is broken and the practice comes into question.”

A interdisciplinaridade como confronto das disciplinas forma certamente uma crítica sã, que aponta as insuficiências de certas teorias em um momento preciso de sua história, como diante dos movimentos e transformações do campo e dos fenômenos que elas observam e buscam analisar. Os estudos teatrais têm, sem dúvida alguma, necessidade de uma mescla epistemológica e metodológica para adaptar suas abordagens às mudanças nas práticas e nas disciplinas artísticas. Ainda segundo Pavis,

[a] crise da pesquisa universitária, notadamente histórica, dramatúrgica, semiológica, provém seguramente da triste constatação de que essa pesquisa não parece interessar em nada às pessoas do teatro. Cabe a nós, teóricos e universitários, inventar um novo uso da interdisciplinaridade que não seja um fim em si, mas que ajude os profissionais do teatro a reinvestir imediatamente na sua prática o que “nossa” interdisciplinaridade por vezes lhes sugere (PAVIS, 2001, p.18).

Os estudos teatrais deveriam rever suas relações entre teoria e prática de modo a propiciar o encontro das descobertas dos profissionais do teatro com as descobertas da pesquisa: aí residiria o espaço renovado de uma interdisciplinaridade plenamente artística, em diálogo com a criação.

O interartístico

Logo de início, importa distinguir a arte teatral, que recorre a diferentes linguagens visuais, sonoras e midiáticas, da criação *interartística*, a qual remete mais especificamente a processos de criação fundados em diálogos complexos entre práticas autônomas. O teatro convoca de modo evidente várias formas artísticas, mas ele o faz em uma perspectiva dramatúrgica (tanto textual quanto cênica), o que significa que as linguagens são utilizadas de maneira mais instrumental para servir à visão da encenação. Elas não preservam necessariamente sua autonomia e sua identidade próprias: elas servem a um propósito, a uma imagem, a uma cena, a uma interpretação. Nesse sentido, parece essencial distinguir as modalidades teatrais de encontro entre as artes e as mídias associadas ao regime da encenação das modalidades que advêm propriamente do interartístico e, portanto, de processos totalmente distintos. Mais uma vez, concordamos com Pavis, que, para definir o interartístico, afirma:

[t]rata-se de experimentar encontros onde cada arte obstina-se a manter sua identidade e seus princípios. [...] O interartístico reside na arte de utilizar o melhor possível o que cada arte traz de único, opondo-lhe outra maneira de significar ou de representar. A incompatibilidade ou a diferença produz um efeito de perspectiva que obriga a reconsiderar cada arte e a pensá-la na sua relação com as outras (*ibid.*, p. 23).

Assim, cada criação estabelece nós entre as artes, ao deslocar as fronteiras entre as práticas e ao imaginar novas possibilidades para o cenário das artes cênicas. Como sugere seu prefixo, o interartístico trabalha na diferença das artes, ao valorizar uma interação dinâmica de práticas diversificadas que não têm mais nada a ver com qualquer ideia de fusão harmoniosa

das disciplinas¹⁰. Aqui, a reflexão aberta sobre a interdisciplinaridade permite esclarecer este aspecto: Moran distingue, com efeito, uma interdisciplinaridade oriunda de um pensamento tradicional (que, segundo ele, remonta aos filósofos gregos), a qual visa a um conhecimento totalizante, de uma interdisciplinaridade mais radical, que questiona a própria natureza do saber e as tentativas de organizá-lo. Além disso, acrescenta ele, o prefixo “inter” pode sugerir diversas relações: “[pode tratar-se de] estabelecer conexões entre diferentes disciplinas; mas isso pode também significar o estabelecimento de um tipo de espaço indisciplinado nos interstícios entre as disciplinas, ou mesmo a tentativa de transcender completamente os limites disciplinares”¹¹ (MORAN, 2002, p.15). O interartístico, tal como nós o observamos no campo de certas práticas contemporâneas em artes cênicas, advém precisamente desta última modalidade mais radical, que tende a operar nos interstícios das artes e das práticas, a criar vínculos por vezes dissonantes, fazendo ao mesmo tempo pressão sobre as fronteiras que, pelo menos institucionalmente, separam as artes e suas disciplinas. As práticas interartísticas, impulsionadas por artistas que inventam outras trajetórias criadoras, desafiam e questionam criticamente as normas disciplinares que estruturam, entre outras coisas, o campo do teatro. Elas reúnem em ato a forma crítica e transgressora da interdisciplinaridade teórica e apelam, ao mesmo tempo, para um ajustamento do olhar crítico. Por isso, pudemos observar, desde os anos 2000, uma proliferação da denominação “artes indisciplinadas¹²”, tanto da parte dos artistas quanto de seus comentadores: essa indisciplinada, reivindicada como distância em relação às fronteiras que definem as disciplinas artísticas, buscava marcar a ruptura com uma interdisciplinaridade herdada das vanguardas do século XX e reivindicar uma mudança de paradigma.

O fenômeno da interdisciplinaridade artística, em constante reconfiguração ao longo de todo o século XX, parece, com efeito, caracterizar, segundo Nathalie Heinich, um regime de criação distinto no âmbito do que ela denomina “paradigma de arte contemporânea” (HEINICH, 2014). A cena contemporânea é marcada por misturas heterogêneas e por travessias (in)disciplinares, as quais evidenciam práticas que tendem a sair de seus domínios específicos para trabalhar na *diferença das artes*¹³. As práticas transversais, prossegue Heinich, desafiam ao mesmo tempo os processos de criação (tradicionalmente fundados em uma competência artística e técnica do artista) e as categorizações genéricas (*ibid.*, p.137-141). A compartimentagem das artes, cujo fundamento é a distinção entre disciplinas (LOUBIER, 2001), tem sido constantemente corroída. Por isso, é possível levantar a hipótese de que uma

¹⁰ A questão da obra de arte total ou do *Gesamtkunstwerk* wagneriano deriva, nesse sentido, de outra modalidade, mais histórica. Sobre a questão da obra de arte total hoje, ver o livro editado por Danielle Cohen-Levinas, *Le renouveau de l'art total* (2004).

¹¹ “[...] forging connections across different disciplines; but it can also mean establishing a kind of undisciplined space in the interstices between disciplines, or even attempting to transcend disciplinary boundaries altogether.”

¹² Ver notadamente Lynn Hughes e Marie-Josée Lafortune (2001); Laure Fernandez (2008); Viviane Huys e Denis Vernant (2012) assim como Myriam Suchet (2016).

¹³ A questão da diferença das artes foi abordada por Jean-Luc Nancy (“Les arts se font les uns contre les autres”, 2000) e por Peter Szendy e Jean Lauxerois (*De la différence des arts*, 1997).

parte das práticas habitualmente associadas apenas à cena teatral tende, hoje, a considerar esta última como um *dispositivo experimental* que não é mais reservado exclusivamente aos diretores: ela constituiria, antes, um espaço potencial a ser explorado pelos profissionais do teatro de todos os horizontes. É interessante observar que artistas oriundos das artes visuais e midiáticas apoderaram-se da cena teatral, produtora de materialidades visuais e sonoras, para criar obras híbridas, ao cruzar formas plásticas e teatralidade, ou ainda, novas mídias visuais/sonoras e corpos em cena. Desse modo, a distinção entre artista visual e artista em artes cênicas tende, por vezes, a se apagar¹⁴. Profissionais do teatro recorrem a artistas plásticos, artistas sonoros, especialistas em informática ou a engenheiros para desenvolver obras e dispositivos híbridos. A cena torna-se um lugar que permite o desenvolvimento de diálogos renovados entre os profissionais do teatro. Ela se transforma assim em um espaço gerador de formas artísticas inusitadas e frequentemente inclassificáveis. Inversamente, numerosos artistas cênicos trocam a cenografia pela instalação e se distanciam da encenação, tal como ela foi fundada no século XX. O objeto deste artigo não é propor uma análise dessas práticas, mas assinalemos, ainda assim, no Quebec, o trabalho de Claudie Gagnon, Stéphane Gladyszewski, 2 Boys TV, a Compagnie Artificiel, Théâtre Rude Ingénierie, La 2^e Porte à Gauche e Le bureau de l'APA, para citar apenas alguns.

O desafio colocado pela cena interartística aos estudos teatrais, ao quebrar as barreiras do teatro, reside na heterogeneidade e na diversidade formal das obras, difícil de vincular a uma disciplina precisa, o que complexifica tanto a análise quanto a possibilidade de lhe traçar a história no plano estético. A expressão, privilegiada pela crítica especializada, de “teatro performativo” ou “cena performativa” pode parecer, à primeira vista, oferecer uma solução a essa questão, ao fazer do performativo um conceito que englobaria as descompartimentagens disciplinares do teatro e das artes cênicas. Todavia, o performativo não permite analisar todos os processos interacionais e diferenciais que compõem as obras que denominamos interartísticas. Como explica claramente Chiel Kattenbelt:

Uma expressão performativa é uma ação intencional, que não é simplesmente “performada” no sentido (literal) de executada, mas que é encenada. A ação de encenar supõe, por um lado, a existência de um performador, aquele ou aquela que se apresenta e que, ao fazê-lo, cria seu eu, sua identidade (sexual), e, por outro lado, um espectador (aquele ou aquela que, ao adotar a posição de membro do público, ajuda o performador a exercer seu papel). Pôr-se em cena diante de um público nos leva ao conceito de situação performativa ou de performance (KATTENBELT, 2015, p.102-103).

As situações performativas permitem, em contrapartida, refletir sobre a experiência cênica tal como ela é vivida e percebida pelo espectador, o qual é qualificado cada vez mais como um *experiencer* da obra, uma questão de análise pragmática e fenomenológica. Os estudos do espectador como ator envolvido em uma situação performativa são uma contribuição

¹⁴ Esse fenômeno tem relação com a importância crescente adquirida pela forma de instalação nos anos 1990, a qual coloca em primeiro plano obras mais experimentais, ou mesmo performativas. Sobre esse assunto, ver Anne Ring Petersen, 2015.

atual importante das reflexões sobre a cena contemporânea¹⁵. Dito isso, o sentido de nosso comentário visa, aqui, distinguir a noção de performatividade da noção de interartístico, que busca designar a *praxis* antes de qualquer coisa, a qual — trata-se de uma hipótese — tende a se afastar do modelo da encenação (a encenação como prática, como estética e como modo de pensar a cena). O interartístico não se reduz a uma estética, ele deriva antes de tudo de processos de criação que operam, cada vez, de maneira singular e inédita: ou um artista cria recorrendo a várias práticas e meios artísticos, ou um projeto coletivo é forjado reunindo artistas e pesquisadores de diversos horizontes e práticas, que devem inventar uma maneira de fazer dialogar suas linguagens respectivas. Entre os dois, existe toda uma série de variações e de possíveis que as barreiras disciplinares não intimidam mais. Assim, a *praxis interartística* pode engendrar uma multiplicidade de formas performativas e representacionais como uma diversidade de estéticas, as quais são qualidades emergentes dos processos complexos de criação envolvidos.

A fim de abordar essa *praxis*, a análise ganharia ao tomar os caminhos de uma interdisciplinaridade teórica do tipo *bottom-up*, para utilizar o termo de Mitchell, ou seja, ao considerar a natureza heterogênea da obra e de sua fábrica para determinar os campos de pesquisa a serem convocados. São as vias da criação, onde se tramam e se inventam, cada vez, maneiras únicas de (des)fazer as artes constituídas, por interações, jogos diferenciais e diálogos entre artistas, pesquisadores e suas práticas, as quais merecem ser examinadas. Uma teoria das práticas interartísticas não pode ser feita sem um trabalho de campo onde são fabricadas essas criações. Ela deveria documentar esses territórios que às vezes se desenvolvem à margem dos circuitos institucionais, sem buscar cartografar ou capturar uma estética que, de todo modo, escapa a toda categorização. A forma final das obras depende cada vez das interações estabelecidas no decorrer do que é amiúde uma pesquisa no cerne da criação.

Se as práticas interartísticas convidam os pesquisadores em artes cênicas a adotar uma interdisciplinaridade teórica do tipo *bottom-up* (MITCHELL) e *bridge building* (THOMPSON KLEIN), elas podem também dar lugar a reconfigurações teóricas mais radicais, que Thompson Klein denomina “interdisciplinaridade reestruturante” (“restructuring interdisciplinarity”; THOMPSON KLEIN, 1991, p.21). Neste último caso, as categorias que fundamentam as disciplinas são questionadas, e uma nova coerência conceitual pode nascer de seu confronto. Dito isso, parece essencial desenvolver um procedimento teórico que se componha a partir do campo das práticas, seja pela observação dos processos de criação *in situ*, seja por um trabalho com os arquivos de criação complementado por entrevistas com os artistas, de modo que a teorização das práticas interartísticas possa emergir a partir da observação destas, o que deriva de uma *teorização fundamentada*¹⁶. Essa abordagem empírica propõe um procedimento no

¹⁵ A esse respeito, o artigo de Kattenbelt (2015) propõe uma reflexão muito pertinente para abordar a questão do espectador como *experiencer*.

¹⁶ A teorização fundamentada, ou *grounded theory*, foi desenvolvida por Barney G. Glaser e Anselm L. Strauss. Ver *La découverte de la théorie ancrée : stratégies pour la recherche qualitative* (2010).

interior do qual uma teoria ou conceitos são elaborados a partir de dados do campo estudado (documentos visuais, cadernos de criação, entrevistas e diálogos com artistas, observações *in situ*, pesquisas em arquivos), mais do que trabalhar com um quadro teórico preconcebido. Ela se mostra mais adequada para conceitualizar os processos de criação heterogêneos das práticas interartísticas, ainda mais que ela permite considerar a percepção e a maneira pelas quais os próprios artistas descrevem seu trabalho. Ela exige que se arrime a teoria e a compreensão das práticas, que se estabeleça um diálogo com os profissionais do teatro, para que se faça uma reflexão sobre as obras observadas. As etapas da análise ancoradas na prática (codificação, categorização, relacionamento, integração, modelização e teorização; PAILLÉ, 2006) possibilitam a emergência da multidimensionalidade dos processos artísticos estudados, sem englobá-los em um sistema ou em uma metateoria. Trata-se, antes, de cartografar os sistemas complexos próprios a cada projeto, de explicitar as dinâmicas em questão, de mostrar a *praxis* ao mesmo tempo complexa e sensível que forja as experiências cênicas, para as quais os espectadores são convidados.

Os estudos sobre a cena contemporânea parecem dominados, na América do Norte, pelos *Performance Studies*, que, de fato, possibilitaram o desenvolvimento de novos campos de pesquisa e o deslocamento do foco das análises da encenação, tal como ela se desenvolveu ao longo de todo o século XX. No momento em que o cenário das artes cênicas encontra-se em plena reconfiguração, quando a multiplicação de intersecções entre práticas e processos de criação perturba nossa apreensão do teatro como disciplina autônoma, abordagens interdisciplinares, bem como teorizações fundamentadas, parecem ser as mais adequadas para compreender e tentar conceitualizar a diversidade da *praxis* interartística. Os instrumentos críticos tradicionais não funcionam mais para desenvolver uma reflexão sobre criações que muitas vezes se revelam mais processuais. Os procedimentos inspirados na etnografia pós-moderna permitem privilegiar uma abordagem descritiva dos processos e dos modos de pensar criadores, ao levar em conta, simultaneamente, as condições de produção e de interação entre os diferentes agentes envolvidos em um projeto. Observar, escutar e tentar compreender do interior implica aceitar a parcialidade do olhar e a pertença implícita do pesquisador ao campo de criação examinado. É importante evitar a adoção de um ponto de vista sobranceiro às práticas estudadas, e oferecer cartografias provisórias, suscetíveis de contribuir para uma compreensão sensível dos fenômenos interartísticos.

Referências

- COHEN-LEVINAS, D. (Org.). *Le renouveau de l'art total*. Paris: L'Harmattan, "Orfeo", 2004.
- FERNANDEZ, L. *Éloge de l'indisciplinaire: du théâtral (ou non) dans le solo de danse contemporaine*, Registres, n° 13 ("Théâtre et interdisciplinarité", Marie-Christine Lesage [Org.]), 2008, p.76-92.
- GLASER, B. G. e STRAUSS, A. L. *La découverte de la théorie ancrée: stratégies pour la recherche qualitative*, trad. Marc-Henry Soulet e Kerralie Ouevray. Paris: Armand Colin, "Individu et société", 2010 [1967].

HEINICH, N. Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique. Paris: Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 2014.

HUGHES, L.; LAFORTUNE, M. J. (Orgs.). Penser l'indiscipline: recherches interdisciplinaires en art contemporain / Creative Confusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art. Montreal: Optica, 2001.

HUYS, V.; VERNANT, D. L'indisciplinaire de l'art. Paris: Presses universitaires de France, "Formes sémiotiques", 2012.

KATTENBELT, C. L'intermédialité comme mode de performativité. In: LARRUE, J. M. (Org.). Théâtre et intermédialité. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, "Arts du spectacle – Images et son", 2015, p.101-116.

LAFLAMME, S. Recherche interdisciplinaire et réflexion sur l'interdisciplinarité. Nouvelles perspectives en sciences sociales, vol. 7, n° 1 ("Sur le thème de l'interdisciplinarité", Rachid Bagaoui e Alain Beaulieu [Orgs.]), 2011, p. 49-64

LARAMÉE, G. (Org.). L'espace traversé: réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art / Reflexions on Interdisciplinary Practices in Art. Trois-Rivières: Éditions d'art Le Sabord, "Essai", 2001.

LOUBIER, P. Du moderne au contemporain: deux versions de l'interdisciplinarité. In: HUGHES, L.; LAFORTUNE, M. J. (Orgs.). Penser l'indiscipline: recherches interdisciplinaires en art contemporain / Creative Confusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art. Montreal: Optica, 2001, p.22-29.

MITCHELL, W. J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture. Art Bulletin, vol. 77, no 4, 1995, p.540-544.

MORAN, J. Interdisciplinarity. Londres: Routledge, "The New Critical Idiom", 2002.

MORIN, E. Sur l'interdisciplinarité. Bulletin interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires, no 2, 1994. Disponível em: <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php>.

NANCY, J. L. Les arts se font les uns contre les autres. In: BLOCH, B. et al. Art, regard, écoute: la perception à l'œuvre. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, "Esthétiques hors cadre", 2000.

PAILLÉ, P. (Org.). La méthodologie qualitative: posture de recherche et travail de terrain. Paris: Armand Colin, "U Sociologie", 2006.

PAVIS, P. Les études théâtrales et l'interdisciplinarité. L'Annuaire théâtral, n° 29. In: PAVIS, P. (Org.). Méthodes en question, 2001, p.13-27.

RING PETERSEN, A. Installation Art: Between Image and Stage. Copenhague: Museum Tusulanum Press, 2015.

SUCHET, M. Indiscipline! Tentatives d'UniverCités à l'usage des littégraphistes, artistechniciens et autres philopraticiens. Montreal: Nota Bene, "Indiscipline", 2016.

SZENDY, P.; LAUXEROIS, J. (Orgs.). De la différence des arts. Paris: L'Harmattan, "Cahiers de l'Ircam", 1997.

TACKELS, B. Les Castellucci. Besançon: Les solitaires intempestifs, "Du désavantage du vent", 2005.

THOMPSON KLEIN, J. A Taxonomy of Interdisciplinarity. In: DOREN, C. L. van (Org.). A History of Knowledge: Past, Present and Future. Nova Iorque: Carol, 1991, p.15-30.

Nota biográfica

Marie-Christine Lesage é professora na Escola superior de teatro [École supérieure de théâtre] da Universidade do Quebec em Montreal [Université du Québec à Montréal] (UQÀM). Seu ensino e sua pesquisa em teatro versam sobre os processos de criação interartística no teatro e nas escritas contemporâneas. Ela publicou reflexões sobre esse assunto em várias revistas e obras coletivas, com um interesse marcado pelas questões atinentes às práticas interdisciplinares, à intermedialidade e à performatividade em sua relação crítica com a experiência do comum. Ela publicou uma obra dedicada ao teatro de Denis Marleau, intitulada *Paysages UBU: mises en scène de Denis Marleau, 1994-2014* (Somme toute, 2015). A pesquisa financiada que ela conduz atualmente trata da “Cena interartística contemporânea (1990-2016): uma teatralidade na encruzilhada das artes visuais e midiáticas” [« La scène interartistique contemporaine (1990-2016): une théâtralité au carrefour des arts visuels et médiatiques »] (CRSH, 2016-2018). Nesse contexto, ela lidera o grupo de pesquisa PRint – Práticas interartísticas & cenas contemporâneas [PRint – Pratiques interartistiques & scènes contemporaines]. Ela também é membro do GRIAV (Grupo de pesquisa interdisciplinar em artes cênicas) [Groupe de recherche interdisciplinaire en arts vivants] da Faculdade de Artes da UQÀM.