EDITORA da FUNDARTE
REVISTA DA FUNDARTE
ANO 17 / NÚMERO 34 / AGOSTO A DEZEMBRO DE 2017



Três apontamentos e outra defesa de interdisciplinaridades ou hibridismos artísticos como modos de produção e significação no teatro contemporâneo

Fernando Pinheiro Villar[1]

Resumo: Este artigo busca responder às indagações desta edição de Conceição/Conception sobre a pertinência de reconhecer hibridismo artístico como categoria de linguagem e como ampliador de noções e práticas de criação. O artigo revisita a tese do autor para reatualizar sua posição a favor de tal reconhecimento.

Palavras-chave: Interdisciplinaridade; Hibridismos;Teatro.

Three notes and another defense of interdisciplinarities or artistic hybridity as modes of production and meaning in contemporary theater

Abstract: This article aims to answer the questions of this edition of Conceição/Conception about the acknowledgment of artistic hibridisms as a category of language and as a motivating force for expanding notions and practices of creation. The essay revisits the Ph.D thesis of the autor to update his position for such acknowledgment.

Keywords: Interdisciplinarity; Hibridisms; Theatre.

1. Um prólogo, um outro epílogo

Nas crises de certezas no final do século passado, Marc Augé destaca uma crise de significados sociais, "que dificulta conceber e gerenciar nossa relação com o outro" (1999, p. ix). Nosso país exemplifica tristemente a continuidade da crise no século XXI, com nossas nuances específicas e perversas. Purismos, preconceitos, truísmos, dicotomizações, maniqueísmos, problemas pessoais mal resolvidos, manipulações, interesses hegemônicos,

[1] Fernando Villar é Ph.D em teatro e performance pelo Queen Mary College da University of London (2001), pós-graduado em Direção pelo Drama Studio London (1991) e graduado em Artes Plásticas na Universidade de Brasília, onde é professor do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Autor, diretor e encenador. E-mail: fernandovillar@terra.com.br..



polarizações, oposições, fundamentalismos e binarismos podem persistir, mas há procedimentos mais inclusivos ou menos excludentes. Conceituações que se esquivam de epistemologias autoritárias, exaustivas ou definitivas conquistam mais visibilidade e aplicabilidade ao nomear diferentes relações, modos de produção e de significação ou tentativas de concepções e gerenciamentos com nosso próximo ou em coletivos.

Hibridismos, mestiçagem, fusão, intertextualidade, interculturalidade interterritorialidade, intermedialidades, *cross-over*, *internet*, *networks*, *mix*, multimídias, trans-sexualidades, globalização e/ou intermídias são alguns dos termos que indicam relações de intercâmbios entre campos de conhecimento, culturas, mídias, disciplinas, identidades, artes e/ou performatividades. Interdisciplinaridade pode ser sintetizada como processo de troca ou intercâmbio entre diferentes disciplinas e aparece entre todos os termos acima como um possível denominador comum. Augé nos lembra que "tais trocas e intercâmbios são comuns – e de fato constitutivos – da história das disciplinas" (1999, p. 2). Porém, a quase onipresença alcançada por interdisciplinaridade em nossos modos de produção na segunda metade do século XX e nestas primeiras décadas do século XXI parece justificar o parecer de Ana Mae Barbosa:

> Vivemos a era 'inter'. Vivemos em um tempo em que a atenção está voltada para a internet, a interculturalidade, a interdisciplinaridade e a integração das artes e dos meios como modos de produção e significação, desafiadores de limites, fronteiras e territórios (2008, p. 23).

Alcançar esse status dentro de nossa confusa, evasiva e escorregadia diversidade contemporânea e suas crises de valores, definições e/ou significados sociais atesta a presença central de intensidades interdisciplinares



em nossos modos de produção e significação. Essa presença central de processos interdisciplinares molda nas artes contemporâneas nossos hibridismos e hibridizações ou nossas interdisciplinas, indisciplinas e/ou anti-disciplinas artísticas, assim como interdisciplinaridade é moldada por elas.

Isto realça a pertinência de uma das questões colocadas na chamada pública para esta edição de *Conceição/Conception*:

> Se diferentes eventos cênicos da contemporaneidade apresentam aspectos de justaposição, entrecruzamento e colagem, em que medida representam uma categoria de linguagem ou ampliam as noções e possibilidades de criação? (2015)

A tese *Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989),* deste autor, aprovada no Queen Mary College da University of London no oitavo dia de 2001, defendia interdisciplinaridade artística como modo de produção e fenômeno contemporâneos permeando, caracterizando e provocando poéticas contundentes do teatro do final do século XX. Na tese, o foco e recorte nas poéticas teatrais das décadas de 1980 e 1990 contemplam dezenas de grupos e artistas contundentes daquela contemporaneidade de então, que ampliaram tanto noções quanto possibilidades de criação teatral. O estudo de caso das produções artísticas do grupo catalão La Fura dels Baus poderia verticalizar a pesquisa. A hipótese da interdisciplinaridade artística do ensemble de Barcelona comprovou-se chave útil para abordagem de suas poéticas na década de 1980. Experimentada como categoria de significação na pesquisa, a busca de uma metodologia transdisciplinar para poder responder ao hibridismo artístico do La Fura foi demanda e desafio, em processo de 1996 a 2000. A busca e a demanda, como sempre, motivaram a estruturação da tese, adentrando diferentes novas portas que levavam a outros corredores com



mais novas portas, que continuam a abrir-se. Como sabem bem de labirintos pesquisadores e artistas... Híbridos ou não...

O recorte na primeira década do La Fura é proposital por encontrar na trilogia *Accions* (1983), *Suz/o/Suz* (1985) e *Tier Mon* (1988) o salto artisticamente interdisciplinar da companhia barcelonesa. Tal pinote híbrido poderia ser resumido nas inter-relações entre quatro características em ação nas montagens do grupo na década de 1980. A primeira e talvez mais marcante característica da poética do La Fura dels Baus está na falta de fronteiras entre plateia e palco, atores e público, ação e recepção, sujeito e objeto. Segunda, este teatro ambientalista (*environmental theatre*) é realizado em espaços encontrados, fora do proscênio ou do prédio físico construído com o fim de abrigar teatro. Terceira característica seria a criação coletiva ou processos colaborativos em que os *fureros* são simultaneamente autores, diretores, atuantes, músicos, compositores, dançantes, coreógrafos, produtores. Esta característica não persistiria nas décadas seguintes. E a última característica responsável pela escolha do coletivo catalão para investigar hibridismos no teatro seria a própria indisciplinaridade ou interdisciplinaridade artística alcançada na alquimia das diferentes origens artísticas do elenco de nove artistas provenientes das artes plásticas, teatro, circo, dança e *performance art*.

É claro e novamente indesejado aqui o entendimento de disciplina como um conceito redutor se comparado ao cerne indisciplinado ou antidisciplinar de tantas práticas artísticas que nos interessam em sua contundência. Gê Orthof descreve disciplina ou um campo disciplinar como um corpo específico de conhecimento, com seus próprios métodos, procedimentos e conteúdos (1994, p. 3). Esta opção pela definição de Orthof é deliberada por sua abertura conceitual que pode também incluir as artes sem restringir seus infinitos de



possibilidades poéticas. A delimitação de Roland Barthes sobre interdisciplinaridade também nos é fundamental:

> Interdisciplinaridade não é a calmaria de uma segurança fácil; interdisciplinaridade começa efetivamente (oposta à mera expressão de um desejo forte) quando a solidariedade das velhas disciplinas é quebrada – talvez mesmo violentamente […] – no interesse de um novo objeto e uma nova linguagem, nenhum dos quais tem um lugar no campo das ciências que seriam trazidas juntas pacificamente: é precisamente o desconforto com classificação que permite a diagnose de uma certa mutação (1977, p. 155).

Em suas conclusões, a tese questionava uma defasagem conceitual ou crítica sobre interdisciplinaridade artística e teatro. Essa defasagem talvez pudesse (ou possa) explicar em parte a falta de publicações e estudos sistematizados sobre grupos ou artistas e modos de produção artisticamente interdisciplinares, que tinham ou mantêm contundência estética, visibilidade, respaldo do público e respeito da crítica, circulação internacional e moviam ou movem polêmicas e multidões aos teatros ou espaços encontrados, onde ações artísticas questionavam certezas ou limites de nossa linguagem artística.

Quase quinze anos depois, a pergunta deste volume de *Conceição/Conception* expõe a manutenção de uma defasagem que a permite e a justifica. A permanência da questão também revela a pertinência de questionar-se certa constância semelhante da discrepância teórica. Defasagem esta que seria no mínimo questionável, como provoca *Conceição/Conception.* E injustificável, se comparada à continuidade, sofisticação e profusão de nuances e motivadores interdisciplinares em modos de produção e em poéticas contemporâneas do teatro e de outras artes dos nossos dias. As novas tecnologias de informação e comunicação digitais ou computacionais continuam a acelerar e intensificar intercâmbios híbridos. Ao abordar o



desenvolvimento de outras novas trocas das artes com o mundo computacional e seus outros produtos e obras no final do século XX, Roy Ascott (1999) propôs a terminação 'umídia' (*moistmedia*), para abordar um espaço interdisciplinar ativo entre o mundo seco da virtualidade e o mundo molhado da natureza.

A questão apresentada permite agora outro epílogo ou uma renovação dos questionamentos finais de minha tese. Uma nova perspectiva histórica aos quinze anos deste milênio poderia demonstrar que umídias, hibridismos, mestiçagens, intermídias, interdisciplinas, indisciplinas, pós-disciplinas e/ou antidisciplinas artísticas continuam a motivar ou caracterizar esteticamente parte significativa da produção teatral contemporânea. Tal demonstração nos instiga a encarar tal defasagem crítica e examinar suas facetas e razões de permanência. Contrastes ou incursões que preencheram lacunas na investigação e teorização dos hibridismos artísticos também seriam úteis na dialética do estudo. Os pontos finais deste artigo tentam enfrentar parte desses horizontes, ao questionar, nos próximos apontamentos, a continuidade em desconhecer-se uma categoria de modo de produção e significação de diferentes linguagens artísticas que permeia as artes contemporâneas e/ou o teatro há tempos.

Soshana Feldman postula que "A ausência de evidência não é uma evidência de ausência" (1983, p. 75). Sua sagaz afirmação ganha contornos claros nas várias poéticas artísticas ou práticas humanas que foram empurradas para um ostracismo histórico, por choques com interesses hegemônicos, mas que investigações resgatam do silêncio imposto. Mas o que dizer quando a ausência de reconhecimento permanece, mesmo quando as evidências parecem ser presentes, notórias e abundantes, consistentemente, por séculos e em culturas de diferentes continentes?



2. Outras histórias

Nos labirintos das histórias mal contadas, os novelos das necessárias releituras e reescritas da história poderiam guiar nossa busca. Sabíamos da presença de trocas artisticamente indisciplinadas e intensa fertilização cruzada nas poéticas de diversos artistas e movimentos das Vanguardas Históricas das três primeiras décadas do século passado, que antecederam ou germinaram a anti ou pós-disciplinaridade de *performance art*. Entretanto, o pesquisador italiano Attanazio di Felice defende que performance arte, como campo de experimentos artisticamente interdisciplinares, encontrou protótipos na Renascença italiana, coincidindo ironicamente com "os primórdios do nosso conceito moderno de função artística [*artistic role*]" e com a fragmentação da criação teatral em diferentes especializações, no advento de novas tecnologias e a expansão da informação e das habilidades de cada função teatral (1984, p. 4).

Limites disciplinares e funções hierarquizadas eram privilegiados, paralelos ao avanço positivista da modernidade. Contudo, Leonardo da Vinci e suas obras científicas e artísticas problematizavam assumpções ou divisões de funções. Da Vinci, Leon Battista Alberti e Gian Lorenzo Bernini transitavam entre diferentes formas e gêneros artísticos, incluindo eventos ou festas, organizadas por eles e testemunhadas por cortes deliciadas. Felice destaca Bernini e sua teatralização barroca de artes plásticas, escultura e arquitetura, em seus

> [...] muitos espetáculos encenados, para os quais ele escrevia os roteiros, desenhava as cenas e figurinos, cinzelava as esculturas, planejava efeitos de iluminação e sonoplastia, e exercia ele mesmo a completa direção e execução dos trabalhos, incluindo elaboradas façanhas de engenharia (1984, p. 19).



Novos passos por historiografias diversas e em cada nova incerteza ou dúvida aberta por cada leitura, melhor dizendo leitura de leituras de leituras, a investigação adentrava práticas ainda mais distantes, temporal e espacialmente. RoseLee Goldberg é uma entre pesquisadores que apontam elementos da performance arte em rituais tribais ancestrais. Rituais ancestrais onde a fusão de dimensões expressivas ou de elementos e fundamentos que futuramente caracterizariam distintas linguagens artísticas incluía também uma inseparabilidade da vida, uma espécie de ampliação da inalcançada pan-disciplinaridade sonhada por Jean Piaget. Gerhard Lischka amplia essas conexões a todas as artes:

> [...] com uma olhada nas inúmeras culturas tribais de todo o mundo, podemos discernir que vida e arte sempre foram ligadas; performance arte sempre inerente a elas. Arte foi então crescentemente posta ao serviço de ideologias diversas, mas reteve no seu cerne as qualidades universais que sobreviveram (1992, p. 139-40).

Como Lischka, Robert Kostelanetz afirma que

> [...] enquanto cerimônias primitivas integravam dança e drama, canções e escultura, a separação das artes provavelmente seguiram o desenvolvimento da consciência humana a partir do reconhecimento das artes como distintas da vida; e uma vez que esses vários tipos de expressões artísticas eram reconhecidas como distintas e diferentes, indivíduos podiam especializar-se em um ou outro meio e, na Renascença, assinar seus nomes em obras pessoais (1994, p. 3).

Crítico e pesquisador nova-iorquino, Kostelanetz acompanhou hibridismos artísticos em seu país dos anos 1960 aos 1990, chegando inclusive a tentar, em 1968, o termo “teatro de meios misturados” (*theatre of mixed means*) para abranger os diferentes gêneros que refutavam categorizações nas intensas transformações dos anos 60. Um ano antes, Dick Higgins do Fluxus



havia proposto “intermídias” (*intermedia*), ao descrever os *happenings* como exemplo de intermídia entre colagem música e teatro (1978, p. 17). Mas tais intermeios seriam aglomerados juntos como performance arte.

Assim como performance é constantemente citada em nossa atual crise de significados, interdisciplinaridade continua a ser utilizada para compreender e traduzir facetas e fenômenos de nossa época e suas profundas transformações. Mas nos caminhos da pesquisa, nos deparamos com um teatro artisticamente interdisciplinar já teorizado no *Nātya-Śāstra*, manual indiano escrito por Bharatamuni – entre o século VIII a.C. e o século VIII d.C., segundo divididos estudiosos indianos. O tratado orienta a prática (*Natya*) de atores (*Natas*) e seria, portanto, contemporâneo, posterior ou mesmo anterior à *Poética* de Aristótles (400 a.C.). Independente de um pódio cronológico, o *Natya-Sastra* é apontado em minha tese como talvez uma primeira defesa teórica do teatro como uma arena experimental constante para interdisciplinaridade ou hibridismo artístico. A obra grega também teria modulações interdisciplinares que privilegiavam a literatura ou poesia como principal interlocutora do dramaturgo teatral, ainda que na prática dos festivais gregos intensidades artisticamente interdisciplinares maiores com artes plásticas, dança e música também poderiam ser constatadas nas encenações pluridisciplinares.

Adya Rangacharya aponta que “drama era considerado *kavya* ou literatura e então diferenciado como *drsya kavya*, i.e. literatura que poderia ser vista e compreendida” e que Bharatamuni deixou “regras que guiassem autores sobre como literatura audiovisual deveria ser escrita” (1996, p. 47). “Literatura audiovisual” chama nossa atenção às intensidades artisticamente híbridas entre as artes no Oriente, que Kathakali e o teatro Nô, e mais tarde o Kabuki e o Butô podem atestar. Para B.K. Takkar, o *Natya-Sastra*



> [...] foi escrito com total consciência do drama como uma forma de arte multimídia, baseada nos seus efeitos, a *Rasanubhava*, não meramente no texto preparado pelo poeta mas nos vários fatores como atuação, figurinos, dança, música, coreografia, direção, o espaço do teatro e outros fatores semelhantes (1984, p. 7-8).

Para Kapila Malik Vatsyayan, a tradição das artes orientais revela uma "notável fusão de música, dança, espetáculo e drama (em contraste à tradição ocidental de separar estes componentes em artes apartadas)" (1971, p. 19) e no *Natya-Sastra*

> [...] havia um reconhecimento e aceitação irrefutáveis da interdependência e inter-relações das artes. De fato, nenhuma arte reivindicava sua autonomia e jamais se aceitaria que um artista fosse contundente em um meio sem um conhecimento técnico das outras mídias (1971, p. 19).

Segundo Rangacharya, o manual indiano propõe intercâmbios, entrelaçamentos ou *interplays* entre quatro componentes: expressão verbal (*angika*), que deveria ser materializada com canções e música; movimento (*vacika*), por expressões faciais e gestos corporais, dança; embelezamento (*aharya*), por figurinos, maquiagem e ornamentos, encenação; e o temperamento (*sattvika*), que seria apresentado por meio da mente e das emoções (1996, p. 47). Para Jatinder Verma, a integração dos quatro componentes propostos por Bharatamuni configuraria uma "concepção quádrupla de teatro", que

> [...] resultaria em uma prática que Brecht, muito depois, em 1935, descreveu como 'teatro total', ao assistir uma trupe de atores da Ópera de Pequim em Berlin. Movimento e música, nesta concepção, não são auxiliares ou acessórios para a



> palavra falada, mas formam uma parte integrante do 'texto da performance' (1996, p. 199).

Sabemos que antes de Brecht, Meyerhold também seria profundamente influenciado pela mesma Ópera de Pequim e seu entrecruzamento de distintas linguagens artísticas que resultaram em outro gênero, híbrido – interdisciplinar. Assim como o teatro balinês em 1931, em Paris, fascinaria Antonin Artaud e seus objetivos estéticos e metafísicos em busca de um teatro apresentado na totalidade de sua potencialidade. A nova referência balizaria batalhas artaudianas contra a disciplinar ou literária subserviência logocêntrica do teatro psicológico ocidental, impotente ante a mímica, dança, cantos e música do primeiro espetáculo do teatro balinês que o extasiou.

Essas disciplinaridades cruzadas orientais ou o livre trânsito interdisciplinar aceito pelo tratado indiano parece parte da liberdade estética que Leonard C. Pronko argumentava como ausente no teatro ocidental:

> [...] nos últimos trezentos anos, e particularmente após a revolução industrial e a era da ciência do final do século XIX, nossas faculdades racionais hipertrofiadas [ocidentais] têm nos levado a um teatro que é quase tão pequeno quanto a vida. [...] Como nosso grande teatro do passado, [o teatro asiático pré-moderno] é simultaneamente realista e estilizado, simultaneamente ilusionista e documentário. Ele possui ao mesmo tempo realidade e estilo, enquanto a maioria das vezes nós parecemos optar por um ou pelo outro (1971, p. 36).

Dialogando com Pronko, poderíamos dizer que o teatro das Vanguardas Históricas interromperia a hipertrofia de parte do teatro ocidental moderno e buscaria materializar um teatro bem maior que a vida, que moveria Simbolistas, Adolphe Appia, Georg Fuchs, Futuristas, Dadaístas,



Expressionistas, Construtivistas, Gordon Craig, Meyerhold, Artaud e/ou Bauhaus, entre outros e outras.

O *Natya-Sastra* vem recebendo mais atenção da academia ocidental, mas as Vanguardas Históricas tiveram atenção redobrada ao se reconhecer em seus espetáculos e eventos o embrião do que viria a se chamar *performance art* décadas depois. Há farto material e evidências de uma pulsão por colaborações e trocas de diferentes artistas de distintas linguagens, como podem exemplificar Appia e Emile Dalcroze; Meyerhold e artistas construtivistas como Lyubov Popova, Varvara Stepanova e Kasimir Malevitch, poetas como Vladimir Mayakovsky e/ou cineastas como Eisenstein; as serestas Futuristas e os saraus Dadaístas; as criações pluridisciplinares nas montagens da Bauhaus, entre tantos outros e outras. O elenco de artistas de espetáculos como *Parade* (1917) podiam reunir em criação coletiva artistas cênicos, sônicos e visuais como Jean Cocteau, Pablo Picasso, Erik Satie, Leónide Massine, Serge Diaguilev e Rolf de Maré.

Em seu primeiro estudo sistematizado da *performance art* publicado em 1979, Goldberg nos lembra palavras de Cocteau atacando ideias convencionais de teatro, em sua ânsia por um "gênero de uma nova mídia misturada", dentro da qual uma nova geração poderia "continuar seus experimentos nos quais o fantástico, a dança, acrobacias, mímica, drama, sátira, música e a palavra falada fossem combinados" (1988, p. 81). Goldberg também cita Guillaume Appolinaire ao descrever *Parade* como exemplo de uma consumação (pela primeira vez, segundo ele), de "uma aliança da pintura e da dança, da plástica e da mímica, que é signo do advento de uma arte mais completa", na qual ele também vislumbrava – antes do movimento Surrealista – um "tipo de surrealismo no qual eu vejo o ponto de partida para uma série de manifestações desse Espírito Novo" (1988, p. 78). *Parade* é exemplo ímpar



de produções artísticas que questionavam a falta de porosidade estética entre diferentes artes. Na radical reteatralização do teatro proposta por artistas e movimentos das Vanguardas Históricas, as trocas entre as artes e/ou a fertilização cruzada eram motivações preponderantes.

Mesmo durante os pesadelos materializados na Segunda Guerra Mundial, as produções subterrâneas de Tadeusz Kantor e artistas do Teatro Independente na Polônia invadida encenavam transgressões de supostos limites entre artes plásticas e cênicas. O advento do nazismo também provocaria a fuga de artistas professores da Bauhaus para os EUA e a fundação da Black Mountain College (1933), que promoveu a continuidade de seus experimentos artisticamente hibridizados nos EUA. Entre seus ex-alunos e professores, podemos destacar John Cage, Robert Rauschenberg e Merce Cunningham, alguns dos criadores de obras como o *Untitled Event* ou *Theatre Piece #1* (1952), precursor dos *happenings* e da *performance art*. E na década de 1960, interdisciplinaridade seria a demarcação possível para evidenciar uma ruptura entre parâmetros modernistas e pós-modernistas nas artes. Nuances interdisciplinares continuam a renovar-se no teatro e nas artes como o final do século XX e as primeiras décadas deste século demonstram e o próximo apontamento tenta comprovar.

Este passeio neste apontamento por rituais ancestrais e por outros diferentes séculos e continentes revela sinteticamente, mas claramente, uma perspectiva histórica descontinuada, mas consistente, da presença marcante do hibridismo, de intensidades interdisciplinares e/ou de artes indisciplinadas em movimentos e poéticas que marcaram histórias do nosso planeta, nossos comportamentos e sociedades, bem como nossas releituras de releituras. Este *continuum* histórico, aqui brevemente resumido, parece suficiente para questionar-se novamente a ausência do reconhecimento de hibridismo artístico



como uma categoria de distintas linguagens e motivador de outras noções e práticas.

3. Aqui e agora, novembro 2015

> O *Natya-Sastra* mostra que interdisciplinaridade artística não é um novo fenômeno nem para as teorias nem para as práticas de teatro. As trocas do La Fura com formas artísticas já interdisciplinares [ou indisciplinadas] (performance arte, música teatro ou dança teatro) reiteram que a demanda por uma crítica artística aberta e interdisciplinar não é tampouco um fenômeno da década de 1980. Entretanto, interdisciplinaridade artística ainda assalta especialidades apaixonadamente defendidas e zonas de conforto da crítica (QUEIROZ, 2001, p. 306).

Especializações monodisciplinares, protecionismos estéticos, hierarquias cristalizadas e zonas de conforto, de conformismo ou de acomodação críticas são suficientes para explicar em parte a persistente defasagem crítica em dialogar com hibridismos artísticos, mas são também totalmente insuficientes para seguir criticamente parte expressiva de produções artísticas contemporâneas contundentes há décadas.

Milton Santos cita a provocação de Bruno Latour ao perguntar “por que em nossa construção epistemológica não preferimos partir dos híbridos em vez de partir da ideia de conceitos puros?” (1991 apud SANTOS, 2012, p. 101). Para Ana Mae Barbosa:

> [...] os que foram educados nos princípios do alto modernismo, dentre eles a defesa da especificidade das linguagens artísticas, torna-se difícil a decodificação e a valoração das interconexões de códigos culturais e da imbricação de meios de produção e de territórios artísticos que caracterizam a arte contemporânea. [...] Nós, arte-educadores, ficamos perplexos com a riqueza estética das hibridizações de códigos e linguagem operadas pela arte hoje [...] Os professores, na



> ausência de parâmetros para esses novos fenômenos, obedecem aos valores dos críticos e curadores, entrevistadores de *talk shows,* jornalistas, etc., que em geral têm o mercado como valor dominante. A crítica interessada no artista é coisa rara em nossos dias (2008, p. 23-24).

Não só arte-educadores, mas acadêmicos ou críticos e teóricos, dentro e fora das universidades, também podem integrar a defasagem ante a produção hibridizada nas artes contemporâneas. Segundo Barbosa,

> [...] os artistas e agentes culturais hoje se formam principalmente nas universidades. A maioria delas ainda não percebeu que os currículos engessados pelas especialidades já não respondem às interconexões, interpenetrações e sincretismos gerados por valores culturais mais democráticos e pelas novas tecnologias. Do mesmo modo, poucas universidades se atualizaram no sentido de ampliação do seu repertório baseado no código europeu e norte-americano que sempre as dominou para incluir outros códigos culturais na educação de artistas e atores culturais.
> Portanto, queremos chamar a atenção para a interculturalidade, a interdisciplinaridade e a integração das artes e dos meios como modos de produção e significação desafiadores de limites, fronteiras e territórios que reclamam uma visão rearticuladora do mundo e de nós mesmos. (2008, p. 24-25).

A autora, diretora e cineasta Christiane Jatahy e sua Companhia Vértice de Teatro reacendem essa discussão nas artes e a reatualizam em nossos dias, com sua recente criação *E se elas fossem para Moscou?* (2014). Baseados em *As três irmãs,* de Anton Tchekhov, a peça e o filme (ou o filme-peça) *E se elas fossem para Moscou?* revelam questionamentos profundos sobre a existência humana e a necessidade de mudanças contra a estagnação da vida.

Para vivenciar completamente a experiência artística proposta pela Vértice e Jatahy, espectadores devem primeiramente optar pela sala de cinema



e/ou pelo teatro, assistindo em duas sessões distintas e na ordem escolhida, uma peça e um filme, que são realizados simultaneamente. Intercambiando fricções entre real e virtual e entre as duas linguagens distintas, as três protagonistas aparecem ao vivo na sala de cinema, assim como a plateia do filme é projetada no cenário da peça, cujo público também aparece na tela cinematográfica na outra sala. O presente do pai falecido no aniversário anterior da caçula Irina (Julia Bernat) é uma câmera, assim como o convidado (o *câmerator* Paulo Camacho) traz outra e o irmão único circula com outra. As três câmeras são tecidas na dramaturgia da peça e na edição cinematográfica de um novo filme em cada apresentação. A emocionante cena de despedida de Masha (Stella Rabelo) do marido que nos é apresentada em *close up* na película projetada é meticulosamente preparada no palco ao vivo, com câmera colocada e acionada pela personagem e atriz, que inclui o cristal chinês que não aparece em nossa visão de suas lágrimas no *zoom* na outra sala, na outra linguagem e/ou na outra recepção e fruição. As experiências cinematográfica e teatral se intercomplementam em uma fruição cuja potência é revitalizada pelas duas linguagens, que provocam surpresas e distintos entendimentos ou interpretações de parte do universo do filme e da peça, apresentado total na vivência dupla.

A realização cênico-cinematográfica coroa uma contínua e contundente pesquisa de Jatahy, que mescla arte, arquitetura, instalação e teatro em suas primeiras obras no século passado, e que, desde 2004, com a criação da Cia. Vértice, progressiva e radicalmente aumenta as inserções de vídeos, equipamentos e hibridização entre linguagens performativas e cinematográficas em suas montagens deste século. *Corte Seco* (2009) e *JULIA* (2011) são peças editadas ao vivo, com câmeras de segurança e cenas externas no entorno do teatro. O longa metragem *A falta que nos move* (2011), produzido a



partir da peça homônima (2005) e filmado em 13 horas ininterruptas por três câmeras, também gerou uma vídeo instalação ou performance cinematográfica com as 39 horas filmadas em três telas. Em qualquer momento da projeção tripla, se os espectadores olhassem o relógio, era a mesma hora que o ator ou atriz acabara de falar.

Os estudos e obras de Christiane Jatahy são objetos de outro artigo em andamento, cuja futura publicação deverá apresentar desenvolvimento menos superficial. Esta curta apresentação finalizando este artigo objetiva demonstrar que Jatahy e Vértice questionam e criam além dos limites entre teatro e cinema, real e virtual, realidade e ficção. Suas pesquisa e obra(s) nos revelam uma vez mais a potencialidade interdisciplinar ou indisciplinada revigorada em um outro além das disciplinas, um outro híbrido – o teatro cinema ou o cinema teatro, como postulei em mediação com a diretora em evento paralelo à estreia paulistana no Sesc Belenzinho. E isto significa mais material para outros labirintos práticos ou teóricos e para a história dos hibridismos nas artes e suas práticas indisciplinadas ou interdisciplinares.

Hibridismos ou interdisciplinaridades artísticas são categorias de linguagens responsáveis por poéticas singulares que ampliam e desafiam noções e possibilidades de práticas e teorias, territórios e fronteiras ou limites e modos de criação. De Bernini à Bausch, de Bharatamuni à Jatahy, do Paraladosanjos ao próximo híbrido que nos toque e nos transforme.

Referências:

ASCOTT, Roy. Arte emergente: interativa, tecnoética, e úmida. Trad. Cléria Maria Costa. In: *Anais do I Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*. Brasília, Universidade de Brasília, 1999.



AUGÉ, Marc. *An Anthropology for Contemporaneous Worlds*. Trad. Amy Jacobs Stanford, California, Standford University Press, 1999.

BARBOSA, Ana Mae e AMARAL, Lilian. *Interritorialidades: mídias, contexto, educação.* São Paulo, Edições SESC SP, 2008.

BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath. New York, Hill and Wang, 1977.

FELDMAN, Soshana. *The Literary Speech Act: Don Juan with J. L. Austin or Seduction in Two Languages.* Ithaca, Cornell University Press, 1983.

FELICE, Attanazio di. Reinassance Performance: Notes on Prototypical Artistic Actions in the Age of the Platonic Princes. In: BATTCOCK, Gregory e NICKAS, Robert. *The Art of Performance.* New York, E. P. Duncan & Co., 1984.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present.* London, Thames and Hudson, 1988.

HIGGINS, Dick. *A Dialectics of Centuries*. New York and Barton, Printed Editions, 1978.

KOSTELANETZ, Robert. *On Innovative Performance(s): Three Decades of Recollections on Alternative Theatre.* Jefferson and London, McFarland, 1994.

LISCHKA, Gerhard Johan. Performance Art/Live Art/Mediafication. *Discourse.* 14: 2. 1992.

ORTHOF, Geraldo. *Tradição e inovação, especialização e interdisciplinaridade no ensino das artes*. Brasília, Editora D., 1994.

PRONCKO, Leonard C. View from the West: a Theatre of Feast. In: BRANDON, James R. et al. *The Performing Arts in Asia.* Paris, UNESCO, 1971.

QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de. Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989). Tese. Queen Mary College, University of London, 2001.



RANGACHARYA, Adya. *Introduction to Bharata's Natya-Sastra*. Bombay, Popular Prakashan, 1996.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, 2012.

TAKKAR, B. K.. *On the Structuring of the Sanskrit Drama.* Ahmedabad, Saraswati Pustak Bhandar, 1984.

VATSYAYAN, Kapila Malik. Aesthetic Theories Underlying Asian Performing Arts. In: BRANDON, James R. et al. *The Performing Arts in Asia.* Paris, UNESCO, 1971.

VERMA, Jatinder. The Challenge of Binglish: Analysing Multi-cultural Productions. In: CAMPBELL, Patrick et al. *Analysing Performance: A Critical Reader*. Manchester and New York, Manchester University Press, 1996.