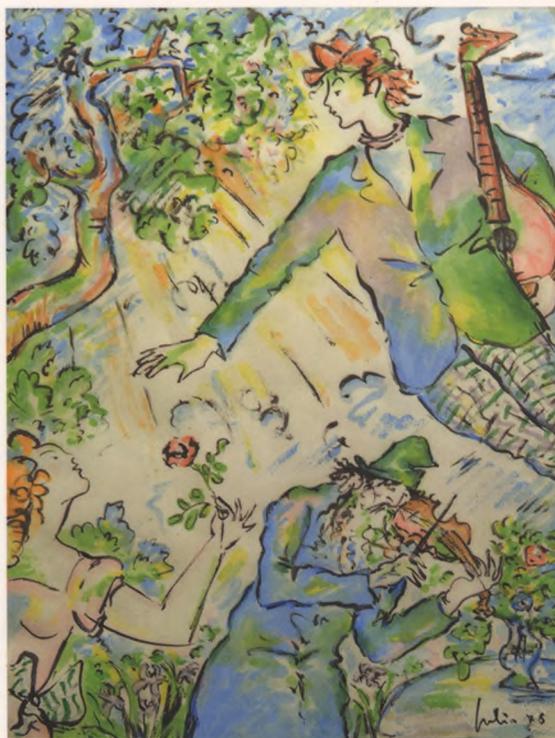


REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



ARTES

VOLUME 32, 2011

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ARTES E MULTICULTURALIDADE: O TEATRO COMO CAMPO DE DIÁLOGO INTERCULTURAL

1. As últimas décadas têm proporcionado uma aceleração no contacto entre povos e culturas. Por um lado, a globalização, nas suas diversas vertentes que ultrapassam o domínio estritamente económico, transforma a presença das culturas no mundo numa co-presença que rasga fronteiras espaciais e temporais e potencia a comunicação a uma velocidade de que a Web é o exemplo e o paradigma mais acabado: em qualquer ponto estamos a um toque de estar simultaneamente em todos os pontos. Por outro lado, o fenómeno das migrações transforma o contacto à distância num contacto pessoal e directo, fazendo com que as ruas das nossas cidades, os espaços dos nossos centros comerciais, os lugares dos "não-lugares" em que quotidianamente nos movimentamos, sejam um mapa de diferenças reunidas, uma paisagem de cores diversificadas, uma sinfonia de sons com raízes nos espaços mais distantes e nos instrumentos mais díspares. Além disso, os meios de comunicação à distância, como a televisão, na sua multiplicidade de canais e de vias de acesso, tornam-nos espectadores interactivos com um mundo plural de que somos intérpretes e participantes e ao qual não podemos permanecer indiferentes. É, assim, híbrido o panorama cultural por que somos permanentemente solicitados, desenhando múltiplas configurações na forma como o homem se sente, se pensa e se diz cidadão da polis e cidadão do mundo.

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Esta multiculturalidade de que se tece a nossa existência pode gerar múltiplas atitudes que vão desde a acentuação das identidades locais e regionais, com a conseqüente rejeição do outro na sua estranheza ameaçadora, à coexistência pacífica, mais ou menos indiferente, com o que insularmente nos rodeia mas que não nos perturba nem nos questiona, ou ainda à interação e ao cruzamento activo com o que assim nos desafia e ao mesmo tempo nos atrai na sua riqueza e na sua diversidade complementar do nosso enraizamento identitário. Entre os nacionalismos e os cosmopolitismos, entre o "choque de civilizações" e o diálogo intercultural, desenham-se muitos caminhos que podem ser percorridos nesta aventura através da diferença. E, consoante os níveis a que nos situamos, assim se erguem pontes ou muralhas para estruturar as nossas relações com os outros: se ao nível da economia a interação parece ser incontornável no mercado globalizado em que nos movimentamos, ao nível do pensamento e das ideias, em que se constroem as nossas mundividências e em que se estruturam as nossas relações com o sagrado ou com o transcendente, os obstáculos ao diálogo acentuam-se e a multiculturalidade tende a traduzir-se nas múltiplas formas de multiculturalismo que, como muito bem reconheceu Amartya Sen, muitas vezes não passam de formas de monoculturalismo plural, ou seja, da "existência de uma diversidade de culturas, que podem passar umas pelas outras como navios durante a noite"⁽¹⁾. A incomensurabilidade entre culturas tende, nestes casos, a substituir o diálogo e a interação, a mistura e a miscigenação.

Neste contexto, as artes desempenham um papel muito específico e particular. Com efeito, desde há muito que programas de cruzamento se vêm implementando e mostrando a fecundidade de diálogos que não pode passar despercebida: pense-se, por exemplo, na pintura, com Picasso e a arte africana ou Manet e a arte japonesa, pense-se na música, com Cage ou com o Fluxus e a Música oriental, pense-se no teatro, com Artaud e o teatro balinês, mas também com Craig, Brecht, Copeau ou Claudel... Muitas vezes os artistas utilizaram os conhecimentos das artes de outras culturas para incorporarem técnicas, imagens, sonoridades ou conteúdos nas suas próprias obras. Mas, por outro lado, se atendermos

⁽¹⁾ Cf. Amartya Sen, *Identidade e violencia. A ilusão do destino*, trad. de Maria José de La Fuente, Lisboa, Tinta da China, 2007, p. 205.

bem à noção de "incomensurabilidade", que Thomas Kuhn inscreveu como um dos conceitos centrais na sua análise da "diversidade paradigmática" no seio da história das ciências e que pode facilmente ser transposto para o terreno do pluralismo cultural e das atitudes e relações que engendra⁽²⁾, um dos domínios em que esse conceito parece ter uma maior aplicabilidade é efectivamente o da estética e o da história da arte. As diferenças entre escolas e correntes facilmente se deixam configurar como diferenças entre paradigmas distintos (num sentido kuhniano alargado) e as relações entre esses diferentes paradigmas parecem ser mesmo relações de "incomensurabilidade interparadigmática", se por essa incomensurabilidade entendermos a impossibilidade de analisar expressões artísticas e técnicas de execução, criadas dentro de uma determinada tendência, no quadro de outra tendência estética. O que é que de comum pode haver entre um quadro impressionista e um quadro cubista, entre um filme do neorealismo italiano e um filme de um realizador como, por exemplo, Alain Resnais ou entre a música de Mozart e a música de Stockhausen? Tudo se passa como se os princípios e a sensibilidade que regem e estruturam uma obra de arte dentro de uma determinada escola fossem incomensuravelmente diferentes dos princípios e da sensibilidade que estruturam uma obra de arte dentro de outra tendência estética, de tal maneira que "a verdade" da obra de arte de uma tendência se torna incomparável com a "verdade" de uma obra de arte de outra tendência. E, no entanto, como os casos acima referidos tão bem documentam, apesar da incomensurabilidade que caracteriza as relações entre "paradigmas estéticos" diferentes, o que é certo é que a miscigenação não deixou de realizar-se com efeitos práticos assinaláveis que vêm demonstrar que o diálogo cultural entre formas de arte enraizadas em culturas diferentes não só é possível mas é mesmo altamente fecundo.

Importa ainda salientar que, no mundo contemporâneo, parecem ser mais fáceis e mais acessíveis os caminhos da interculturalidade no domínio das artes do que no domínio propriamente dito das ideias. Se existem experiências de diálogo intercultural tanto no plano filosófico

⁽²⁾ Sobre o conceito de incomensurabilidade e a sua transposição para o terreno do debate e do confronto entre culturas, cf. João Maria André, "Interpretações do mundo e multiculturalismo: incomensurabilidade e diálogo entre culturas", *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. XVIII/35, 2009, pp. 7-42.

como no plano religioso, as dificuldades para a sua concretização não são negligenciáveis, sobretudo porque nesses planos é frequentemente convocada, em primeiro lugar, a dimensão epistémica, sendo justamente na dimensão epistémica que a incomensurabilidade entre culturas mais facilmente se manifesta pela importância que o conceito de verdade assume dentro do respectivo debate. No entanto, como reconheceu lucidamente R. Panikkar, o diálogo intercultural mobiliza simultaneamente a dimensão epistémica e a dimensão afectiva e, por isso, "qualquer aproximação sem amor a outra cultura é uma violação da outra cultura" e "qualquer aproximação sem conhecimento é uma sedução mais ou menos imoral"⁽³⁾, e é por isso que "a liturgia é um factor essencial dos encontros interculturais", pois "ler um texto hindu é muito distinto de tentar tomar parte numa dança indiana ou participar num festival popular em honra de Ganesa"⁽⁴⁾.

O objectivo deste estudo é, assim, demonstrar como o diálogo intercultural que parece ser dificultado pela incomensurabilidade entre culturas no campo do pensamento e das ideias, não só é possível, mas tem sido mesmo uma realidade no campo das artes, merecendo uma atenção especial entre elas, as artes performativas e do palco. Para isso contribuem determinados pressupostos, princípios e operadores que procuraremos explicitar e que podem fazer luz sobre as condições em que esse diálogo acontece e sobre os dispositivos que o permitem concretizar.

2.0 primeiro conceito que convirá definir, de uma forma operacional, tendo em conta o contexto em que nos movimentamos é a noção de cultura. Há, evidentemente, muitas definições que têm sido apresentadas sobretudo no âmbito das ciências sociais e dos estudos culturais. Desde a definição de Edward Tylor (1872-1917), segundo o qual "cultura ou civilização, no sentido etimológico mais lato do termo, é esse todo complexo que compreende o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade"⁽⁵⁾, às definições estruturalistas,

⁽³⁾ R. Panikkar, *Paz e interculturalidad. Una reflexión filosófica*, trad, de G. Ancochea, Barcelona, Herder, 2006, p. 141.

⁽⁴⁾ *Idem, ibidem*, p. 143.

⁽⁵⁾ E. Tylor, *La civilisation primitive*, Paris, Reinwald, 1876-1878, 1º vol., p. 1.

funcionalistas ou próprias do interaccionismo simbólico, até à definição de Geertz, segundo o qual a cultura é "um sistema de símbolos, graças aos quais o homem confere uma significação à sua própria experiência", símbolos esses que são "criados pelo homem, partilhados, convencionais, ordenados e evidentemente aprendidos" e que "fornecem aos homens um quadro dotado de sentido para se orientarem uns em relação aos outros ou em relação ao mundo ambiente e a eles próprios"⁽⁶⁾, seria possível inventariar muitas propostas para definir este conceito⁽⁷⁾. No âmbito dos estudos do multiculturalismo, poder-se-ia referir a noção de cultura societal apresentada por Kymlicka, que é, para ele, uma cultura que "proporciona aos seus membros formas de vida significativas, através de todo o conjunto de actividades humanas, incluindo a vida social, educativa, religiosa, recreativa e económica, abarcando as esferas pública e privada" e tendendo a "concentrar-se territorialmente "e a basear-se numa língua partilhada"⁽⁸⁾.

Procurando articular uma teoria da cultura com uma teoria da encenação, em ordem a estudar o papel do teatro no cruzamento das culturas, Patrice Pavis apoia-se sobretudo na proposta da Camilleri, que define a cultura como "uma espécie de modulações, de inflexões, determináveis que tomam as nossas representações, sentimentos, condutas, em poucas palavras, todos os aspectos do nosso psiquismo e mesmo do nosso organismo biológico sob a influência do grupo"⁽⁹⁾. Esta definição merece-lhe uma atenção especial devido ao carácter dinâmico que a impregna e que permite uma aproximação dos elementos cénicos como elementos culturais, já que, "transposto para a cena, poder-se-ia observar que todo o elemento, vivo ou inanimado, do espectáculo está submetido a uma semelhante inflexão, é retrabalhado,

⁽⁶⁾ C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, p. 250.

⁽⁷⁾ Sobre a história da noção de cultura em Ciências Sociais, cf. Denys Cuhe, *A noção de cultura nas ciências sociais*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fim de Século, 2003.

⁽⁸⁾ Will Kymlicka, *Ciudadanía multicultural*, trad. de C. Castells Auleda, Barcelona, Paidós, 1996, p. 112.

⁽⁹⁾ Camille Camilleri, "Cultures et sociétés: caractères et fonctions", *Les amis de Sèvres*, n° 4, 1974, p. 16, *apud* Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 14.

cultivado, inscrito num conjunto significante"⁽¹⁰⁾. Outros traços, reconhecidos pelo próprio Camilleri, permitem completar o carácter operativo e fecundo, neste contexto, da noção, como a dimensão grupai, o carácter artificial, o traço socialmente hereditário e a dimensão apropriadora que as culturas maioritárias apresentam em relação às culturas minoritárias⁽¹¹⁾.

Reconhecendo as virtualidades desta proposta assumida por Patrice Pavis, sobretudo para o tipo de análise semiótica que ele procura realizar a propósito da forma como o teatro realiza o cruzamento de culturas, parece-me, no entanto, que a noção de Ian Watson, numa introdução ao debate cultural no contexto da Antropologia Cultural de Eugenio Barba, é, pelo carácter sintético que a caracteriza e pela operacionalidade que permite, uma definição bastante fecunda, tendo em conta o quadro em que nos movimentamos e os objectivos deste estudo: "cultura é", diz ele, "um complexo holístico, com um palimpsesto interrelacionado de determinantes, que compreende, ente outras coisas, identidade sócio-histórica, sistemas de crenças mítico-religiosos, rituais, parentescos, etnicidade, herança nacional, sistemas de valores, modos variados de expressão criativa bem como comportamento social"⁽¹²⁾.

Conjugando o carácter dinâmico da definição assumida por Pavis com a riqueza de elementos que esta noção de Watson apresenta, pensamos poder encontrar na respectiva síntese uma boa definição que nos permite avançar no estudo do papel que as artes em geral e o teatro em particular podem desempenhar no quadro do debate intercultural.

3. É ainda preciso esclarecer que, quando se fala de interculturalidade ou de "diálogo intercultural" na prática das artes, estas expressões cobrem fenómenos diversos que há que ter em conta na sua especificidade⁽¹³⁾. Em primeiro lugar, aquilo que se cruza nesse diálogo não é sempre e

⁽¹⁰⁾Cf. Patrice Pavis, *ob. cit.*, p. 14.

⁽¹¹⁾Cf. *Idem, ibidem*, pp. 15-17.

⁽¹²⁾ Ian Watson, "Introduction. Contexting Barba", in Ian Watson (ed.), *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 2.

⁽¹³⁾ Cf., a este propósito, as pertinentes interrogações formuladas por Josette Féral no princípio do seu estudo sobre a interculturalidade no Théâtre du Soleil "L'orient revisité. L'interculturalisme au théâtre", in Josette Féral, *Trajectoires du Soleil. Autour d'Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998, pp. 225-226.

necessariamente o mesmo. Assim, em alguns casos o cruzamento pode realizar-se através da apropriação de um texto, de uma narração, de um mito ou de personagens do património de uma determinada cultura que, através de uma peça de teatro ou de uma *mise en scène* são transportados para outra ambiência cultural, podendo ou não manter-se na sua pureza inicial ou inscrever-se e misturar-se com elementos que fazem parte do património de outra cultura. Noutros casos, o cruzamento pode realizar-se através da transposição de um método de representação ou de trabalho, de uma técnica de interpretação, de elementos cénicos ou cenográficos, de tudo aquilo que, afinal, tem a ver muito mais com o corpo em situação de representação do que propriamente com conteúdos culturais explícitos com a sua semântica própria.

Por outro lado, o processo de interação nem sempre se concretiza da mesma maneira. Em alguns casos pode dar origem a formas de mestiçagem em que o entrelaçamento é total construindo-se assim um produto final cujo modelo é, afinal, o da própria criouliização da linguagem, de que resulta uma espécie de neocultura que reúne aspectos e características de cada uma das culturas em interação. Noutros casos, não se chega propriamente a esse estado de fusão, mantendo-se os elementos que são pedidos de empréstimo a uma cultura numa espécie de coexistência paralela à dos elementos de outra cultura, havendo assim lugar a uma mera transposição e transferência, mas não a uma verdadeira inscrição ou mistura de uma cultura noutra cultura. Finalmente, pode dar-se o caso de não chegar propriamente a haver uma transposição de elementos de uma cultura para um produto de outra cultura, mas apenas de uma simples influência ou fonte de inspiração que permitem reconhecer no produto final a cor ou a presença de uma cultura diferente, mas não os elementos culturais específicos nos seus detalhes, nos seus pormenores, na sua lógica própria e na sua consistência específica.

Especial importância assumem ainda as relações que os elementos transpostos mantêm com a cultura de origem: pode dar-se uma absorção total desses elementos na obra de arte final, de tal maneira que se tornam imperceptíveis os seus laços com a cultura de origem ou podem ainda ecoar na forma como essa transposição é realizada todo o horizonte e o pano de fundo da cultura de origem, de tal maneira que sem uma referência a essa cultura o produto final não chega a ser verdadeiramente compreendido e perspectivado.

Sobre a natureza do resultado dos processos de interacção, diálogo e negociação entre as diversas culturas Ian Watson distingue fundamentalmente quatro tipos a que podem conduzir esses processos: o transcultural, o cruzamento cultural ("cross-cultural"), o multicultural e o intercultural⁽¹⁴⁾. Trata-se, no entanto, de tipos simples ou ideais que, na realidade, muitas vezes surgem combinados uns com os outros. O transcultural diz respeito a um processo em que a natureza específica de cada cultura passa para um segundo plano, desempenhando antes as dimensões pré-culturais o papel central. O objectivo é, então procurar mais aquilo que une do que aquilo que separa e que existindo por detrás de todas as culturas constitui uma componente que se pode dizer universal de um determinado fenómeno ou forma de expressão. O cruzamento cultural, em contrapartida, refere-se a uma situação em que se dá uma coexistência de elementos, fragmentos, símbolos ou aspectos provenientes de diversas culturas reunidos assim num mesmo objecto, produto ou evento, mantendo, no entanto, cada um dos elementos ou fragmentos a sua individualidade e especificidade e furtando-se, desse modo, a uma fusão com os elementos de outras culturas presentes no mesmo evento. O multicultural refere-se a situações em que diferentes culturas se encontram lado a lado, em contacto umas com as outras, numa vizinhança que não é marcada pela interacção profunda, mas apenas pela coexistência pacífica, referindo-se, sobretudo ao fenómeno de proximidade entre grupos étnicos ou raciais sem conflitualidade, mas também sem grande mistura ou cruzamento. O intercultural, finalmente, diz respeito a processos de mistura, mestiçagem ou criouliização, numa interacção dialógica em que se dá a fusão de pelo menos duas culturas através da perda de traços específicos e da assunção de traços de outra cultura dando origem àquilo que se poderá chamar uma neocultura. O caso mais típico do intercultural neste sentido refere-se, naturalmente, à linguagem, mas pode atingir outros níveis e formas de expressão da vida privada ou colectiva. Muitas vezes acontece que os processos de negociação e de interrelação entre as culturas podem assumir mais do que uma destas formas, sendo por exemplo, simultaneamente transculturais e multiculturais ou simultaneamente interculturais e de cruzamento cultural. A distinção entre estas diferentes

⁽¹⁴⁾Cf. Ian Watson, "Introduction. Contexting Barba", pp. 3-6.

formas é importante para termos em conta a natureza específica do resultado do pluralismo cultural nas formas de expressão artística como o teatro, a música ou a dança. Com efeito, a procura do transcultural, que marca alguns dos projectos no âmbito do teatro contemporâneo, como teremos oportunidade de ver, não tem o mesmo sentido ou significado que a realização de acções e eventos interculturais de que resultam produtos culturalmente híbridos ou mestiços.

4. Ainda a um nível introdutório, e antes de entrarmos mais especificamente na análise das relações entre teatro e interculturalidade, parece-me importante reter aquilo que considero os principais operadores do diálogo intercultural. A activação de um ou outro operador tem consequências significativas no tipo de interacção cultural que se realiza num determinado processo ou num determinado evento e também no êxito obtido nessa interacção. São três os operadores do diálogo intercultural que podem merecer a nossa atenção: a episteme, o pensamento mítico-simbólico e o ritual.

A episteme diz fundamentalmente respeito às pretensões de verdade de uma cultura e à forma como essas pretensões entram em negociação nos processos de interacção cultural. Toda a cultura se caracteriza por implicar uma determinada mundividência em que ganham sentido as representações do mundo e os saberes sobre o mundo e sobre os seus aspectos específicos. Isto significa que toda a cultura tem, explícita ou implicitamente, um conteúdo cognitivo através do qual tomamos posse da verdade acerca da realidade que se exprime em conceitos (concretos e abstractos), em teorias e em ideias. É exactamente a esse nível do pensamento que chamo nível epistémico e é ele que é muitas vezes mobilizado nos debates interculturais, sendo também, na maior parte dos casos, o nível em que se registam maiores dificuldades e obstáculos à realização desses mesmos debates e à efectivação de entendimentos ou de consensos, devido, precisamente, àquilo a que chamámos a incomensurabilidade, pois são epistemes diferentes que se revelam frequentemente profundamente incomensuráveis entre si: os conceitos não são os mesmos e as relações dos conceitos com as coisas também não, pelo que dois interlocutores marcados por epistemes diferentes têm dificuldade em compreender-se mutuamente e em traduzirem reciprocamente, na matriz da própria cultura, o que é dito a partir da matriz de uma cultura estranha ou diferente.

O pensamento mítico-simbólico constitui um segundo operador da interacção cultural. Quando falamos deste tipo de pensamento, falamos fundamentalmente de estruturas narrativas de carácter simbólico. Os traços apresentados por José María Mardones para o definir são bastante expressivos no contexto em que nos movimentamos: "É de carácter colectivo, primordial, não conscientemente racional nem inventado de modo interesseiro para um objectivo. Os símbolos que o exprimem são inconscientes, colectivos, não privativos de nenhum indivíduo e, presumivelmente, universais. Exprimem, portanto, as dimensões sociais, culturais e do psiquismo profundo mais importantes da vivência acumulada do ser humano no seu processo de humanização e de personalização"⁽¹⁵⁾. No pensamento mítico-simbólico condensam-se, de forma comprimida e, muitas vezes, sob a forma de narrativas, tradições culturais através das quais o homem foi capaz de exprimir a sua relação com o mundo e com o que está para além do mundo, sob a forma de sagrado ou religioso. Além disso, do pensamento mítico-simbólico derivam estruturações que configuram o comportamento humano nas relações que o indivíduo tem consigo mesmo, com os demais e com o mundo. A relação do pensamento mítico-simbólico com a teoria não é tão explícita como acontece com a episteme, sendo a sua natureza muitas vezes inconsciente ou pré-consciente e, por isso, a chamada incomensurabilidade não actua aqui da mesma forma e com o mesmo peso conceptual. Por outro lado, ainda que os mitos não sejam universais em pleno sentido do termo, já que cada cultura pode ter os seus mitos e os seus símbolos específicos, é possível, no entanto, encontrar traços comuns entre os mitos de uma cultura e os mitos de outra cultura, pelo que as pontes ao nível do pensamento mítico-simbólico são mais fáceis e mais acessíveis. Encontramo-nos, por isso, perante um operador da interacção cultural que activa caminhos, recursos e sensibilidades diferentes daqueles que são activados pelo operador epistémico. Se o operador epistémico reclama um entendimento ao nível lógico, o operador mítico-simbólico reclama uma imersão nas estruturas míticas de uma cultura e, por isso, pode dizer-se com Panikkar, que "para 'compreender' outra cultura não é suficiente conhecer os seus conceitos, é necessário

⁽¹⁵⁾ José María Mardónez, *O retorno do mito*, trad. de Anselmo Borges, Coimbra, Almedina, 2005, p. 51.

'compreender' também o seus símbolos. Ou, dito de outra maneira, não é suficiente penetrar no *logos* (de outra cultura), mas há que participar também do seu *mythos*"⁽¹⁶⁾.

Afastando-nos ainda mais da esfera lógica e do domínio da *theoria*, encontramos por fim um terceiro operador da interação cultural a que chamamos ritual. O homem e as culturas humanas não são apenas pensamento, mas são também acção, comportamento, participação, emoção e vida. Rituais são os eventos em que o homem vive a sua relação com o mundo e com os outros com uma intensidade que inscreve, no fluir quotidiano, momentos fortes em que a energia da vida rompe as fronteiras do espaço e do tempo profanos e instaura relações qualitativamente diferentes e vivências antropológicamente marcantes. O ritual é, como muito bem referiu Johan Huizinga, um jogo sagrado, ao reconhecer que "os conceitos rito, magia, liturgia, sacramento e mistério entrariam no campo do conceito 'jogo'"¹⁶ (17). Ora é precisamente pela mediação do "jogo" que o ritual se aproxima de artes como a dança, a música ou o teatro. Aliás, como bem reconheceu Gadamer no seu texto *Die Aktualitat des Schönen*, a base antropológica da nossa experiência da arte é marcada por três conceitos: jogo, símbolo e festa⁽¹⁸⁾. Ora são precisamente estes três conceitos que marcam também a experiência humana do ritual. No ritual joga-se, no ritual participa-se na comunidade ontológica característica do símbolo e no ritual celebra-se festivamente a vida. Por isso, as celebrações rituais são momentos propícios à reactivação dos fundos mítico-simbólicos das diversas culturas e à participação na profunda unidade de sentido para que eles nos remetem. Uma certa convertibilidade entre arte e ritual permite-nos assim captar a fecundidade que os rituais podem assumir no contexto das interações culturais e artísticas. E se ao nível do pensamento essas interações podem registar dificuldades ou obstáculos mais ou menos evidentes, ao nível dos gestos com que se celebra artisticamente a vida em cada cultura essas dificuldades e esses obstáculos tendem a dissolver-se para dar lugar à convergência na liturgia da nossa comum humanidade.

⁽¹⁶⁾R. Panikkar, *ob. cit.*, p. 82.

⁽¹⁷⁾ Cf. Johan Huizinga, *Homo ludens*, trad. de E. Imaz, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 24.

⁽¹⁸⁾ Cf. H.-G. Gadamer, "Die Aktualitat des Schönen", in *Gesammelte Werke*, VIII. *Aesthetik und Poetik*.I, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1993, pp. 94-142.

Os três operadores referidos podem ocupar o centro dos processos de interação cultural. E, apesar de no domínio das artes parecer ser sobretudo o ritual e, em alguma medida, também o pensamento mítico-simbólico os operadores mais comuns e mais em evidência, isso não significa, todavia, que em alguns casos não seja mobilizado o nível epistémico, sempre que é a componente cognitiva das culturas que passa para um lugar relevante, como é o caso do recurso a textos teóricos, a corpos conceptuais específicos, a representações da realidade que são assumidas sob a forma de crenças verdadeiras ou de concepções com pretensões de verdade e de justificação racional. Daí que, quando falamos do diálogo intercultural no contexto das manifestações artísticas, não devamos descartar nenhum destes operadores.

5. As formas de aproximação da interculturalidade no âmbito das artes e, mais especificamente, do teatro, são muitas e diversificadas, sendo umas mais adequadas que outras consoante a natureza específica do objecto artístico em causa, as formas de presença das interações interculturais, o momento do processo em que se dão os cruzamentos, as coexistências, as interações ou as fusões, os modelos ou as metáforas a partir das quais as relações são pensadas e os operadores activados nesses processos de cruzamento. Pode, assim, realizar-se uma aproximação mais semiótica, uma leitura de natureza sociológica, uma perspectiva marcada sobretudo pela matriz antropológica, todas elas legítimas na conceptualização da interculturalidade artística, com as suas virtualidades, mas também, naturalmente, marcadas pelos respectivos limites de abordagem. Patrice Pavis, num conjunto de estudos que já tem mais de duas décadas, sobre o lugar do teatro no cruzamento das culturas, opera uma análise que poderíamos considerar realizada a partir de uma matriz semiótica, inspirada fundamentalmente no modelo e nos processos de tradução⁽¹⁹⁾. Tomando como referência alguns dos principais expoentes da interculturalidade teatral no panorama da cena europeia, como é o caso de Ariana Mnouchkine, Peter Brook e Eugenio Barba, oferece-nos uma análise minuciosa dos mecanismos, das estratégias e dos procedimentos através dos quais cada um destes encenadores realiza a interculturalidade. É de salientar que, à partida,

⁽¹⁹⁾Cf. Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, já anteriormente citado.

aquilo que é explicitamente visado pelo autor, entre o que poderíamos designar interculturalismo, multiculturalismo ou transculturalismo, é o intercultural pois é justamente o conceito de interculturalismo que parece corresponder ao fenómeno a que os encenadores referidos dão corpo nos seus trabalhos: "o termo de *interculturalismo* parece-nos, mais ainda do que os de *multiculturalismo* ou *transculturalismo*, próprio para captar a dialéctica das trocas de bons procedimentos entre as culturas."⁽²⁰⁾ Por outro lado, é o próprio autor que declara privilegiar uma análise inspirada no modelo semiótico, embora afirme que o grande desafio está em articular esse modelo com uma perspectiva antropológica: "Mas a junção mais difícil de realizar é a do modelo sócio-semiótico e da aproximação antropológica, muito tempo consideradas como exclusivas e incompatíveis. Ora esta junção é tanto mais imperativa quanto a produção teatral da *avant garde* procura superar o modelo da historicidade por uma confrontação das culturas mais diversas, recorrer (não sem risco de focalização) ao ritual, ao mito e à antropologia como modelo integrador de todas estas experiências (Barba, Grotowski, Brook, Schechner)."⁽²¹⁾

A grande metáfora recorrente ao longo de quase todos os estudos que integram esta obra de Patrice Pavis é a da ampulheta, constituída por duas bolas, uma superior e uma inferior, e por um estreitamento entre as duas que permite a lenta passagem da areia de uma para a outra. Dado que é o modelo da tradução que é aqui privilegiado, cada uma das bolas da ampulheta corresponde a uma determinada cultura: a bola superior corresponderá à cultura-fonte, que é o ponto de partida para o trabalho de cruzamento cultural, e a bola inferior corresponde à cultura-alvo ou cultura-destino, consistindo os processos de negociação e intercâmbio cultural na passagem de um determinado produto (lendas, mitos, símbolos) da bola superior para a bola inferior. Todavia, esta passagem não se faz de uma forma directa e imediata mas através de um conjunto de filtros que se encontram tanto na esfera correspondente à bola superior como na esfera correspondente à bola inferior. No que se refere aos filtros que intervêm no quadro da cultura-fonte há a registar, em primeiro lugar, as modelizações culturais e as modelizações

^m*Idem, ibidem*, p. 8.

ⁿ*Idem, ibidem*, pp. 8-9.

artísticas que se prendem com as subculturas ou com as artes específicas cuja transposição está em causa neste processo de interacção cultural. A estas há que acrescentar, no seio da cultura-alvo ou cultura-destino, um conjunto de outros oito filtros, entre os quais Pavis se refere expressamente aos adaptadores e ao que com eles é visado, ao trabalho de adaptação, ao trabalho preparatório dos actores, à escolha das formas teatrais, à representação teatral da cultura, aos adaptadores de recepção através dos quais se dá a apropriação de cultura em processo de transferência, aos níveis de legibilidade privilegiados (narrativo, temático, formal, ideológico, etc.) e ainda também às modelizações sociológicas e / ou antropológicas e culturais (que, intervindo sobre o material passado por todos estes filtros podem dar lugar a uma bricolage cultural, a uma cultura de influência, a uma fusão de géneros e materiais ou a uma cultura de laços entre materiais de origens diferentes) e ao trabalho de reconstrução ou de transformação que o espectador realiza no fim de todo este processo. Como vemos, a transposição de elementos culturais (sejam eles mitos, narrativas ou mesmo produtos teatrais já constituídos) é um processo complexo, de sucessivas clivagens e sedimentações que se vão condicionando umas às outras, processo esse que é susceptível de uma análise minuciosa capaz de explicar minimamente como se chega a um resultado final que, em último caso, depende ainda e sempre das formas de apropriação do próprio espectador, o que marca com algum relativismo os processos de transferência cultural no âmbito do teatro: "Todos estes testemunhos revalorizam aparentemente a função do espectador e do receptor, mas desembocam também num relativismo e num cepticismo teórico. A teoria da recepção anula-se a ela própria se confere ao receptor o poder absoluto de produzir o seu percurso crítico sem ter suficientemente em conta dados objectivos da obra, sob pretexto de que, entregue ao bom prazer do texto, ele poderia servir-se à vontade no self-service do sentido"⁽²²⁾. A análise de cada um dos filtros referidos e do seu papel no processo de interacção cultural permite justamente acautelar este relativismo total a que poderia conduzir uma absolutização dos filtros que pertencem exclusivamente ao domínio do espectador. Esta teoria da recepção permite também concluir que o processo de transposição cultural não é um processo automático,

⁽²²⁾*Idem, ibidem*, p. 24.

mas comandado pela activação sobretudo dos filtros da cultura-alvo que acabam por procurar activamente na cultura-fonte aquilo de que tem necessidade e aquilo que mais a cativa. Por outro lado há que salientar que este processo oscila entre dois extremos: um que se traduz numa actividade profunda destes filtros que, triturando a cultura-fonte, a podem descaracterizar totalmente, e outro que corresponde a uma assimilação passiva do material em transferência, não operando assim as respectivas adaptações à cultura-alvo através dos seus filtros, de tal maneira que o resultado final corresponde mais a um enxerto artificial e não organicamente assumido.

No estudo em que Patrice Pavis analisa concretamente os problemas específicos de natureza intergestual e intercultural da tradução teatral em sentido próprio e restrito⁽²³⁾, são avançados mais uma série de elementos e procedimentos entre o texto-fonte na cultura de origem e o texto-resultado na cultura-alvo que são extremamente interessantes e que nos dão uma ideia de como o processo de tradução, já em si, não é um processo que se possa considerar exclusivamente centrado no texto, mas supõe outras mediações que influenciam significativamente o resultado final. Assim, para além da concretização textual, há que ter em conta a concretização dramática e a concretização cénica, determinantes para a concretização receptiva como resultado final de transformação de texto em processo de transformação. Há, assim, um conjunto de elementos que transformam esta operação em algo mais que uma mera operação translíngua. O tradutor terá de operar, para além de uma "tradução textual", uma apropriação dramática que se prolonga numa adaptação cénica e se actualiza, finalmente, numa situação de enunciação receptiva em que o espectador assimila o resultado final deste processo. Por isso, como refere Pavis, "assim, o espectador não se apropria do texto senão no termo de uma cascata de concretizações, de traduções intermediárias e incompletas que, elas-próprias, em cada etapa, reduzem ou alargam o texto-fonte, fazem dele um texto sempre a encontrar, sempre a constituir. Não é exagerado dizer que a tradução para a cena é, ao mesmo tempo, uma análise dramática, uma encenação e um envio ao público"⁽²⁴⁾. O público, como destinatário da tradução, porá depois

⁽²³⁾Esse estudo intitula-se "Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle", pp. 135-170.

^m*Idem, ibidem*, p. 141.

em prática aquilo que se poderá chamar a sua competência hermenêutica, mas também a sua competência rítmica, psicológica e auditiva, que condicionam, de alguma forma retroactivamente, o próprio processo de tradução. Isto significa que a tradução em teatro (e, com muito mais razão, a transposição intercultural de elementos culturais sob a forma de espectáculos teatrais), não pode descartar a importância da encenação e de tudo o que condiciona o encenador no seu processo de colocação em cena de um determinado texto ou de uma determinada cultura. Citando mais uma vez Patrice Pavis, "um texto, original ou traduzido, é sempre suficientemente aberto para se prestar a encenações diferentes; mas a sua reescrita através de uma tradução impõe escolhas - simultaneamente restrições e aberturas - que o tradutor efectua necessariamente e que são outras tantas análises dramáticas e opções de encenação"⁽²⁵⁾.

Em todo este processo há que ter em conta que se joga simultaneamente ao nível pré-verbal e ao nível explicitamente verbal, adquirindo especial relevo os processos de transformação ao nível pré-verbal entre a "colocação em jogo" do texto-fonte e a "colocação em jogo" do texto-alvo, correspondente à passagem da concretização textual para a concretização dramática e que se prolonga depois, já pela mediação da verbalização na língua-alvo, na futura encenação. Nesses processos, merece destaque especial aquilo a que Patrice Pavis chama a teoria do verbo-corpo, considerando este "a aliança da representação da coisa e da representação da palavra, o que, aplicado à enunciação teatral, é pois, a *aliança do texto pronunciado e dos gestos (vocais e físicos) que acompanham a sua enunciação*, o laço específico que o texto mantém com o gesto". Ou seja: "o *verbo-corpo* é uma regulação, específica de uma língua e de uma cultura, do ritmo (gestual e vocal) e do texto. É simultaneamente uma *acção falada* e uma *palavra em acção*"⁽¹⁶⁾. Um processo de tradução (e, diríamos nós, qualquer processo de transposição cultural através de um espectáculo de teatro) implica sempre uma visualização do verbo-corpo na cultura de origem e a sua transposição para o verbo-corpo na cultura-alvo, o que significa que quer o trabalho de tradução quer o processo de transferência cultural cénica implica não só uma tradução de palavras, mas também uma "tradução" de gestualidades, pois a cultura em teatro não se diz apenas

⁽⁷⁵⁾ *Idem, ibidem*, p. 145.

⁽²⁶⁾ *Idem, ibidem*, p. 151.

através da linguagem verbal, mas diz-se também e sobretudo através da linguagem corpórea, do discurso como movimento, da entoação e do ritmo, da palavra e de todo o seu suporte físico. Por esse motivo, não é apenas o tradutor que traduz, mas, de alguma forma, o actor é igualmente um tradutor, pois também ele participa de forma significativa e expressiva neste processo de transferência de uma "colocação em jogo" de um texto-cultura de origem para uma "colocação em jogo" de um texto-cultura destinatário. E não são só as palavras que são traduzíveis, mas também os gestos e os corpos são susceptíveis de tradução.

Através do conceito de verbo-corpo e do seu papel na tradução e na transposição cultural em situação de representação compreendemos como é extremamente importante completar uma semiótica da cultura e uma semântica da cultura por uma pragmática da cultura que comporta, necessariamente, aquilo que poderíamos designar como uma somática da cultura: as culturas passam pelo corpo e dizem-se também através do corpo e, por isso, mesmo quando se faz uma análise da interculturalidade em teatro a partir do modelo da tradução, não se passa de modo algum ao lado da importância que a somatização da cultura assume e do modo como o diálogo intercultural se inscreve não apenas na linguagem verbal, mas também na linguagem corpórea e no ritmo gestual de que ela é feita.

6. Apesar da fecundidade e das virtualidades que a análise de Patrice Pavis comporta, não posso deixar de considerar de algum modo redutor o modelo da tradução a partir do qual é realizada, sobretudo porque considero que o processo de tradução implica, de algum modo, um primado e um domínio de uma determinada cultura, aquela que nesta análise aparece referida como cultura-alvo, e, por isso, estender este modelo aos processos de cruzamento de culturas, tanto em termos gerais, como no campo especificamente teatral, significa, de algum modo, reconhecer que há relações de poder e de força que estão sempre presentes no diálogo intercultural e que não é possível conceber os processos de interacção entre culturas diferentes fora das assimetrias que transformam uma cultura em dominadora de outra cultura. É certo que há determinados fenómenos de transposição cultural que legitimamente podem ser analisados com base neste modelo. O próprio Patrice Pavis faz essa análise no último texto do seu livro, procurando demonstrar como o interculturalismo se concretiza como uma forma de tradução no *Mahabharata* de Peter Brook, na *Índiade* e na *Noite de Reis* de Arianna

Mnouchkinne e no *Fausto* de Eugenio Barba e exemplificando, em cada um destes casos concretos, a intervenção mediadora de cada um dos filtros referidos entre a cultura-fonte e a cultura-alvo. Há que referir, no entanto, que nem todos os trabalhos de cada um destes encenadores no âmbito do diálogo intercultural se reduzem ao modelo de que estas peças são exemplo, nem toda a interculturalidade presente nestas peças é suficientemente captada, em todas as suas estratégias e em todas as suas consequências, pela análise empreendida pelo autor francês. Nem sempre o trabalho teatral no âmbito de interação entre culturas implica a assunção e o exercício de uma assimetria de poder como aquela que o modelo da tradução postula. E os casos, nomeadamente de Peter Brook e de Eugenio Barba, demonstram isso mesmo. É no trabalho intercultural destes dois encenadores que gostaríamos de nos concentrar na segunda parte deste estudo.

7. A interculturalidade como projecto e como realidade presentifica-se no trabalho teatral de Peter Brook através fundamentalmente de três tipos diferentes de estratégias e opções, cada uma delas dando origem a processos de intercâmbio cultural distintos, cujos objectivos não são necessariamente coincidentes, mas com alguns aspectos, pressupostos e princípios em comum que lhe dão alguma unidade, coerência e consistência. Distinguiríamos, assim, entre a criação e a composição do Centre International de Recherche Théâtrale, as viagens ao Irão, a África e à América e as peças em que o encenador procura efectivamente realizar um processo de negociação cultural que se concretiza em espectáculos que acabam por realizar uma transposição de universos culturais próprios de uma cultura para outras culturas em que os espectáculos são apresentados.

O Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) é precedido de uma curta experiência, dois anos antes, que terá servido para amadurecer a ideia e delinear melhor os seus contornos. Efectivamente, em 1968, depois de uma já longa experiência teatral de Peter Brook em Inglaterra, tanto no Teatro como na Ópera, Jean-Louis Barrault, que então dirigia o Théâtre des Nations, convida-o para aí coordenar um workshop. Brook considera o convite, mas com a contraproposta de um atelier mais prolongado no tempo e com uma composição internacional. Barrault aceita, o que leva Peter Brook a instalar-se em Paris com um grupo de que fazem parte Delphine Seyrig, Sarny Frey, Victor Garcia e Nestor de

Arzadun entre outros. O grupo começa a trabalhar em torno da *Tempestade* de Shakespeare, mas os acontecimentos de Maio de '68 determinam a interrupção do projecto, levando Peter Brook a transferir-se para Londres, onde continua a trabalhar sobre a mesma peça, numa linguagem corporal explosiva. Dois anos depois, nasce a ideia do Centro que Peter Brook em colaboração com Micheline Rozan acaba por instalar em Paris, com o apoio da Fundação Ford, da Fundação Calouste Gulbenkian e do próprio Governo Francês. Dois conceitos fundamentais estruturam o trabalho do Centro: a ideia de investigação e a sua composição internacional. Como o encenador dirá anos mais tarde, não sendo um grupo permanente (há sempre actores que saem, que entram, outros que regressam), "a sua base é constituída por uma mistura de actores ingleses, franceses, europeus, por vezes americanos, e provenientes dos países em que o actor sai de fontes tradicionais: africano, balines, japonês"⁽²⁷⁾. No horizonte estão duas ideias-chave, tanto uma como outra presentificando a sua dinâmica intercultural. Por um lado, o Centro constitui-se como um ponto em que convergiam as mais diversas culturas, mas, por outro lado, assume-se como um centro nómada que leva o seu elenco heterogéneo a povos e regiões onde o teatro ocidental nunca tinha chegado⁽²⁸⁾. No entanto, mais do que visar uma fusão de culturas, desde o princípio que Brook assume como perspectiva de trabalho a investigação daquilo que está por detrás das culturas, ou seja, através de uma estratégia intercultural, visava-se uma espécie de realidade transcultural: "não estávamos a tentar intercambiar métodos ou técnicas; não pretendíamos que se pudesse inventar uma linguagem comum somando pedacitos e peças do acervo de cada um. O que importa não são os signos e as séries procedentes de diferentes culturas; o que dá sentido aos signos é o que está por detrás deles"⁽²⁹⁾. Neste contexto, desempenha um papel central o princípio da complementaridade: o homem é um ser limitado e pode encontrar nos outros aquilo que em si não encontra

⁽²⁷⁾Peter Brook, *Climat de Confiance. Entretiens menés par Pierre Macduff*, Paris, Les Éditions de l'Instant Même, 2007, p. 56.

⁽²⁸⁾Cf. Peter Brook, *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera (1947-1987)*, trad, de E. Stupía, Barcelona, Alba Editorial, 2001, p. 182.

⁽²⁹⁾*Idem*, *Hilos de Tiempo*, trad, de Susana Cantero, Madrid, Ediciones Siruela, 2003, p. 190.

nem consegue realizar⁽³⁰⁾. Tal complementaridade manifesta-se, antes de mais, entre o primado da linguagem e o primado do corpo. Como refere o encenador, "há culturas em que se dá mais importância ao corpo que na nossa. Culturas em que as relações entre espírito e emoções são muito diferentes das nossas. A nossa sociedade ocidental está dominada pela razão, desde há séculos, pela análise, a argumentação. [...] Sendo vários, enriquece-se não apenas as suas capacidades, mas a sua compreensão e no fim o tema central será sempre mais bem percebido pelo conjunto do que teria sido indivíduo por indivíduo"⁽³¹⁾. Esta complementaridade que caracteriza o grupo e que caracterizou sempre o trabalho no Centro, repercute-se naturalmente nas suas produções, de tal maneira que uma obra realizada por um grupo de pessoas oriundas das mais diversas culturas acaba por ser enriquecida pelo contributo que cada um, devido aos traços específicos da sua própria cultura, transporta para o trabalho colectivo. Neste quadro é de salientar que o formato do Centro é, sobretudo, o de uma comunidade orgânica, mais do que propriamente o de uma instituição: tal como o teatro é fundamentalmente acontecimento e vida, o grupo que constitui o Centro deve responder a essa prerrogativa incarnando princípios de vida e de articulação orgânica interna que o transformem num ser comunitário e internamente complementar, onde relações ideais se estabelecem e se solidificam através de experiências comuns solidariamente partilhadas e de formas de comunicação permanentemente intensificadas, em que a construção do teatro e da vida quotidiana se equivalem. É essa equivalência que as palavras de Monique Borie sublinham com acentuada pertinência: "Para Brook, com efeito, há um laço estreito entre a atenção ao outro na vida quotidiana e a atenção ao outro no trabalho teatral. Todos estes níveis de treino em relações interpessoais autênticas se interpenetram. Explorar as possibilidades de retorno a relações verdadeiras e voltar às raízes dramáticas do teatro é no fundo uma só e mesma coisa, porque o acto teatral joga-se ao nível desta qualquer coisa a partilhar através da qual se restaura a dimensão comunitária perdida"⁽³²⁾.

⁽³⁰⁾Cf. *Idem, Entre deux silences*, trad, de Marie Hélène Estienne, Paris, Actes Sud-Papier, 2006, p. 59.

^m*Idem, ibidem*, pp. 60-61.

⁽³²⁾Monique Borie, "Les origines et l'être du théâtre", in G. Banu (ed.), *Peter Brook, Les voies de la création théâtrale*, XII, Paris, CNRS, 1985, p. 128.

As viagens que o Centro empreende constituem a segunda estratégia de realização da interculturalidade pelo próprio grupo. Elas começam logo no início e a sua primeira fase é marcada pela viagem ao Irão, no contexto da apresentação da peça *Orghast*. Para além da própria experiência que foi este espectáculo, cuja dinâmica intercultural está presente desde o início, há que registar o contacto que o grupo teve com formas populares tradicionais de teatro, como o *Ta'zieh* e, sobretudo, o *Ruhozi*, no qual Peter Brook reconhece o espírito do "teatro bruto" e o recurso a técnicas assentes fundamentalmente numa dimensão corporal. São feitas algumas deslocações a aldeias em que o grupo procura representar, começando a emergir aqui a "improvisação" como forma de contacto com povos e gentes com as quais se não tem uma língua em comum. Trata-se, no fundo de perceber até que ponto o teatro tem ou não um poder efectivo de comunicação e de mobilização da atenção dos espectadores sem recorrer à linguagem verbal que aqui se revela como relativamente supérflua e inútil.

Esta experiência vê-se profundamente acentuada com a viagem a África, durante três meses, no final de 1972 e no início de 1973, atravessando cinco países do Oeste Africano. O objectivo é simples: aprofundar a relação do teatro com o público, um público absolutamente aberto e disponível, sem quaisquer hábitos de teatro e, portanto, respondendo com toda a espontaneidade às solicitações que são feitas. Na bagagem, nenhuma peça de teatro: apenas a capacidade de improvisação e de, através da improvisação, estabelecer uma relação viva com aqueles que se deslocavam ao centro da aldeia onde estes jogos teatrais aconteciam. O processo era simples e ocultava uma intenção claramente intercultural. Como refere Peter Brook no seu livro de memórias *Threads of time*, o grupo chegava a uma aldeia e dirigia-se ao chefe da aldeia que queria saber o que desejavam: "Estamos a tentar ver se é possível a comunicação entre gente de muitas partes diferentes do mundo". Uma vez traduzido este esclarecimento, os anciãos abanavam compreensivamente a cabeça e o chefe respondia: "Boa coisa é essa. Sois então muito bem-vindos"⁽³³⁾. A partir daí, criava-se uma área de representação no centro, demarcada por um tapete, e iniciava-se o processo à frente de crianças, jovens e anciãos estabelecendo uma relação

⁽³³⁾ *Idem, Hilos de Tiempo*, p. 233.

profunda e estreita: "através da representação, era perfeitamente possível que, em menos de uma hora, a relação se tornasse enormemente cálida, que cada vez fosse mais ampla e profunda e que progredisse, porque efectivamente havia acontecido alguma coisa"⁽³⁴⁾. Se a presença e a energia dos actores faziam uma parte importante do trabalho, a outra parte era feita pela forma como os africanos conseguem aliar a imaginação à vida real e como conseguem compreender um significado que lhes é proposto, simplesmente através de sons na sua dimensão física, corporal e emotiva: "a coisa mais comovedora que nós descobrimos", dirá Peter Brook numa entrevista a propósito destas experiências, "é que a relação mais profunda que nós estabelecemos com alguém de África pôde existir graças a certos sons - ou a certos movimentos que se poderiam qualificar de abstractos - e, mais precisamente, um certo tipo de cantos interpretados de maneira particular. Isto representava o fim de uma longa busca de uma relação entre a respiração e a produção de um som que correspondia exactamente a um som emitido por uma certa tribo africana"⁽³⁵⁾. É este som, que é sempre emoção ou que corresponde sempre a uma certa emoção e que se apresenta carregado de sentido, que permite comunicar, porque é um som produzido pelo corpo, insusceptível de ser traduzido em palavras. E, tal como o som, também os gestos iam revelando essa propriedade de instaurar uma comunicação quase instantânea, carregada de força e de energia. Deste modo, a comunicação intercultural conseguida nesta experiência africana reforçava a possibilidade da existência de uma dimensão transcultural em que homens e povos de culturas diferentes se podem entender e comunicar.

Finalmente, a terceira etapa deste nomadismo intercultural é marcado pela experiência do centro nos Estados Unidos e no encontro com o Teatro Campesino de Luís Valdez em 1973. Sentindo que era a investigação em torno da energia do trabalho teatral que os reunia, desenvolveram uma série de sessões conjuntas, alargando o raio de intercâmbio, que incluiu a reserva índia de Lech Lake no Colorado, The Native American Theatre Ensemble no Minnesota e ainda sessões diversificadas com vários tipos de grupos, americanos, chineses e até membros do teatro laboratório de Grotowski, em Nova Iorque. Com esta experiência americana chegava

⁽³⁴⁾*Idem, Más allá del espado vacío*, p. 209.

⁽³⁵⁾Margaret Croyden, *Conversations avec Peter Brook*, trad, de Véronique Gourdon, Paris, Éditions du Seuil, 2007, pp. 108-109.

ao fim um ciclo da aprendizagem intercultural do Centro que deixaria marcas em todo o percurso de Peter Brook e do grupo por ele fundado.

O terceiro tipo de interculturalidade promovido pelo trabalho teatral de Peter Brook pode encontrar-se num conjunto significativo das suas peças, de que sobressai, naturalmente, o *Mahabharata*, mas que encontra no primeiro trabalho do Centro apresentado em Persépolis um marco também extremamente significativo. *Orghast*, para além da pluralidade de etnias e nacionalidades que caracteriza o grupo de trabalho (artistas e técnicos eram provenientes de vinte países diferentes) e para além de ser representada num espaço (Irão e, mais concretamente, as ruínas da cidade de Persépolis) que acaba por ser um símbolo ou uma ponte entre o oriente e o ocidente, é, efectivamente, tanto pela sua experimentação em torno da linguagem, como pelos materiais reunidos e trabalhados na peça, um exemplo claro do projecto intercultural deste encenador. Toda a peça é baseada num idioma imaginário criado pelo poeta Ted Hughes, designado pelo próprio título do espectáculo, "Orghast", dando assim continuidade à experiência sobre a sonoridade não verbal com o *bash-ta-hon-do*, língua imaginária utilizada pelo grupo nos seus processos de trabalho, criação e improvisação em Paris. Era o som um dos centros de atenção de Peter Brook nesta fase, entendido como revelador de uma identidade e como fonte de participação teatral. Tratava-se de uma espécie de regresso às fontes da linguagem, à sua musicalidade e à sua emotividade, à sua capacidade de criar e transmitir sentimentos e percepções da realidade, independentemente de a língua que cada actor tem como sua ser o francês, o inglês ou o alemão. Optando por uma língua inventada, em que a dimensão física da gestualidade sonora era um dos traços mais relevantes, Peter Brook criava assim a possibilidade de um entendimento transcultural tanto dos actores entre si, como entre os actores e o público. Com refere Margaret Croyden, "empregando uma linguagem desprovida de qualquer palavra reconhecível, Hughes e Brook forçam o espectador a escutar a peça como se escutasse música, a olhar a acção como se se tratasse de uma experiência religiosa"⁽³⁶⁾. A peça assenta assim no desenvolvimento de uma capacidade emocional por parte do público que ultrapassa as barreiras que a comunicação meramente linguística tende a instaurar entre os povos. Por outro lado,

⁽³⁶⁾*Idem, ibidem*, p. 58.

os materiais com que é construída a peça, embora assentando no mito de Prometeu que, de alguma forma, comanda parcialmente a intriga, incorporam outros filões antigos como abstracções retiradas de fontes literárias, alusões a outros mitos gregos e romanos, rituais zoroastrianos e lendas orientais, introduzindo uma diversidade de tradições culturais na sua própria constituição.

Outras experiências entretanto levadas a cabo com um claro cunho intercultural são *Os Iks* e a *Conferência das Aves*. No caso de *Os Iks*, trata-se de uma peça baseada num livro de Turnbull, que conta a história de uma tribo africana do Norte do Uganda, que, tendo perdido o seu território de caça tradicional, não consegue adaptar-se à agricultura, começando a faltar-lhe a alimentação e perdendo assim a sua cultura e a sua estrutura social. Mas, ao mesmo tempo que a peça procura narrar esta história bem africana, fá-lo de um modo tal e com tais recursos que o público, através de um processo a que Peter Brook chama a dupla imagem, consegue ancorar-se no presente e reconhecer simultaneamente na cena uma parte da vida de África e uma parte da sua vida quotidiana. Como ele dirá comentando a inscrição da peça na actualidade do espectador, "à medida que a narração vai progredindo, sabe-se que é de Africanos que se trata; cada um experimenta, em certa medida, preservar a natureza africana da narrativa. Mas por outro lado, tenta-se preservar o contacto convosco, não se abandona a sala para a África, faz-se de modo que a África se torna realidade: a África somos nós, aqui e agora. Porque nós somos aqui e agora, nós vamos ser aqui e agora em conjunto. É pela interacção constante, a tensão, o conflito, a harmonia entre aqui e agora, e a dupla imagem - convirjam ou não as duas imagens - que se produz algo que é, fundamentalmente, uma impressão teatral"⁽³⁷⁾.

A *Conferência das aves* é um espectáculo que comporta também uma clara dimensão intercultural: correspondendo à adaptação de um poema de Farid Uddin Attar, é uma fábula alegórica que conta a forma como as aves partem à procura do seu rei até que descubrem que são elas próprias a encarnação desse rei, sendo complementada por outras histórias que dramatizam as fraquezas e as manias das aves. É o tema do conhecimento e da consciência que atravessa esta história que é representada numa cena nua, em que os actores representam tanto as diversas aves como

⁽³⁷⁾ *Idem, ibidem*, p. 182.

as diversas personagens na história que é contada pelos chefes e em que há o recurso quer a marionetas de aves, quer a máscaras balinesas.

Todavia, o projecto de maior fôlego no quadro da interculturalidade no teatro é, sem dúvida, o *Mahabharata*, adaptação por Jean-Claude Carrière da célebre epopeia indiana, na qual o encenador procura transpor para o mundo ocidental este poema hindu que é o mais longo da literatura mundial e que apresenta a história da luta entre os Pandava e os Kaurava, sob o olhar e o acompanhamento do deus Krishna. O espectáculo, dividido em três partes, tem a duração de nove horas e foi objecto de uma cuidadosa preparação, não só por parte do encenador e do adaptador, que nele trabalharam durante anos, mas também de todos os intervenientes, desde actores a músicos e figurinistas que em deslocações à Índia se procuraram impregnar da atmosfera que rodeava este poema para depois a poderem traduzir na sua encarnação em cena, não como quem imita, mas como quem tem a capacidade de sugerir uma cultura diferente da sua e um património cultural que só podia ter nascido na Índia, mas no qual transparecem ecos de toda a humanidade⁽³⁸⁾. O espaço cénico despojado de *Mahabharata* transforma a representação em algo que se situa entre o rito e a cerimónia num jogo que é simultaneamente uma viagem, uma história e uma teologia. Pode dizer-se que com este espectáculo Peter Brook desenha uma incursão intercultural em busca de núcleos verdadeiramente transculturais. Os problemas do *Mahabharata* são os problemas ditos através de um fundo cultural que pertence à cultura hindu, mas são, simultaneamente problemas de toda a humanidade e de todos os tempos. O trabalho teatral de Brook é, assim, devolver um tesouro localizado num núcleo específico da humanidade a toda a humanidade através de um conjunto de actores que representam essa mesma universalidade na sua diversidade específica e contraída⁽³⁹⁾.

⁽³⁸⁾Cf. Peter Brook, *Más allá del espacio vacío*, p. 275.

⁽³⁹⁾ Deve sublinhar-se que o *Mahabharata* não encerra o percurso intercultural de Peter Brook no âmbito do teatro. *Le costume*, do escritor sul-africano Can Themba, estreado em 1999, que se desenrola em Sophiatown, município negro da África do Sul, e *Tierno Bokar*, baseado num texto de Amadou Hampaté Bâ, encenado em 2004, e que trata do ensino de Tierno Bokar, um mestre do sufismo na África Negra no contexto da colonização francesa, são dois exemplos de como o encenador continuará a percorrer caminhos em que procura entrar em diálogo com a vida e a cultura de povos africanos.

É por isso que tal trabalho poderá ser analisado por Patrice Pavis como se se tratasse de uma transposição de fundos culturais específicos da Índia para o quadro da cultura ocidental, aplicando-lhe, por isso, o modelo da "tradução" a que anteriormente fizemos referência. E é também por isso que Peter Brook poderá ser acusado por outros autores e intérpretes do seu trabalho⁽⁴⁰⁾ de realizar, com esta sua tendência orientalista, uma espécie de sucedâneo do imperialismo inglês, um certo "colonialismo cultural", apropriando-se da cultura indiana e de um texto religioso que é marcante para essa cultura para o oferecer numa adaptação ao gosto dos espectadores ocidentais e talvez sem estabelecer previamente a devida familiaridade com essa cultura. Ao fazê-lo, opera uma descontextualização da obra para operar a sua contextualização em termos europeus. Mas Brook responderá aos seus críticos dizendo que pretende apenas devolver à humanidade um dos seus tesouros em que estão latentes os grandes valores universais e a partir dos quais é possível questionar o mundo contemporâneo e reafirmando o seu direito a reclamar "um teatro que seja baseado na fusão de tradições (aí incluindo a mistura de actores de diferentes línguas e culturas num mesmo espectáculo) em que os espectadores são confrontados com uma verdade tão específica quanto universal pelo próprio facto da representação que mistura diversas culturas"⁽⁴¹⁾.

8. Uma vez esclarecidos os diversos tipos de estratégias características da dimensão intercultural do trabalho teatral de Peter Brook, é agora possível enumerar alguns princípios, pressupostos ou traços mais característicos da sua estética intercultural, para depois nos debruçarmos sobre alguns dos dispositivos por ele privilegiados para concretizar essa mesma estética.

⁽⁴⁰⁾ Cf., por exemplo, Rustom Bharucha, *Theatre and the world: performance and politics of culture*, London, Routledge, 1993, em que é desenvolvida uma crítica à tendência orientalista de alguns encenadores europeus. Cf. também, a este propósito, Marita Foix, *Peter Brook. Teatro sagrado y teatro inmediato*, Buenos Aires, Atuei, 2008, pp. 61-64.

⁽⁴¹⁾ Afirmação de Peter Brook aquando do XV Congresso do Instituto Internacional da Unesco, citada por Carl Weber, "ACTC: Currents of Theatrical Exchange", in *Interculturalism and Performance*, New York, PAJ Publications, 1991, *apud* Josette Féral, *ob. cit.*, p. 242.

O primeiro princípio, que é determinante na atitude intercultural do autor, é uma concepção estereoscópica da verdade teatral. Ou seja, para Peter Brook, a verdade não é susceptível de ser encontrada apenas a partir de um ponto de vista, mas só multiplicando os pontos de vista sobre a realidade se pode ter um acesso à natureza profunda das coisas e da realidade. O olhar de uma pessoa é sempre perspectivístico e limitado e por isso carece da complementaridade de outros olhares. É ele próprio que o refere no primeiro capítulo de *The Shifting Point*: "Uma pessoa deve ser fiel a si mesma, crer no que faz, mas sem deixar de ter a certeza de que a verdade está sempre noutra parte. Só então uma pessoa poderá avaliar a possibilidade de estar, de ser, consigo mesma e para além de si mesma, e assim verá que este movimento de ir de dentro para fora se acrescenta com o intercâmbio com os demais e que é o fundamento da visão estereoscópica da existência que pode oferecer o teatro."⁽⁴²⁾ Neste sentido, deve considerar-se que a verdade no teatro não é uma verdade monocórdica, mas sim uma verdade múltipla⁽⁴³⁾ que acontece quando se dá a combustão de todos os elementos que concorrem para a produção da obra teatral e o cruzamento dos contributos com que os diversos participantes a enriquecem, quer com o seu ponto de vista teórico, quer com o seu comportamento prático em cena ou a sua intervenção para que o espectáculo aconteça. É assim que o título da obra se prolonga na perspectiva que ela adopta sobre o teatro: um *shifting viewpoint*, ou seja, não só um olhar múltiplo, mas um olhar em mutação, flutuante, em movimento. Como refere Georges Banu, "a verdade não pode ser o fruto do olhar simplesmente frontal, directo, sobre si mesmo, mas do olhar que muda, que altera a perspectiva e o ângulo. Ao olhar fixo opõe-se o olhar em movimento. E assim revela-se não tanto a relatividade, mas a ambiguidade das obras". É esse o sentido da expressão "shifting viewpoint: O *shifting viewpoint* é, em todo o caso, a lição de uma idade em que se desaprendeu a intransigência do olhar seguro de si próprio em proveito da liberdade do olhar que se move, porque duvida de cada urna das suas verdades. É da sua adição que se faz a verdade"⁽⁴⁴⁾.

⁽⁴²⁾Peter Brook, *Mds allá del espacio vacío*, p. 23.

⁽⁴³⁾Cf. *idem, ibidem*, p. 188.

⁽⁴⁴⁾ Georges Banu, *Peter Brook, de Timon d'Athènes à la Tempête ou le metteur en scène en cercle*, Paris, Flammarion, 1991, p. 13.

Um segundo princípio de uma atitude intercultural no âmbito do teatro tem a ver com a importância do silêncio. O silêncio é a condição para que algo aconteça, para que uma voz surja, para que o discurso irrompa na sua pluralidade de perspectivas e na sua riqueza e fecundidade. O que significa que o silêncio não tem de ser necessariamente nem um silêncio sem vida, nem um silêncio sem expressão, nem um silêncio opaco. Pelo contrário, o silêncio pode ser meio de união e de reunião das pessoas e, assim, ponto de partida para uma descoberta partilhada da existência e da sua transformação em arte. É essa a distinção que o autor estabelece entre "o silêncio de chumbo" e "o verdadeiro silêncio", de que brota a vida: "Há dois silêncios, talvez haja mais mas fundamentalmente não há senão dois. O silêncio de chumbo, este silêncio sem vida, que não nos ajuda, e o outro, o verdadeiro silêncio, aquele que reúne misteriosamente e inegavelmente pessoas habitualmente divididas. É um verdadeiro momento, um momento de partilha. Entre estes dois silêncios, entre este silêncio sem vida - o do aborrecimento no teatro, quando se deixou o espectáculo e se adormeceu - e este silêncio em que nos sentimos 'ajustados', em conjunto, este silêncio pleno de vida, mil questões se levantam"⁽⁴⁵⁾. Um princípio complementar deste silêncio é a atitude de escuta. É a partir da escuta, ou seja, fazendo silêncio e deixando que a voz do outro chegue até nós, que se cresce em direcção ao outro e em direcção à verdade teatral. Peter Brook refere-o de um modo muito explícito: "A falar verdade, creio que temos sempre todo o interesse, na vida, em escutar, totalmente e o melhor possível, uma outra pessoa, porque cada uma traz em si alguma coisa que se pode compreender e tomar, se ela está pronta a abrir-se. O princípio de estar à escuta de uma outra pessoa é, por isso, fundamental"⁽⁴⁶⁾. É a atitude de escuta que constitui o ponto de partida para um diálogo entre pessoas que sabem que não são exclusivas, mas que se completam na abordagem que fazem

⁽⁴⁵⁾ Peter Brook, *Entre deux silences*, p. 5. Em *Threads of time*, o autor referir-se-á a estes dois silêncios nos termos seguintes: "Torque existem dois silêncios: um silêncio que pode não ser mais do que a ausência de ruído, pode ser inerte, ou, no outro extremo da escala, há um nada que está infinitamente vivo, e todas as células do corpo podem ser penetradas e vivificadas pela actividade deste segundo silêncio". (Peter Brook, *Hilos de tiempo*, p. 165).

⁽⁴⁶⁾ *Idem*, *Climat de confiance. Entretiens menés par Pierre Mac Duff*, Québec, L'Instant Même, 2007, p. 49.

da realidade e na forma como sentem e pressentem o mundo. Esta atitude que é recomendável em qualquer pessoa, é imprescindível no caso de um director ou de um encenador de teatro, pois é ela que lhe permite reconhecer os seus erros, descartar-se do que se revela inútil ou supérfluo e reconhecer, no momento respectivo, o lume que se acende e a chispa que salta no processo de construção de um espectáculo: "O que o director necessita de desenvolver mais no seu trabalho é um sentimento da escuta. Dia após dia, à medida que intervém, comete erros ou contempla o que acontece na superfície, deve escutar por dentro os movimentos secretos, o processo oculto. Por causa desta escuta, permanecerá constantemente insatisfeito, aceitando, e não deixará de aceitar e recusar coisas até que de repente ouça o som secreto de que está à espera e veja a forma interior que esperava. [...] O director trabalha e escuta e ajuda os actores a trabalhar e a escutar"⁽⁴⁷⁾. A atitude de escuta é, em certo sentido, um mistério⁽⁴⁸⁾, mas é dela que depende a capacidade de um grupo "se tornar um instrumento único, aberto, flexível, através do qual qualquer coisa de mais profundo pode aparecer. Uma atitude parceira desta atitude da escuta é aquilo a que poderíamos chamar a humildade da "douta ignorância". Esta "douta ignorância" corresponde ao reconhecimento do carácter finito do nosso conhecimento e apreensão da realidade, de que há muitas coisas que nos ultrapassam, de que, afinal, não sabemos tudo. É ela que está na base da melhoria progressiva da nossa compreensão do mundo e das coisas. E é nela que se encontram os espíritos que querem sempre descobrir mais e saber mais. Este princípio enuncia-o Peter Brook em termos bastante simples: "Creio que há só um ponto de partida na vida para todos, em não importa que estádio da vida, que é dizer: 'Eu não sei grande coisa... vivi certas experiências mas não posso pensar que sei tudo o que não é evidente. A partir do momento em que se tomou consciência disto - que formulei da maneira mais simples e rudimentar - compreende-se que muitas coisas, no céu e na terra, ultrapassam a nossa compreensão. Não posso comunicar senão com alguém que, como eu, crê que há mais coisas que aquelas que compreendemos. A partir daí, pode pelo menos dizer-se que, qualquer que seja o domínio no qual

^m*Idem, La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, trad, de G. M. Bartolomé, Barcelona, Alba Editorial, 1999, p. 139.

^m*Idem, Entre deux silences*, p. 69.

se trabalha, é potencialmente um domínio no qual se pode melhorar a sua compreensão⁽⁴⁹⁾.

Um outro princípio fundamental da estética teatral de Peter Brook, condicionante incontornável da sua interculturalidade, é o princípio da relação. Desde o primeiro dos seus livros, desde a sua primeira página, que o autor procura deixar claro que o facto teatral é, fundamental e essencialmente, um facto relacional: "Posso chegar a um espaço vazio e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa - e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral"⁽⁵⁰⁾. A relação que o actor estabelece com o espaço em que se movimenta, por um lado, e a relação que o actor estabelece com o público que o observa, por outro, constituem a essência do teatro e por isso, ele não se cansará de repetir que "a relação entre o actor e o público é a única realidade do teatro"⁽⁵¹⁾. Aquilo para que tende, em última análise, é para uma espécie de fusão que assenta na incompletude de qualquer um dos dois grupos⁽⁵²⁾. No entanto, para além de esta relação entre os actores e o público, há outras conexões que são determinantes no evento teatral. Peter Brook refere expressamente, para além dela, a conexão que se estabelece entre o actor e o seu espaço interior e a conexão entre um actor e os outros actores⁽⁵³⁾. Esta última relação assume, no contexto em que nos movimentamos, um papel especial se tivermos em conta que, no caso dos actores com os quais Peter Brook trabalha, nos encontramos perante um tecido interétnico e intercultural cujas consequências no acontecimento do facto teatral são naturalmente incontornáveis. A dinâmica relacional do teatro assenta, no fundo, na dinâmica relacional do ser humano: "O ser humano tem necessidade da ajuda de outros seres humanos. Na sua procura individual, ele não apenas tem necessidade de um companheirismo, mas até mesmo de se consciencializar que uma

⁽⁴⁹⁾ Margaret Croyden, *Conversations avec Peter Brook*, pp. 280-281.

⁽⁵⁰⁾ Peter Brook, *O espaço vazio*, trad. de Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro, 2008, p. 7.

⁽⁵¹⁾ Margaret Croyden, *Conversations avec Peter Brook*, p. 42. Cf. também Peter Brook, *Entre deux silences*, p. 52: "Que fait le théâtre? Il établit des relations. Nous ne pouvons pas les 'faire', nous pouvons seulement les laisser se faire, car c'est de cela que toute histoire, toute description, tout ce qui est humain est fait: la relation".

⁽⁵²⁾ Cf. Peter Brook, *Más allá del espacio vacío*, pp. 215-216.

⁽⁵³⁾ Cf. *Idem*, *Puerta abierta*, pp. 42-43.

outra pessoa pode trazer-lhe o que ele, sozinho, não pode desenvolver. É o que há de mais interessante no trabalho com pessoas que vêm de países muito diferentes"⁽⁵⁴⁾. É por isso que a dinâmica intercultural se inscreve como uma necessidade na dinâmica inter-relacionai de um grupo de teatro: "Nada há mais vital para a cultura teatral do mundo do que o trabalho conjunto de artistas de diferentes raças e origens"⁽⁵⁵⁾. Em última análise, o teatro, como toda a arte, é essencialmente e constitutivamente relação, não uma relação simples, unidireccional, mas frequentemente um feixe de relações múltiplas e multipolares⁽⁵⁶⁾.

Um outro princípio da estética teatral brookiana é o que poderíamos chamar a mestiçagem conatural do teatro, ou seja, a ideia de que o teatro não pode ser puro. O teatro, em si, é feito de materiais múltiplos, é comparado ao estômago onde o alimento se metamorfoseia tanto em excrementos como em sonhos⁽⁵⁷⁾, é feito de matéria viva e por pessoas vivas que são diferentes, finitas e complementares. É por isso que o encenador lhe chama uma "arte bastarda"⁽⁵⁸⁾. A heterogeneidade é a condição natural do teatro e por isso ele reenvia à impureza, ao passo que "a pureza enfraquece o teatro, afasta-o da vida, seca as forças da cena"⁽⁵⁹⁾. É na impureza que reside a ambiguidade do teatro, que não é uma das suas fraquezas mas justamente uma das suas potencialidades e virtudes.

Finalmente, e na sequência de todos estes princípios e como princípio-ponte em que se suporta a sua interculturalidade, há que registar o internacionalismo como um dos traços fundamentais da estética teatral de Brook. Este internacionalismo é, antes de mais, a inscrição no trabalho teatral do que é a rua de qualquer cidade no mundo contemporâneo: "É a heterogeneidade das cidades que serve de fundamento a este grupo voluntariamente refractário à pureza que destila, separa, exclui. Se o internacionalismo aparece como reflexo de um mundo deslocado, ao adoptá-lo como princípio inicial Brook tenta, ao mesmo tempo, reunir ao nível do grupo o que outrora esteve separado: o grupo como

⁽⁵⁴⁾ *Idem*, *Entre deux silences*, p. 59.

⁽⁵⁵⁾ *Idem*, *La puerta abierta*, p. 113.

⁽⁵⁶⁾ Cf. Georges Banu, *Peter Brook, Du Timon d'Athènes à la Tempête*, p. 124.

⁽⁵⁷⁾ Cf. Peter Brook, *Mds alla del espado vacío*, p. 107.

⁽⁵⁸⁾ Cf. Peter Brook, "La merde et le ciel", *Théâtre 1968*, n° 1, éd. Bourgois, 1968, p. 14, *apud* Georges Banu, *Peter Brook, Du Timon d'Athènes à la Tempête*, p. 160.

⁽⁵⁹⁾ Georges Banu, *Peter Brook, du Timon d'Athènes à la Tempête*, p. 160.

figura do presente e apelo da diegese"⁽⁶⁰⁾. Este internacionalismo inter-vém, antes de mais, na própria constituição do grupo, de que o CIRT é o exemplo, mas inter-vém também na natureza dos materiais que entram na constituição do espectáculo e na escolha dos públicos perante os quais o espectáculo é apresentado. Através desse internacionalismo, o encenador dá corpo a um dos princípios fundamentais da sua estética que assenta, afinal, na visão do teatro como convergencia e coexistência de contrários.

9. Com base nestes princípios e pressupostos, Peter Brook desenvolverá o seu trabalho assente numa série de dispositivos e procedimentos que podemos encarar como estando ao serviço da sua estratégia intercultural.

Um dos primeiros dispositivos que podemos referir é o do tapete como espaço de representação. O tapete é a condensação do solo, de todos os solos, e na sua simplicidade e tecitura acolhe uma abertura a todos os solos possíveis, aos solos de todos os povos e aos solos de todas as culturas. No tapete se enraíza o jogo teatral brookiano, seja ao nível dos exercícios e do trabalho de treino dos actores, seja ao nível da improvisação que se desenvolve perante o olhar atento e curioso das populações africanas que se juntam para participar nessa forma de comunicação e de celebração das relações entre os homens que é o teatro, seja ao nível de dispositivo cénico de alguns dos espectáculos, que com pouco mais contam do que com um tapete no chão ou tapetes constituindo o fundo do espaço cénico. Por outro lado, colocado no chão, o tapete traduz uma abertura do espaço teatral para todos os lados e para o público que assim o pode rodear para se integrar na representação⁽⁶¹⁾. Tecido de múltiplos fios, o tapete é um símbolo do carácter plural daqueles que o ocupam e das relações plurais que permite estabelecer com um público diferente e heterogéneo na sua constituição.

Outro dispositivo ou procedimento da estética de Peter Brook profundamente articulado com a sua dinâmica intercultural é a improvisação como forma de comunicação e como metodologia para a construção de um espectáculo. Porque a improvisação não é apenas a criação de gestos, movimentos, jogos e interações entre actores e dos actores com o público. O que define, antes de mais nada, a improvisação

⁽⁶⁰⁾Georges Banu, "Teter Brook et la coexisence des contraires", in G. Banu (Ed.), *Peter Brook. Les voies de la creation théâtrale*, XIII, p. 31.

⁽⁶¹⁾Cf. Georges Banu, *Peter Brook, de Timon d'Athènes à la Tempête*, p. 38.

é a sua abertura e a sua disponibilidade para o imprevisto⁽⁶²⁾. A improvisação é a instauração do vazio para que uma tripla relação aconteça: a relação do actor consigo mesmo, a relação do actor com os outros actores e a relação dos actores com o público: eu, nós, eles são os três polos de uma verdadeira improvisação. É simultaneamente uma libertação e uma circulação de energias, é o estabelecimento da fluidez no interior de um grupo. Mesmo no espaço de Bouffes du Nord, a improvisação não é apenas um estratagema para a preparação e construção de um espectáculo, mas é também frequentemente uma forma de estabelecer contacto com grupos seleccionados de espectadores que são convidados a participar no trabalho teatral do CIRT. Assim, a improvisação é sempre um reencontro com o outro, "um outro real - o público - ou fictício - a personagem"⁽⁶³⁾. Sendo feita em grupo, ela reforça a dinâmica comunitária do trabalho teatral que conduz a um entretecimento de relações criadoras entre vários eus que se constituem num "nós": "A improvisação em círculo, onde se exige que não haja tempos mortos, atesta esta vontade de fazer aparecer uma expressividade comum a partir de uma espontaneidade individual. Assim passa-se do *Eu* ao *Nós* sem sacrificar nenhum termo, bem pelo contrário. É da sua expansão comum que surge a criatividade do grupo"⁽⁶⁴⁾.

Um terceiro dispositivo a que recorre Peter Brook na dinâmica intercultural da sua estética corresponde às sonoridades vocais pré-verbais, utilizadas tanto nos exercícios do grupo como em alguns espectáculos ou a sonoridades verbais mas em línguas desconhecidas que exercem a sua eficácia precisamente a um nível extra-vocal ou pré-vocal. É todo o jogo corporal em que essas sonoridades se enraízam que se torna expressivo e susceptível de induzir em comunicação os diversos intervenientes, independentemente das suas filiações étnicas ou culturais: "Um diz alguma coisa numa língua africana e o outro responde em japonês, mas pela sonoridade, a expressão dos olhos, o ritmo, chega-se à compreensão. Através deste processo constata-se que uma compreensão é possível, e os tiques exteriores das culturas tornam-se cada vez menos importantes"⁽⁶⁵⁾. É a dimensão emotiva do

^m*Idem, ibidem*, p. 138.

ⁱ⁶³*Idem, ibidem*, p. 140.

⁽⁶⁴⁾Georges Banu, "Teter Brook et la coexistence des contraires", pp. 57-58.

⁽⁶⁵⁾Peter Brook, *Climat de confiance*, p. 62.

som que passa para primeiro plano e que permite concluir que, por exemplo, quando se interage com uma tribo africana, com os seus cantos e os seus sons, é possível encontrar uma comunidade de sentido. "O som é sempre emoção", diz o autor comentando a experiência africana, "ele está carregado de sentido. Mas não se pode traduzir em palavras. Não é um som que fala. É um som produzido pelo corpo de uma certa maneira e que corresponde a uma certa emoção. E a comunicação foi instantânea"⁽⁶⁶⁾. É por isso que uma canção pode ter um elevado poder de comunicação: a sua carga é extraordinariamente emotiva e quando a ela se recorre para estabelecer uma ponte com uma cultura diferente, no meio de uma cerimónia fúnebre, por exemplo, o seu poder dialógico é enorme⁽⁶⁷⁾. E é também por isso que a música reenvia para uma linguagem análoga à do mito: uma linguagem que pode criar a comunicação antes e acima da compreensão intelectual, remetendo para estruturas profundas que se situam por detrás das palavras⁽⁶⁸⁾. Trata-se, noutros termos, de um esforço por restabelecer a energia das fontes, com a consciência de que o homem é um arco-íris, dado que cada homem transporta em si todos os grãos do género humano, de tal maneira que o africano, o europeu, o asiático fazem internamente parte da sua paleta de cores e da sua constituição. A palavra é, assim uma forma de comunicação mas não é a comunicação enquanto tal. Como refere Monique Borie, para Brook, com efeito, "a palavra não é senão a parte visível de um processo mais vasto, está ligada a um impulso que ultrapassa os meros limites da palavra em si mesma"⁽⁶⁹⁾. É também a dimensão física do som e da voz que é sublinhada, a sua dimensão corporal, pois a palavra como som é algo que é produzido pelo próprio corpo e percebido pelo próprio corpo e é nessa produção e nessa percepção que se pode dar uma verdadeira convergência intercultural no quadro das fontes profundas do teatro e do espectáculo. Daí que, citando ainda a mesma autora, "no itinerário de Brook são etapas essenciais estes momentos raros e privilegiados em que, para lá das diferenças raciais e culturais, nos encontramos em torno de 'grandes coisas preciosas longe e por detrás

⁽⁶⁶⁾Margaret Croyden, *ob. cit.*, p. 109.

⁽⁶⁷⁾Cf. Peter Brook, *Más allá del espacio vacío*, p. 213.

⁽⁶⁸⁾Cf. Monique Borie, *ob. cit.*, p. 134.

mldem, ibidem, p. 131.

das palavras' onde atingimos este estado de ser puro e sem esforço que certas aves têm o segredo de captar"⁽⁷⁰⁾.

Um dispositivo complementar do dispositivo sonoro é, naturalmente, o dispositivo corpóreo. É no corpo, nos seus recursos, na sua capacidade expressiva que se enraíza a capacidade de o homem comunicar com outros, superando a barreira das diferenças culturais e linguísticas. Porque, como refere Brook, "os corpos de todas as raças do nosso planeta são mais ou menos iguais [...] O instrumento do corpo é o mesmo em todas as partes, o que muda são os estilos e as influências culturais"⁽⁷¹⁾. O importante é saber escutá-lo, saber ouvir os códigos e os impulsos que nele se escondem e que estão na raiz das formas culturais. Trazendo esses códigos à superfície, deixá-los exprimir-se através do corpo é o caminho para um entendimento mais profundo para lá das diferenças⁽⁷²⁾. Sob este ponto de vista. Peter Brook é bem um continuador da estética de Artaud⁽⁷³⁾ que, profundamente impressionado pelas representações do teatro e da dança do Bali a que assistiu em 1931, começa a postular um teatro físico, feito de gestos e de movimentos, em que os corpos em evolução no espaço são autênticos hieróglifos vivos que inventam uma nova linguagem, novas formas de expressão e novas formas de comunicação teatral⁽⁷⁴⁾.

Um último dispositivo utilizado como recurso na dinâmica intercultural do trabalho de Peter Brook é a figura do contador de histórias. Contar histórias é uma das expressões que melhor traduz a realidade do teatro, na medida em que a narrativa é uma das formas mais expressivas e poderosas para partilhar um interesse comum, para fixar a atenção num mundo e numa realidade que se pretende transmitir. É por isso

^m*Idem, ibidem*, p. 135.

⁽⁷¹⁾Peter Brook, *Puerta abierta*, p. 27.

⁽⁷²⁾Cf. *Idem, Hilos de tiempo*, p. 218.

⁽⁷³⁾Podem, em certa medida, considerar-se os dois textos de Artaud inseridos em *Le théâtre et son double*, o texto sobre o teatro balinês e o texto sobre o teatro ocidental e o teatro oriental, os primeiros manifestos em torno daquilo que seriam as bases para uma atenção à multiculturalidade no teatro e à possibilidade de, transpondo determinadas técnicas do teatro oriental para o teatro ocidental, realizar o que hoje consideramos a interculturalidade no âmbito do teatro.

⁽⁷⁴⁾ Cf. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, pp. 81-103, para as notas sobre o teatro balinês, e pp. 105-113, para o texto sobre o teatro oriental e o teatro ocidental.

que o trabalho do teatro é assimilável ao trabalho do contador⁽⁷⁵⁾. Esse trabalho assenta na capacidade transportar os ouvintes para uma outra realidade, de mobilizar a atenção em torno da dupla imagem, a imagem do presente, aqui e agora, em que o contador se inscreve e ocupa um lugar central, e a imagem do mundo da imaginação projectada pela narrativa: "Quando um contador entra em relação com um público, ele tenta, com tudo aquilo de que dispõe, transportar o público para um mundo imaginário, sem que ele mesmo desapareça"⁽⁷⁶⁾. Neste sentido, um grupo de teatro é como se fosse um contador de histórias, com muitas vozes e muitas cabeças e um contador de histórias é uma das imagens prototípicas do trabalho teatral, como os actores do CIRT tiveram, na prática, a possibilidade de experimentar nas viagens que fizeram à Índia no processo de preparação do *Mahabharata*, dado que foram os contadores de histórias um dos meios mais fascinantes do seu encontro com as narrativas dessa epopeia⁽⁷⁷⁾. Duas das peças mais significativas da interculturalidade de Peter Brook, o *Mahabharata* e *A conferência das aves* recorreram a este dispositivo como forma de tradução da dinâmica intercultural que as atravessa. São bem expressivas as considerações de Georges Banu sobre a particularidade e a especificidade do contador: "O contador tem isto de particular: ele não é nem completamente exterior à história, nem completamente implicado. Conta como uma testemunha e joga/representa, homens e mulheres, jovens e velhos, sempre por blocos, nunca numa continuidade. O contador não é, de maneira nenhuma, prisioneiro de uma personagem, é o prisioneiro da história que exige a progressão sem descanso e sanciona toda a paragem excessiva. O contador domina o conjunto e proporciona a cada um uma liberdade limitada a fim de não desequilibrar a narrativa, de lhe assegurar um bom andamento, mas isto não o impede de diminuir ou acelerar o ritmo, de operar em grandes mutações no espaço, de introduzir ou fazer desaparecer personagens; ele dispõe das técnicas da narração e experimenta prazer em coexistir com estes seres imaginários"⁽⁷⁸⁾. Esta função de testemunha viva de uma história, de uma cultura e de

⁽⁷⁵⁾Cf. Margaret Croyden, *ob. cit.*, p. 179.

⁽⁷⁶⁾*Idem, ibidem*, p. 219.

⁽⁷⁷⁾Cf. Peter Brook, *Más allá del espacio vacío*, p. 274.

⁽⁷⁸⁾Georges Banu, *Peter Brook, du Timon d'Athènes à la Tempête*, p. 81.

uma tradição faz do contador um dos principais mediadores do diálogo intercultural que o teatro de Peter Brook pretende promover.

Gostaria de concluir estas referências aos dispositivos e à estratégia intercultural de Peter Brook chamando a atenção para o processo através do qual ele trabalha perante a diversidade de culturas para chegar a um resultado que em vez de diluição, sincretismo difuso ou mistura folclórica é um verdadeiro enriquecimento. Esse processo é aquilo a que poderíamos chamar o processo da remoção ou da eliminação do que é superficial, estereotipado, sem profundidade e de contração no que aparece assim à vista por debaixo do estereótipo. "Quando pessoas muito diferentes - Americanos, Africanos, Europeus, Asiáticos - trabalham em conjunto, a primeira coisa que se vê é que o que confere aparentemente a cada um a sua identidade repousa em estereótipos sem interesse. E quando, por um trabalho de purificação, cada um perde este lado caricatural da identidade, em vez de chegar a uma espécie de *no man's land*, aparecem pelo contrário as verdadeiras diferenças, magníficas e gloriosas. A questão das cores declina-se então como na luz: chega-se a um vermelho mais vermelho, a um branco mais branco, a um negro mais negro; cada tom pode, por esta razão, concordar com um outro tom conservando mais a sua identidade"⁽⁷⁹⁾. Isto implica que cada actor, ao mesmo tempo, tome alguma distância em relação à sua cultura e aos seus estereótipos para poder atingir e revelar o seu essencial. Trata-se, no fundo, de procurar aquilo que dá efectivamente vida a uma cultura para que se possa assim estabelecer uma interacção fecunda com outras culturas e com o que também lhes dá vida. Mas trata-se, simultaneamente, de reconhecer que o homem é muito mais do que aquilo que é definido pela sua roupa cultural, de que há algo mais profundo a que se pode chegar e que o teatro tem exactamente como função revelar: "cada cultura exprime uma parte distinta do atlas interior; a verdade humana completa é global e o teatro é o lugar onde se juntam as peças do quebra-cabeças"⁽⁸⁰⁾. Diríamos, então que a atitude de Peter Brook perante a multiculturalidade do mundo contemporâneo é simultaneamente o de uma procura de uma transculturalidade que define o humano enquanto tal, que ele encontra por detrás das diferenças culturais e étnicas de quem assiste aos seus

⁽⁷⁹⁾Peter Brook, *Climat de Confiance*, pp. 29-30.

⁽⁸⁰⁾*idem*, *Más allá del espacio vacío*, p. 222.

espectáculos e dos actores que entram na respectiva montagem e o da intensificação de urna interculturalidade que assenta na descoberta das verdadeiras diferenças que uma vez articuladas e conjugadas fazem do processo de criação teatral um espaço de enriquecimento, de harmonia e de concerto humano numa polifonia de vozes, de gestos e de mitos e fundos culturais distintos.

10. Um outro marco incontornável da dinâmica intercultural que caracteriza o panorama teatral do século XX é, sem dúvida alguma, Eugenio Barba. O seu próprio percurso biográfico acaba por ser uma expressão de um nomadismo profundo e de um cruzamento de culturas que, antes de se escrever no seu teatro, se declina na sua vida e na sua experiência pessoal. Com efeito, tendo nascido em Itália, onde passa a sua infância e a sua juventude, desloca-se com a idade de 18 anos para o Norte da Europa, fixando-se logo a seguir em Oslo, como soldador. Passado um ano, embarca na marinha mercante, regressando mais tarde à profissão de soldador. Entretanto candidata-se a uma bolsa da Unesco, que obtém para estudar teatro na Polónia. Desiludido com os estudos, continua a viajar, até que numa das suas incursões dentro da Polónia vai a Opole, uma pequena cidade a 60 milhas de Varsóvia, onde descobre o teatro das 13 filas dirigido por Grotowski. Reencontra, anos mais tarde, Grotowski num bar de Cracovia e apercebem-se então dos seus interesses comuns, nomeadamente pelas práticas de teatro oriental. Abandona a escola de teatro que frequentava e vai viver para Opole onde permanece durante três anos a trabalhar com Grotowski, de quem se torna um dos discípulos mais significativos e um dos divulgadores mais salientes. Em 1963 empreende uma viagem ao Oriente, com a sua futura mulher e mais dois companheiros, que lhe permite entrar em contacto com as formas de teatro hindu, nomeadamente o Kathakali, levando-o a introduzir no Teatro-Laboratório de Grotowski um conjunto de exercícios derivados da prática teatral indiana. Em 1964 abandona a Polónia e instala-se na Noruega para procurar constituir um grupo de teatro próprio, a partir das suas intuições, da sua aprendizagem com Grotowski e do conhecimento das tradições orientais entretanto adquirido. Sem grandes credenciais para poder entrar num grupo já consagrado, decide fundar o seu próprio grupo com os rejeitados das escolas de teatro. É assim que nasce o Odin Teatret em Outubro de 1964. Um ano depois, o grupo desloca-se da Noruega para a Dinamarca,

instalando-se na pequena Vila de Holstebro, que lhe oferece uma quinta propondo-se como objectivos a criação de espectáculos de teatro, o estudo e a investigação do fenómeno teatral e a circulação de grupos e vultos importantes do teatro pela Dinamarca. Quando o Odin Teatret foi fundado, todos os membros do grupo eram noruegueses. Com a sua transferência para a Dinamarca, começou a integrar actores daquele país e, depois, na sequência do desenvolvimento das actividades, foi integrando actores de diversas partes do mundo, tanto provenientes dos países ocidentais como oriundos dos países orientais.

A investigação do Odin Teatret parte de um centro complementar das actividades do grupo, o NTL (Nórdik Theater Laboratorium), sendo este o responsável pela dinamização das sessões da ISTA (International School of Theatrum Anthropology), normalmente com uma duração de várias semanas e que se transformaram na principal forma de concretização do diálogo intercultural promovido pelo Odin Teatret e por Eugenio Barba, na medida em que tinham como objectivo pôr em contacto tradições de teatro e dança das mais diversas culturas, sendo realizadas em várias cidades do mundo, desde a Europa à América Latina (tendo mesmo uma das sessões tido lugar, há alguns anos, em Portugal, em Montemor-o-Novo). Outra das actividades do NTL foi a realização de oficinas teatrais na Dinamarca, reunindo e fazendo convergir para lá algumas das companhias mais afins ao trabalho desenvolvido por Eugenio Barba e alguns dos nomes mais significativos do trabalho inovador que se desenvolvia na Europa, na África e na Ásia, como, por exemplo, Grotowski e Dario Fo. Durante os mais de quarenta anos da sua existência, o Odin Teatret montou mais de três dezenas de espectáculos e fez digressões na Europa e na América, estabelecendo sobretudo uma relação especial com a América Latina, onde se deslocou por diversas vezes para apresentar os seus espectáculos e onde realizou também algumas das sessões da ISTA⁽⁸¹⁾.

Se o trabalho de Peter Brook dificilmente se adequava, na sua totalidade, à proposta de análise de intercâmbios culturais centrados nas relações entre uma cultura-fonte e uma cultura-alvo e tomando a

⁽⁸¹⁾ Sobre as relações de Barba com a América Latina e a sua realidade teatral, vejam-se os seus dois livros de testemunhos: Eugenio Barba, *Arar el cielo. Diálogos Latinoamericanos*, Fondo Cultural Casa de las Américas, 2002; *idem, La conquista de le diferencia*, Lima, Editorial San Marcos, 2008.

tradução como modelo para essa mesma análise, a dinâmica intercultural de Eugenio Barba ainda mais dificilmente se adequa a esse tipo de abordagem. Com efeito, tal dinâmica conta, fundamentalmente, com três frentes de trabalho: por um lado, aquilo a que Barba chamou expressivamente as acções de troca (ou, para recorrer à palavra italiana utilizada pelo autor, "il baratto"), por outro lado as sessões da ISTA e, finalmente, a sua investigação teórico-prática sobre os princípios fundamentais da Antropologia Teatral no seu aprofundamento do comportamento pré-expressivo e extra-quotidiano dos actores / dançarinos em situação de representação.

11. A descoberta da troca/baratto como forma de intercâmbio cultural surgiu aquando da residência que o Odin Teatret fez durante vários meses em Carpignano, uma aldeia de cerca de 2000 habitantes no Sul de Itália. A certa altura, durante um passeio em que o grupo de actores se deslocou para encontrar alguns amigos que julgava estarem nas redondezas, viram-se seguidos e envolvidos por muita gente à espera que fizessem alguma coisa. Não tendo nenhum espectáculo preparado para essa ocasião, os actores optaram por oferecer aos habitantes da região um conjunto de canções populares escandinavas e algumas improvisações vocais do género daquelas a que recorriam nos seus exercícios de treino quotidiano. No final, e após um longo aplauso, foram os actores surpreendidos pela reacção dos populares: "Agora far-vos-emos ouvir nós as nossas canções". E, como refere Barba narrando esta experiência, "começaram a cantar, as pessoas que estavam em redor, canções de trabalho, canções que com o seu ritmo particular acompanham o gesto de colheita do tabaco e das azeitonas e, depois, cantos de amor infeliz e de morte. Desta situação imprevista nasce a nossa ideia do /baratto...⁽⁸²⁾. A partir daí esta prática tornou-se habitual, não só durante os meses restantes da residência em Carpignano, mas em todas as deslocações que o Odin Teatret fez às mais diversas regiões do mundo e em contacto com os mais diferentes tipos de povos e de culturas.

O que é a troca ou o "baratto"? Uma celebração, em dom recíproco, das diferenças culturais, partindo da ideia simples de que duas culturas

⁽⁸²⁾ Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1985, p. 114.

estranhas, uma perante a outra, são desafiadas a entrar em relação e esse entrar em relação significa antes de mais nada, capacidade e disponibilidade para dar alguma coisa e para receber alguma coisa em troca. Estas situações de troca começaram apenas com canções, depois acrescentaram-se-lhes algumas danças ou tipos especiais de dança como aqueles que os actores faziam no seu treino teatral, e depois apareceram cenas breves e sketches improvisados. Tudo isto num clima de festa e de celebração colectiva. O que está em primeiro plano não é a esteticização do acontecimento, como se houvesse profissionais que cantam e dançam e espectadores que observam, mas a participação das duas comunidades num acto de entrega mútua. Ou seja, é a acção de trocar que dá valor à transacção e não a qualidade do que se troca. É o processo que tem a prioridade e não propriamente o produto. Assim, pode dar-se o caso de, num destes processos de troca, a experiência poder ser, em termos estéticos, de valor relativamente reduzido, mas, em contrapartida, ser, em termos emotivos, profundamente marcante como experiência de solidariedade. Foi, por exemplo, o que aconteceu no Terceiro Encontro de Teatro em Bahía Blanca, em que um grupo, formado por camponeses de uma aldeia de uns sessenta habitantes do sul do Chile, apresentou uma obra chamada vivências camponesas para os seus colegas. O interesse artístico da obra era extremamente escasso, mas, como refere Ian Watson, "quando a obra terminou todo o público - umas trezentas pessoas - se pôs de pé para aplaudir durante muito tempo. O valor da obra residiu no intercâmbio e na solidariedade comunitária que gerou, mais do que na 'qualidade' do que foi trocado"⁽⁸³⁾.

Estas operações de troca tornam-se assim, aos olhos de Barba, um mecanismo fundamental para a sobrevivência do próprio teatro. O teatro é como um corpo que perde continuamente sangue, gosta de dizer o encenador, e que necessita continuamente de transfusões. O intercâmbio com outros grupos e com outras culturas corresponde precisamente a essas transfusões e é desse modo que os grupos se fortalecem e se enriquecem na sua caminhada⁽⁸⁴⁾. Claro que este não é um processo fácil, porque, como acentua o autor, "a dimensão intercultural do mundo em que vivemos não é uma conquista: é uma condição de

⁽⁸³⁾ Ian Watson, *Hacia un tercer teatro. Eugenio Barba y el Odin Teatret*, trad, de Susana Epstein, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2000, p. 52.

⁽⁸⁴⁾Cf. *Idem, ibidem*, pp. 121-122.

perigo"⁽⁸⁵⁾. Tanto pode gerar o interesse no conhecimento mútuo, como pode gerar a indiferença, como pode mesmo desencadear reacções de revolta e de hostilidade. O "baratto" visa justamente desenvolver a disponibilidade para acolher o diferente através do recurso às formas de expressão das múltiplas culturas em confronto.

Urna das principais características destas acções de troca corresponde à troca de papéis que se verifica durante a sua execução. Os participantes, que são fundamentalmente de três categorias, os membros do grupo de teatro que desencadeia a troca, os habitantes locais que participam activamente na troca através da apresentação de danças e canções e os restantes membros da comunidade, não mantêm o mesmo estatuto durante o evento, e vão progressivamente trocando de papéis, até que esses papéis se dissolvem completamente⁽⁸⁶⁾. Os membros de um grupo de teatro podem começar por ser actores e performers durante uma parte do evento, podem passar a espectadores quando assistem à intervenção dos grupos locais e, depois, podem juntar-se a esses mesmos grupos, participando nos seus cantos e nas suas danças: "a troca é um encontro de culturas em que a comunidade de troca subsume as culturas separadas e homogéneas envolvidas através da performance e do contacto pessoal"⁽⁸⁷⁾. Os locais privilegiados para a troca são locais com especial significado dentro da comunidade, pela memória que transportam e, normalmente, uma acção destas começa pela chamada e congregação das pessoas no espaço escolhido para a sua realização, a que se segue a execução das performances por cada uma das partes intervenientes no intercâmbio, chegando-se, no final, à constituição de uma única comunidade, dissolvendo as fronteiras e as delimitações entre grupos específicos, de modo a transformar a acção de troca numa verdadeira celebração e participação comunitária que pode, inclusivamente, terminar numa refeição comum partilhada por todos no espaço público.

Deve salientar-se que, embora as primeiras experiências de troca tenham surgido de uma forma muito espontânea e ainda incipiente, elas foram-se tornando mais estruturadas e mais bem preparadas pelo próprio Odin Teatret que passou a incorporar nas suas performances, para além

⁽⁸⁵⁾*Idem, ibidem*, p. 147.

⁽⁸⁶⁾Cf. Ian Watson, "The dynamics of the barter", in Ian Watson, (Ed.), *Negotiating cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, p. 96.

⁽⁸⁷⁾*Idem, ibidem*, p. 98.

de cantos tradicionais, danças, pequenos sketches, números de clown, que acentuaram a complexidade da participação do grupo e melhoraram a sua capacidade de oferta em contextos tão diversificados como aldeias de Itália, povoações de França ou localidades da América Latina, por onde passava o Odin Teatret ou onde eram organizados os encontros do Terceiro Teatro⁽⁸⁸⁾. Noutros casos, as acções de troca poderiam ser realizadas por uma só pessoa no seio de uma determinada localidade. Iben Nagel Rasmussen, uma das principais atrizes do Odin Teatret, realizou uma dessas acções de troca numa pequena aldeia de Sarule, no Sul de Itália, conhecendo a população local através de incursões, usando uma máscara e vestindo o seu fato de treino, tocando tambor e flauta e conversando com as pessoas numa partilha da sua existência e vida quotidiana. Outras acções eram muito mais programadas como as trocas que ocorreram em algumas sessões da ISTA em que os actores e dançarinos presentes no encontro realizavam uma sessão de contacto e partilha com a população da localidade onde as sessões tinham lugar. Deste modo, as acções de troca foram um dos principais mecanismos engendrados por Eugenio Barba para um diálogo intercultural com as povoações que visitava com o seu grupo num clima de festa, celebração e quase ritual.

Outra estratégia adoptada por Barba para o diálogo intercultural foram as sessões da ISTA (International School of Theatre Anthropology). O que é a ISTA? Uma universidade de teatro e dança, sem os tradicionais

(88) "Terceiro teatro" foi um conceito criado pelo próprio Eugenio Barba para designar os grupos que, como o Odin Teatret, procuravam desenvolver um trabalho teatral no seio das suas comunidades, centrado nas relações e interacções dentro do próprio grupo, e com uma dinâmica distinta do teatro oficial dos teatros nacionais e dos grupos experimentais de vanguarda demasiado centrados apenas na dimensão estética inovadora das suas performances. São os grupos do terceiro teatro que constituem arquipélagos de ilhas flutuantes que circulam, anonimamente, num vasto oceano onde emergem, pela sua relevância, os grupos do primeiro teatro, o teatro oficial, e os grupos do segundo teatro, o teatro experimental de vanguarda. Uma parte do diálogo intercultural empreendido por Barba centrou-se em reuniões destes grupos de Terceiro Teatro, realizadas na Europa e na América Latina. Sobre a noção de terceiro teatro cf. Ian Watson, *Hacia un tercer teatro, Eugenio Barba y el Odin Teatret*, pp. 45-48. Cf. ainda os textos "Terceiro teatro" e "Teatro-cultura" em Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, Mestiere, Rivolta*, pp. 165-167 e 173-191.

condicionalismos de uma universidade, como um calendário lectivo, um corpo docente rígido, um corpo discente perfeitamente estratificado. A primeira ISTA surgiu na sequência de um dos encontros do Terceiro Teatro de Belgrado e de Bérghamo, a partir da necessidade sentida por Barba de organizar um encontro de um outro tipo e com um conjunto de participantes distintos. Realizou-se em Bona durante o mês de Outubro de 1980 e teve uma estrutura que, com algumas variações, se foi mantendo ao longo das ISTAS posteriores (na década de '80 tiveram lugar seis ISTA's, em Bona, Volterra e Pontedera, Blois e Malakoff, Holstebro, Salento e Bolonha⁽⁸⁹⁾). As sessões das ISTA's eram constituídas normalmente por três tipos de actividades: oficinas com mestres e especialistas de diversas tradições teatrais que apresentavam as suas técnicas de representação e os seus processos de trabalho sobre o corpo-em-cena, colóquios e debates com teatrólogos sobre o tema escolhido para cada ISTA, e sessões abertas ao público. Em alguns casos, como na ISTA de Bolonha e de Salento, o processo foi ainda complementado pela criação de espectáculos transculturais, encenados por Eugenio Barba e desenvolvidos durante as várias semanas que durava o encontro. Os participantes eram, assim, também de diversos tipos: por um lado, mestres de teatro e dança, nomeadamente oriental, da Índia, do Bali, do Japão que constituíam o núcleo central das oficinas pedagógicas; por outro lado, actores e encenadores de diversos grupos de vários pontos do globo, que participavam nessas oficinas pedagógicas, em ordem a descobrirem novas técnicas de representação e a implementarem-nas no seu próprio trabalho e no seu próprio treino; por outro lado, especialistas, investigadores, professores provenientes de diversas universidades e centros de estudo e investigação do fenómeno teatral, que participavam activamente nos debates que eram promovidos; e, finalmente, público local que se deslocava para assistir às sessões abertas.

As sessões da ISTA são assim momentos centrais no percurso de Eugenio Barba em torno da construção do seu projecto de Antropologia Teatral, que assenta na descoberta e na comparação das diversas codificações dos actores e dos bailarinos em situação de representação

(89) Sobre as diversas sessões da ISTA, cf. Ian Watson, *Hacia um Terceiro Teatro. Eugenio Barba y el Odin Teatret*, pp. 174-196. Cf. Também Miella Schino, "Rien", *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología*, n° 19-20, 1994-1995, pp. 110-127.

tal como essas codificações se apresentam nas mais distintas tradições culturais, desde a Ásia à América Latina. Correspondem, no fundo, a momentos fortes em que, através de uma estratégia intercultural (dado que reuniam gente do teatro e da dança de múltiplos países e culturas), se visava, no fundo, ir ao encontro do transcultural (e até mesmo do pré-cultural) que se ocultava por detrás das práticas específicas de actuação, em cujo centro está a noção de Barba de identidade profissional que diz respeito à técnica específica de cada actor. Como refere Nicola Savarese, num pequeno ensaio sobre as demonstrações das ISTA's, "aspecto importante da ISTA é o diálogo transcultural que promove através da multiplicidade de tradições performativas que estão no centro de cada encontro. Este diálogo é afirmado a partir da noção de Eugénio Barba de 'identidade profissional' em que ele privilegia o treino, o trabalho artesanal e a experiência prática acima da identidade nacional, de crenças políticas e religiosas ou da personalidade individual"⁽⁹⁰⁾. Portanto, mais do que uma universidade em que eram desenvolvidos conhecimentos teóricos, uma parte significativa da ISTA estava de facto relacionada com a dimensão prática da actuação, num diálogo intercultural profundo entre actores, bailarinos, mestres, artistas, que procuravam dar a conhecer reciprocamente como actuavam e como dançavam no interior das respectivas tradições culturais. Naturalmente que, nestes exercícios e nestas sessões, a dimensão verbal passava para um plano relativamente secundário, sendo o intercâmbio intercultural baseado fundamentalmente na observação e na performance⁽⁹¹⁾. Mais uma vez o corpo assume uma dimensão central no diálogo intercultural promovido nas artes performativas, mesmo quando a concretização desse diálogo passou pela utilização de uma peça de teatro da tradição europeia, como no caso da ISTA de Salento em que se procedeu, sob a direcção de Barba, à montagem de um Fausto cujas personagens principais eram representadas por artistas de outras tradições culturais:

⁽⁹⁰⁾Nicola Savarese, "Transcultural dialogue: lecture/demonstrations at ISTA", in Ian Watson (Ed.), *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, p. 37.

⁽⁹¹⁾Cf. *Idem, ibidem*, p. 44.

Katsuko Azuma, especialista em Nihon Buyo era Fausto e Sanjukta Panigrahi, dançarina de Odissi era Meffstófeles⁽⁹²⁾.

12. Todavia, o contributo mais expressivo dado por Barba para o diálogo intercultural no seio das artes performativas tem a ver com criação de uma nova disciplina designada "Antropologia Teatral" e o lançamento das suas bases numa dinâmica profundamente intercultural. Segundo o autor, "a antropologia teatral estuda o comportamento fisiológico e sócio-cultural do homem numa situação de representação"⁽⁹³⁾, sendo, por isso, "o estudo do comportamento cénico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes géneros, estilos e papéis, e das tradições pessoais ou colectivas"⁽⁹⁴⁾, o que pressupõe que o comportamento do homem em situação de representação não é idêntico ao comportamento do homem em situação comum, sendo de salientar que, em situação de representação, o homem não tem apenas um corpo-que-vive, tem aquilo que Barba designa como um corpo-em-vida, pois "um corpo-em-vida é mais do que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do actor e a percepção do espectador"⁽⁹⁵⁾. Um corpo-em-vida é um corpo dilatado em que as suas sílabas e o seu movimento se vêem profundamente agitados provocando uma alteração no fluxo das energias que caracteriza o nosso comportamento quotidiano, pois "as partículas que compõem o comportamento quotidiano foram excitadas e produzem mais energia, têm subitamente um incremento de movimento, distanciam-se, atraem-se, opõem-se com mais força, mais velocidade, num espaço mais amplo"⁽⁹⁶⁾.

A base para a distinção característica do corpo dilatado encontra-se em Eugenio Barba na diferença, dentro da estética indiana, entre *lokhadarmi* e *natyadharmi*. *Lokadharmi* corresponde ao comportamento (*dharmi*) da

⁽⁹²⁾ Uma análise da forma como se dá o cruzamento de culturas nesta encenação pode encontrar-se em Patrice Pavis, *ob. cit.*, pp. 171-193.

⁽⁹³⁾ Eugenio Barba, "Antropologia teatrale", in Eugenio Barba e Nicola Savaresi, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 6.

⁽⁹⁴⁾ Eugenio Barba, *La canoa de papel. Tratado de Antropología teatral*, trad. de Rina Skeel, Buenos Aires, Catálogos, p. 25.

⁽⁹⁵⁾ Eugenio Barba, "II corpo dilatato", in Eugenio Barba e Nicola Savaresi, *ob. cit.*, p. 32.

⁽⁹⁶⁾ *Idem, ibidem*, p. 32.

gente comum (*loka*); *natyadharmi* corresponde ao comportamento (*dharmi*) do homem que dança (*natya*). Por exemplo: um bailarino que queira demonstrar a sua técnica, mesmo que não esteja a exprimir nada, num mero exercício, provoca o olhar do espectador com uma força invulgar, o que mostra que a sua técnica é uma manifestação extraordinária da sua presença. Significa isto que quotidianamente utilizamos o corpo de uma forma diferente daquela que caracteriza a sua utilização numa situação de representação. Mas aqui há que salvaguardar algo de especial: no caso do teatro e da dança orientais (Japão, Índia, China, Bali) há uma codificação muito precisa de gestos e de movimentos; em contrapartida, no caso do teatro ocidental (à excepção do mimo e da dança clássica, em que os códigos de representação estão estabelecidos com uma grande precisão) tal codificação é como que resultado de uma intuição espontânea dos actores.

A Antropologia Teatral assenta assim na distinção entre técnicas quotidianas e técnicas extra-quotidianas, sendo as primeiras caracterizadas fundamentalmente pelo princípio do mínimo esforço e as segundas caracterizadas pelo princípio do desperdício da energia ou da utilização máxima da energia para um resultado mínimo (é por isso que, no Japão, uma das formas de cumprimentar os actores no fim de uma representação, sem ferir a etiqueta, é utilizando a expressão *otsukaràsama*, cujo significado é "tu estás cansado!").

Por detrás desta distinção entre técnicas quotidianas e técnicas extra-quotidianas estão as noções de técnicas resultantes da aculturação e técnicas resultantes da enculturação, desenvolvidas por Eugenio Barba. As técnicas de enculturação correspondem à absorção, pelo actor, dos gestos, dos movimentos, da forma de usar o corpo na cultura em que nasceu e em que cresceu e foi educado: "o actor usa a sua espontaneidade, elaborando aquilo que é natural segundo o comportamento que absorveu pelo nascimento na cultura e no ambiente social em que cresceu"⁽⁹⁷⁾. Pode considerar-se que o método de Stanislavski é um método de aperfeiçoar e tornar cenicamente eficazes os gestos, os movimentos, os comportamentos adquiridos através das técnicas de enculturação. As técnicas de aculturação correspondem a um comportamento que se introduz a contrapé no modo de ser habitual e previamente enculturado:

⁽⁹⁷⁾Eugenio Barba e Nicola Savaresi, *ob. cit.*, p. 195.

"em todas as culturas pode observar-se um outro caminho para o actor-dançarino: a utilização de técnicas específicas do corpo distintas daquelas que se usam na vida quotidiana. Os bailarinos clássicos ou modernos, os mimos ou os actores dos teatros tradicionais da Ásia recusaram a 'natureza' e impõem-se um outro modo de comportamento cénico. Submeteram-se a um processo forçado de 'aculturação', imposto de fora com modos de estar em pé, de caminhar, de se firmar, de olhar, de estar sentado, que são diferentes dos quotidianos"⁽⁹⁸⁾. O que é mais significativo é que a aculturação, apesar de tornar artificial o comportamento dos actores e dos dançarinos, cria uma outra qualidade de energia e de presença em palco. A técnica da aculturação é, assim, uma forma de contrariar o que a cultura natural nos ensina, de distorcer a aparência normal, de recriar uma outra presença mais enérgica e mais eficaz.

O trabalho teórico-prático de Barba vai procurar identificar, no seio de culturas teatrais distintas da cultura ocidental e da sua utilização das técnicas de enculturação, codificações explícitas do corpo e da sua forma de estar e de se movimentar. Nesse percurso vai encontrar princípios que representam o achado transcultural que é possível descobrir por detrás das mais diferentes formas de comportamento extra-quotidiano em situação de representação. Parafraseando o mimo Étienne Decroux, que dizia que "as artes se assemelham nos seus princípios, não nas suas obras", Eugenio Barba dirá que "os teatros não se assemelham nos seus espectáculos, mas nos seus princípios" e que "os actores também não se assemelham nas suas técnicas, mas nos seus princípios". Esses princípios, a que chama "princípios que retornam" por surgirem presentificados em diferentes culturas apesar das suas diferentes codificações, Barba sintetiza-os em três: 1º a alteração do equilíbrio quotidiano e a procura de um equilíbrio precário ou de luxo; 2º a dinâmica das oposições; 3º o uso de uma incoerência coerente, constituindo a base de todos eles a ideia de que não se trabalha sobre o corpo mas sobre a energia⁽⁹⁹⁾. Eles incidem na gestão do peso, no equilíbrio, no uso da coluna vertebral e dos olhos e constituem o nível da pré-expressividade⁽¹⁰⁰⁾, na medida

^m*Idem, ibidem*, p. 196.

⁽⁹⁹⁾Para uma apresentação sucinta destes três princípios e a sua exemplificação, cf. Eugenio Barba, *La canoa de papel. Tratado de Antropología teatral*, pp. 31-62.

⁽¹⁰⁰⁾Barba definirá nestes termos o nível da pré-expressividade: "O nível que se ocupa de como tornar cenicamente viva a energia do actor, ou seja, de

em que são captados e mobilizados não no próprio acto ou intenção de o actor transmitir alguma coisa, ideias ou emoções, mas numa dimensão que é anterior à da própria expressão cénica e representativa. Correspondem, de algum modo, a uma instância logicamente prévia à da própria representação teatral e modulam o *bios* cénico do actor a fim de manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Esse nível da pré-expressividade constitui um campo de investigação intercultural em busca do transcultural que se presentifica em técnicas específicas e singulares em cada uma das culturas: "A Antropologia teatral postula que o nível pré-expressivo esteja na raiz das diversas técnicas de actuação e que, independentemente da cultura tradicional, exista uma 'fisiologia' transcultural. [...] Assim a antropologia teatral confronta e compara as técnicas dos actores e dos dançarinos a nível transcultural e através do comportamento cénico revela que alguns princípios da pré-expressividade são mais comuns e universais do que à primeira vista se possa imaginar"⁽¹⁰¹⁾.

Em certo sentido, poderia dizer-se que todo o trabalho teórico e prático de Eugenio Barba, ou seja, tanto a sua investigação no quadro do que designa como antropologia teatral, como o seu trabalho específico de encenador com o Odin Teatret postulam uma dramaturgia inter cultural. Com efeito, no seu livro mais recente, Barba estende o conceito de dramaturgia muito para lá dos limites a que estamos habituados a circunscrevê-la (numa operação análoga àquela pela qual Patrice Pavis introduz o conceito de verbo-corpo numa teoria da tradução teatral). A sua ideia central é a de que os níveis de organização do espectáculo são bastante diversificados e, por isso, não há apenas uma dramaturgia, aquela que se centra no texto e no argumento de um espectáculo, mas uma pluralidade de dramaturgias que ele agrupa fundamentalmente em três níveis: o nível da *dramaturgia orgânica* ou *dinâmica*, o nível da *dramaturgia narrativa* e o nível da *dramaturgia evocativa*. O primeiro é "um nível elementar e diz respeito ao modo de compor e tecer os dinamismos, os ritmos e as acções físicas e vocais dos actores, com o objectivo de estimular sensorialmente a atenção dos espectadores";

se tornar uma presença que atinge imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral." (Eugenio Barba e Nicola Savarese, *ob. cit.*, p. 194).

⁽¹⁰¹⁾ *Idem, ibidem*, p. 194.

o segundo tem a ver com o "entretecer de acontecimentos que orientam os espectadores sobre o sentido ou os vários sentidos do espectáculo"; o terceiro corresponde à "faculdade do espectáculo para gerar ressonâncias íntimas no espectador"⁽¹⁰²⁾. Assim os materiais da dramaturgia orgânica são os corpos dos actores, as acções físicas e vocais, os fatos, os adereços, os sons, as luzes e outros aspectos relacionados com o espaço de representação; os materiais da dramaturgia narrativa são os textos, os diálogos, as personagens, as histórias, os mitos e as lendas envolvidas no espectáculo; a dramaturgia evocativa inscreve-se sobretudo no interior de cada espectador e desenvolve-se através do modo como nele reverbera um espectáculo, no cruzamento de emoções, crenças, expectativas, mitos e tabus de que se tece a sua memória pessoal. Por isso, acrescenta Barba, "a dramaturgia orgânica faz dançar cinestésicamente o espectador no seu lugar, a dramaturgia narrativa põe em movimento conjecturas, pensamentos, valorações, perguntas; a dramaturgia evocativa faz viver uma mudança de estado"⁽¹⁰³⁾ ¹⁰⁴. Pode, pois, considerar-se que o nível da pré-expressividade estudado pela antropologia teatral corresponde fundamentalmente ao nível da dramaturgia orgânica. Estamos aqui no domínio da gestão da expressividade corporal através das diversas técnicas de enculturação e de aculturação e no quadro do comportamento extra-quotidiano em que são geridos os equilíbrios, os gestos, os movimentos, os olhares numa canalização da energia em que radica a presença do actor e a manifestação do seu *bios*. É algo que se inscreve, quer da parte do actor, quer da parte do espectador, no registo dos sentidos e, por isso, Barba considera que "a *dramaturgia orgânica* é a força que mantém em conjunto as diversas componentes de um espectáculo, transformando-o em experiência sensorial." E acrescenta: "A dramaturgia orgânica é constituída pela orquestração de todas as acções dos actores consideradas como sinais dinâmicos e cinestésicos. O seu fim é a criação de um *teatro que dança*"^m). Um espectáculo assenta, pois, antes de mais, na sua dramaturgia orgânica, mais do que na sua história, no seu texto e nos seus diálogos, pois é nela que se revela o "corpo-em-vida" do actor.

⁽¹⁰²⁾ Cf. Eugenio Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 32.

⁽¹⁰³⁾ *Idem, ibidem*, p. 33.

⁽¹⁰⁴⁾ *Idem, ibidem*, p. 52.

Devemos, no entanto, reconhecer que a interculturalidade pode desenhar-se ao nível das três dramaturgias: pode estar nas codificações culturais pelas quais é moldado o corpo do actor em situação de representação, pode estar também nas narrativas e nos mitos que são postos em cena através de um espectáculo e está, naturalmente, subjacente à dramaturgia evocativa, na medida em que joga com todo o mundo de pressupostos, ecos, ressonâncias e cruzamentos culturais que caracterizam o espírito do espectador quando assiste a uma peça. Todavia, um dos níveis mais significativos e expressivos dessa interculturalidade e aquele para o qual Barba chama a atenção com mais originalidade é sem dúvida alguma o da dramaturgia orgânica que vem também reclamar, tal como já acontecera com a dinâmica intercultural característica do trabalho de Peter Brook e com a aproximação semiótico-antropológica operada por Patrice Pavis, uma especial atenção ao corpo e aos seus dinamismos como verdadeiro agente do diálogo intercultural. Ou seja, é mais uma vez uma somática da cultura que se impõe como complemento incontornável de uma sintaxe da cultura e de uma semântica da cultura, quando se fala de interculturalidade no âmbito das artes e, mais especificamente, no âmbito das artes performativas.

Como é natural, esta dinâmica intercultural que caracteriza toda a obra de Eugenio Barba não poderia deixar de se repercutir nos seus espectáculos que, nalguns casos, sob esse ponto de vista, são um verdadeiro exemplo de diálogo intercultural. E repercutem-se ao nível das duas dramaturgias que são fundamentalmente da responsabilidade do encenador: a dramaturgia orgânica e a a dramaturgia narrativa. Ao nível da dramaturgia orgânica esses espectáculos são expressões de uma prática intercultural na medida em que as codificações dos comportamentos extra-quotidianos próprios das mais diferentes práticas teatrais, desde o Nô e o Kabuki ao Kathakali, à Arte Malinesa, ao Candombe e à dança dos Orixás, são apropriados pelos actores, inscrevendo-se nos seus estilos de representação. Em alguns casos, como aconteceu na ISTA de Salento, com a montagem do Fausto a que já fizemos referência, os espectáculos são mesmo protagonizados por actores oriundos de culturas orientais cujas codificações e técnicas são utilizadas num texto do património teatral ocidental. Ao nível da dramaturgia narrativa poderiam citar-se alguns espectáculos que, pela forma como cruzam temas e invocam memórias de diferentes culturas são verdadeiros exemplos de mestiçagem cultural. Podiam referir-se,

a título de exemplo, o espectáculo *Ferai*, estreado em 1969, que cruza histórias da mitologia grega com lendas da cultura dinamarquesa, o espectáculo *Vem e o dia será nosso!*, estreado em Maio de 1976 em Caracas, baseado no choque de culturas dos finais do século XIX na América do Norte, entre os imigrantes europeus e os índios, e que tinha uma clara dimensão intercultural em toda a sua construção cénica, musical e dramaturgica, a peça *O milhão*, datada de 1978, que resulta das viagens que os actores do Odin Teatret fizeram por todo o mundo e pelas mais diferentes culturas e que se traduz numa "viagem pelos carnavais das culturas, da Índia a Bali, do Japão ao Brasil, da África aos bailes de salão europeus"⁽¹⁰⁵⁾, ou a encenação de *O Evangelho de Oxyrhincus*, estreado em 1985, que cruza mitos gregos com personagens da cultura grega e cristã, com figuras da história latino-americana e com materiais literários diversificados: em todos estes casos, ao mesmo tempo que nas técnicas de representação se operacionaliza uma dramaturgia orgânica intercultural, operacionaliza-se também, pelas personagens, mitos e filões culturais mobilizados, uma verdadeira dramaturgia narrativa igualmente intercultural.

13. Depois de este percurso efectuado por algumas aproximações à interculturalidade desenvolvida pelas artes performativas e ao trabalho teórico e prático de duas grandes figuras do teatro do século XX, Peter Brook e Eugenio Barba, podemos concluir que o teatro se apresenta realmente como um campo fecundo para a implementação do diálogo intercultural. No seio do teatro, esse diálogo pode passar pela operacionalização sobretudo ao nível do que chamámos o pensamento mítico-simbólico ou ao nível do ritual, e o corpo, nos seus gestos, comportamentos, expressões e movimentos constitui um dos principais dispositivos para a realização desse diálogo. Nessa interacção cultural, umas vezes consegue realizar-se um produto verdadeiramente intercultural, que se traduz em algo que, de um modo mestiço, cruza tradições diferentes, materiais díspares, mitos com origens muito diversas, outras vezes pesquisar mais o transcultural do que propriamente o intercultural: aquilo

⁽¹⁰⁵⁾ Fernando Taviani, "La obscuridade es un camino", *Máscara, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, n° 19-20, 1994/95, p. 76.

que é comum a várias culturas e que no respectivo confronto revela a sua universalidade.

Pode, pois, concluir-se que, no contexto da multiculturalidade em que nos movimentamos e que caracteriza profundamente o mundo em que vivemos, o pensamento e a teoria não são o único campo em que o intercâmbio cultural é possível, sendo antes um dos campos em que a incomensurabilidade entre culturas mais difícil torna esse intercâmbio. Para lá dos debates teóricos e ideológicos há as experiências artísticas que nos mostram que é possível um mundo em que a cultura transportada pelos nossos corpos, pelas nossas festas e pelas nossas experiências performativas converge em rituais de unidade e em celebrações das diferenças que pontuam a nossa comum humanidade.

Paradela da Cortiça, Setembro de 2011