

Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global

RUSTOM BHARUCHA

MARIA LYRA (TRADUTORA)

■ 12

Rustom Bharucha é doutor em Artes pela Yale School of Drama (1981). Professor de Teatro e Performance na Escola de Artes e Estética da Jawaharlal Nehru University. Autor de diversos estudos sobre performances intercultural, dentre os quais *Terror and Performance* (Tulika Books, 2014).

Maria Lyra (tradutora) é docente Substituta na área Interpretação/Voz no curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Mestre em Artes, subárea Teatro, na linha de pesquisa Práticas e Processos do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Graduada em Teatro, 2014 (Licenciatura) e Letras (2003), pela mesma universidade. Especializada em Arteterapia pela Universidade São Marcos. Atriz, Arteira, Professora de Teatro, Escritora, Experimentadora e Cantadeira.

■ RESUMO

Conferência proferida por Rustom Bharucha no IX Congresso da ABRACE em Uberlândia. Nessa conferência, o autor combina memórias, anedotas e momentos-chaves da iluminação e da crise na narrativa intercultural.

■ PALAVRAS-CAVE

Interculturalismo, performance, pós-colonial.

■ ABSTRACT

Conference given by Rustom Bharucha at the 9th ABRACE Congress in Uberlândia. In this conference, the author combines memories, anecdotes and key moments of enlightenment and crisis in intercultural narrative.

■ KEYWORDS

Interculturalism, performance, postcolonial.

É sempre um prazer para mim estar no Brasil. Visitei seu país pela primeira vez em 1994, para estudar o movimento do Terceiro Setor em relação à Campanha contra a Fome, “Viva Rio” e as comunidades de religião afro-descendentes, pensando no diálogo inter-religioso. Nesse sentido, lembro-me de ter visitado um centro do Candomblé em um subúrbio da classe operária fora do Rio de Janeiro. Esta foi minha primeira exposição ao Candomblé. Eu transbordava por sua vitalidade e energia. No final da cerimônia dei meus cumprimentos à Mãe de Santo. Fiz uma pergunta: "Você é uma sacerdotisa. Você tem um grande número de seguidores. Você está conectada às forças espirituais mais profundas. Por que você precisa fazer parte do movimento do Terceiro Setor?". Nesse ponto, percebi que seu rosto mudava. Eu podia ver o rosto de uma mulher da classe trabalhadora negra que obviamente tinha trabalhado por muitos anos para sobreviver. "Eu quero ser reconhecida como cidadã.". Fiquei impressionado com a resposta, mas também curioso: "O que um cidadão significa para você?". E então, de uma maneira pouco sentimental ela disse: "Se estou doente e quero ir para um hospital, eles não me jogam fora porque sou negra.". Fiquei emocionado com sua resposta realista. Em sua capacidade de abraçar as energias espirituais do cosmos e as realidades de cidadania, ligando a África ao Brasil, a Mãe de Santo incorporou o que eu descreveria como um espírito intercultural expansivo. Gostaria de manter esse espírito em mente ao me concentrar na interculturalidade em minha conversa.

Em vez de uma conferência acadêmica gostaria de levá-los em uma jornada para compartilhar com vocês como este conceito de interculturalismo tem impactado minha vida e como ele cresceu e mudou ao longo dos anos. Deveria reconhecer desde o início que a interculturalidade não é meramente um conceito acadêmico

para mim. É antes um princípio de vida que guiou e moldou minhas percepções mais profundas sobre outras culturas, percepções através das quais aprendi a articular a minha própria. Vamos começar a viagem voltando ao ano de 1977, quando saí pela primeira vez de casa: “casa” sendo a cidade de Calcutá, na Índia, onde cresci e onde continuo a viver. Em agosto de 1977, eu estava prestes a sair de casa para estudar nos Estados Unidos. Neste momento de transição tive minha primeira exposição ao interculturalismo, mesmo antes de saber que a palavra realmente existisse. Esta exposição foi iluminada através de uma performance - não uma "performance intercultural" por Peter Brook ou Ariane Mnouchkine ou Jerzy Grotowski ou Eugenio Barba, ou qualquer um dos grandes nomes no campo do teatro intercultural. A performance que eu assistia era indígena, tradicional, de base rural, chamada “*Chhau*”, da região oriental da Índia. Lembro-me de ver no palco um artista indígena fazendo uma “dança do caçador”. Era muito atlético e virtuoso, com saltos circulares no ar. Mas, junto com essa performance lembro-me de ter visto outra “performance”, realizada simultaneamente por cerca de quinze turistas estrangeiros na platéia, pesquisadores e acadêmicos do “teatro asiático”, que mais tarde eu designei como interculturalistas. Eles se alinharam na frente do palco de costas para o público, e começaram a gravar e fotografar a apresentação “*Chhau*” com um conjunto brilhante de câmeras, lentes com zoom e vídeos.

Nesta justaposição surrealista do artista indígena e das costas dos interculturalistas, vi uma colisão de culturas. Por um lado, a presença incorporada de um artista indígena de um grupo social marginalizado e, por outro lado, uma demonstração de tecnologia, poder e privilégio. Nas costas dos interculturalistas não pude deixar de ler uma sensação de exclusão, na medida em que parecia que os interculturalistas ordenavam que o artista executasse exclusivamente para eles, ignorando os espectadores indianos sentados atrás. Mais tarde, à medida que essa imagem continuava a crescer em minha mente, comecei a me perguntar um conjunto diferente de perguntas: "Onde foi que todas as imagens gravadas durante a apresentação circularam ao longo dos anos? Para quem foram distribuídas? E com permissão de quem? Houve algum reconhecimento do artista indígena ou da comunidade a que pertence?". Mesmo se presumíssemos que essas gravações e imagens não foram usadas para fins comerciais, como elas contribuíram para os arquivos individuais dos interculturalistas? E como esses arquivos constituíram uma forma de capital intelectual? Estas foram algumas das questões suscitadas pela minha primeira imagem da interculturalidade.

Alguns meses mais tarde eu estava nos Estados Unidos na *Yale School of Drama*, onde comecei a perceber que “interculturalismo” era algum tipo de novo chavão emanado do Departamento de Estudos de Performance da Universidade de Nova York, principalmente através dos escritos de Richard Schechner. Quando comecei a me familiarizar com esse discurso, lembro-me de ler uma entrevista muito poderosa do crítico de teatro Kenneth Tynan sobre a prática de teatro intercultural de Peter Brook. No decorrer da entrevista, Tynan referiu-se à produção de Brook, “*The Ik*”. Os *Ik* são uma pequena comunidade indígena que vive no nordeste de Uganda. Na década de 1970, eles já estavam empobrecidos e reduzidos à miséria, deslocados de seu habitat natural para dar lugar ao desenvolvimento de um parque nacional. Esta comunidade tinha sido o assunto de um estudo antropológico con-

troverso por Colin Turnbull chamado *Povos da floresta*. Neste estudo, Turnbull tinha deslocados de seu habitat natural para dar lugar ao desenvolvimento de um parque nacional. Esta comunidade tinha sido o assunto de um estudo antropológico controverso por Colin Turnbull chamado *Povos da floresta*. Neste estudo, Turnbull tinha exposto os modos desumanos com que os Ik tentaram sobreviver, alvejando os indivíduos mais vulneráveis em sua comunidade, notavelmente crianças e anciãos, a quem foram negados alimento e proteção. De acordo com Turnbull, se os Ik tinham que sobreviver, era necessário impedir que se matassem, separando-os pela força. Uma solução dura.

Este estudo antropológico foi a fonte de inspiração para a produção de Brook, que tinha adquirido certo *status* de culto na década de 1970. Na nota do programa, como Tynan assinalou, ele disse: "Até onde se sabe, o Ik ainda existe.". Até onde quem sabe? Aqui estávamos, testemunhando o privilégio de uma companhia de teatro intercultural representando pessoas que morreram de fome, mas a companhia nem sequer se preocupou em descobrir a verdadeira condição do Ik. Isso me atingiu muito duramente como um jovem erudito, e eu me vi questionando a ética da representação e recepção intercultural. Na produção de Brook, o elenco internacional de atores representando o Ik, balbuciava. Em outras palavras, eles usam uma linguagem não-verbal ou linguagem sem sentido. Em contraste, o ator interpretando o antropólogo falava em inglês ou francês, dependendo de onde a produção era encenada no circuito internacional de festivais. Por um lado, este contraste pode ser descrito como uma estratégia dramática, mas, por outro lado, pressupõe que os Ik não estão em posição de articular a opressão infligida sobre eles. Seriam ainda menos capazes de falar com o antropólogo. Falando, como agora estou, para uma plateia no Brasil, que tem nutrido algumas das pedagogias mais poderosas dos oprimidos, começando com Paulo Freire, não tenho que lembrá-los de que essa primitivização do Ik não foi apenas terrivelmente de mau gosto, mas também que ela nega as possibilidades básicas de transformação social. Este encontro com a representação do Ik por Peter Brook foi a minha segunda imagem do interculturalismo.

Então, o que era o interculturalismo na década de 1970? Tenha em mente que não havia uma teoria rigorosa em torno do assunto. Em um nível geral, Schechner posicionou o interculturalismo contra o internacionalismo, que foi associado com intercâmbios formais e oficiais de cultura através das fronteiras dos Estados-nações mediadas por instituições e órgãos governamentais. Em contraste, o interculturalismo era visto como um espaço "alternativo", livre e aberto, no qual artistas individuais e companhias teatrais - não havia menção de grupos sociais - podiam interagir com "culturas não-ocidentais". Há problemas óbvios na construção deste binário entre "o Ocidente" e "o não-Ocidente". Para mim, não havia reciprocidade nessa relação. O "não-Ocidente" foi reduzido a um repositório de materiais e recursos que poderiam ser transportados, adaptados, reinventados e recontextualizados em produções que foram finalmente produzidas e consumidas na Europa e na América para plateias nessa parte do mundo. Vamos ter em mente que até o "*Mahabharata*", de Brook, que foi produzido em 1986, o público indiano nunca chegou a ver a produção real, porque era considerada muito cara.

De outra perspectiva, pode-se argumentar que o interculturalismo, em sua fase inicial, era considerado autônomo e voluntarista. Em outras palavras, não po-

deria ser imposto a ninguém por meio de uma política. Em vez disso ele seria impulsionado por um interesse, um desejo, que Schechner descreveu como "culturas de escolha", também uma categoria problemática. Como se começa a escolher "culturas"? E como se pode assumir tão prontamente que a cultura que alguém escolhe gostaria de ter algo a ver com esse alguém? Mais tarde, comecei a perceber que o conceito aparentemente apolítico de interculturalidade talvez fosse mais significativamente compreendido dentro da filosofia política do individualismo liberal. Não há nada de errado com o individualismo, desde que não seja valorizado à custa do reconhecimento do comunitarismo e de outras formas de pertencimento social e cultural.

Olhando a partir das políticas de minha localização, ficou claro para mim que a interculturalidade não apresentava um campo de jogo justo. Trata-se mais de uma rua de sentido único. Percebi que havia certos privilégios assumidos pelos interculturalistas euro-americanos que não estavam disponíveis na minha parte do mundo, começando pela liberdade de viajar. Mesmo se se pressupõe, num contexto do Terceiro Mundo, que o dinheiro para viajar e para participar de um projeto intercultural é disponibilizado através de financiamento, a realidade é que a liberdade de viajar é severamente restringida por todos os tipos de legalidades determinadas pelas agências do Estado. Assim, mesmo que o interculturalismo pareça existir independentemente do Estado, é a negociação das leis relativas à imigração e à regulamentação de vistos que nos permitem, em primeiro lugar, atravessar as fronteiras...

Neste contexto, lembro-me de dizer, no final dos anos 1980, que "O Teatro do Interculturalismo" começa com o trauma de obter um visto. O *Ato Um* deste teatro se resume na solicitação de um visto a uma embaixada estrangeira em seu próprio país, o que pode ser uma experiência humilhante. *Ato Dois*: envolve a "performance" que se tem que desempenhar na frente do oficial de imigração, que tem o poder de não permitir que alguém atravesse a fronteira, mesmo se tiver o visto certo. Esta negação do visto pode ser atribuída a algo tão arbitrário quanto a forma da barba ou o som do nome, o que pode transformar alguém em "terrorista". Hoje, com a ascensão da islamofobia e outras formas de intolerância sectária, as dificuldades de cruzamento de fronteiras aumentaram enormemente. A mobilidade tornou-se uma espécie de "maldição", especialmente para os refugiados e requerentes de asilo. Aproveito a palavra "maldição", de Winne, protagonista dos *"Happy Days"*, de Samuel Beckett, que é encarcerada na lama até a cintura no primeiro ato da peça, enquanto conversa sobre tudo sob o sol. No segundo ato, a lama está até seu pescoço e ela ainda está tagarelando. Em um ponto ela diz, "Ah mobilidade, que maldição!". Isso é irônico porque ela está presa na lama. Mas, quando se pensa em refugiados e requerentes de asilo em condições de mobilidade perpétua, sem destino à vista, sem passaporte, sem papéis, sem abrigo, sem hospitalidade, pode-se começar a perceber que talvez para eles a condição de mobilidade seja uma maldição.

Assim, olhando para a primeira fase do interculturalismo, diria que fui crítico sobre a maneira como o "não-Occidente" foi instrumentalizado e reduzido a matérias-primas para produções consumidas no Ocidente. Eu era crítico em relação às técnicas de descontextualização pelas quais partes ou pedaços de culturas não-ocidentais poderiam ser extraídos de seus contextos e usados para adquirir novos

significados - independentemente do que eles significavam em seus contextos originais. Eu também era resistente ao uso bombástico e arrogante de universais que mascarassem obviedades eurocêntricas. E eu me acautelava em relação à exotização do outro e das maneiras como ela poderia se tornar armadilha do turismo cultural. Estes foram alguns dos meus descontentamentos em relação ao interculturalismo em sua primeira fase.

* * * *

Em 1986, voltei para a Índia com um projeto de teatro intercultural que envolveu várias adaptações do monólogo feminino, indescritível, chamado "*Request Concert*", de Franz Xaver Kroetz, no contexto de seis cidades asiáticas. Meu colaborador neste projeto foi o diretor e designer alemão Manuel Lutgenhorst. Assim, em certo sentido, dada a nossa diversidade de origens e locais, a interculturalidade foi construída em nossa colaboração. Na peça de Kroetz, uma mulher trabalhadora volta para casa e passa pela rotina doméstica; ela faz uma xícara de café; ela fuma um cigarro assistindo às notícias da televisão; ela come seu jantar ouvindo um programa de rádio chamado "*Request Concert*"; ela se prepara para o trabalho do dia seguinte, vai para a cama e se suicida. Para Kroetz, o suicídio não é um sinal de desespero, é antes um gesto de protesto contra a ordem e a regulamentação do mundo feminino. É óbvio que o suicídio tem muitos outros significados, e, no nosso projeto, supunha-se que os atores diferentes também fossem os co-diretores da produção, tinham a liberdade de questionar ou rejeitar o suicídio de qualquer modo que lhes parecesse adequado.

Enquanto trabalhava na peça em Calcutá, Bombaim e Madras, em três locais e contextos culturais muito diferentes da Índia, ficou claro para mim que o termo "interculturalismo" não funcionava mais. O que me preocupou foram as diferenças culturais inter-regionais destes três locais. Consequentemente, comecei a usar a palavra "intracultural" para destacar as diferenças internas que animam diferentes contextos regionais. Assim, se o interculturalismo se preocupa com a negociação das diferenças culturais entre fronteiras dos Estados-nação, o intraculturalismo se preocupa com a negociação das diferenças dentro das fronteiras dos Estados-nação, dentro das fronteiras de regiões específicas, no quadro cultural de Comunidades específicas e dentro de eventos específicos. Assim, por exemplo, se eu tivesse que abrir a intraculturalidade deste evento particular do congresso da ABRACE, por um lado, poderíamos dizer que todos vocês são brasileiros, falam português, têm mais ou menos os mesmos níveis educacionais etc. No entanto, se realmente nos ativermos a seus locais, origens, histórias e política mais atentamente, perceberemos que há um certo número de diferenças que os aproximam. Na maioria das vezes, essas diferenças são subsumidas dentro de homogeneidades imaginadas e a vida continua como se essas diferenças realmente não existem.

Mas, em zonas de conflito que estudei na África do Sul, no Ruanda e no subcontinente indiano, aprendi que os conflitos mais explosivos geralmente se materializam através das mais minuciosas e não reconhecidas diferenças culturais. Tais diferenças apodrecem no silêncio e no esquecimento até que explodem com a me

nor provocação ou estímulo. De que outra forma podemos entender por que as pessoas que viveram juntas se matam? Como os vizinhos mais próximos que compartilham recursos e festividades se tornam inimigos de um dia para outro? Não creio que a violência possa ser atribuída a uma loucura momentânea; a violência tem suas raízes em diferenças que não são reconhecidas. Cuidado com as pequenas diferenças, especialmente as que não se parecem, de modo algum, com diferenças.

Deixe-me compartilhar com vocês, neste ponto, um projeto de teatro intracultural que me colocou em contato com a comunidade indígena *Siddi* na Índia. Os *Siddi* são de ascendência africana e têm migrado para a Índia ao longo de séculos como soldados, marinheiros, mercenários, comerciantes e escravos. Hoje eles estão espalhados em diferentes partes do subcontinente indiano, constituindo uma diáspora interna de menos de 50.000 pessoas: uma percentagem minúscula da população da Índia de 1,2 bilhões de pessoas. Deixe-me enfatizar que eu não procurei os *Siddi* como um antropólogo. Eu soube deles enquanto eu estava trabalhando em uma escola de teatro, na aldeia de *Heggodu* em Karnataka, onde eu fiz a maior parte da minha pesquisa sobre teatro intracultural. Descobri que os *Siddi* são trabalhadores agrícolas nos campos de arroz e noz de areca. Algumas tentativas foram feitas para envolver os *Siddi* no trabalho teatral, e, mais tarde, realizei um pequeno *workshop* com eles no tema “Terra e Memória”, Terra porque eles vivem em terras florestais que são tecnicamente propriedade do Estado; e Memória, porque eles vêm da África, mas não têm memória tangível de África em termos de sua linguagem e práticas culturais.

Para encurtar uma longa história, eu me envolvi na organização de uma conferência e *workshop*, incluindo alguns dos principais estudiosos internacionais da diáspora afro-asiática, juntamente com ativistas e estudiosos locais da Índia. A ideia básica era encontrar uma maneira de reunir os *Siddi*. Ao longo dos anos, o Estado indiano não fez nada a este respeito, preferindo mantê-los isolados e esquecidos. Embora essa tentativa de forjar uma solidariedade com uma representação de 180 *Siddis* fosse bem-intencionada, estava repleta de todos os tipos de contradições, sem mencionar o fato de que tínhamos subestimado a enorme densidade de suas diferenças intraculturais. Quando finalmente nos encontramos em Goa, o local de nossa oficina, ficou claro que os *Siddi* estavam divididos em todas as dimensões possíveis: na dimensão geográfica, estavam espalhados em diferentes regiões; na dimensão linguística, falavam pelo menos cinco línguas sem qualquer ligação linguística específica; na dimensão econômica, encontramos trabalhadores sem terra, que eram miseráveis e pobres, ao lado de *Siddis* com aspirações de classe média; na dimensão religiosa, estávamos lidando com o *Siddi* hindu, o muçulmano e o cristão, cada um com seus próprios grupos políticos. Significativamente, a única coisa que parecia unir os *Siddi* era a cor de sua pele, o que foi a fonte de sua estigmatização social em toda a Índia. A partir dessa experiência, tornou-se claro que é um tanto incoerente imaginar uma solidariedade em relação aos oprimidos, sem reconhecer que os "oprimidos" têm suas próprias diferenças e maneiras de se identificarem.

* * * *

Mudando, neste instante, a perspectiva de minha jornada, vamos passar do local ao global e considerar como o capitalismo global começou a afetar a prática do teatro intercultural. Em torno da década de 1990, houve uma mudança significativa no capital econômico e cultural disponível para a pesquisa intercultural. Anteriormente, a maior parte do financiamento vinha da Europa e dos Estados Unidos, que continuam a ser as principais fontes de financiamento. Mas, nos anos 90, o financiamento para o interculturalismo também começou a mudar para o leste na direção do Extremo Oriente e do Sudeste Asiático. Nesse período fui convidado por Ong Keng Sen, diretor do Projeto “*Flying Circus*”, em Cingapura, para participar do que poderia ser descrito como um *workshop* de teatro inter-asiático. No começo fiquei entusiasmado com o convite já que ele abriu a possibilidade de os trabalhadores asiáticos de teatro se encontrarem na própria Ásia, em vez de na Europa ou nos Estados Unidos. Eu sentia que era possível chegar a novos paradigmas da pesquisa intercultural, porque todos os seus principais organizadores estavam profundamente conscientes da crítica da eurocentricidade no campo do interculturalismo, isto era perceptível pela disseminação de escritos críticos, incluindo o meu próprio.

Infelizmente, ao participar do Projeto “*Flying Circus*” na economia cultural de Primeiro Mundo de Singapura, ficou claro para mim que a ‘Asiacentricidade’ poderia ser o outro lado da moeda da ‘Eurocentricidade’. Comecei a perceber que a “Ásia” não é uma essência civil e sua mistificação; em regimes autoritários como os de Singapura, “Ásia” é um discurso político com justificativas específicas determinadas pelo Estado. Esse discurso, eu descobri, tinha sido construído em torno de “valores asiáticos”, comemorando regras conservadoras e neo-confucionistas e normas de comportamento, que coexistiam com a promoção de Singapura como uma “cidade global das artes”, ao mesmo tempo asiática e global. “A Ásia”, comecei a perceber, era uma espécie de marca para vender produtos e serviços de Singapura, dentro da economia global.

Seria este contexto significativamente diferente das prioridades eurocêntricas do interculturalismo euro-americano? No quadro do Projeto “*Flying Circus*”, descobri que os materiais e recursos das economias menos desenvolvidas da Ásia estavam sendo utilizados e enquadrados pelos diretores do *workshop* dentro de narrativas globalizadas e pós-modernas sem qualquer diálogo crítico. Essa apropriação e o uso de “outras” culturas asiáticas tornaram-se ainda mais insidiosas por causa das afinidades imaginárias de um “nós asiáticos”. Fora das instalações da oficina, ficava óbvio que a infra-estrutura desenvolvida de Singapura só foi possível através do “trabalho estrangeiro” importado da Índia, Bangladesh, Laos, Camboja - trabalho que foi sujeito ao racismo e à negação total da dissidência e da sindicalização. Dentro dos limites mais privilegiados das instalações da oficina, tornou-se cada vez mais claro para mim que nós, como trabalhadores de teatro, estávamos contribuindo com outro tipo de “trabalho imaterial” através de nossos conceitos e conhecimentos, mesmo que não tivéssemos controle ou co-propriedade sobre os produtos do nosso trabalho - tal como as produções emergentes do Projeto “*Flying Circus*” circuladas em festivais de teatro europeu.

Não foi difícil deixar de lado a ‘Ásia’ em seu avatar de Singapura. Mas eu parti de Singapura me perguntando uma pergunta importante – “De que outra forma podemos imaginar a Ásia?”. Esta pergunta obrigou-me a escrever um livro, “*Another Asia*”, sobre a política de amizade entre o poeta bengali Rabindranath Tagore e o

curador japonês e nacionalista pan-asiático Okakura Tenshin, que visitou a Índia em 1902 e depois passou a construir a seção do Extremo Oriente no *Museum of Fine Arts* em Boston. Meu livro *"Another Asia"* não é sobre teatro ou performance, é uma reflexão sobre alguns dos tropos interculturais mais profundos, notadamente a distinção entre "nacionalismo" e "nacional". Nenhum escritor ou artista, a meu ver, exemplifica esta distinção mais profundamente do que Tagore. Por um lado, ele é o nosso poeta nacional, a "Grande Sentinela" designada por Mahatma Gandhi, por outro um "Gurudeva" para milhões de pessoas, e é também o compositor de nosso hino nacional, além do hino nacional de Bangladesh. Como alguém pode duvidar de suas credenciais patrióticas?

E, no entanto, Tagore não é frequentemente reconhecido por sua veemência contra a ideia de nacionalismo. Na verdade, sua crítica ao nacionalismo não foi superada até hoje devido a sua intransigente intensidade. Tagore ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1913, foi o primeiro asiático a ganhar o prêmio. Quando chegou ao Japão em 1916, em uma excursão de palestras, foi recebido como uma estrela de rock por milhares de admiradores. No entanto, quando este "filho da Ásia" escolheu falar o que realmente pensava, com coragem, sem medo e talvez audaciosamente demais, ele deixou claro para o seu público japonês que a idolatria de uma nação só poderia resultar em autodestruição. Tagore não via nada de bom no nacionalismo: para ele, estava ligado à mecanização, à negação da alma, à perpetuação das fronteiras, ao culto da vigilância, à proteção dos segredos de Estado, à xenofobia e ao racismo. Resumindo, eu diria que, com o exemplo de Tagore, aprendemos muito claramente que o nacionalismo representa a antítese do que hoje chamamos interculturalismo. Mas isso significa que não haveria lugar para os imaginários nacionais, representados em poemas, histórias, canções e outras formas de expressão criativa?

Comecei a compreender melhor as ambivalências do "nacional-nacionalismo" através de mais uma experiência na minha jornada intercultural. Para esta experiência, vou ter que levá-los até Adelaide, Austrália, onde fui convidado a participar de um projeto multicultural de interartes chamado *"Cluster"*. Este projeto reuniu alguns dos artistas mais talentosos da Austrália, artistas que colaboraram com diferentes habilidades em diferentes disciplinas: artes visuais, design cênico, escultura, instalações, fotografia, comédia *stand-up*, artes de circo e dança contemporânea. Percebi que essas diferentes linguagens de expressão criativa constituem outra forma de intercâmbio intercultural. Além disso, todos esses artistas tinham o que poderia ser descrito como identidades hífenizadas – chinês-australiano, japonês-australiano, vietnamita-australiano, polonês-australiano, grego-australiano, iraniano-australiano e australiano indígena. Significativamente, descobri que cada um desses artistas queria reivindicar a identidade de "australiano" em seus próprios modos individuais, criativos e subversivos; nenhum deles aspirou por uma identidade "pós-nacional". Mas, o que uniu esses diferentes imaginários "nacionais" foi a oposição consolidada dos artistas e a resistência ao nacionalismo oficial, ou "nacionalismo paranoico", como foi descrito.

Este nacionalismo é melhor representado pelo ex-primeiro-ministro australiano John Howard, cuja negação enfática de hospitalidade aos refugiados, aos requerentes de asilo e às "pessoas de barco", simboliza uma forma de anti-intercultu-

ralismo. Em uma de suas infames declarações, Howard havia dito: "Vamos decidir quem vem a este país e as circunstâncias em que eles vêm". Essa declaração arrogante foi desafiada não apenas por intelectuais liberais e ativistas, mas pelos anciãos de comunidades indígenas, um dos quais declarou categoricamente: "Este não é o país de John Howard, foi roubado... tomado pela primeira frota de pescadores ilegais.". Ele continuou dizendo: "Nós [os povos indígenas] somos todos diferentes, falamos diferentes línguas, mas todos nós somos parentes, de uma forma espiritual. Nossa religião e crenças culturais nos ensinam que todos são parte de nós e devemos nos preocupar com eles ... é um dever.". Fiquei profundamente impressionado com a palavra "dever"; este ancião não está dizendo que precisamos abrir nossas portas para as pessoas necessitadas porque é uma "escolha" ou mesmo uma "obrigação". Não, é nosso dever cuidar de outros seres humanos que sobrevivem em estados de angústia. Essa dimensão do cuidado abre uma nova compreensão do interculturalismo em um contexto não liberal e comunitário.

Infelizmente, em vez de abrir-se a novas formas de repensar a interculturalidade, para além do paradigma do individualismo liberal, a maioria dos pesquisadores do teatro e da performance interculturais estão cada vez mais desencantados com a palavra interculturalismo. O problema é que os exemplos da prática do teatro intercultural ainda continuam a ser dominados pelos luminares do passado, notadamente Brook e Mnouchkine. Há pouca tentativa de considerar como a prática intercultural pode ser visualizada fora dos modelos euro-americanos de livre troca, autoria e propriedade. Para fornecer um contra-exemplo, deixe-me chamar a atenção para uma intervenção do projeto "*Cluster*" - uma paisagem sonora projetada pela artista indígena Rea, que foi inspirada por um poema patriótico chamado "*My Country*". Rea tinha ouvido pela primeira vez este poema pelo rádio, recitado por um famoso poeta indígena e sua intuição foi a de que o poema falava sobre "seu" país. Mais tarde ela percebeu que o poema havia sido composto por uma branca, poeta anglo-celta, Dorothea McKellar. Trata-se de um clássico dilema intercultural: deixa-se de amar um poema sobre "Meu País" quando se percebe que foi escrito por um poeta cujos ancestrais foram responsáveis por "roubar" esse país de seus habitantes indígenas? Para o crédito de Rea, ela decidiu não rejeitar o poema, mas problematizar seu conteúdo sob a forma de uma colagem de som, dividida em três partes.

Na primeira parte, em um espaço totalmente escurecido, sem imagens à vista, ouvimos as vozes de todos os participantes do projeto "*Cluster*" lendo o poema com uma incrível variedade de sotaques. Na segunda parte, uma voz de professor é introduzida e ela tenta ensinar aos participantes como ler uma tradução do poema em *Warlpiri*, uma língua australiana indígena. Começa-se a perceber como é difícil aprender outra língua. E, finalmente, na terceira parte, os oradores individuais recitam o poema em suas próprias línguas maternas, das quais foram afastados como cidadãos diaspóricos da Austrália. Para mim, o impacto cumulativo dessa paisagem sonora era tão profundo que ouvi todos os tipos de ecos pós-coloniais, notadamente a famosa fala de Caliban, de "*The Tempest*" [de Shakespeare], na qual ele diz a Próspero: "Você me aprendeu uma língua e tudo que sei é maldizer."

Ao felicitar Rea por sua intervenção criativa na política da linguagem, perguntei-lhe como ela queria levar o processo adiante. E foi então que ela me surpreendeu dizendo: "Não tenho intenção de continuar. Este é um exercício. Não é uma promulgação pública.". Surpreso ao ouvir essa resposta, eu perguntei: "Por quê?".

E foi então que Rea me confundiu ainda mais dizendo que ela não tinha permissão dos anciãos da comunidade *Warlpiri* para usar sua linguagem em sua paisagem sonora. "Por que você não usou sua própria língua indígena?", eu perguntei. "Isto é porque eu não sei, não a conheço", Rea respondeu, "mas eu ainda precisaria obter permissão dos anciãos da minha comunidade.". Não posso negar que pensei que Rea estivesse se sujeitando a auto-censura. No entanto, mais tarde, de modo mais crítico e auto-reflexivo, comecei a perceber que eu também estava trabalhando dentro de noções liberais de autoria e criatividade, pelas quais se dá por certo que um artista pode fazer o que quer que ele ou ela queira fazer com outro recurso, desde que seja conduzido por algum tipo de verdade artística interior.

A partir da recusa de Rea em levar adiante o experimento, percebi que existem outras formas de autoria que vêm com responsabilidades, protocolos e conhecimentos comunitários. Quão mais rico, se não mais complicado, seria o mundo da interculturalidade, se pudesse se abrir a essas perspectivas a partir de visões de mundo indígenas? Aqui, em vez das leis unitárias do mercado, temos diferentes valores de intercâmbio cultural, ligados simultaneamente à comunidade e à ecologia, profundamente autossuficientes e abertos ao acolhimento do estrangeiro e dos sem-abrigo, não por obrigação ou culpa, mas porque é nosso dever abraçar todos os seres humanos que são intrinsecamente parte de nós.

■ 22

* * * *

Hoje, em vez de encarar o interculturalismo num contexto mais holístico, os pesquisadores de teatro parecem estar recuando, eximindo-se de re/investigar a palavra e suas novas ressonâncias. Inevitavelmente, políticos e ativistas sociais na Europa estão agora começando a descobrir o interculturalismo como uma categoria política, quase sem conhecimento de como ela foi explorada no teatro e estudos da performance. Em 2008, havia pelo menos dois documentos importantes sobre interculturalidade, um White Paper [documento oficial] publicado pelo Conselho Europeu, e o Relatório Mundial da UNESCO sobre a Diversidade Cultural. Ambos os documentos diziam basicamente que a política estatal oficial de "multiculturalismo" falhou; não conseguiu nutrir o diálogo e a interação; tem influenciado em contextos antiliberais e fomentado diferentes formas de fundamentalismo; resultou em uma "guetotização" de comunidades étnicas.

Para cada uma dessas acusações, alguns dos principais filósofos políticos do multiculturalismo, como Charles Taylor e Will Kylicka, argumentaram que essa crítica ao multiculturalismo equivale a uma mera "caricatura" e "retórica". Não há provas de que o multiculturalismo seja responsável pelo crescente sectarismo e terror de nossos tempos; são os políticos que basicamente falharam em cumprir suas obrigações em garantir direitos democráticos a imigrantes e minorias. O debate é feroz e um tanto inútil na ausência de um diálogo significativo através dos círculos eleitorais de eruditos e de formuladores de políticas. No entanto, Charles Taylor tem algo útil para recomendar: ele sugere que, embora os termos "interculturalismo" e "multiculturalismo" não sejam significativamente diferentes uns dos outros, o que é diferente são as histórias contadas em torno deles. Se tivéssemos que ouvir essas histórias, em vez de ficar definindo e redefinindo categorias, poderíamos estar em

melhor posição para entender o que precisa ser feito para criar um mundo mais humano.

Nesta palestra, tentei fazer precisamente isso, levando-os a uma viagem através das histórias, que espero tenha lhes dado algumas ideias sobre o que significa interculturalismo em níveis mais e mais matizados. Deixem-me terminar com outra história que me vejo obrigado a compartilhar, porque sugere que temos muito mais trabalho a fazer para entender os enigmas da interculturalidade. Em 1990, um bailarino vientamita, classicamente treinado, Anh Phoong, foi convidado pela coreógrafa australiana Cheryl Stock para participar de uma peça de teatro de dança contemporânea. Anh Phoong não era particularmente fluente em inglês na época, mas tal é a linguagem corporal da dança que não havia dificuldades particulares na comunicação intercultural. Tudo estava indo bem até a noite da estreia, quando, por alguma razão inexplicável, Anh Phoong parecia estar modificando e esticando seus movimentos durante a apresentação, o que perturbou muito Cheryl, sentada na plateia. No final da performance, que não foi o sucesso que ela imaginara que seria, ela confrontou Anh Phoong, “O que você estava fazendo? Você arruinou meu trabalho.” Anh Phoong ficou em silêncio e confuso. Mais tarde, ele quebrou o silêncio e, soluçando, confessou: “Eu fiz isso por ela... para torná-la bonita.”

Eu tenho que reconhecer que cada vez que eu conto esta história, eu corro o risco de me quebrar. Na minha jornada intercultural, acostumei-me com mal-entendidos no âmbito político, econômico, racial e institucional. Nós nos acostumamos às tensões relacionadas ao poder e à hierarquia de classes, aos egos artísticos e ao choque de personalidades. Mas, neste caso particular, eu sou silenciado... porque o mal entendido em questão vem do amor. Ao ler que Anh Phoong abrandou seus movimentos, não porque pretendesse sabotar o trabalho de Cheryl ou chamar a atenção para si mesmo; em vez disso, eu diria que ele não estava inteiramente consciente do que estava fazendo. Em vez disso, foi o seu habitus interiorizado como dançarino, treinado em uma tradição clássica no Vietnã, o que o obrigou a abrandar o seu movimento, pois em sua memória psicofísica é assim o movimento necessário para ser processado da maneira mais “bonita” possível. Junto com a beleza da estética, há também uma ética subjacente na correção da performance. Anh Phoong, podia-se argumentar, não tinha outra escolha a não ser desacelerar porque é a coisa “certa” a fazer. Como eu vejo, ele está oferecendo a Cheryl um dom – um dom de amor, não um dom para o qual há qualquer necessidade de receber qualquer coisa em troca. Infelizmente, Cheryl não sabe muito bem como receber este presente; ela não está familiarizada com seus códigos. Eles não são apenas “perdidos na tradução”; talvez, não haja tradução para começar. Eu diria que é na busca por esta tradução, incluindo a tradução para muitos outros enigmas da prática da performance intercultural, que não podemos nos dar ao luxo de ser complacentes com o que já sabemos – ou, não sabemos sobre aquilo que constitui o intercâmbio intercultural. A viagem deve continuar.

23 ■

Recebido em: 08/03/2017 – Aceito em: 29/03/2017