



Interculturalidade em debate: tensões e articulações de um campo em disputa

*Interculturalism in debate:
tensions and articulations of a disputed field*

*Interculturalidad en debate:
tensiones y articulaciones de un campo
en disputa*

Rafael de Lemos Melo

Rafael de Lemos Melo

Ator, dançarino e praticante de Bharatanatyam (estilo de dança clássica indiana). Professor de Arte na Rede Municipal de Ensino de São Paulo. Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).



Resumo

Quais são as intersecções e fricções que ocorrem quando analisamos o fenômeno da interculturalidade sob o prisma das teorias pós-coloniais e como essas análises podem potencializar as reflexões e os processos criativos daqueles que se deslocam nos espaços da diferença cultural? A partir dessas indagações, este artigo apresenta o mapeamento sobre as práticas transculturais, realizado por Jacqueline Lo e Helen Gilbert, as críticas de Rustom Bharucha e as proposições por uma nova interculturalidade, articulada por Royona Mitra, a partir da obra do coreógrafo Akram Khan.

Palavras-chave: Interculturalidade, Pós-colonialidade, Processos de criação.

Abstract

What are the intersections and frictions that occur when we analyze the phenomenon of interculturalism from the perspective of postcolonial theories? How can these thoughts enhance our reflections and the creative processes of those who move between spaces of cultural difference? Based on these questions, this study mapped Jacqueline Lo and Helen Gilbert's transcultural practices, Rustom Bharucha's criticisms of interculturalism, and Royona Mitra's propositions for a new interculturalism based on the analysis of the work of choreographer Akram Khan.

Keywords: Interculturalism, Postcolonial, Creative processes.

Resumen

¿Cuáles son las intersecciones y fricciones que ocurren cuando analizamos el fenómeno de la interculturalidad desde la perspectiva de las teorías poscoloniales y cómo estos análisis pueden mejorar nuestras reflexiones y procesos creativos de quienes se mueven por los espacios de diferencia cultural? A partir de estas preguntas, este artículo presenta un mapeo de las prácticas transculturales realizado por Jacqueline Lo y Helen Gilbert, las críticas a la interculturalidad de Rustom Bharucha y las propuestas para una nueva interculturalidad, articuladas por Royona Mitra a partir del análisis de obra del coreógrafo Akram Khan.

Palabras clave: Interculturalidad, Poscolonialidad, Procesos creativos.

Introdução

Interculturalidade ou interculturalismo é um campo dentro das artes da cena que investiga e teoriza os processos artísticos que ocorrem no trânsito entre culturas, ou na ideia de intercâmbio cultural. Apesar de historicamente as trocas e intercâmbios entre culturas terem ocorrido em várias épocas e em diferentes contextos, a interculturalidade como conceito foi cunhado tendo como referência o trabalho de pensadores e encenadores teatrais do eixo Europa-Estados Unidos, a partir da contracultura da década de 1960. Assim, a interculturalidade se desenha tendo como modelo os trabalhos de Grotowski, Eugênio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, entre outros. No campo teórico podemos destacar o trabalho de Richard Schechner, Victor Turner e Patrice Pavis. Os conceitos da Antropologia da Performance desses dois autores (mais notadamente Schechner, que também é diretor teatral) estão imbuídos do espírito da empreitada intercultural. Ao trazer referências da antropologia para a performance, demarca-se um campo dentro das artes da cena sobre as interações entre culturas e a criação artística.

A antropologia da performance, que surge nas interfaces de estudos do ritual e do teatro, amplia questões clássicas do ritual para tratar um conjunto de gêneros performativos encontrados em todas as sociedades do mundo globalizado, incluindo ritual, teatro, música, dança, festas, narrativas, cultos, manifestações étnicas, movimentos sociais, e encenações da vida cotidiana. No encontro com questões de performance e performatividade, os próprios estudos do ritual se renovam. (Dawsey, 2006, p. 23)

Essa intersecção teórica sobre a experiência ritual e a performance serviu como base para a experiência intercultural. Turner, também apoiado nas ideias de Walter Benjamin, cria uma teoria que norteará uma série de estudos. Schechner fará uma série de pesquisas etnográficas, muitas delas na Índia, observando rituais e manifestações artísticas. Por seu trabalho como diretor teatral, aproxima-se e dialoga também com as bases da Antropologia Teatral de Eugênio Barba. Esta, estabelece sua pesquisa a partir do estudo do comportamento fisiológico e sociocultural do homem em uma situação de representação (Barba, 2012). Assim, o encenador organiza um trabalho de

treinamento cênico, a partir de elementos que acredita ser comum entre elas, nomeando-os como “princípios que retornam”.

Ao longo do último século e nas primeiras décadas do século XXI, o modelo eurocêntrico da interculturalidade foi celebrado e suas práticas expandiram-se em diversos centros de formação. Com o advento das teorias pós-coloniais e decoloniais, esse modelo em que o Oriente, a África e parte das Américas eram vistos como um grande repositório que existe para suprir as carências artísticas do Norte passou a ser questionado e problematizado.

Ao mesmo tempo, numa realidade globalizada com grandes fluxos migratórios e diásporas de diferentes contextos acontecendo simultaneamente, como esses deslocamentos podem resultar em outras formas de interação? Como corpos que estão à margem dos centros de poder podem manifestar suas subjetividades? É possível ressignificar a interculturalidade? Sob qual prisma o sul global pode olhar para as práticas interculturais? Diferentes autores que se debruçam sobre a interculturalidade têm feito essas e outras indagações. Este artigo apresenta alguns desses autores e suas contribuições.

Toward a topography of cross-cultural theatre praxis: um mapeamento sobre as práticas interculturais

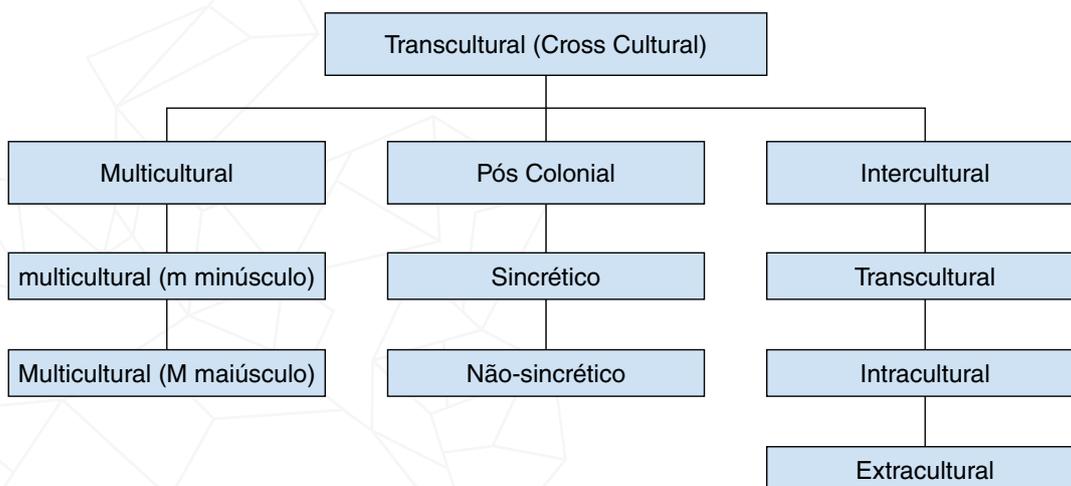
Sobre possíveis definições de interculturalidade e suas experiências ao longo do último século, as autoras Jacqueline Lo e Helen Gilbert, no trabalho *Toward a topography of cross-cultural theatre praxis* (2002), apresentam um mapeamento das práticas transculturais, questionando formas estabelecidas, apontando diferenças e apresentando uma proposta de modelo que sirva de orientação para as abordagens entre culturas. O uso pelas autoras do termo *cross* é particularmente interessante.

O lembrete de Jonathan Dollimore de que “atravessar não é apenas atravessar, mas misturar (como cruzar) e contradizer (como cruzar alguém)” (1991:288) sugere algumas das possibilidades do teatro transcultural para radicalizar e intervir nas práticas artísticas hegemônicas. Uma das manifestações mais populares de essa concepção generativa de encontro intercultural é a ideia do híbrido (forma de arte, cultura e/ou identidade). Mas “atravessar” também pode implicar engano ou deturpação, como em “travessuras”, enquanto outros tipos de cruzamentos, como como

invasão territorial ou guerra, por exemplo, também pode ser indesejável. Com esse campo semântico contraditório em mente, usamos o teatro transcultural como termo guarda-chuva que engloba uma série de práticas teatrais que podem ser esquematizadas do seguinte modo. (Lo; Gilbert, 2002, p. 32, tradução livre)¹

A partir dessas premissas, as autoras desenham o esquema da Figura 1:

Figura 1 – Esquema proposto por Jacqueline Lo e Helen Gilbert para mapear as práticas transculturais



Fonte: Lo e Gilbert (2002, p. 32).

Tendo a transculturalidade como ponto de partida, passamos à compreensão de cada um desses conceitos: por multiculturalismo compreendem-se as iniciativas vinculadas à promoção da diversidade cultural promovida por estados, como forma de política pública, ou iniciativas autogeradas por comunidades de diferentes origens dentro de países e regiões. O multiculturalismo

¹ No original: “Jonathan Dollimore’s reminder that ‘to cross is not only to traverse, but to mix (as in to cross-breed) and to contradict (as in to cross someone)’ (1991:288) suggests some of the possibilities for cross-cultural theatre to radicalize and intervene in hegemonic arts practices. One of the most popular manifestations of this generative conception of cross-cultural encounter is the idea of the hybrid (art form, culture, and/or identity). But ‘to cross’ can also imply deception or misrepresentation, as in to ‘double-cross,’ while other kinds of crossings, such as territorial invasion or war, for instance, can also be unwelcome. With this contradictory semantic field in mind, we use cross-cultural theatre as a general umbrella term which encompasses a range of theatrical practices that might be schematized as follows”. Aqui, nesta citação, destaco a noção que as autoras desenvolvem a partir da palavra *cross*. Em uma tradução direta para o português, *cross-cultural* torna-se transcultural. O prefixo *trans* possui similaridades com *cross*, sobretudo no sentido de atravessar, como em transpassar e ir além. Porém, *cross* guarda outros sentidos evocados por Lo e Gilbert que também são interessantes como o de cruzar, misturar e opor-se a algo.

com ‘m’ minúsculo refere-se à quando há uma performance ou espetáculo no qual existe uma pluralidade de artistas de diferentes origens, mas as diferenças culturais e suas particularidades, bem como suas tensões, não se manifestam na cena; pelo contrário, acabam sendo homogeneizadas pelas escolhas estéticas do diretor ou coreógrafo. Outra forma de teatro multicultural seriam espetáculos e performances fetichizando a diferença cultural: “Baseado principalmente na fetichização da diferença cultural, o teatro folclórico apresenta noções de história, tradição e autenticidade, a fim de obter o reconhecimento do capital cultural de um grupo desprivilegiado” (Lo; Gilbert, 2002, p. 34, tradução livre)².

O Multicultural com ‘M’ maiúsculo traz o posicionamento político de seus agentes que objetiva promover a diversidade, o acesso à expressão cultural e a participação no espaço simbólico de representação. Assim, o Multicultural abrigaria também as iniciativas artísticas oriundas de comunidades e minorias que buscam ampliar o espaço de representação, troca, fortalecimento de vínculos comunitários e construção simbólica da identidade desses grupos (Lo; Gilbert, 2002).

Seguindo no esquema proposto, encontramos as definições de performance pós-colonial. Este seria um conceito em que se atribui todo tipo de manifestação de resistência às estruturas de opressão, em especial de gênero, classe e raça. De acordo com as autoras, uma definição mais delineada de teatro pós-colonial seria uma categoria geopolítica que se relaciona com as questões oriundas do imperialismo.

A maior parte do teatro pós-colonial é impulsionada por um imperativo político de interrogar a hegemonia cultural subjacente aos sistemas imperiais de governança, educação, organização social e econômica e representação. Seus discursos de resistência falam principalmente aos projetos colonizadores dos centros imperiais ocidentais e/ou às pressões neocoloniais dos regimes locais/regionais pós-independência. (Lo; Gilbert, 2002, p. 35, tradução livre)³.

2 No original: “*Based primarily on the fetishization of cultural difference, folkloric theatre trades in notions of history, tradition, and authenticity in order to gain recognition for the cultural capital of disenfranchised group*”.

3 No original: “*Most postcolonial theatre is driven by a political imperative to interrogate the cultural hegemony that underlies imperial systems of governance, education, social and economic organization, and representation. Its discourses of resistance speak primarily to the colonizing projects of Western imperial centers and/or to the neocolonial pressures of local/regional post-independence regimes*”.

As derivações do teatro pós-colonial na concepção das autoras seriam: sincréticas e não-sincréticas. Sincréticas seriam performances que utilizam materiais de diferentes origens para a elaboração de suas proposições estéticas. Teriam o intuito de evidenciar os processos de ambivalência, subalternização e aculturação pelos quais as culturas colonizadas passaram, seus processos de ressignificação e de construção simbólica, elaborados pelas populações dentro desses mesmos contextos. Um exemplo para essas autoras seria a utilização de elementos locais em criações que utilizam o modelo dramaturgicamente ocidental. (Lo; Gilbert, 2002).

Não sincréticas seriam performances que não trabalham com fusão de diferentes elementos culturais em sua apresentação, mas fixam-se em determinados elementos para realizar sua crítica à hegemonia colonial. As autoras colocam dois exemplos: o uso do estilo realista de teatro ocidental sendo utilizado para representar o contexto de comunidades indígenas e representações baseadas totalmente na cultura indígena local⁴.

Aparentemente, esse entendimento de manifestações sincréticas e não-sincréticas dentro da representação pós-colonial pode ser uma concepção que nos lança para uma zona difusa. Diante da dificuldade de mensurar o que pode ser mais ou menos sincrético, as autoras lançam mão da ideia de variação:

A distinção entre teatro sincrético e não sincrético é mais difícil de manter em alguns casos como performances indígenas de textos shakespearianos, onde personagens europeus são encenados por atores negros ou não-brancos, instituindo a tensão entre a performance em questão e a tradição que ela transgride. Pode-se argumentar aqui que o sincretismo é inerente à justaposição dos corpos dos performers (como signos culturalmente codificados em sistemas) para scripts inelutavelmente embutidos com marcadores de uma cultura diferente. Este exemplo sugere que o teatro pós-colonial é melhor conceituado como exibindo graus variados de sincretismo, em vez de se enquadrar perfeitamente em categorias opostas. (Lo; Gilbert, 2002, p. 36, tradução livre)⁵.

4 Aqui as autoras não chegam a detalhar de qual local/país se trata quando se refere a essa prática artística específica. Pelo contexto do parágrafo, acredito que seja Canadá (ver Lo e Gilbert, 2002, p. 36).

5 No original: "*The distinction between syncretic and nonsyncretic theatre is more difficult to maintain in cases, such as indigenous performances of Shakespearean texts, where European characters are enacted by "black" or "colored" actors, instituting tension between the performance at issue and the tradition that it transgresses. It could be argued here that syncretism inheres in the juxtaposition of the performers' bodies (as culturally*

Na última ramificação do esquema está a interculturalidade, definida como um “híbrido derivado de um encontro intencional entre culturas e tradições performáticas” (Lo; Gilbert, 2002, p. 36, tradução livre)⁶. Uma prática ocidental, iniciada com o advento do modernismo, no qual artistas, encenadores e pensadores europeus transitavam em diferentes contextos culturais, observando e vivenciando diferentes práticas e selecionando elementos que pudessem ser apropriados e adaptados aos seus trabalhos e experimentos. O interculturalismo, no esquema proposto, ramifica-se em transcultural, intra-cultural e extracultural.

Transcultural, de forma resumida, pode ser compreendido como a busca por uma universalidade da expressão humana, no contexto performático. Tem como premissa identificar em diferentes manifestações elementos comuns visando a uma transcendência do que estaria além de códigos e técnicas. A ideia de transculturalidade pode ser identificada como premissa das pesquisas de Eugênio Barba na Antropologia Teatral, ou nas encenações de Peter Brook.

No caso de Peter Brook, a transcendência do particular é uma parte necessária da busca mítica das origens e da suposta perda de “pureza” do teatro ocidental. Esse retorno às fontes e a reapropriação de linguagens primitivas é uma busca metafísica por uma verdade que vale em todos os lugares e em qualquer momento, independentemente das diferenças históricas ou culturais. O trabalho de Eugenio Barba no ISTA (Internacional Escola de Antropologia Teatral) é outra forma de teatro transcultural. Pavis distingue o trabalho de Barba como “pré-cultural”; não visa identificar as origens comuns das culturas à maneira de Brook, mas busca o que é comum a praticantes de teatro “orientais” e “ocidentais” antes de se tornarem individualizados ou “aculturados” em determinadas tradições e técnicas de performance. (Lo; Gilbert, 2002, p. 37, tradução livre)⁷

coded sign-systems) to scripts ineluctably embedded with markers of a different culture. This example suggests that postcolonial theatre is best conceptualized as exhibiting varying degrees of syncretism rather than falling neatly into opposing categories”

6 No original: “Hybrid derived from an intentional encounter between performing cultures and traditions”.

7 No original: “In the case of Peter Brook, the transcendence of the particular is a necessary part of the mythical search for the origins and supposed loss of ‘purity’ of Western theatre. This return to sources and the reappropriation of primitive languages is a metaphysical search for a truth that is valid everywhere and at any time, regardless of historical or cultural differences. Eugenio Barba’s work at ISTA (International School of Theater Anthropology)

Sobre intraculturalidade, pode-se dizer que foi uma provocação que Rustom Bharucha trouxe ao refletir sobre os problemas da interculturalidade, e em especial sobre o universalismo de Brook e outros. Ao elaborar sua crítica, Bharucha pontua que a intraculturalidade, a observação das diferenças culturais dentro do escopo de uma nação, seria um campo fértil de trânsito e elaboração estética. A formulação do autor para o intracultural dialogaria com o multicultural:

Na medida em que pressupõem a interação ou a coexistência de culturas regionais e locais dentro da estrutura mais ampla do Estado-nação. No entanto, enquanto o “intra” prioriza a interatividade e tradução de diversas culturas, o “multi” sustenta uma noção de coesão. (Bharucha apud Lo; Gilbert, 2002, p. 38)⁸

Essa noção de coesão, ou de unidade cultural de uma nação, seria confrontada pela intraculturalidade, que serviria para desafiar esse sistema, expondo “uma sociedade profundamente dividida e fragmentada que a retórica multicultural se recusa a reconhecer” (Bharucha apud Lo; Gilbert, 2002, p. 38, tradução livre)⁹.

E, por último, as definições de extraculturalidade confluem para criações que transitam nos eixos ocidente-oriental e norte-sul, com o objetivo de trazer algum tipo de renovação estética para as encenações ocidentais. Segundo Lo e Gilbert, além de essa definição remontar aos pioneiros da modernidade do início do século XX, as iniciativas de Richard Schechner em encenar rituais do oriente médio e da Índia em seus espetáculos também seriam exemplos desse tipo de experimentação intercultural. As autoras seguem elaborando sua reflexão sobre a interculturalidade com essa última definição em mente.

is another form of transcultural theatre. Pavis distinguishes Barba's work as 'pre-cultural'; does not aim to identify the common origins of cultures in the manner of Brook, but seeks what is common to 'Eastern' and 'Western' theater practitioners before they become individualized or 'acculturated' into particular traditions and performance techniques”

8 No original: “To the extent that they presuppose the interaction or coexistence of regional and local cultures within the broader framework of the nation-state. However, while the ‘intra’ prioritizes the interactivity and translation of different cultures, the ‘multi’ sustains a notion of cohesion”.

9 No original: “A deeply divided and fragmented society that multicultural rhetoric refuses to recognize”.

A partir das definições, as autoras examinaram quais são os tipos de relações de poder que se estabelecem nas empreitadas interculturais. Se são mais imperativas, oriundas de políticas de estado ou da imposição do mercado cultural, por exemplo, ou se são mais colaborativas e comunitárias, em que se estabelecem canais de intercâmbio dentro de relações mais horizontais entre as partes. Essas indagações abrem espaços a vozes que criticam a empreitada intercultural, questionando o que há de fato de intercâmbio em uma experiência que está demarcada por assimetrias de poder entre os diferentes agentes.

O interculturalismo depende das questões de autonomia e empoderamento. Implantar elementos do sistema de símbolos de outra cultura é um empreendimento muito delicado. Em termos mais simples, a questão é: quando esse uso atua como imperialismo cultural? Forçar elementos de culturas díspares juntos não parece ser uma solução que faça muito sentido, esteticamente, eticamente ou filosoficamente. O que isso prova: que o conhecimento de outras culturas existe? Que informações sobre outras culturas agora estão prontamente disponíveis? (Chin apud Lo; Gilbert, 2002, p. 40, tradução livre)¹⁰

Apesar de as críticas e reflexões contribuírem para a politização do debate sobre interculturalidade, Lo e Gilbert ponderam se tais críticas não gerariam um tipo de paralisia, uma vez que, diante delas, parece que nenhum tipo de interação e intercâmbio cultural parece ser possível.

Modelos teóricos da interculturalidade

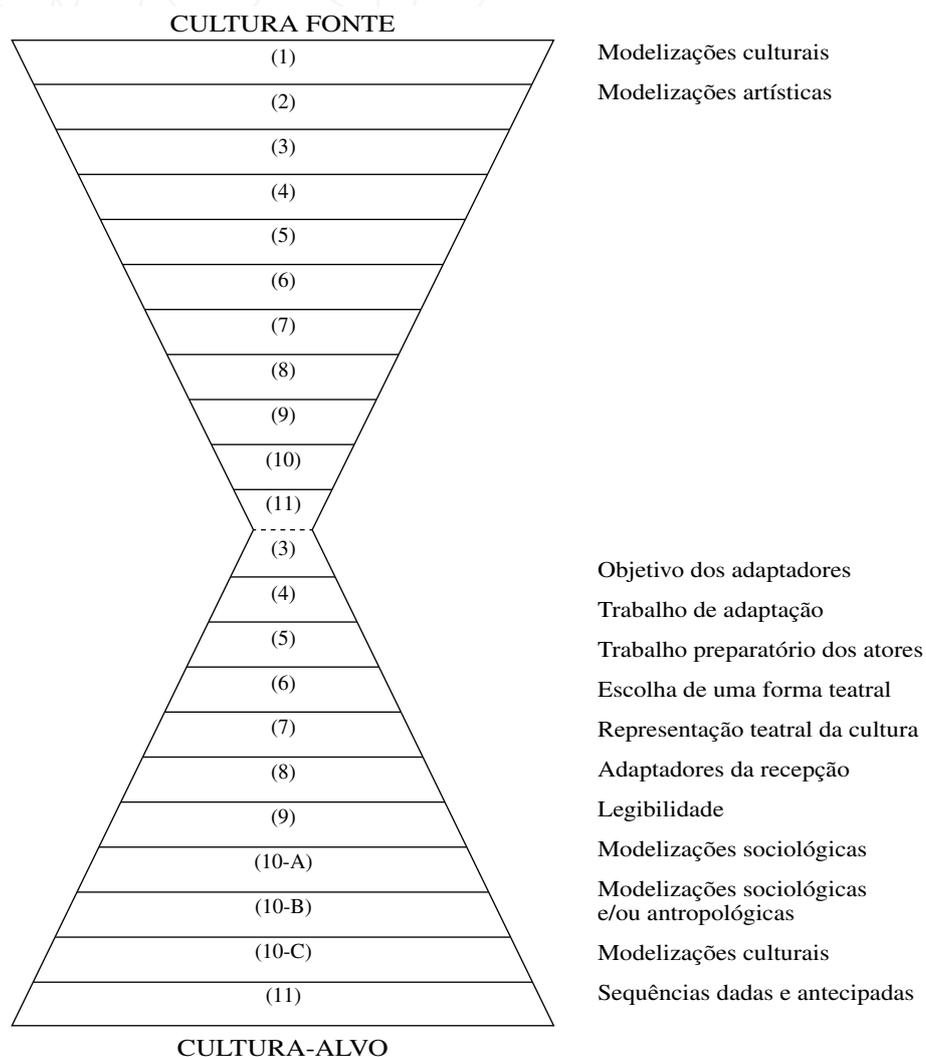
Patrice Pavis, em *O Teatro no Cruzamento de Culturas* (2008), propõe um modelo em forma de ampulheta para explicar seu conceito de interação de culturas. De um lado estaria a *cultura fonte*, repositório que contém os

¹⁰ No original: “Interculturalism hinges on the questions of autonomy and empowerment. To deploy elements from the symbol system of another culture is a very delicate enterprise. In its crudest terms, the question is: when does that usage act as cultural imperialism? Forcing elements from disparate cultures together does not seem to be a solution that makes much sense, aesthetically, ethically, or philosophically. What does that prove: that the knowledge of other cultures exists? That information about other cultures now is readily available?”

elementos que serão transferidos, através de adaptações realizadas pelo encenador até chegar em sua *cultura-alvo*.

Segundo o autor, a cultura fonte “não se produz sem a mediação de uma forma, ou seja, de um sistema semiótico e de uma modelização” (Pavis, 2008, p.180), isto é, ele toma emprestada da semiótica a ideia e o conceito de modelizante e o diferencia de forma hierárquica entre os modelizantes culturais e artísticos – as instâncias (1) e (2) que formam o lado superior da ampulheta. Isto porque, de acordo com o autor, as formas artísticas emergem de dentro do contexto cultural e, por vezes, o artista entra em contato com as manifestações artísticas e a partir delas alcança os sentidos e significados do contexto cultural em que a arte está inserida.

Figura 2 – Modelo de ampulheta para a Interculturalidade proposto por Patrice Pavis



Fonte: Pavis (2008, p. 4).

De (3) a (8) são as instâncias da produção teatral que fazem o trabalho de adaptação e das escolhas formais que vão compor a obra de arte. Nessas instâncias os adaptadores envolvidos – diretores, dramaturgos e atores – também são aqueles que de alguma forma tentam antecipar a leitura, recepção e elaboração do espectador, as instâncias de (9) a (11), após o contato com obra intercultural. Em suas argumentações, Pavis expõe as possíveis questões e preocupações do cruzamento entre culturas e dos riscos do etnocentrismo na prática intercultural. A elaboração de seu esquema para uma abordagem intercultural, em um primeiro momento, parece apontar para um caminho mais cuidadoso nesse sentido. Porém, no seu esquema, o observador ou o adaptador – aquele que fará a seleção dos elementos culturais a serem adaptados no evento teatral, aparentemente, pela própria formulação do esquema e em sua explanação (Pavis, 2008) encontra-se fora da ampolheta, como um ser que está à parte e não inserido no processo, ou ainda fora de seu próprio contexto cultural. Outro dado que pessoalmente me chamou a atenção é que no capítulo nove do livro em que trata da interculturalidade a partir de quatro abordagens da cultura indiana, realizadas por Ariane Mnouchkine, Eugênio Barba e Peter Brook, Pavis traz uma citação de um artigo de Richard Schechner:

A troca intercultural tem necessidade de um professor: alguém que conheça o conjunto da representação da cultura que é transmitida. O tradutor da cultura não é um mero agente, como poderia ser um tradutor de palavras, porém um verdadeiro transportador de cultura. É por esse motivo que se torna importante interpretar outras culturas. De não apenas lê-las, não somente visitá-las, ou importá-las – mas sim fazê-las realmente. (Schechner, apud Pavis, 2008, p. 197, tradução livre)

O artigo em questão é “A Reply to Rustom Bharucha” (Schechner, 1984). Nele, o autor elabora uma resposta ao texto de Bharucha (1984) “A Collision of cultures: Some western interpretations and uses of the indian theatre”, uma crítica a abordagens interculturais realizadas por diferentes encenadores do século XX e diretamente uma crítica ao seu trabalho teórico. Patrice Pavis, para explicar seu esquema em forma de ampolheta para a interculturalidade, faz uma explanação a partir de quatro obras teatrais que abordam a cultura indiana em suas construções, cita o artigo resposta de

Schechner a Bharucha, mas não traz em nenhum momento o pensamento do diretor indiano para seu texto, mesmo que seja para refutar. As vozes que Pavis utiliza para elaborar seu pensamento, ainda que esse esteja repleto de *impressões* sobre a cultura indiana, são todas de intelectuais ocidentais. Ao que parece, Patrice Pavis em suas formulações – ao menos na elaboração de *O teatro no cruzamento de culturas* – desconsiderou os questionamentos vindos de uma das culturas fonte abordadas na obra e minimizou as críticas que se relacionam com as perspectivas pós-coloniais, como pode ser verificado no prefácio à edição brasileira:

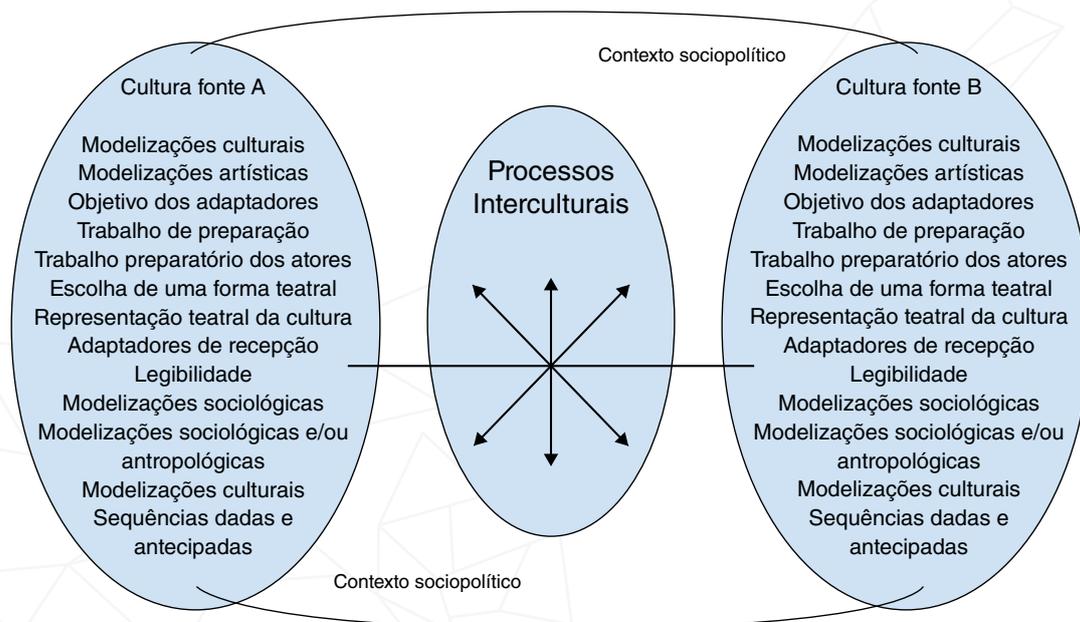
Há trinta anos desenvolveu-se uma teoria pós-colonial. Como todos os “pós”, ela não significa outra coisa senão que sua matéria veio depois da colonização, depois daquilo tudo que existia antes, em suma. O pós-colonialismo é, por outro lado, necessariamente crítico, anticolonialista e intercultural? Nem mais nem menos do que as outras formas de teatro contemporâneo, as quais se inscrevem naturalmente no entrelaço das culturas e dos discursos. Muitos debates de má fé sobre a culpabilidade e o arrependimento dos descendentes dos colonizadores nos teriam sido poupados se determinássemos quem e qual época está em julgamento. (Pavis, 2008, p. XII)

O esquema da ampulheta proposto por Pavis revela muito de seu pensamento. Apesar das intenções de se alcançar os cruzamentos entre caminhos, a estrada que o autor pavimenta é uma via de mão única. Tentando articular uma visão da interculturalidade que se coaduna com os discursos pós-coloniais, Lo e Gilbert tentaram elaborar um modelo que viesse ao encontro de suas inquietações. Nele, os dois polos são colocados como culturas fonte e realizam em si as etapas que Pavis descreve na ampulheta. Entre elas estaria o processo intercultural movimentando-se de maneira fluida entre as esferas das culturas. As três esferas estão interligadas pelo contexto sociopolítico.

Esse modelo leva em conta a noção daquilo que está entre as culturas, o espaço imagético delimitado pelo prefixo *inter*, que exprime aquilo que está em posição intermediária e a noção de relação recíproca, de troca. Aqui, a tentativa é de ressignificar a lógica proposta por Pavis, dentro de uma lógica na qual a colaboração assume o lugar da assimilação. Imbuído da perspectiva

pós-colonial, o diagrama tenta evidenciar, através do movimento fluido, contornado pelo contexto sociopolítico, os espaços intersticiais, as possibilidades de hibridização e de alternância de poder.

Figura 3 – Modelo proposto por Jaqueline Lo e Helen Gilbert para as práticas interculturais



Fonte: Lo e Gilbert (2002, p. 45).

Essa noção fluida, dos espaços intersticiais entre culturas, nos é especialmente interessante, porque ela nos permite olhar para o corpo, como as culturas inscrevem sua influência nele e como ele pode articular sentidos e poéticas, dentro desses âmbitos. Aqui encontramos uma ligação que torna a reflexão sobre interculturalidade – que, num primeiro momento, se deteve à análise das obras e abordagens de encenadores e diretores teatrais – possível para ser aplicada ao corpo e à dança, nas frestas e falhas dos discursos instituídos e dos locais de poder consolidados – tanto lá, quanto cá.

O corpo no teatro intercultural está igualmente sujeito a múltiplas inscrições, produzindo um significativo instável ao invés de uma identidade totalizada. É um local de convergência para discursos contestadores, mesmo que possa ser marcado com os sinais distintivos de uma cultura particular. A teoria pós-colonial visa colocar em primeiro plano as maneiras pelas quais o poder é inscrito e negociado através do corpo. Tal teoria questiona continuamente o que é falado por meio do corpo, como suas linguagens operam e a serviço de seus interesses. Precisamos, então, ver como a resistência é expressa em relação aos

corpos performativos, como esses corpos codificam a diferença e a especificidade e como eles podem impedir o impulso universalizante do transculturalismo. (Lo; Gilbert, 2002, p. 47, tradução livre)¹¹

Ainda refletindo sobre as proposições de modelos teóricos para o campo intercultural, indago se sua função seria a de tentar consolidar uma possível metodologia intercultural ou se são ilustrações que tentam mapear abordagens já realizadas, identificando possíveis procedimentos em comum. Ao que parece, a interculturalidade tem sido um campo de experiências com diferentes tipos de abordagem, graus de envolvimento e de reflexão. Além disso, acredito que as culturas possuem metodologias próprias de organização e transmissão de saberes. Trouxe os modelos de Pavis e Lo e Gilbert para essa discussão com esse olhar, como se fossem fotografias de um pensamento em transformação, pois eles nos ajudam a diagnosticar suas visões de mundo, reveladas através da forma como tentaram esquematizar as experiências que observaram.

A crítica de Rustom Bharucha

A partir dos anos 1980, com o suporte da crítica pós-colonial, vozes surgem para questionar de maneira crítica os deslocamentos de apropriações feitas pelos encenadores do século XX. Nessa época Rustom Bharucha começa a publicar uma série de artigos onde critica abertamente algumas iniciativas interculturais e estabelece um pensamento que contrapõe discursos consagrados e estabelecidos.

Olhando a partir das políticas de minha localização, ficou claro para mim que a interculturalidade não apresentava um jogo justo. Trata-se mais de uma rua de sentido único. Percebi que havia certos privilégios assumidos pelos interculturalistas euro-americanos que não estavam

11 No original: “*The body in intercultural theater is equally subject to multiple inscriptions, producing an unstable signifier rather than a totalized identity. It is a locus of convergence for contesting discourses, even if it may be marked with the hallmarks of a particular culture. Postcolonial theory aims to foreground the ways in which power is inscribed and negotiated through the body. Such a theory continually questions what is spoken through the body, how its languages operate and in the service of its interests. We need, then, to see how resistance is expressed in relation to performative bodies, how these bodies encode the difference and specificity and how they can impede the universalizing thrust of transculturalism.*”

disponíveis na minha parte do mundo, começando pela parte de viajar.
(Bharucha, 2017, p. 16)

O autor dialoga a partir de seu lugar no mundo, sua localização e de suas condições materiais. Coloca-se de forma relacional e estende seu olhar para as práticas interculturais. Pontua a contradição estabelecida por um movimento contracultural do ocidente que buscava por mais liberdade tanto criativa, quanto de ser/estar no mundo com a imobilidade e as dificuldades materiais das populações do então Terceiro Mundo.

A partir dessa linha de ação-pensamento que revelava as assimetrias de poder no contato entre culturas, Bharucha também questiona o modelo binário entre ocidente e “não-ocidente”, a representação desse outro “não-ocidental” e o papel que ocuparia nessas relações de intercâmbio. Sua crítica encontra ecos no pensamento de Edward Said (2007), que delineia como a ideia de sujeito oriental é um construto do ocidente, ao sintetizar a imagem de uma alteridade exótica, misteriosa, mítica e mágica. Esses atributos, apesar de sedutores, seriam marcadores de uma diferença elaborada para estabelecer uma noção de inferioridade desses povos. Assim, a operação colonial se justifica tornando possível os processos de apropriação:

Há problemas óbvios na construção desse binário entre “o Ocidente” e “o Não-Ocidente”. O “Não-Ocidente” foi reduzido a um repositório de materiais e recursos que poderiam ser transportados, adaptados, reinventados e recontextualizados em produções que finalmente foram produzidas e consumidas na Europa e na América para plateias nessa parte do mundo. Vamos ter em mente que até o Mahabharata de Peter Brook, que foi produzido em 1986, o público indiano nunca chegou a ver a produção real, porque era considerada muito cara.
(Bharucha, 2017, p. 15)

Os trechos citados são de uma fala que o autor fez no Brasil durante a conferência da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Abrace) em 2016. Nelas é possível compreender as preocupações de ordem ética e social acerca de determinadas abordagens interculturais. Como possibilidade de resposta a esse quadro, Bharucha apresenta a intra-culturalidade, uma possibilidade de criação de relações mais equânimes,

uma vez que seria um caminho em que o artista poderia reconhecer, dentro de seu contexto, as diferenças, contradições e tensões dentro dos contornos da fronteira de um país. O autor passa a elaborar esse conceito a partir da experiência que teve com o projeto teatral *Request Concert*. A obra foi escrita pelo dramaturgo alemão Franz Xaver Kroetz. Bharucha, junto com o diretor Manuel Lutgenhorst, realizou uma série de apresentações em capitais Indianas e em diferentes cidades do mundo na década de 1980.

Enquanto trabalhava na peça em Calcutá, Bombaim e Madras, em três locais e contextos muito diferentes da Índia, ficou claro para mim que o termo “interculturalismo” não funcionava mais. O que me preocupou foram as diferenças inter-regionais desses três locais. Conseqüentemente, comecei a usar a palavra “intracultural” para destacar as diferenças internas que animam diferentes contextos regionais. (Bharucha, 2017, p. 17)

Na experiência de *Request Concert*, uma partitura de ações corporais era encenada por atrizes de diferentes locais. O trabalho era adaptar essa dramaturgia à cultura local, observando também o contexto daquela localidade. Bharucha e sua equipe também levaram o projeto para fora da Índia, norteados pelo mesmo princípio de absorver na encenação as especificidades locais, alterando os sentidos e significados concebidos originalmente. Por exemplo, as apresentações feitas em Madras (atual Chennai, cidade do sul da Índia) foram interpretadas por Chandralekha que optou por dançar as ações da personagem, utilizando o vocabulário do Bharatanatyam e baseando-se nos princípios não-realistas do *Abhinaya*¹². Em Seul, a peça tornou-se uma opereta da tradição *P'ansori*.

Apesar de considerar o projeto *Request Concert* uma espécie de transição, um ponto de retorno e reencontro com a cultura indiana e por ter contribuído com o seu pensamento para a formulação da intraculturalidade, o projeto de Bharucha também pode ser encarado como uma iniciativa intercultural ao reunir em sua equipe integrantes de diferentes nacionalidades, navegando por contextos culturais diversos e compreendendo como esses contextos impactam suas escolhas estéticas na criação cênica. Essas escolhas afastam-se das premissas dos encenadores europeus que assimilam

¹² Componente expressivo das danças indianas.

e processam elementos dentro da sua encenação e tentam pasteurizar as diferentes culturas de seus atores, através do idioma, da interpretação e de um treinamento unificado.

Em um contato superficial com o pensamento de Bharucha pode-se ter a impressão de que seu discurso pode segregar, dividir, e que a única resposta possível a um sistema que reproduz procedimentos coloniais seria não estabelecer intercâmbios, ou, que eles devem limitar-se ao intracultural. A leitura mais cuidadosa com sua obra, porém, revela um outro olhar que não flerta com qualquer sectarismo, etnocentrismo ou ainda um olhar fundamentalista para a cultura. Acredito que as proposições do autor apontam para observar contextos, identificar relações de poder e observar representações da alteridade que operam na fetichização do outro. Também acredito que suas observações não se voltam apenas para as questões éticas no trânsito entre culturas, mas também em como essas interações podem criar fricções e orientar escolhas estéticas.

Na sua crítica de 1988 à encenação de Peter Brook do Mahabharata, por exemplo, Bharucha pontua como um problema justamente a postura evasiva da encenação com questões consideradas tabus, como o sistema de castas indiano:

Talvez outra razão para a imprecisão conceitual da produção tenha a ver com a ausência de distinção de castas, sem as quais as ações dos personagens não podem ser totalmente esclarecidas. Os personagens indianos não agem meramente de acordo com seus sentimentos (que é o que os personagens de Brook parecem fazer), mas de acordo com a maneira como devem agir em virtude de seu dharma, que por sua vez é determinado pela casta. Ouvimos falar de khsatriyas na produção de Brook e os vemos lutar, mas não aprendemos muito sobre o ethos de sua casta. Para Brook, a ação de luta é predominantemente externa; não ressoa um código interno de valores, diferente dos samurais dos filmes de Kurosawa, que registram um modo de viver e ser completo por meio de seus gestos e sua quietude. (Bharucha, 1993, p. 72, tradução livre)¹³.

13 No original: *“Perhaps another reason for the conceptual fuzziness of the production has to do with the absence of the caste distinctions, without which the actions of the characters cannot be fully clarified. Indian characters do not merely act according to their feelings (which is what Brook’s characters appear to do), but in accordance to how they are expected to act by virtue of their dharma, which is turn determined by caste. We hear of khsatriyas in Brook’s production, and we see them fight, but we do not learn much about the ethos of their caste. For Brook, the action of fighting is predominantly external; it does*

A abordagem da cultura indiana que Bharucha defende não é uma abordagem reverente ou isenta, que coloca a cultura num pedestal sacralizado e inviolável. O autor, nessa crítica, defende a aproximação e a interação mais contextualizada do Mahabharata para que a compreensão de seu conteúdo possa, inclusive, criar tensionamentos, apontar contradições e conflitos impactando o processo criativo e a experiência do espectador.

A nova interculturalidade

A teoria pós-colonial visa colocar em primeiro plano as maneiras pelas quais o poder é inscrito e negociado através do corpo. Tal teoria questiona continuamente o que é falado por meio do corpo, como suas linguagens operam e a serviço de seus interesses. Sustenta que o corpo não é apenas um local de saber/poder, mas também um local de resistência. Precisamos, então, ver como a resistência é expressa em relação aos corpos performativos, como esses corpos codificam a diferença e a especificidade e como eles podem impedir o impulso universalizante do transculturalismo. (Lo; Gilbert, 2002, p. 47, tradução livre)¹⁴

Se no final do século XX já haviam críticas ao modelo intercultural e, no começo dos anos 2000, esforços como o de Helen Gilbert e Jaqueline Lo para mapeá-lo, posicionando-o à luz das teorias pós-coloniais, nos últimos anos podemos perceber uma iniciativa pela resignificação da interculturalidade ou de repensar a teoria sobre esses trânsitos, a partir de novas experiências estéticas, com uma espécie de ocupação ou apropriação do termo para que ele possa também servir de referência para experiências dissidentes.

Nessa direção, o trabalho *Akram Khan: Dancing New Interculturalism*, de Royona Mitra, publicado em 2015, é uma tentativa de formular o que seria uma nova interculturalidade, a partir da análise da obra do coreógrafo Akram Khan.

not resonate an inner code of values, unlike the samurai in Kurosawa's films, who register a complete way of living and being through their gestures and stillness".

14 No original: "Postcolonial theory aims to foreground the ways in which power is inscribed on, and negotiated through, the body. Such theory continually questions what is spoken through the body, how its languages operate, and in the service of whose vested interests. It maintains that the body is not only a site of knowledge/power but also a site of resistance. We need, then, to look at how resistance is expressed in relation to performative bodies, how those bodies encode difference and specificity, and how they can prevent the universalizing impulse of transculturalism".

Mitra evidencia o corpo como localidade e receptáculo das negociações e inscrições das influências do poder e da cultura. Toma a teoria pós-colonial e faz a articulação entre esta e as artes da cena. É como se pudéssemos observar novamente o esquema proposto por Lo e Gilbert, encontrando o corpo na região central do desenho, sendo tensionado e atravessado pelas experiências da diferença cultural.

A tentativa de reclamar uma nova interculturalidade é um esforço de reapropriação que tenta estabelecer um antagonismo crítico com a produção intercultural do século anterior. Essa contraposição crítica, de certa forma, pode ser encarada como um esforço de delimitar e reposicionar a produção intercultural hegemônica diante de um novo espectro de iniciativas e abordagens.

Essa linha de crítica pode ser potencialmente interrompida e complicada quando o status de alguém simultaneamente de dentro, fora, entre e além de múltiplos contextos culturais e nacionais, muda a dinâmica de poder em jogo ao dismantlar hierarquias históricas nós-eles, incorporando simultaneamente nós, eles e fases intermediárias. Isso tem o potencial de mudar o teatro intercultural de sua reputação histórica de ser um imperativo ocidental (branco) primordialmente unidirecional que se apropria da alteridade não-ocidental, para ser substituído por uma realidade vivida de idas e vindas implacáveis que negocia permanentemente múltiplas alteridades sob perspectiva de um outro. Neste último caso, o novo interculturalismo torna-se uma estética intervencionista e um modo corporificado, político e filosófico de pensar e estar dentro de si mesmo e, em última análise, molda as interações com os outros. (Mitra, 2015, p.14) ¹⁵

A autora considera que o campo da interculturalidade é um campo de disputa; pensar, a partir da estética de Akram Khan, uma nova interculturalidade é uma forma de contraposição com os referenciais já consolidados dentro do campo, a partir de identidades divergentes. Em seguida, descreve

15 No original: “*This line of critique can be potentially interrupted and complicated when one’s simultaneous insider-outsider status between and across multiple cultural and national contexts changes the power dynamics at play by dismantling historical us-them hierarchies, by simultaneously embodying us, them and phases in-between. This has the potential to shift intercultural theatre from its historical reputation of being a primarily one-way Western (white) imperative that appropriates non-Western otherness, to be replaced by a relentless back-and-forth lived reality that permanently negotiates multiple othernesses from the perspective of another. In the latter instance new interculturalism becomes an interventionist aesthetic and an embodied, political and philosophical way of thinking and being within oneself and ultimately shapes interactions with others.*”

os pontos que destaca na elaboração da nova interculturalidade. De maneira resumida, os pontos que Mitra destacam são:

- Em sua [de Akram Khan] situação de *insider-outsider* de muitas culturas ao mesmo tempo, sua compreensão sobre a interação cultural é uma realidade vivida corporalmente e negociada constantemente como um sujeito não-branco dentro de um contexto hegemônico, tornando-se também um posicionamento político e filosófico sobre a realidade e a alteridade (Mitra, 2015).
- Essa realidade plural reflete-se também em seu treinamento, que incorpora vocabulários de vários estilos do Kathak, passando pela Dança Moderna e pelo Teatro Físico. “Incorporar várias linguagens de movimento permitiu a Khan negociar dentro de seu próprio corpo as tensões e potenciais de trabalhar com e através de um corpo que é fundamentalmente intercultural” (Mitra, 2015, p. 23, tradução livre)¹⁶.
- A opção de Khan em trabalhar a partir de histórias pessoais autobiográficas ou de outros, sendo mais microcóslicas, incorporadas e acessíveis ao espectador (Mitra, 2015).
- A estética de Khan é corporal, ambivalente e efêmera (Mitra, 2015).
- O projeto intercultural “tradicional” faz uma mediação para o público ocidental de conteúdos que podem ser “diluídos através de lentes dramaturgias ocidentais por medo de expor o público ocidental a estéticas e temas muito desconhecidos” (Mitra, 2015, p. 24, tradução livre)¹⁷. Khan, nesse sentido, lança mão de recursos ocidentais e não-ocidentais em suas criações na mesma proporção, proporcionando um espaço de interação diferenciado com o espectador que pode preencher e atribuir significados à obra, a partir de sua experiência. (Mitra, 2015)
- A presença da alteridade na obra de Akram Khan difere da apropriação da alteridade do teatro intercultural: “O novo interculturalismo de Khan utiliza a alteridade como um processo de estetização e uma estratégia

16 No original: “*Embodying various movement languages has enabled Khan to negotiate within his own body the tensions and potentials of working with and through a body that is fundamentally intercultural*”.

17 No original: “*Diluted through Western dramaturgical lenses for fear of exposing Western audiences to aesthetics and themes to unfamiliar*”.)

dramatúrgica consciente por meio da qual ele e seu público encontram múltiplas versões de si mesmo” (Mitra, 2015, p. 24, tradução livre)¹⁸.

No capítulo 2 do livro, a autora apresenta uma análise sobre *Gnosis*, coreografia inspirada no Mahabharata, e tecendo uma robusta descrição da obra, estabelece uma comparação entre as escolhas do artista com a abordagem do diretor Peter Brook para o épico hindu, feita na década de 1980. Khan opta por apresentar um recorte, a partir da relação entre o príncipe Duryodhana e sua mãe, a rainha Gandhari. Essa escolha revela uma conexão com a tradição das artes da cena indiana, em que trechos de épicos e histórias mitológicas são representados nas performances de dança e teatro. Através desse enfoque, Khan discute a relação entre mãe e filho. No épico, a rainha Gandhari, com o uso de uma venda, escolhe deixar de enxergar quando forçada a se casar com o rei Dhritarashtra, que é cego. O príncipe Duryodhana, seu filho, é um dos responsáveis por deflagrar a guerra entre os Kauravas e os Pandavas. A disputa entre os dois grupos pelo poder é o ponto central do Mahabharata.

Khan reconhece na resiliência silenciosa de Gandhari um espírito feminista de rebelião, e fica intrigado com sua determinação de permanecer vendada ao longo dos nascimentos, casamentos e mortes de seus cem filhos, apesar de ter a opção de remover a venda a qualquer momento. [Para ele] isso cria ressonâncias com os esforços incansáveis o espírito resoluto de sua própria mãe, Anwara Khan, e de muitas mães do sul asiáticas na diáspora (Mitra, 2015, p. 58).

A encenação de *Gnosis* é sóbria e minimalista. A iluminação, cenário e figurino trazem elementos indianos e orientais dentro dessa perspectiva, criando uma sensação de quase neutralidade. A coreografia explora os jogos de afeição-rejeição, visão-cegueira, poder e subserviência que permeiam a relação entre Gandhari e Duryodhana.¹⁹ Um dado interessante de *Gnosis* é a escolha de Akram Khan pela não tradução dos elementos e relações em

18 No original: “*Khan’s new interculturalism deploys othering as an aestheticisation process and a conscious dramaturgical strategy through which he and his audiences encounter multiple versions of his self*”.

19 Mitra descreve detalhadamente toda a coreografia de *Gnosis* (Ver em Mitra, 2015, p. 52-70).

cena. Mitra aponta isso quando Khan tenta, por várias vezes, curvar-se diante da dançarina Yoshie Sunahata.

Em *Gnosis*, a princípio Duryodhana se ajoelha repetidamente diante de Gandhari, cabeça baixa, em respeito e mãos cruzadas em um gesto de oração, implorando pelo apoio e compreensão de sua mãe. Percebendo que a aborreceu, demonstra penitência deitando-se horizontalmente diante de Gandhari e guiando o pé direito dela em seu peito para que ela possa andar sobre ele repetidamente. Quando isso não consegue apaziguá-la, através da execução de um momento evocando [as expressões de] *abhinaya*, Duryodhana tenta afirmar sua voz através do acompanhamento de versos em hindi [cantados] ao vivo. (Na música, ele pede que sua mãe o ouça (*sun meri ma soon*) e implora a Gandhari que ore para que o Senhor Krishna o ajude na guerra à frente (*Krishna meri madat kare*). (Mitra, 2015, p. 58, tradução livre)²⁰

Porém, as palavras em hindi não são traduzidas para o espectador. Em um segundo momento próximo do fim, em que Khan desenha corporalmente o final trágico do personagem, a dançarina entoia uma canção folclórica japonesa. Segundo a autora, essa é uma escolha deliberada do coreógrafo de não traduzir, ou facilitar uma compreensão de sentido para o espectador, criando diferentes instâncias de compreensão ou de desconforto da plateia, que alcança diferentes camadas de entendimento, dependendo do contexto de cada espectador.

Para Mitra, a não tradução e o enfoque de Khan em *Gnosis* podem ser compreendidas como uma resposta às abordagens do projeto teatral intercultural (Mitra, 2015). Ao não fazer uma abordagem fetichizante e superficial e ao tratar da relação conflituosa de Gandhari e Duryodhana, explorando seus meandros, Khan vai ao encontro do sentido que o épico tem dentro de seu contexto cultural, relacionando-o com sua realidade diaspórica, identificando camadas possíveis de interpretação e permitindo que o espectador também

²⁰ No original: “*In Gnosis, at first Duryodhana repeatedly kneels before Gandhari, head bowed in respect and hands folded in a gesture of prayer, pleading for his mother’s support and understanding. Realising that he has upset her, he observes penance by lying down horizontally before Gandhari and guiding her right foot onto his chest so she can walk over him repeatedly. When this fails to appease her, through an evocatively performed abhinaya section Duryodhana tries to assert his voice through accompanying live Hindi lyrics. In the recital he requests that his mother listen to him (sun meri ma soon) and pleads with Gandhari to pray that Lord Krishna will help him in the war ahead (Krishna meri madat kare)*”.

faça sua leitura da obra. É aqui que a discussão entre a articulação da interculturalidade com as teorias pós-coloniais torna-se particularmente interessante. Diferente do que se pode pensar, a contraposição ou o esforço para identificar discursos hegemônicos e coloniais, situar as identidades nesses processos e afirmar que há um contexto em que as manifestações culturais estão inseridas – como faz Rustom Bharucha ao negar a universalidade do Mahabharata, por exemplo – não vem para limitar ou restringir a liberdade artística. Ao contrário, é uma abertura para que subjetividades divergentes que operam fora do eixo hegemônico possam emergir e manifestar-se, a partir de seus corpos.

Ao dialogar com as criações de artistas da diáspora sul-asiática no Reino Unido para propor uma nova interculturalidade, Mitra racializa o debate intercultural, destaca a potência da autoetnografia como um recurso nas criações interculturais e abre espaço para que outras conexões possam ser feitas.

Pensar as realidades inscritas no corpo, a partir de seus deslocamentos e conexões, pode contribuir para processos criativos que elaboramos: observar os treinamentos e experiências, identificando o que habita em nossa corporeidade e refletir sobre quais os diálogos nas instâncias criativas, relacionais e pedagógicas podem ser estabelecidas.

Durante a elaboração deste artigo, tive contato com a gravação de uma palestra de Rustom Bharucha, realizada em Zagreb, na Croácia. Em sua fala, ao relacionar a interculturalidade com ideia de partilha, o autor sintetiza as provocações e questões trazidas pelo deslocamento entre culturas e nossos esforços intelectuais, artísticos e afetivos. E como podemos articular esses esforços na direção de uma irradiação partilhada de saberes sensíveis compreendendo aquilo que é único, específico e aquilo que mobiliza e sensibiliza a coletividade. “Como poderia a interculturalidade ser mais ativamente democratizada, através de uma nova partilha do sensível?” (Bharucha, 2016).

Como brasileiro, artista e educador, praticante da dança clássica indiana, compartilho da visão de que a interculturalidade para muitos é uma condição. Pensar a interculturalidade sobre esse prisma, traz luz às dimensões éticas que o campo demanda, ao mesmo tempo que revela caminhos possíveis para a criação, ao partilharmos nossas experiências em constante deslocamento nos espaços da diferença cultural.

Referências bibliográficas

- BHARUCHA, R. A Collision of Cultures: some western interpretations of the Indian theatre. **Asian Theatre Journal**, Honolulu, v. 1, n. 1, p. 1-20, 1984.
- BHARUCHA, R. **Chandrekha: Woman, Dance, Resistance**. Nova Delhi: Indus, 1995.
- BHARUCHA, R. **Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture**. New York: Routledge, 2003.
- BHARUCHA, R.; LYRA, M. **Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global**. ouvirOUver, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 12-23, 2016.
- DAWSEY, J. C. Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos-Revista de Antropologia**, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 17-25, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- LO, J.; GILBERT, H. Toward a topography of cross-cultural theatre praxis. **TDR/The Drama Review**, Cambridge, v. 46, n. 3, p. 31-53, 2002.
- MITRA, R. **Akram Khan: dancing new interculturalism**. Berlin: Springer, 2015.
- PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RUSTOM Bharucha: Rethinking Interculturalism. Zagreb: [s. n.], 2017. 1 vídeo (68 min). Publicado pelo canal Zagreb: otvoreni grad? Disponível em: https://youtu.be/by4_1RKDCLE. Acesso em: 10 jul. 2022.
- SAID, E. W. **O Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHECHNER, R. **A Reply to Rustom Bharucha**. Asian Theatre Journal, Honolulu, v. 1, n. 2, p. 245-253, 1984.

Recebido em 29/10/2023

Aprovado em 15/03/2024

Publicado em 30/04/2024