

EDUARDO OKAMOTO
VANESA CRISTINA PETRONCARI

FRICÇÕES CULTURAIS E CRIAÇÕES CÊNICAS

RUSTOM BHARUCHA

RESUMO

>

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

*Palavras-chave:
Trocas culturais, interculturalismo e Rustom Bharucha.*

“Fricções culturais e criação cênica: Rustom Bharucha”

VANESA CRISTINA PETRONCARI
EDUARDO OKAMOTO (ORIENTADOR)

Bharucha é indiano, nasceu em Calcutá em 1953 e se denomina um escritor independente e pensador acerca das relações interculturais no teatro. Esteve envolvido em uma série de intervenções educacionais no campo das artes em diferentes partes da Índia, bem como nas Filipinas, África do Sul, Brasil, Estados Unidos e Holanda. Dirigiu algumas peças na base da organização cultural “Ninasam” na aldeia de Heggodu, Karnataka, onde também realizou um workshop sobre “Terra e Memória” com a comunidade Siddi, de ascendência africana. Em Durban, África do Sul, participou de dois módulos do projeto de arte pública chamado “Tangencya na política de toque”. Mais recentemente, trabalhou como diretor de projetos do Museu Arna-Jharna do Deserto, em Jodhpur, Rajasthan, dedicado ao estudo de saberes tradicionais. Também foi diretor durante duas temporadas do Festival Inter-Asia Ramayana do laboratório de teatro de Adishakti, Pondicherry. Por muitos anos foi um dos conselheiros do Príncipe Claus para o Fundo de Cultura e Desenvolvimento nos Países Baixos, o que lhe permitiu estabelecer uma rede de diferentes projetos e iniciativas internacionais.

¹ Meu objetivo não é negar a intrincada rede de vínculos e filiações que existem no âmbito das culturas regionais, mas questionar como elas são produzidas dentro das culturas e dentro das hegemônias culturais de grupos dominantes. Por toda a sua afirmação de civilidade e de fraternidade regional, esses grupos podem excluir um espectro de linguagens culturais marginalizadas pelas restrições da casta, pobreza e outras formas de alienação social. (Trad. nossa.)

My purpose is not to deny the intricate network of bonds and affiliations that do exist within the framework of regional cultures, but to question how they are produced within the cultures, but to question how they are produced within the cultural hegemonies of dominant groups. For all their affirmation of civility and regional brotherhood, these groups may exclude a spectrum of cultural languages marginalized by the strictures of caste, poverty, and other forms of social alienation.¹ (BHARUCHA, 2011, p. 11)

É necessário notar que diálogos interculturais entre grupos de teatro europeus e não europeus são quase sempre propostos pelos primeiros, que certamente são beneficiados. É preciso, então, perguntar se tal desejo e benefício são compartilhados também pelos grupos estudados. Rustom Bharucha, diretor indiano, proveniente de um país muito visado e visitado por grupos europeus, problematiza esta atitude de usar a Índia apenas como inspiração e fornecedora de materiais para a criação de obras artísticas europeias. Para ele, as formas apropriadas de rituais e cerimônias (de caráter sagrado para a população) passam a ser esvaziadas de sentido ao serem transportadas para outros lugares por indivíduos estrangeiros. Para além disso, ele se posiciona contra o argumento europeu de que as formas cênicas podem ser compartilhadas por todos independentemente de sua procedência cultural; o contexto sociocultural, econômico e político dos grupos que produzem determinadas formas espetaculares é fator fundamental em tais produções, não podendo ser descartado porque somos todos seres humanos atrás de uma casca cultural. Ao invés de propor um diálogo pautado no esfacelamento das diferenças em nome de um território humano igualmente compartilhado, ele segue pela via inversa: propõe que as diferenças sejam mantidas e respeitadas, pois é nelas que reside o potencial criativo de cada um.

Em um mundo notadamente globalizado, os diálogos culturais tornam-se cada vez mais evidentes e facilitados. Contudo, qualquer teorização ou definição a respeito destes corre o risco de não corresponder à sua complexidade. Desta forma, ao invés de propor uma teoria sobre o fazer intercultural, Bharucha problematiza as questões decorrentes do encontro de culturas para a produção artística.

[...] It is both premature and somewhat presumptuous to assume that a theory of interculturalism can be written at this point in time. From whose point of view do we see this scenario of colliding cultures? Instead of “exchanging civilities” to use Patrice Pavi’s phrase, on the intricate process of transporting, translating and “restoring” behaviours of different cultures and body-languages, it would be much more useful, I think, to exchange differences not just about “theatre” but about where we see ourselves in “the world”.² (Ibidem, p. X)

O autor defende fortemente a ideia de que uma representação teatral não pode ser desvinculada de seu contexto. Assim, um encontro cultural (teatral) entre sociedades distintas, nunca pode ser visto fora de suas imediações socioculturais e econômicas, recortando apenas o fazer artístico em suas formas cênicas.

Our world is smaller today and infinitely more accessible (at least, for those who can afford to travel by air). There is less need to imagine ‘other’ cultures through travel accounts and translations of texts because now it is possible to experience directly these cultures, insofar as tourism permits us to do so. Telecommunications, satellite systems, multinational corporations and computers are part of a world-unifying order of which interculturalism in the theatre is merely a symptom. [...] It is naïve, if not irresponsible, to assume that a meaningful confrontation of any culture can transcend the immediacies of its history.³ (Ibidem, p. 1)

² [...] É ao mesmo tempo prematuro e um tanto presunçoso supor que uma teoria sobre interculturalidade pode ser escrita neste momento no tempo. De que ponto de vista vemos esse cenário de colisão de culturas? Em vez de “civilizações em intercâmbio”, para usar a frase de Patrice Pavi, sobre o intrincado processo de transporte, tradução e “restauração” de comportamentos de diferentes culturas e linguagens corporais, seria muito mais útil, penso eu, trocar diferenças não apenas sobre “teatro”, mas sobre onde nós nos vemos “no mundo”. (Trad. nossa.)

³ Nosso mundo é menor hoje e infinitamente mais acessível (pelo menos, para aqueles que podem dar-se ao luxo de viajar de avião). Há menos necessidade de se imaginar ‘outras’ culturas através de relatos de viagens e traduções de textos porque agora é possível experimentar diretamente essas culturas, na medida em que o turismo nos permite fazê-lo. Telecomunicações, sistemas de satélites, as corporações multinacionais e os computadores são parte de uma ordem de unificação mundial de interculturalidade que isso no teatro é apenas um sintoma. [...] É ingênuo, se não irresponsável, supor que um confronto significativo de qualquer cultura pode transcender as imediações de sua história. (Trad. nossa.)

Desvencilhar uma obra de arte de seu significado social, econômico e político seria ingênuo e irresponsável porque as sociedades provêm de diferentes processos de formação e evolução, o que influencia diretamente suas relações com a produção artística de cada uma. Isto parece ser uma opinião em comum entre Bharucha e Brook, sendo que o próprio Brook nos dá um exemplo em um de seus livros – *Le diable c'est l'ennui* –, em que a descontextualização de um evento espetacular de caráter sagrado para islâmicos provocou o esvaziamento de sua significação, segundo ele. Trata-se do “tazieh”⁴ um teatro que reconta a morte dos primeiros mártires do Islamismo. Em outra passagem, Brook volta à mesma questão com um exemplo diferente:

*J'ai vu en Inde des cérémonies extraordinaires dont j'ai parlé avec enthousiasme à mes amis, et je les ai retrouvées trois mois plus tard en Angleterre dans un festival consacré à l'Inde. C'était bien les mêmes gestes, mais l'ensemble était pitoyable. Ce n'était ni la faute des acteurs, ni celle des vieilles dames enthousiastes dans la salle, mais les organisateurs n'avaient pas compris qu'il aurait fallu transporter le village, le ciel, l'odeur, les castes, la terre et surtout les autres villageois pour que la cérémonie prenne tout son sens.*⁵ (BROOK, 2009, p.97 e 98)

O que é interessante aqui é que Brook (proveniente de uma cultura ocidental) enxerga o processo de esvaziamento de sentido em detrimento de uma forma bela em espetáculos orientais – islâmico e indiano – ao passo que Bharucha (proveniente de cultura oriental) enxerga na obra de Brook o mesmo

processo. Se pensarmos que todos somos seres humanos e que compartilhamos de certo território comum, as questões culturais específicas de cada contexto e de identidade dos atores ou performers não influenciariam a montagem tanto ao ponto de estas perderem suas raízes. De certo, há questões comuns a todo ser humano, mas afirmar que as especificidades de cada cultura não teriam influência crucial em cada indivíduo é tentar apagar suas identidades em nome de uma humanidade comum que talvez seja mais algo desejado do que realmente existente. A identidade cultural pode ser um ponto chave nesta questão do esvaziamento das formas quando espetacularidades são transportadas. Brook e Mnouchkine acreditam que todos partilhamos de uma humanidade comum que poderia ser alcançada no teatro independentemente de sua procedência cultural; entretanto, ao reclamar que certas cerimônias perdem sua essência quando são transportadas, Brook pode sugerir que a descontextualização de formas espetaculares pode não conseguir alcançar um território partilhado por todos.

Assim, é de se pensar se cada sociedade carrega ou não sua “bagagem” dado um encontro com outra sociedade. Podemos imaginar se em um encontro entre um grupo europeu, por exemplo, com um grupo africano, estes deixam de ser europeus e africanos e passam a ser seres humanos em relação ou se tal diálogo é permeado pela história que cada grupo carrega.

Outro ponto para o qual Bharucha chama a atenção é a assimilação compulsória de certos modelos culturais quando da colonização de países do terceiro mundo. Países árabes, africanos e americanos foram forçados a adotar comportamentos culturais provindos de seus colonizadores (notadamente europeus). Os processos de trocas culturais realizados por grupos europeus em relação ao “terceiro mundo” são sempre iniciados pelos primeiros, o que nos leva a questionar se isso seria de fato uma ânsia também para o grupo segundo ou se tal encontro cultural é imposto.

⁴ Caso relatado anteriormente nos estudos sobre Brook.

⁵ Eu vi na Índia cerimônias extraordinárias das quais falei com entusiasmo para os meus amigos. Três meses depois eu encontrei, na Inglaterra em um festival dedicado à Índia, as mesmas cerimônias. Eram os mesmos gestos, mas o conjunto estava patético. Não foi culpa dos atores, nem das velhinhas entusiastas da sala, mas os organizadores não haviam percebido que seria necessário transportar a aldeia, o céu, o cheiro, as castas, a terra e especialmente os aldeões para a que cerimônia tivesse todo o seu significado. (Trad. nossa.)

If interculturalism in the theatre is to be more than a vision, there has to be a fairer exchange between theatrical traditions in the East and the West. At the moment, it is westerns who have initiated (and controlled) the exchange. It is they who have come to countries like India and take its rituals and techniques (either through photographs, documentation, or actual borrowings). The sheer poverty, if not destitution, of most performers in India clearly minimizes their possibilities of travelling to the West. Only a few Indian gurus and dancers have had the opportunity to visit European and American countries for lecture-demonstration and classes⁶. (BHARUCHA, 2011, p.38.)

Necessário também notar que os diálogos culturais são regulados pelo poder econômico de cada grupo. Os europeus, que geralmente possuem maior poder aquisitivo, são quase sempre quem propõem este encontro e podem escolher o grupo estrangeiro a ser “estudado”. Já os países visitados (geralmente os de “terceiro mundo”), por possuírem baixo poder aquisitivo, não se deslocam e recebem o grupo europeu, quase nunca recusando sua visita (teriam eles a opção de recusar tal encontro?)

⁶ Se a interculturalidade no teatro é para ser mais do que uma visão, tem que haver uma troca justa entre as tradições teatrais no Oriente e no Ocidente. Atualmente, são os ocidentais que iniciam (e controlam) a troca. São eles que vêm a países como a Índia e levam seus rituais e técnicas (inclusive através de fotografias, documentação ou empréstimos reais). A enorme pobreza, se não a miséria, da maioria dos artistas na Índia minimiza claramente as suas possibilidades de viajar para o Ocidente. Apenas alguns gurus indianos e dançarinos tiveram a oportunidade de visitar países europeus e americanos para palestra-demonstração e aulas. (Trad. nossa.)

⁷ No melhor dos mundos possíveis, o interculturalismo poderia ser visto como uma “via de mão dupla”, baseado na reciprocidade mútua das necessidades. Mas na realidade, onde o Ocidente estende a sua dominação a questões culturais, esta “via de mão dupla” poderia ser mais precisamente descrita como um ‘beco sem saída’. (Trad. nossa.)

⁸ Se o interculturalismo nasce através do encontro do eu e do “outro”, o verdadeiro desafio é manter a reciprocidade desta dinâmica. Com demasiada frequência, o eu, ou mais precisamente o ego, domina sobre a cultura “outro”, que se torna uma mera extensão do próprio *ethos*. Ao explorar nós mesmos através de uma outra cultura, é preciso perguntar o que a cultura particular, recebe da nossa intervenção. De que serve isso se só nós o ganhamos com o encontro? (Trad. nossa.)

In the best of all possible worlds, interculturalism could be viewed as a ‘two-way street’ based on a mutual reciprocity of needs. But in actuality, where it is the West that extends its domination to cultural matters, this ‘two-way street’ could be more accurately described as a ‘dead-end’.⁷ (Ibidem, p.2.)

Pensar se o desejo de empreender um diálogo com outra cultura é o mesmo de ambos os lados pressupõe questionar também se os dois grupos são igualmente beneficiados. O que resta de benefício para uma comunidade visitada?

If interculturalism is born through the meeting of the self and the ‘other’, the real challenge is to maintain the reciprocity of this dynamic. All too often, the self, or more precisely the ego dominates over the ‘other’ culture, which becomes a mere extension of one’s own ethos. In exploring ourselves through another culture, one must ask what that particular culture receives from our intervention. Of what use is it if we alone gain from the encounter?⁸ (Ibidem, p. 155.)

Uma obra fortemente criticada por Bharucha é o *Mahabharata* montado por Peter Brook. Trata-se da encenação de um poema épico hindu. Este trabalho de Peter Brook foi montado com atores do CIRT inicialmente para o teatro com nove horas e depois em cinco horas para o cinema. O poema fascinou o diretor devido a sua compreensão da natureza humana. Segundo ele, a obra contempla temas que dizem respeito a toda humanidade atemporalmente, não apenas à cultura indiana.

The more we entered into the Mahabharata, the more we came to recognize the richness and generosity of the original Hindu thought. [...] All the stress and anguish, the violent misery and despair of contemporary life are reflected in the

*bitter abominations that the Mahabharata predicted; the age of darkness is all around us, and with it we seem to reach the ultimate degradation of the human creature – far beyond all that the ancient authors could foresee. Today, we have many astonishing films, and novels on the horrors of war, but unlike them, the Mahabharata is not negative. It leads one into the basic meaning of conflict. It shows that the movements of history are inevitable, that great miseries and disasters may be unavoidable, but within each passing moment a new possibility can open, and life can still be lived in all its fullness. This can help us understand how live. It can help us cross the darkest age. This alone reason was reason enough for staging the work. This is why, in French, then in English, touring across the world, and then on tape and on film, it seems to have touched a common human chord. How to survive is an urgent contemporary question, but, it can easily cover up a far greater question, which the Mahabharata places firmly in its rightful place. Not only how to survive, but why?*⁹ (BROOK, 1999, p.217, 219 e 220.)

⁹ Quanto mais entrávamos no *Mahabharata*, mais nós reconhecíamos a riqueza e generosidade do pensamento original Hindu. [...] Todo o stress e angústia, miséria e desespero violentos da vida contemporânea são refletidos nos eventos complexos do grande épico. Nosso mundo está deslizando cada vez mais profundamente para as abominações amargas que o Mahabharata previu, a idade das trevas está à nossa volta, e com ela parece que estamos chegando à degradação final da criatura humana - muito além do que os autores antigos poderiam prever. Hoje, temos muitos filmes surpreendentes e romances sobre os horrores da guerra, mas, ao contrário deles, o Mahabharata não é negativo. Isso leva para um significado básico de conflito. Isso mostra que os movimentos da história são inevitáveis, que grandes misérias e desastres podem ser inevitáveis, mas dentro de cada momento que passa uma nova possibilidade pode se abrir, e a vida ainda pode ser vivida em toda a sua plenitude. Isso pode nos ajudar a compreender como viver, pode nos ajudar a atravessar a idade mais escura. Esta razão foi motivo suficiente para encenar o trabalho. É por isso que, em francês, depois em inglês, excursionando por todo o mundo e, na fita e no filme, ele parece ter tocado uma corda humana comum. Como sobreviver é uma questão contemporânea urgente, mas pode, facilmente encobrir uma questão muito maior, o que o coloca Mahabharata firmemente no seu devido lugar. A questão não é apenas como sobreviver, mas por quê? (Trad. nossa.)

¹⁰ 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.)

A montagem sugere dificuldades em sua abordagem, visto que é uma obra indiana encenada por atores de diferentes origens. Para evitar artificialismos, Brook e sua equipe afirmam 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 chegariam 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.*¹⁰ (Idem, 1987, p.162.)

Brook parece ter ciência do risco que se corre ao se empreender um desafio tal qual montar o Mahabharata. Tentar ser indiano através da representação da filosofia e simbolismo hindus seria uma busca vã, visto que seus atores provinham de diversas partes do mundo. Brook, então, afirma que seu intuito era sugerir o sabor da Índia. Isto seria problemático do ponto de vista de Bharucha, pois uma obra complexa como o Mahabharata não pode ser representada sem o simbolismo da filosofia hindu. Para ele, isso seria uma representação superficial que escapa a um verdadeiro confronto com o contexto da cultura indiana. Brook teria, assim, encontrado uma zona de conforto.

When Brook says in the foreword to his play that 'we have tried to suggest the flavor of India without pretending to be what we are not', he is gracefully evading a confrontation with the historical context of Indian culture. No one wants Brook to resort to antiquarianism.

When he claims that 'we are not attempting a reconstruction of Dravidian and Aryan Indian of 3000 years ago', we can accept that position. But when, in the next line, he says, 'We are not presuming to present the symbolism of Hindu philosophy', this qualification is more questionable. What is the Mahabharata without Hindu philosophy?¹¹ (BHARUCHA, 1993, p. 71.)

Inevitably, in the absence of such a confrontation, there is no sense of struggle in Brook's representation of the text; the 'gigantic undertaking' is supremely controlled like any big production on Broadway, the material always kept at a safe distance, so that its tensions never ignite. For all the years of work that Brook and Carrière have spent in their chef d'oeuvre, it seems that their impulse has been not to get closer to India, but to distance themselves from altogether.

[...] Brook's inadequate confrontation of India tradition was characterized by short cuts. Instead of opening himself to the discomfort and vulnerability of learning the gestures of a tradition (which could have resulted in failure), Brook arranged for the tradition to be represented in such a way that he can understand it. He did not enter the 'jungle' of the text with its labyrinthine paths and dense growth; rather, he listened to versions of the text, from which he created his own paraphrase.¹² (Ibidem, p. 74.)

Outro fator problemático é de que se trata de uma epopeia indiana das mais importantes para os hindus, entretanto foi posta em cena por um diretor inglês¹³ com subsídios também do governo indiano. Mas o que de fato a Índia ganhou com essa produção intercultural da qual foi matéria prima? O que foi realmente trocado? Segundo Bharucha, a peça de nove horas foi vista apenas por convidados do governo ou pessoas com alto poder aquisitivo. A maior parte da população (também detentora da cultura indiana) foi excluída de tais eventos.

Outro fator problemático é de que se trata de uma epopeia indiana das mais importantes para os hindus, entretanto foi posta em cena por um diretor inglês com subsídios também do governo indiano. Mas o que de fato a Índia ganhou com essa produção intercultural da qual foi matéria prima? O que foi realmente trocado? Segundo Bharucha, a peça de nove horas foi vista apenas por convidados do governo ou pessoas com alto poder aquisitivo. A maior parte da população (também detentora da cultura indiana) foi excluída de tais eventos.¹⁴

¹¹ Quando Brook diz no prefácio de sua peça que 'tentamos sugerir o sabor da Índia sem o fingindo de ser o que não somos', ele está graciosamente contornando um confronto com o contexto histórico da cultura indiana. Ninguém quer que Brook utilize-se de meios antiquados. Quando ele afirma que "não estamos tentando uma reconstrução de Dravidian e Aryan indiano de 3.000 anos atrás", podemos aceitar essa posição. Mas quando, na linha seguinte, ele diz, "nós não supomos apresentar o simbolismo da filosofia hindu", esta qualificação é mais questionável. O que é o Mahabharata sem a filosofia hindu? (Trad. nossa.)

¹² Inevitavelmente, na ausência de tal confronto, não há nenhuma sensação de confronto na representação do texto; o 'undertaking gigantesco' é extremamente controlado, como qualquer grande produção na Broadway, o material é sempre mantido a uma distância segura, de modo que suas tensões não inflamem. Em todos os anos de trabalho que Brook e Carrière gastaram em sua obra de arte, parece que seu impulso foi não chegar mais perto da Índia, mas se distanciar completamente. [...] O inadequado confronto de Brook com a tradição foi caracterizado por cortes curtos. Em vez de abrir-se ao desconforto e vulnerabilidade de aprender ações de uma tradição (o que poderia ter resultado em fracasso), Brook providenciou que a tradição fosse representada de tal forma que ele pudesse compreendê-la. Ele não entrou no 'selva' do texto com os seus caminhos labirínticos e crescimento denso; em vez disso, ele ouviu versões do texto, a partir das quais ele criou sua própria paráfrase. (Trad. nossa.)

¹³ Importante lembrar que até 1947 a Índia era considerada uma colônia dos ingleses, de quem conseguiram a independência apenas nesse ano.

¹⁴ Previsivelmente, Brook foi acompanhada em todos os lugares por uma comitiva de VIPs e autoridades do governo. Os próprios fóruns não foram abertos ao público em geral, mas para o público convidado cujas 'credenciais' haviam sido examinadas por meio de questionários distribuídos pelo grupo de teatro local e empresários nomeados pelo governo. [...] Na verdade, somos compelidos a questionar o que as pessoas na Índia receberam de uma produção de teatro que nunca vão ver. (Trad. nossa.)

[...] the Brook phenomenon faded almost as soon as it had emerged, provoking even the most mindless of his admirers to question what we in India had received from the Mahabharata. What had been 'exchanged'? And why did our government have to sponsor a production that we never got to see with more liberal funding than any other theatrical venture supported so far in India? It seems to me that apart from questioning cultural appropriations like Brook's production, we also need to address the larger system of power that makes such appropriations possible in the first place¹⁵. (Ibidem, p. 86.)

O governo indiano forneceu para o grupo de Peter Brook subsídios maiores do que qualquer quantia já investida em projetos indianos. Por que o governo não forneceu tal montante para um grupo indiano montar uma obra concernente à cultura indiana? Neste ponto, é pertinente o argumento de Bharucha de que devemos pensar as trocas culturais levando em conta o lugar em que nos vemos no mundo. Grande parcela da população de países colonizados tendem a enxergar culturas de países colonizadores como modelos, consideradas melhores ou privilegiadas em detrimento de sua própria. Isto talvez explique o fato de que grupos “pesquisados”

por grupos europeus não se sentem no direito de recusar um intercâmbio cultural proposto por europeus. Para além disso, se ambos os lados não estão genuinamente em posições equivalentes de poder solicitar/recusar e se beneficiar em um diálogo cultural, haveria de fato uma troca? Se não há uma troca efetiva, pode haver, então, uma relação de exploração, semelhante à observada em processos de neocolonialismo, em que a matéria prima de países subdesenvolvidos era comprada a baixos preços por europeus, manufaturadas pelos mesmos e vendidas como produtos mais caros também aos seus primeiros fornecedores.

I would argue, but through the very enterprise of the work itself: its appropriation and re-ordering of non-western material within an orientalist framework of thought and action, which has been specifically designed for the international market. It was the British who first made us aware in India of economic appropriation on a global scale. They took our raw materials from us, transported them to factories in Manchester and Lancashire, where they were transformed into commodities, which were then forcibly sold to us in India. Brook deals in a different kind of appropriation : he does not merely take our commodities and textiles and transform them into costumes and props. He has taken one of our most significant texts and decontextualized it from its history in order to 'sell' it audiences in the West¹⁶. (Ibidem, p. 68.)

¹⁵ [...] o fenômeno Brook desapareceu quase tão rapidamente quanto surgiu, provocando até mesmo o mais estúpido de seus admiradores a questionar o que a Índia havia recebido do Mahabharata. O que havia sido realmente 'trocado'? E por que nosso governo tem que patrocinar uma produção que nunca chegamos a ver com o financiamento mais liberal do que qualquer outro empreendimento teatral apoiado até agora na Índia? Parece-me que, além de questionar apropriações culturais como a produção de Brook, também precisamos abordar o sistema de poder que torna tais apropriações possíveis em primeiro lugar. (Trad. nossa.)

¹⁶ Eu argumentaria, mas através de um trabalho empresarial: a sua apropriação e reordenação de material não-ocidental numa moldura orientalista de pensamento e ação, que foi projetado especificamente para o mercado internacional. Foram os ingleses quem primeiro nos fizeram conscientes na Índia da apropriação econômica em escala global. Eles levaram nossas matérias-primas de nós, transportaram-nas para fábricas em Manchester e Lancashire, onde foram transformadas em commodities, que foram, então, forçosamente vendidos a nós na Índia. Brook trata de um tipo diferente de apropriação: ele não se limita a levar nossos produtos e tecidos e transformá-los em trajes e costumes. Ele tomou um de nossos textos mais significativos e descontextualizou-o a partir de sua história, a fim de “vendê-lo” a um público no Ocidente. (Trad. nossa.)

Para Bharucha, não apenas Brook, mas todos os diretores europeus que visitaram a Índia em busca de inspirações, foram atraídos mais pela aparência exótica da cultura indiana que poderia inspirar seus trabalhos do que buscando de fato uma troca cultural. Mais ainda, tais diretores estavam em busca de um passado glorioso, onde residiria a beleza da cultura indiana. O interesse então, seria pelas fontes de uma cultura tradicional – mitologizada em suas visões - e não de fato pela realidade sociocultural atual.

One general observation that needs to be pointed out here is that none of the artists mentioned above [Richard Schechner, Gordon Craig, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook] - who represent, I might add, the most outstanding figures in the Euro-American theatre today - has turned to India out of the faintest concern for its present socio-cultural condition. Rather, they have been drawn almost exclusively to our 'traditional' sources'.¹⁸ (Ibidem, p.4.)

What concerns interculturalists is not our contemporary or colonial heritage but our 'tradition' from which they derive material and sources to feed their theories and visions¹⁹. (Ibidem, p. 39.)

18 Uma observação geral que precisa ser salientada aqui é que nenhum dos artistas mencionados acima [Richard Schechner, Gordon Craig, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook] - que representam, devo acrescentar, as figuras mais destacadas no teatro Euro-Americano hoje - voltou-se para a Índia com o menor interesse à sua condição sociocultural presente. Em vez disso, eles foram quase que exclusivamente atraídos para as nossas 'fontes tradicionais'. (Trad. nossa.)

19 O que interessa interculturalistas não é a nossa herança contemporânea ou colonial, mas a nossa "tradição" de que derivam materiais e fontes para alimentar as suas teorias e visões. (Trad. nossa.)

20 Bhagavad Gita é um texto religioso hindu que faz parte do épico Mahabharata.

21 Nossa história aparentemente é de nenhum interesse para interculturalistas Euro-americanos. É a nossa 'tradição', o nosso "passado" tão glorificado, para o qual eles se voltam a fim de encontrar revelações (se calhar de serem místicas), ou para extrair materiais (como o Bhagavad Gita, que serviu como o libreto para Satyagraha de Philip Glass, para não mencionar o Mahabharata, que forneceu a Brook uma "história"). Por último, mas não menos importante, a Índia forneceu a interculturalistas uma vasta gama de técnicas, incluindo yoga, os mudras, exercícios de olhos do Kathakali, e, mais recentemente, as técnicas de artes marciais de kalaripayattu.

Mesmo aqueles teóricos que não tenham considerado a "tradição" na Índia como um ponto imutável de referência invariavelmente falharam ao contextualizar performances tradicionais indianas dentro das minúcias de suas histórias em constante mudança. Eu não posso negar que esta tendência dominante para desistoriar a cultura indiana é a fonte de meu desconforto com a maioria das teorias interculturais do teatro indiano. (Trad. nossa.)

Essa busca por uma Índia mística e mitologizada – que nem sempre corresponde à Índia existente hoje – pode levar diretores estrangeiros a enxergar o que buscam ou o que querem enxergar. Isso levaria a uma apropriação de técnicas que seriam colocadas em um contexto próprio criado por tais sujeitos, o que parece incomodar Bharucha, pois tal visão não corresponde ao contexto real de produção e “cultivo” de tais saberes na Índia.

Our history is apparently of no concern to Euro-American interculturalists. It is our 'tradition', our much glorified 'past', to which they have turned to find revelations (if they happen to be mystical), or to extract material (like the Bhagavad Gita, which served as the libretto for Philip Glass's Satyagraha, not to mention the Mahabharata, which provided Brook with a 'story'). Last but not least, India has provided interculturalists with a wide range of techniques including Yoga, the mudras and eye-exercises of Kathakali, and more recently, the martial arts techniques of kalaripayattu.

Even those theorists who have not regarded 'tradition' in India as an immutable point of reference have invariably failed to contextualize Indian performance tradition within the minutiae of their ever-changing histories. I cannot deny that this dominant tendency to dehistoricize Indian culture is the source of my discomfort with most intercultural theories of the Indian theatre.²¹ (Ibidem, p. 4.)

Existiria mesmo essa Índia buscada por diretores europeus? Uma das fortes motivações em buscarem inspirações em culturas orientais é de que o teatro europeu estaria esgotado em suas formas, por isso, o encanto com culturas exóticas. Entretanto, os países visitados que foram inspiradores para tais diretores seriam mesmo detentores de uma cultura autenticamente tradicional? Bharucha problematiza a questão de que buscar raízes seria uma preocupação identitária ligada ao pós-colonialismo.

*'Is there an authentic Indian tradition? [...] 'authenticity' is a category of thought intrinsically linked to post-colonial preoccupations with 'identity' and 'roots', which are themselves constrained within the polarities of East and West. By setting up our tradition as 'true' against the encroachments of a 'foreign' culture, we 'manufacture' a history of a tradition that is 'basically moulded by the West insofar as it is posited as its exact alterity.'*²² (Ibidem, p. 206.)

O que seria uma cultura tradicional? Haveria algum significado na busca por tradições ou seria um interesse despertado pela exotividade e beleza de suas formas?

*We cannot simply turn to 'traditional forms' because of their 'beauty' or 'stylization' or 'sculpturesque quality'. What do they mean to us?*²³ (Ibidem, p. 207.)

O teatro intercultural então corre o risco de não estar conectado à realidade, já que as buscas por formas exóticas seriam quase sempre pautadas em exterioridades e não em questionamentos significativos.

²² Existe uma tradição indiana autêntica? [...] "Autenticidade" é uma categoria de pensamento intrinsecamente ligada às preocupações pós-coloniais com "identidade" e "raízes", as quais são restringidas dentro das polaridades do Oriente e do Ocidente. Tendo nossa tradição como 'verdadeira' contra as usurpações de uma cultura "estrangeira", nós "fabricamos" uma história de uma tradição que é basicamente moldada pelo Ocidente na medida em que é tida como sua alteridade exata. (Trad. nossa.)

²³ Nós não podemos simplesmente nos voltarmos para 'formas tradicionais' por causa de sua 'beleza' ou 'estilização' ou 'qualidade escultural'. O que elas significam para nós? (Trad. nossa.)

²⁴ Pode-se argumentar que todo teatro é uma simulação em determinado nível. Mas há simulações fundamentadas na realidade, outras que são duas vezes removidas dela e ainda outras que não têm ligação alguma com a realidade. Eu acho que muitos trabalhos interculturais no teatro hoje cairiam na última categoria. (Trad. nossa.)

²⁵ [...] "sensualidade" pode não ser transportada ou 'restaurada' através do uso de matérias-primas provenientes de outras culturas. Quando diretores como Ariane Mnouchkine tentam evocar imagens autoconscientes de uma 'Índia' fantasmagórica, como na sua produção de Noite de Reis, o efeito é tão artificial e datado que ele encarna as piores indulgências de "orientalismo" (ironicamente financiado por um governo socialista). A 'Índia' que Pavis viu em La Nuit des Rois através da "pintura erótica, música pontuada por um timbre oriental, o transporte lânguido e efeminado dos homens (o Duque)" - me induz a enfrentar os estereótipos culturais que determinam os significados de cenários interculturais. Julgando de minha própria experiência, eu não vi 'Índia' no espetáculo de Mnouchkine; eu vi 'França'. (Trad. nossa.)

*It could be argued that all theatre is simulation at a fundamental level. But there are simulations grounded in reality, other which are twice removed from it and yet others which have no connection with reality at all. I think a lot of intercultural work in the theatre today would fall into the last category.*²⁴ (Ibidem, p. 150.)

Neste ponto, é interessante nos questionarmos a que realidade uma representação teatral intercultural corresponderia: à cultura "pesquisada" ou à cultura "pesquisadora"? De acordo com Bharucha, no caso do *Mahabharata*, a obra montada por Brook não revela a Índia e sim uma visão que o diretor forçosamente imprimiu na obra do que ele imagina que seja uma Índia mística e mitologizada, o mesmo ocorreu com Ariane Mnouchkine, ao montar a peça *Twelfth Night*, de Shakesperare (em francês *La Nuit des Rois*, em português *Noite de Reis*).

[...] 'sensuality' cannot be transported or 'restored' through the use of raw materials from 'other cultures'. When directors like Ariane Mnouchkine attempt to evoke self-conscious images of a phantasmagoric 'India', as in her production of Twelfth Night, the effect is so contrived and dated that it embodies the worst indulgences of 'orientalism' (ironically funded by a socialist government). The 'India' that Pavis saw in La Nuit des Rois through 'the erotic painting, music punctuated by an eastern timbre, the languid and effeminate carriage of the men (the Duke)' - tantalizes me into confronting the cultural stereotypes that determine the meanings of intercultural scenarios. Judging from my own experience, I did not see 'India' in Mnouchkine's spectacle; I saw 'France'. (Ibidem, p. 244.)

Mas uma obra de arte teria que necessariamente representar uma realidade? Não poderia ela ser, de fato, uma visão e concepção do diretor? Pode-se pensar, então, que há dois caminhos ao se apropriar de uma cultura alheia para a concepção de uma obra artística: o contato com a cultura fonte e uma representação pautada na realidade atual e concreta ou a simples inspiração e a concepção de uma obra que não mostre o que determinada cultura é, mas sim a visão do diretor. O que parece ocorrer nos trabalhos de Brook e Mnouchkine é que eles trilham o segundo caminho, pensando estarem no primeiro. Em seus discursos, eles parecem querer colocar em cena a cultura indiana, árabe, japonesa, africana e não a sua visão do que seriam tais culturas, reconhecendo, assim, que suas apreensões e interpretações de culturas alheias são balizadas por um filtro sociocultural europeu, que não é apagado pelo “ser humano” existente em todos.

Outra questão que podemos levantar é se, por serem europeus, Brook e Mnouchkine estariam autorizados apenas a montarem peças europeias? Um indivíduo, então, poderia fazer uma obra teatral que correspondesse apenas a sua origem sociocultural? E de novo: quais barreiras nos são permitidas atravessar? Obviamente que certas trocas independem do controle humano, elas se dão naturalmente: o ser humano sempre trocou e continuará a trocar experiências seja através do teatro ou não. Entretanto, quando estas trocas são propostas de forma consciente, devem ser questionadas sobre seus efeitos e benefícios (mútuos ou não), evitando, assim, uma ingenuidade e irresponsabilidade na representação

do outro distante. Uma das características mais bonitas oferecida pelo teatro é a possibilidade de se colocar no lugar do outro, por isso, acreditar que nos é permitido apenas trabalhar sobre o que nos pertence socioculturalmente, identitariamente e territorialmente pode ser, de certa forma, uma redução de potencialidades criativas. Talvez um caminho sensato e cuidadoso seja a reflexão de “como” certas trocas culturais e representações se dão.

Assim, é difícil estipular uma conclusão fechada para as trocas culturais no teatro. Mesmo pensando relações “ocidente” X “oriente”, isto se torna simplificado demais, como se todos os países do ocidente fossem a mesma coisa e assim também os países orientais. Tratando-se de manifestações culturais, isto é ainda mais frágil, pois cada uma traz uma identidade própria (talvez pensar o mundo dividido entre ocidente e oriente seja também um valor europeu fortemente disseminado a outros países através de sua colonização e expansão econômica).

Perhaps, the most unfortunate remnant of Artaud's legacy is the very term 'oriental theatre'. Like so many western categories that ultimately simplify activities and modes of thought in the East, it evens out all the distinctive characteristics of varied and complex arts such as Kabuki, Noh, Wayang Kulit, Baris, Kathakali and Chhau. Divested of their individuality, these performance traditions of the East become mere presences in an amorphous system. Their identities are interchangeable²⁶. (Ibidem, p. 15.)

Pensando na complexidade de cada manifestação dentro e fora de seus contextos de produção, as trocas culturais devem se dar forma consciente e responsável. O diálogo cultural não pode ser efetuado sem que haja questionamentos dos dois lados. Se ambas culturas estão em contato, ambas devem problematizar suas realidades e seus benefícios/prejuízos dado um diálogo intercultural. O que parece ocorrer até o momento é que espetáculos baseados em manifestações típicas são aclamados por suas formas bonitas e exóticas, mas certas problematizações fundamentais não são feitas.

²⁶ Talvez, a reminiscência mais infeliz do legado de Artaud é o próprio termo “teatro oriental”. Como tantas outras categorias ocidentais que em última análise simplificam as atividades e modos de pensamento no Oriente, este termo nivela todas as características distintas e complexas de artes variadas tais como Kabuki, Noh, Wayang Kulit, Baris, Kathakali e Chhau. Despojadas de suas individualidades, essas tradições performativas do Oriente tornam-se meras presenças em um sistema amorfo. As suas identidades são intercambiáveis. (Trad. nossa.)

*Perhaps those of us in the theatre who want to break barriers, cross cultures and incorporate seemingly alien elements into our work should be inspired by these words. They should encourage us to see the future of theatre in a dynamic relation to the past. Our lives can be illuminated through traditional forms, not through veneration or reconstruction, but through a reliving of these forms in a contemporary context.*²⁷ (Ibidem, p. 140.)

*Appropriations may not disappear overnight, but we can be more vigilant about them. This vigilance, however, can materialize only if we begin to confront the necessity of upholding our self-respect. Cultural appropriations, after all, are made possible not only through coercion but complicity.*²⁸ (Ibidem, p. 86.)

Os diálogos e apropriações culturais são de certa forma incontroláveis, não é possível prever quando começaram nem se vão acabar. Entretanto, o acesso a discursos destes no campo do teatro (no caso do Brasil) se dá principalmente por via europeia: temos mais disponível o discurso europeu do que vozes contrárias a estes. Rustom Bharucha é um importante autor pois provém de um país cuja cultura é fortemente utilizada por outros países, mas sem um pensamento crítico responsável. Assim, estudá-lo e colaborar para a disseminação de suas ideias é fundamental para sujeitos pensadores de teatro em um país como o Brasil, também colonizado por europeus e com uma cultura popular de forte projeção internacional. O diálogo cultural é um campo rico e que pode possibilitar o benefício e crescimento mútuo de grupos em contato, desde que empreendido de forma crítica, respeitosa e responsável.

²⁷ Talvez aqueles dentre nós que queiram quebrar barreiras no teatro, cruzar culturas e incorporar elementos aparentemente estrangeiros em nosso trabalho devem ser inspirado por essas palavras. Deveriam encorajar-nos a ver o futuro do teatro em uma relação dinâmica com o passado. Nossas vidas podem ser iluminadas através de formas tradicionais, não através de veneração ou reconstrução, mas através de um reviver dessas formas em um contexto contemporâneo. (Trad. nossa.)

²⁸ Apropriações não vão desaparecer do dia para a noite, mas podemos ser mais vigilantes sobre elas. Esta vigilância, no entanto, pode se materializar somente se começarmos a enfrentar a necessidade de defender nosso auto respeito. Apropriações culturais, afinal, são possíveis não apenas através da coerção, mas da cumplicidade. (Trad. nossa.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHARUCHA, Rustom. Theatre and the world: performance and the politics of culture. London: Routledge, 1993.

_____. The Politics of Cultural Practice. Thinking Through Theatre in an Age of Globalization. Oxford University Press, India, 2011.

BROOK, Peter. The shifting point. Forty years of theatrical exploration 1946 – 1986. A&C Black, 1997.

_____. Avec Grotowski. Éditions Actes Sud, France : 2009.

_____. Threads of time. Methuen Publishing, 1999.

ABSTRACT

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

KEYWORDS

Cultural exchanges, interculturalism and Rustom Bharucha.