

FRICÇÕES CULTURAIS E CRIAÇÕES CÊNICAS

PETER BROOK

EDUARDO OKAMOTO
VANESA CRISTINA PETRONCARI

RESUMO

>

O presente trabalho propõe um levantamento de quatro conceitos referentes aos estudos interculturais no teatro nos discursos do diretor inglês Peter Brook (a saber: “multiculturalismo”, “interculturalidade”, “transculturalidade” e intraculturalidade).

Palavras-chave:

Trocas culturais, interculturalismo, Peter Brook.

“Fricções culturais e criação cênica:
Peter Brook”

VANESA CRISTINA PETRONCARI
EDUARDO OKAMOTO (ORIENTADOR)

Filho de imigrantes judeus, Peter Brook nasceu em Londres em 1925. Estudou na Universidade de Oxford e começou sua carreira teatral em 1942 com uma adaptação de *The Tragical History of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe. Entre 1945 e 1979 trabalhou muitas vezes com a Royal Shakespeare Company, destacando-se pela direção de suas peças, como *King Lear* de Shakespeare, e *Marat-Sade* de Peter Weiss. Em 1970 fundou o Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT)¹, em Paris, onde realiza um trabalho de pesquisa teatral fundamentado em trocas culturais.

Um dos principais conceitos que norteiam seus trabalhos é questão da forma cênica. Para ele, uma forma deve ser viva e não fossilizada, morta. Para tal, é preciso investigar o que está por trás desta, o que realmente a motiva e a desencadeia. Uma forma em si não significa absolutamente nada, da mesma maneira que um conceito necessita de uma forma para ser expresso. Ou seja, a forma apenas não é tudo, é preciso que ela esteja preenchida e permeada de vida e significado.

¹ Centro Internacional de Pesquisas Teatrais.

² Estamos aqui no cerne do problema. Nada existe na vida sem forma; e somos obrigados, a cada instante, especialmente ao falar, a procurar a forma. No entanto, é importante perceber que essa forma pode ser precisamente um obstáculo absoluto à vida, que não tem forma. Não podemos escapar dessa dificuldade e a luta é permanente: a forma é necessária, no entanto ela não é tudo. (Trad. nossa.)

³ O teatro é apenas uma forma, e essa forma não significa nada em si mesma. Existem milhões de formas e elas são ou inúteis e sem valor, ou magníficas, dependendo do que as atravessa, mas uma forma não é nada mais que um veículo. (Trad. nossa.)

*Nous sommes là au coeur du problème. Rien n'existe dans la vie, sans forme ; nous sommes obligés à chaque instant, notamment en parlant, de chercher la forme. Or, il faut se rendre compte que cette forme peut être précisément l'obstacle absolu à la vie, qui n'a pas de forme. On ne peut échapper à cette difficulté et la lutte est permanente : la forme est nécessaire et pourtant elle n'est pas tout.*² (BROOK, 1999, p. 61.)

*Le théâtre n'est qu'une forme, et qu'une forme ne signifie rien en elle-même, il y a des millions de formes et elles sont soit inutiles et sans valeur, soit magnifiques selon ce qui les traverse, mais une forme n'est qu'un véhicule.*³ (Idem, 2009, p. 78.)

A forma em uma obra de arte é necessária por ser o veículo que permite ao público entrar em contato com sua essência. Mas, diferentemente de algumas artes como, por exemplo, a pintura e a fotografia, as formas teatrais são mutáveis a cada apresentação. Para Brook, as formas cênicas *devem* ser passíveis de mudanças a cada apresentação. Insistir em sua cristalização é caminhar rumo à morte e correr o risco de perder sua essência.

*Très simplement, très directement, j'ai constaté que la forme est le miroir du moment. Ce qu'on appelle la forme est véritablement ce qui permet au public d'entrer en contact avec l'oeuvre, et elle change tout le temps. Comme tout ce que nous voyons dans la vie de tous les jours par l'architecture, ou encore dans la mode ou dans les couleurs utilisées pour un affiche, tout cela est en mouvement perpétuel. Ce sont les formes évidentes. Mais à vrai dire, toutes les formes qui existent sont en mouvement. Et c'est pourquoi il faut continuellement renouveler la forme. D'une certaine manière, le miracle du théâtre reside dans son affirmation constante que, dans la vie réelle, rien n'est permanent : tout passe, toutes les vies ont une fin, tout disparaît, tout se renouvelle.*⁴ (Ibidem, p. 41 e 42.)

⁴ Bem simples e diretamente, eu constatei que a forma é o espelho do momento. O que nós chamamos de forma é o que, na verdade, permite ao público de entrar em contato com a obra, e ela muda o tempo todo. Como tudo o que vemos na vida de todos os dias pela arquitetura ou ainda na moda ou nas cores usadas por um cartaz, tudo isso está em movimento constante. São as formas evidentes. Mas, na verdade, todas as formas que existem estão em movimento. E é por isso que é preciso renovar a forma continuamente. De uma certa maneira, o milagre do teatro reside em sua afirmação constante de que, na vida real, nada é permanente: tudo passa, todas as vidas têm um fim, tudo desaparece, tudo se renova. A totalidade da existência humana está em movimento. (Trad. nossa.)

⁵ Estamos à procura do que dá vida a uma forma cultural - não estudar a cultura em si, mas o que está por trás. (Trad. nossa.)

⁶ Mais do que nunca em nosso trabalho, ficou claro que as formas deveriam vir por último, que o verdadeiro caráter do desempenho só surgiria quando uma mistura de estilos fosse ultrapassada através de um filtro para eliminar o supérfluo. (Trad. nossa.)

⁷ Quando tradições separadas se reúnem, num primeiro momento, existem barreiras. Entretanto, quando um objetivo comum é descoberto, por meio de um intenso trabalho, as barreiras desaparecem. No momento em que as barreiras desaparecem, os gestos e tons de voz de um e todos se tornam parte da mesma linguagem, expressando, por um momento uma verdade compartilhada na qual o público está incluído: este é o momento para o qual todo teatro leva. (Trad. nossa.)

Em suas pesquisas, Brook afirma estar sempre em busca do que está por trás das formas e ao fazer isso, constata que a forma em si não deve ser o maior objetivo em uma encenação. Ela deve vir depois, sustentada pela qualidade encontrada pelos atores para executá-la.

*We are seeking for what gives a form of culture its life – not studying the culture itself but what is behind.*⁵ (BROOK, 1987, p. 106.)

*More than ever in our work, it was clear that forms had to come last, that the true character of the performance would only emerge when a hodgepodge of styles had passed through a filter to eliminate the superfluous.*⁶(Idem, 1999, p. 218.)

Ao buscar a essência das formas e eliminando suas superficialidades, Brook concluiu que existe um território comum por trás das formas culturais. Tal conclusão deu-se em seus trabalhos com o CIRT junto a atores provindos de diferentes países e culturas. Em meio a improvisações teatrais, o diretor percebeu que atores que não falavam a mesma língua nem compartilhavam das mesmas vivências culturais, chegavam a estabelecer uma comunicação. Essa comunicação seria possível graças a elementos comuns a todos os seres humanos, independentemente de sua nacionalidade.

O teatro, então, abriria espaço para se chegar a um território comum e acessível a todo ser humano, o que entendemos nesta pesquisa como *transculturalidade*.

*When separate traditions come together, at first there are barriers. When, through intense work, a common aim is discovered, the barriers vanish. The moment when the barriers vanish, the gestures and the tones of voice of one and all become part of the same language, expressing for a moment one shared truth in which the audience is included : this is the moment to which all theatre leads.*⁷ (Idem, 1993, p. 95.)

Tais questões levaram Brook a viajar por diferentes países e continentes pondo à prova sua teoria de que seria possível estabelecer uma comunicação entre indivíduos de culturas distintas.

*In what conditions is it possible for what happens in a theatre experience to originate from a group of actors and be received and shared by spectators without the help and hindrance of the shared cultural signs and tokens?*⁸ (Idem, 1987, p. 125.)

Incentivando os atores de seu grupo a improvisarem na frente de públicos de diversos países (incluindo algumas sociedades tradicionais africanas), Brook verificou que não apenas a comunicação entre atores originários de países diferentes era possível no jogo teatral, mas também entre atores e públicos desconhecidos entre si culturalmente.

In the first village (Africa), we placed the one object we had used again and again, a cardboard box, in the middle of the carpet. For the spectators, for us, it was the same : it was real. An actor got up and

⁸ Em que condições é possível que o que é originado em uma experiência teatral por atores possa ser recebido compartilhado por espectadores sem a ajuda ou impedimento de sinais e símbolos culturais compartilhados? (Trad. nossa.)

⁹ Na primeira aldeia (África), colocamos o objeto que tínhamos usado de novo e de novo, uma caixa de papelão, no meio do tapete. Para os espectadores, para nós, era o mesmo: era real. Um ator se levantou e foi em direção a ela. O que estava lá dentro? Como o ator queria saber, o público queria saber com ele, e então estávamos no terreno comum onde a imaginação poderia saltar para a vida. Outra vez foi um par de sapatos e foi uma pessoa sem sapatos que veio em direção a eles - mais uma vez, um terreno comum. Um pedaço de pão, duas pessoas que olham, um terceiro as aborda - um terreno comum. Nós tentamos ser mais simples ainda. Um som de um instrumento ou um som de uma voz, repetida e repetida. Nós não usamos nenhum idioma musical, nenhuma linguagem musical, apenas um som. Qualquer coisa pode ser um ponto de partida, desde que fosse bastante simples. (Trad. nossa.)

¹⁰ No meio da África, eu escandalizei um antropólogo, sugerindo que todos temos uma África dentro de nós. Eu expliquei isso com base na minha convicção de que somos cada um apenas partes de um homem completo: que o ser humano completamente desenvolvido conteria o que hoje é rotulado como africano, persa ou inglês. Todos podem responder à música e às danças de muitas raças diferentes das suas. Igualmente podem-se descobrir em si mesmo os impulsos por trás desses movimentos e sons estranhos e assim torná-los seus próprios. O homem é mais do que sua cultura o define; hábitos culturais vão muito mais além do que as roupas que ele veste, mas elas ainda são apenas peças de vestuário para que uma vida desconhecida ganhe corpo. Cada cultura expressa uma parte diferente do atlas interno: a verdade humana completa é global, e o teatro é o lugar em que o quebra-cabeças pode ser montado com todos juntos. (Trad. nossa.)

*went towards it. What was inside ?As the actor wanted to know, the audience wanted to know with him, so at once we were on the common ground where the imagination can spring to life. Another time it was a pair of shoes and a shoeless person who came towards them – again, common ground. A piece of bread, two people eye it, a third approaches – common ground. We tried to be simpler still. One sound on an instrument or one sound from a voice, repeated and repeated. We used no musical idiom, no musical language, just a sound. Anything could be a starting point, provided it was simple enough.*⁹ (Idem, 1999, p. 181.)

Ao ultrapassar os hábitos moldados pela cultura, cada indivíduo disporia de recursos para compreender outro indivíduo que não fizesse parte de sua cultura. Isto porque, a cultura seria uma casca que delimita determinado comportamento humano, mas na verdade, todos seríamos parte de um mesmo todo.

*In the middle of Africa, I scandalized an anthropologist by suggesting that we all have an Africa inside us. I explain that this was based on my conviction that we are each only parts of a complete man: that the fully developed human being would contain what today is labelled African, Persian or English. Everyone can respond to the music and dances of many races other than his own. Equally one can discover in oneself the impulses behind these unfamiliar movements and sounds and so make them one's own. Man is more than what his culture defines ; cultural habits go far deeper than the clothes he wears, but they are still only garments to which an unknown life gives body. Each culture expresses a different portion of the inner atlas : the complete human truth is global, and the theatre is the place in which the jigsaw can be pieced together.*¹⁰ (Idem, 1987, p. 129.)

O trabalho para se chegar a um território comum não apagaria a identidade de cada indivíduo, pelo contrário: ao se buscar um território comum, são deixadas de lado as formas superficiais do comportamento de cada um (que seria moldado através da cultura em que nasceu e cresceu) e se afirmariam as verdadeiras qualidades identitárias de cada cultura.

*Lorsque des gens très différents – des Américains, des Africains, des Européens, des Asiatiques – travaillent ensemble, la première chose qu'on voit est que ce qui confère apparemment à chacun son identité repose sur des stéréotypes sans intérêt. Et lorsque, par un travail de purification, chacun perd ce côté caricatural de l'identité, au lieu d'arriver à une espèce de no man's land, apparaissent au contraire les vraies différences, magnifiques et glorieuses.*¹¹(*Idem*, 2007, p. 29 e 30.)

*Our first task was to try to put an end to the stereotypes, but certainly not to reduce everyone to a neutral anonymity. Stripped of his ethnic mannerisms a Japanese becomes more Japanese, an African more African, and a point is reached where forms of behaviour and expression are no longer predictable.*¹²(*Idem*, 1987, p. 106.)

¹¹ Logo que pessoas muito diferentes – americanos, africanos, europeus, asiáticos – trabalham juntos, a primeira coisa que vemos é que o que aparentemente lhes confere sua identidade repousa sobre estereótipos desinteressantes. E logo que, através de um trabalho de purificação, cada um perde este lado caricatural da identidade, ao invés de chegar a uma espécie de no man's land (terra de ninguém), aparecem, ao contrário as verdadeiras diferenças, magníficas e gloriosas. (Trad. nossa.)

¹² Nossa primeira tarefa era tentar pôr fim aos estereótipos, mas certamente não para reduzir todos a um anonimato neutro. Despojado de seus maneirismos étnicos, um japonês tornava-se mais japonês, um africano mais africano; alcançávamos um ponto em que as formas de comportamento e de expressão já não eram previsíveis. (Trad. nossa.)

¹³ Em muitos países do Terceiro Mundo, grupos de teatro se debruçam sobre peças de autores europeus, como Brecht ou Sartre. Muitas vezes, eles falham em reconhecer que estes autores trabalharam através de um complexo sistema de comunicação que pertence ao seu próprio tempo e lugar. Em um contexto completamente diferente, a ressonância não está mais lá. (Trad. nossa.)

Embora Brook não utilize o termo *intraculturalidade* em seus livros, entendemos que esta ideia pode ser enquadrada neste conceito. A saber, “intraculturalidade” é a proposta de se ater à própria cultura de origem a fim de afirmar melhor sua identidade. Brook reconhece que cada comunidade produtora de teatro deve levar em consideração sua própria realidade e não tentar copiar produções alheias, isso resultaria em formas mortas. Isto porque, é preciso entender as condições de produção de uma peça; sem estas, a mera reprodução de suas formas resta inconsistente.

In many Third World countries, theatre groups tackle plays by European authors, such as Brecht or Sartre. Often they fail to recognise that these authors worked through a complex system of communication that belonged to their own time and place. In a completely different context, the resonance is no longer there. (*Idem*, 1993, p. 107 e 108.)

Aqui se encontra a maior contradição do discurso de Brook. Ele reconhece que cada produção teatral pertence a um contexto e cita o exemplo de grupos de países do terceiro mundo que tentam reproduzir peças de dramaturgos europeus e falham nesta tarefa. Segundo ele, esses indivíduos se esquecem de que, se as condições de produção não são as mesmas, a obra perde sua ressonância. Entretanto, a sua atitude em relação a manifestações artísticas e obras de países do terceiro mundo é a mesma. Como exemplo, podemos citar uma de suas obras mais famosas, *O Mahabharata*. Trata-se de um poema épico hindu, considerado a obra fundadora do hinduísmo. Brook encenou esta epopeia com atores do CIRT em uma obra teatral de nove horas de duração e depois a adaptou para o cinema reduzindo-a para cinco horas. Além do *Mahabharata*, Brook se inspira em outras manifestações orientais, como o teatro balinês, o nô e o kabuki (formas japonesas), trazendo elementos de outras culturas para suas encenações. Podemos nos perguntar se, ao fazer isso, a verdadeira essência destas manifestações culturais não seria perdida, tal como ele afirma ocorrer quando um grupo de países do terceiro mundo monta um texto de Brecht ou Sartre.

Um dos principais nomes que critica o teatro intercultural europeu é o indiano Rustom Bharucha. Para ele, esta atitude de se inspirar em outras culturas, diversas daquelas em que estão inseridos, a fim de se criarem novas cenas teatrais, assemelha-se à atitude colonizadora da Europa em relação a países africanos, asiáticos e americanos a partir do século XVI. Essas formas de apropriação ocidental limitam-se a reproduzir apenas a aura cultural enxergada pelos diretores do que tentam compreender verdadeiramente o que estaria por trás motivando tais manifestações.

O conceito de apropriação cultural não é discutido por Brook nos discursos estudados, isso talvez denote uma visão de que seu trabalho não se utiliza de outras culturas de forma apropriativa e exploratória, como afirma Bharucha. Para além disso, as reflexões que concernem os atritos interculturais parecem discutidos de forma superficial e um tanto quanto ingênua, não levando em consideração que as culturas utilizadas como inspiração podem ter um ponto de vista distinto do europeu.

No caso do *Mahabharata*, Brook mostra ter consciência de que seu coletivo de atores nunca seria um grupo indiano encenando o Mahabharata, se buscasse isso, provavelmente cairia em algo falso. Por isso, ele afirma não terem tentado ser o que não eram. A obra foi criada na Índia, mas, segundo ele, traz elementos que concernem a toda humanidade, por isso, cada ser humano, independentemente de sua origem cultural, poderia colaborar com seu próprio ‘background’, não tentando, então, imitar algo que nunca chegam a ser.

*We were not presuming to present the symbolism of Hindu philosophy. In the music, in the costumes, in the movements, we have tried to suggest the flavour of India without pretending to be what we are not. On the contrary, the many nationalities who have gathered together are trying to reflect The Mahabharata by bringing to it something of their own. In this way, we are trying to celebrate a work which only India could have created but which carries echoes for all mankind.*¹⁴ (Idem, 1987, p. 162.)

No livro *Le diable c'est l'ennui - Propos sur le théâtre*, Brook relata um episódio em que a descontextualização de uma cerimônia espetacular provocou seu esvaziamento de sentido, reduzindo-a à mera forma espetacular. Ele conta que há no Irã um teatro extremamente forte e significativo para os sujeitos que o produzem. Trata-se do “tazieh”, um teatro que reconta a morte dos primeiros mártires do Islamismo e é interpretado não por atores profissionais, mas por pessoas dos vilarejos. Tal representação foi proibida pelo shah durante anos, mas continuou a ser feita clandestinamente nas cidades como uma espécie de celebração. Para Brook, uma dessas apresentações a que teve o privilégio de assistir foi algo emocionante, pois se tratava de uma representação viva, que presentificava o passado de todas as pessoas ali presentes, que por sua vez, compartilhavam do sentimento evocado pela *mise-en-scène*. Posteriormente, dada uma abertura política do país, realizou-se o Festival Internacional de Chiraz, no qual, houve a apresentação do tazieh. Como se tratava de um festival internacional, onde haveria a presença da rainha, um diretor foi chamado para melhorar a apresentação. Este, por sua vez, modificou o figurino, inseriu efeitos de iluminação, substituiu acessórios etc. Brook ao assistir isso, classificou este processo como um “aburguesamento” que matou a representação. O que antes era tão vivo, transformou-se em uma forma morta.

¹⁴ Nós não tínhamos a pretensão de apresentar o simbolismo da filosofia hindu. Na música, nos costumes, nos movimentos, tentamos sugerir o sabor da Índia, sem fingir ser o que não somos. Pelo contrário, as diversas nacionalidades reunidas, tentam refletir o Mahabharata trazendo algo próprio. Desta forma, estamos tentando celebrar um trabalho que só a Índia poderia ter criado, mas que traz ecos para toda a humanidade. (Trad. nossa.)

*I was alerted as early as 1977 to the problem of translation in intercultural theatre practice through Peter Brook's production of *The Ik*, based on Colin Turnbull's anthropological study of an African tribe that has been dehumanized through hunger and displacement. In a memorable interview, Kenneth Tynan¹⁴ had called the reader's attention to an appalling lapse in Brook's representation: '[I]n the programme it just said "as far as anyone knows the ik still exist." As far as anyone knows? I mean, here we were, invited to feel compassion and horror at their plight, but, nobody in the production had even bothered to find out whether they still existed? [...] Is this right? Is it right to do a play about people from another part of the world, with whom you have no real contact, but whose condition provides you with a convenient metaphor for "inhumanity"? Brook's 'despondent nihilism' has been aptly summarized by Tynan in his pithy description of the maestro's worldview: 'human beings, left to themselves,*

stripped of social restraints, are animals, and are inherently rotten, and destructive'(Tynan 1977:23). Indeed, *The Ik* in its chic use of non-verbal babble to suggest the primitivization of African 'natives' will surely go down in intercultural theatre history as a paradigmatic example of primordializing the Other as an anthropological object. In 1977, my problem was not with Brook as such, but with the troubling questions that were triggered on reading Tynan's interview: *Is there an ethic of representation in theatre? What are the alternative modalities of representing the Other with responsibility and engagement?*¹⁵ (BHARUCHA, 2001, p. 2 e 3.)

Desta forma, Bharucha enfatiza os riscos ao representar uma cultura distante. O que podemos acreditar que sejam valores *transculturais* e universais, podem ser apenas projeções da própria cultura.

Em uma entrevista, Mnouchkine declara que os princípios da democracia – forma de governo da maior parte dos países ocidentais – são princípios fundamentais, não negociáveis e transculturais.

¹⁴ Kenneth Tynan (1927 – 1980) foi um escritor e crítico teatral inglês.

¹⁵ Eu fui alertado já em 1977 para o problema de tradução na prática teatral intercultural de Peter Brook na produção de *Os Iks*, baseado no estudo antropológico de Colin Turnbull de uma tribo africana que foi desumanizada por fome e deslocamento. Em uma entrevista memorável, Kenneth Tynan tinha chamado a atenção do leitor para um lapso chocante na representação de Brook: No programa, é dito apenas "tanto quanto qualquer um sabe, o ik ainda existe."?. Tanto quanto qualquer um sabe? Eu digo, aqui nós estávamos convidados a sentir compaixão e horror por esta condição, mas ninguém na produção tinha sequer se preocupado em saber se eles ainda existiam. [...] Isso está certo? É correto fazer uma peça sobre pessoas de outra parte do mundo, com quem você não tem contato real, mas cuja condição lhe proporciona uma metáfora conveniente para "desumanidade"? O 'nihilismo desanimado' de Brook foi apropriadamente resumido por Tynan em sua descrição concisa da visão de mundo do maestro: "os seres humanos, deixados a si mesmos, desprovidos de restrições sociais, são animais e são inerentemente piores e destrutivos" (Tynan 1977 23). Na verdade, *O Ik*, em seu uso chique de tagarelice não-verbal para sugerir a primitivização de 'nativos' africanos certamente entrará para a história do teatro intercultural como um exemplo paradigmático de primordializar o Outro como objeto antropológico. Em 1977, o meu problema não era com Brook em si, mas com as questões preocupantes que foram acionados ao ler a entrevista de Tynan: Existe uma ética da representação no teatro? Quais são as modalidades alternativas de representar o Outro com responsabilidade e compromisso? (Trad. nossa.)

Je ne suis pas moi-même une adepte de l'ouverture totale des frontières. Je ne veux pas des tyrans, je ne veux pas des bourreaux. Mas si, nous mêmes, nous défendions mieux nos principes, si nous défendions ardemment, sans état d'âme, la laïcité, l'égalité des hommes et des femmes, l'égalité d'accès à l'éducation, à la santé, au logement, à la justice, si nous défendions plus fermement les lois de la démocratie, en somme – y compris contre ceux qui savent très habilement les manipuler pour les retourner contre la démocratie elle-même – , nous aurions moins à défendre nos frontières. Je suis sûre que les Français seraient plus accueillants s'ils étaient certains

Ce que vous dites amène à réfléchir sur ce qui se passe lorsque l'on prend un spectacle traditionnel et qu'on le sort de son contexte. [...] L'« embourgeoisement » du spectacle était total, mais surtout ce qu'il y avait de plus lugubre et insupportable, de plus deadly, ce fut le public. A la place d'un public croyant, avec la foi simple du bûcheron pour qui tout cela a un sens, il y avait un public « jet-set » international qui se moquait complètement du contenu sacré. Il était là pour voir comment tout cela était joli et folklorique, et ces gens sont sortis très contents, ravis d'avoir assisté à ce spectacle merveilleux et singulier. Ils ne se rendait pas compte qu'ils avaient été escroqués et qu'ils n'avaient pas vu un tazieh. Ils avaient vu une chose ordinaire, ennuyeuse, sans aucun intérêt réel, qui ne donnait aucune expérience. Ils ne se rendaient compte parce que c'était « la culture », le folklore officiel. Et tout le monde est parti ravi, vers le cocktail!¹⁵ (Idem, 1991, p. 50 e 51.)

¹⁵ O que você disse leva à reflexão sobre o que acontece quando pegamos um espetáculo tradicional e o tiramos de seu contexto. [...] O “aburguesamento” do espetáculo foi total, mas o que havia de mais sombrio e insuportável, mais mortal, era o público. Em vez de um público crente, com a fé simples do lenhador para quem tudo aquilo faz sentido, havia um público “jet-set” internacional, que ridicularizava os conteúdos sagrados. Ele estava lá para ver como era tudo bonito e folclórico, e essas pessoas foram embora muito felizes, muito contentes por terem assistido a um espetáculo maravilhoso e singular. Eles não perceberam que haviam sido enganados e que eles não tinham visto um Tazieh. Eles tinham visto algo ordinário, chato, sem interesse real, que não proporcionou nenhuma experiência. Eles não perceberam porque era a “cultura”, o folclore oficial. E todos saíram felizes, para o coquetel! (Trad. nossa.)

¹⁶ UM ESPECTADOR - Eu estou intrigado pelo seu interesse pelo Mahâbhârata que o senhor montou há alguns anos. Eu gosto bastante deste texto cujo personagem Arjuna parece-me ser o herói trágico por excelência. Eu me pergunto se foram os heróis ocidentais e os de Shakespeare em particular que levaram o senhor até o Mahâbhârata. Eu faria mal em crer que há nele uma busca espiritual que não encontramos necessariamente nos heróis trágicos ocidentais? Em Shakespeare, isso constantemente termina em suicídios ou em sombras dramáticas, por isso Arjuna parece transcender a tragédia por sua busca espiritual. Foi isto que atraiu o senhor nesta obra?

PETER BROOK - Estamos indo pouco a pouco para questões muito difíceis! Vocês estão me dando trabalho...Eu acho que, no Mahâbhârata, na tragédia grega, em Shakespeare e nos fins trágicos da ópera - nós montamos recentemente Carmem - nós encontramos uma base, sempre a mesma, que é o destino. Alguma coisa que se torna inevitável. Claro, as razões são diferentes. Na tragédia grega, este destino é de uma maneira

A contradição de Brook não se encontra apenas no fato de ele montar espetáculos ou valer-se de formas não europeias para suas produções, mas sobretudo no fato de não se questionar se seus trabalhos são esvaziados de sentido para um público originário das culturas « inspiradoras ». É, no mínimo, paradoxal afirmar que grupos de países do terceiro mundo não enxergam a descontextualização em se montar Brecht ou Sartre fora da Europa e montar *O Mahabharata* fora da Índia. Segundo Brook, *O Mahabharata* traria questões pertencentes a todo ser humano, independentemente de sua cultura de origem. A guerra, o amor, o ódio, a paz, entre outras questões ilustradas na epopeia indiana, fariam parte da história de todas sociedades e, por isso, a torna uma obra universal, assim como as peças de Shakespeare. Ora, se Brook enxerga elementos que lhe dizem respeito no *Mahabharata*, grupos de terceiro mundo não poderiam também identificar questões que lhe dizem respeito nas obras de Brecht ou Sartre ?

UM AUDITEUR - Je suis intrigué par votre intérêt pour le Mahâbhârata que vous avez monté il y a quelques années. J'aime beaucoup ce texte dont le personnage Arjuna me paraît être le héros tragique par excellence. Je me demandais si ce sont les héros occidentaux et ceux de Shakespeare en particulier qui vous ont mené vers le Mahâbhârata. Ai-je tort de croire qu'il y a en lui une quête spirituelle qu'on ne retrouve pas nécessairement dans les héros tragiques occidentaux ? Chez Shakespeare, ça finit souvent par des suicides et de sombres drames, alors qu'Arjuna semble transcender la tragédie par sa quête spirituelle. Est-ce cela qui vous a attiré dans cette oeuvre ?
 PETER BROOK - On avance peu à peu avec des questions d'une telle difficulté ! Vous me faites travailler... Je crois que, dans le Mahâbhârata, dans la tragédie grecque, chez Shakespeare et dans les fins tragiques de l'opera - récemment, on a monté Carmen - , on retrouve une base, toujours la même, qui est le destin. Quelque chose qui devient inévitable. Bien sûr, les raisons sont différentes. C'est là la grande différence entre le mélodrame et la tragédie. Dans le mélodrame, la question n'est pas posée. Quelqu'un tue quelqu'un d'autre, mais au moment de la

catastrophe, cette grande interrogation : « Comment vivre honorablement cette situation ? » n'est pas posée. Le Mahâbhârata va beaucoup plus loin que toute autre oeuvre. D'un certain point de vue, on y voit que le mouvement vers cette guerre absolue, l'anéantissement presque entier de la vie humaine, la catastrophe absolue pour la race humaine, est inévitable. Mais il montre aussi tous les points de vue, historique et spirituel, les cycles du cosmos, et comment, dans un certain cycle, l'humanité est vouée à une fin tragique. Et c'est peut-être la situation que nous vivons aujourd'hui, à laquelle on peut, par tempérament, réagir de manière optimiste ou pessimiste. Mais cette possibi-

inexorável, e desde que o primeiro passo é dado, não podemos evitar seu fim. É de uma precisão matemática. Em O Homem que, nós vemos pessoas que sofreram um acidente cerebral, cujas causas são talvez genéticas e o mesmo esquema de acontecimentos inevitáveis se apresenta. Na vida de cada um, quando uma catástrofe acontece, nós somos obrigados a encará-la como a expressão do destino. O fato de que ela tenha acontecido nos permite retrair tudo e nós nos dizemos: "Se eu não tivesse feito isso ou aquilo...", mas é tarde demais. Tal ação trouxe tal elemento, que trouxe um outro, e assim nós chegamos à noção de destino. A questão que isto nos traz é: como viver o pior? Como? Esta é a grande diferença entre o melodrama e a tragédia. No melodrama, a indagação não é feita. Alguém mata outro, mas no momento da catástrofe, a pergunta: "como viver honrosamente esta situação?" não é feita. O Mahâbhârata vai muito mais longe do que toda outra obra. De um certo ponto de vista, nós vemos que o movimento em direção à essa guerra absoluta, a aniquilação quase inteira da vida humana, é inevitável. Mas isto mostra também todos os pontos de vista, históricos e espirituais, os ciclos do cosmos, e como, em um determinado ciclo, a humanidade esta voltada a um fim trágico. E é talvez a situação que vivemos hoje, a qual nós podemos, por temperamento, reagir de maneira otimista ou pessimista. Mas esta possibilidade de uma última explosão que nós encaramos hoje é exatamente o que é recontado com as mesmas imagens no fim do Mahâbhârata. De um lado, como na tragédia grega, como em Shakespeare, é contado um destino que não podemos mudar. Mas nós podemos vive-lo de duas maneiras diferentes: cegamente ou, o que se torna o mesmo, lutando contra ele de uma maneira cega que não produz resultado algum. Ou ainda, emprestando o caminho de Arjuna, vivendo dois mundos ao mesmo tempo: um mundo que é voltado ao destino trágico e um mundo de uma compreensão que se abre graças a uma iluminação vinda de outra fonte. Quando os dois estão presentes ao mesmo tempo, a tragédia não é descartada, mas ela adquire outro sentido. Eu acredito que é isto que, verdadeiramente, dá uma realidade imediata hoje a todos aqueles que entram em contato novamente com o Mahâbhârata. E é por isso que não se trata de uma epopeia que é preciso respeitar como uma grande obra de arte de outros tempos, e sim alguma coisa que fala de nós, tanto de hoje como há três mil anos atrás. (Trad. nossa.)

¹⁷ Hoje, o mundo nos oferece novas possibilidades. Este grande vocabulário humano pode ser alimentado por elementos que no passado nunca se uniram. Cada raça, cada cultura pode trazer a sua própria palavra de uma frase que une a humanidade. Nada é mais vital para a cultura do mundo do que o trabalho em conjunto de artistas de diferentes raças e origens. (Trad. nossa.)

lité d'une explosion ultime à laquelle nous faisons face aujourd'hui est exactement ce qui est raconté avec les mêmes images à la fin du Mahâbhârata. D'un côté, comme dans la tragédie grecque, comme dans Shakespeare, on raconte un destin qu'on ne peut pas changer. Mais on peut le vivre de deux manières différentes. Soit aveuglement ou, ce qui revient au même, en luttant contre lui d'une manière aveugle qui ne produit aucun résultat. Ou encore en empruntant le chemin d'Arjuna, en vivant deux mondes en même temps : un monde qui est voué au destin tragique et un monde d'une compréhension qui s'ouvre grâce à une illumination provenant d'une autre source. Quand les deux sont présents en même temps, la tragédie n'est pas écartée, mais elle prend un autre sens. Je crois que c'est ce qui, véritablement, donne une réalité toute immédiate, pour aujourd'hui, à tous ceux qui entrent de nouveau en contact avec le Mahâbhârata. Et c'est pourquoi ce n'est pas une épopée qu'il faut respecter comme un grand chef-d'oeuvre d'autrefois, mais bien quelque chose qui parle de nous, autant aujourd'hui qu'il y a trois mille ans.¹⁶ (Idem, 2007, p.66, 67, 68 e 69.)

Para Brook, seus trabalhos com diferentes culturas são oportunidades de diálogo e construção artística. Suas pesquisas junto ao CIRT tornaram-se famosas por seu cunho *multicultural*, isto é, a convivência de diferentes culturas em um mesmo espaço.

Today, the world offers us new possibilities. This great human vocabulary can be fed by elements that in the past have never come together. Each race, each culture can bring its own word to a phrase which unites mankind. Nothing is more vital to the culture of the world than the working together of artists from different races and backgrounds.¹⁷ (Idem, 1993, p. 94.)

O questionamento levantado por Bharucha permanece em suspensão, não havendo referência direta a esta questão nos livros de Brook. O diretor inglês enxerga o perigo de grupos de países do terceiro mundo tentar imitar formas europeias, mas parece não levar em consideração este perigo quando a atitude parte de países europeus em direção ao terceiro mundo. Uma possível justificativa seria o fato de Brook afirmar sempre que está em busca do que torna uma forma verdadeira, evitando reduzi-la à mera imitação. Pressupõe-se, assim, que ele leve isto em consideração ao realizar suas encenações inspiradas em culturas orientais: atendo-se às verdadeiras motivações das ações cênicas, a utilização de manifestações artísticas provindas de outras culturas traria também a qualidade que as tornam vivas. Entretanto, isto é uma possibilidade, e os apontamentos de Bharucha são pertinentes visto que é a visão de um indiano sobre a adaptação europeia de uma obra indiana.

A visão de Brook, ao que parece, é que através do multiculturalismo, isto é, da convivência de indivíduos de culturas distintas, a produção cultural seria enriquecida, independentemente de serem europeias ou provindas de outros continentes. Cada ator traria sua própria bagagem cultural e, através do diálogo destas, a obra tornar-se-ia mais completa. Esta opinião encaixa-se no conceito interculturalidade, isto é, o diálogo de diferentes culturas a partir do multiculturalismo. Brook cita sua montagem de *A Tempestade* de Shakespeare, para exemplificar que cada ator pode contribuir para uma encenação de acordo com sua vivência cultural.

In the case of The Tempest, I realised that we had with us an African actor, Sotigui Kouyaté, who could bring something new, different and perhaps truer than any European actor to the major role of Prospero

*the magician, and that the other actors from non-English cultures could illuminate this elusive play through the light of their own traditions, which at times are closer to the spirituality of Elizabethan England than the urban values of contemporary Europe.*¹⁸ (Idem, 1993, p. 124 e 125.)

Assim, nesta etapa da pesquisa, pudemos observar que Peter Brook utiliza-se dos conceitos pesquisados de forma semelhante à nossa, embora muitas vezes não os denomine com as palavras “multiculturalismo”, “transculturalidade”, “interculturalidade” e “intraculturalidade”. Paralelamente à investigação e ao levantamento feito, problematizamos o seu discurso à luz destes conceitos, não chegando, contudo, a conclusões definitivas, devido à complexidade que as relações pautadas em trocas culturais assumem no teatro.

¹⁸No caso de *A Tempestade*, eu percebi que tínhamos conosco um ator africano, Sotigui Kouyaté, que podia trazer algo novo, diferente e talvez mais verdadeiro do que qualquer ator europeu para o importante papel de Próspero, o mágico. Da mesma forma, os outros atores de culturas não inglesas poderiam iluminar este jogo indescritível através da luz de suas próprias tradições, que às vezes estão mais perto da espiritualidade da Inglaterra Elisabetana que os valores urbanos da Europa contemporânea. (Trad. nossa)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROOK, Peter. Avec Grotowski. Éditions Actes Sud, France : 2009.
- _____ Climat de confiance. L'instant même. Quebec, 2007.
- _____ Threads of time. Methuen Publishing, 1999.
- _____ There are no secrets. Thoughts on acting and theatre. Methuen Drama. United Kingdom, 1993.
- _____ The shifting point. Forty years of theatrical exploration 1946 – 1986. A&C Black, 1987.

ABSTRACT

The present work proposes a survey of four concepts related to intercultural studies in theater in the speeches of the British director Peter Brook (“multiculturalism”, “interculturality”, “transculturality” and intraculturality).

KEYWORDS

Cultural exchanges, interculturalism, Peter Brook.