

TRANSCULTURALIDADE COMO ESTRATÉGIA DE TRADUÇÃO NO TERCEIRO TEATRO

Cleiton Junior Pereira da ROCHA¹

<https://orcid.org/0000-0003-2085-0355>

Resumo:

O presente artigo realiza uma experiência de pensamento com ênfase no conceito de transculturalidade e suas implicações para o exercício de tradução no teatro. Para tanto, problematiza alguns fundamentos e críticas interculturais à antropologia teatral de fins do século XX. Conclui que a tradução no teatro pode ser pensada desde uma perspectiva multinaturalista na qual o corpo emerge como tradutor e transformador das linguagens.

Palavras-chave: Cultura teatral. Descolonização. Terceiro teatro. Encontro e formação.

TRANSCULTURALITY AS A TRANSLATION STRATEGY IN THE THIRD THEATER

Abstract:

*This article carries out a thought experiment on the concept of transculturality and its implications for the translation exercise in theater. It questions some intercultural foundations and criticisms of theatrical anthropology from the end of the twenty century. It concludes that translation *in theater* can be thought from a multinaturalist perspective in which the body emerges as a translator and transformer of languages.*

Keywords: Scenic languages. Decolonization. Third theater. Meeting and training.

¹ **Cleiton Junior Pereira da Rocha** é doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha de pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2013). Bacharel em Psicologia pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (2010). E-mail: cleitonrochajr@gmail.com.



1. Introdução

Este artigo propõe uma experiência de pensamento em torno da noção de transculturalidade como estratégia política de tradução no âmbito do *terceiro teatro*. Exercício este que pode ser definido, nas palavras de Viveiros de Castro, como não tendo “o sentido usual de entrada imaginária na experiência pelo pensamento, mas o de entrada no pensamento pela experiência real” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 217). A experiência real a que aqui se alude consiste na trajetória de formação de um ator e pesquisador de teatro, vivida majoritariamente em solo brasileiro, a partir de ciclos de formação em coletivos de teatro de pesquisa, com destaque para *a Carona Escola de Teatro*, de Blumenau (SC), o *Lume Teatro*, de Campinas (SP) e os encontros do projeto de formação *Fio dos Ventos no Brasil*, dirigido pela atriz italiana Lina Della Rocca.

A escrita desta trajetória constitui um dos objetivos da pesquisa de doutorado, orientada pelo professor Dr. Milton de Andrade Leal Junior, em andamento junto ao Programa de pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. As reflexões aqui apresentadas tem origem no diálogo em torno dos conceitos de transculturalidade e de tradução que permearam o processo de orientação da pesquisa e foram adensados durante a fase de qualificação, por meio da colaboração do professor Dr. Ricardo Gomes, do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, que nos ofereceu o questionamento acerca da viabilidade de pensar a ideia de transculturalidade desde uma leitura da obra do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro.

As palavras escritas emergem como ação de revivescência das memórias e experiências reais de encontro, estudo, leitura e convívio que permitiram acessar uma compreensão possível da cultura teatral por meio de uma trajetória de formação no *terceiro teatro*. Nesse sentido, com inspiração nas palavras de Hannah Arendt, em seu livro *Entre o Passado e o Futuro* (1979), almeja-se um estado de suspensão entre ação e pensamento: uma relação entre coisas que não são mais – as experiências reais evocadas pela memória –, e coisas que não são ainda – o devir da escrita como modo de estabilização de conceitos em fluxo.

Os conceitos que traçam as linhas de força desta experiência possuem conexão com os modos de individuação acessados por meio da *cultura teatral*, cujo debate, no âmbito das referências deste artigo, sintetiza convergências e divergências a respeito das relações entre intraculturalidade – a relação entre a multiplicidade de microculturas de cada território, suas



forças e protagonismos políticos, seus modos de relação com o Estado – e a interculturalidade, os modos de relação destas culturas locais em seus encontros com pesquisas e práticas estrangeiras ao território, cujos problemas advindos da colonização e suas assimetrias de poder e reconhecimento na América Latina, emergem como questões contemporâneas densamente investigadas por meio da noção de colonialidade do saber (SIMÃO; SAMPAIO, 2018, p. 673), que sustenta a defesa de uma descolonização do pensamento².

De modo a criar um dispositivo de visibilidade para estas tensões, propõe-se retomar a imagem do paralelogramo de forças, elaborado por Arendt (1979), para situar a atividade do pensamento como devir de uma suspensão entre o passado e o futuro. Este paralelogramo resulta do encontro de duas forças de direção contrárias, o passado e o futuro que, ao chocarem-se, criam um novo vetor de forças, identificado pela autora como a atividade do pensamento, mas também como a força da tradição – em termos abstraídos do contexto romano –, como a linha que cria sínteses disjuntivas entre relações de temporalidades e espacialidades contraditórias; neste vetor, situamos o conceito de transculturalidade.

A crítica intercultural à antropologia como ciência (VIVEIROS DE CASTRO, 2018), bem como da antropologia teatral (BARBA, 2010) como estudo da vida em situação de representação (BHARUCHA, 1993), indica que a viabilidade da transculturalidade só pode dar-se com o paralelo reconhecimento das múltiplas possibilidades de soberania e paradigmas epistêmicos presentes entre os distintos territórios e povos, ou seja, com o fortalecimento das linhas de força da intraculturalidade. A complexidade desta crítica tem levado a produção artística e acadêmica contemporânea a problematizar a colonialidade do saber decorrente das práticas de colonização, tornando imperativa a discussão sobre a horizontalidade das interações definidas, no âmbito do terceiro teatro, como transculturais.

Desde uma perspectiva de descolonização do pensamento, este estudo reconhece que as pessoas que vivem nos espaços colonizados “coproduzem as teorias sobre a sociedade e a cultura” nas quais vivem. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 22). No caso dos encontros do terceiro teatro, um dos modos de instauração do teatro de pesquisa, a admissão deste espaço de coprodução torna possível entender o transcultural como aquilo que se funda quando se recusa um fundo de universalismo, seja da natureza humana, seja da sociedade, e

² Uma proposta para esta ideia de descolonização do pensamento pode ser acessada na obra *Metafísicas Canibais*, de Eduardo Viveiros de Castro (2018).



se parte para a construção de um comum que é partilhado por meio de um horizonte de convívio. Deste modo “a descrição das condições de autodeterminação ontológica dos coletivos prevalece absolutamente sobre a redução epistemocêntrica do pensamento (humano e não-humano) a um dispositivo de reconhecimento.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 25).

Decisiva para a fundamentação destas ideias está ainda a posição da transculturalidade como estratégia política do terceiro teatro, noção que desenvolvemos tendo como referência primária algumas leituras em torno da obra de Eugenio Barba (2010) e, como elemento crítico a estas primeiras referências, uma leitura do interculturalismo e do intraculturalismo, realizada por meio de obra de Rustom Bharucha (1993). A proposta de tradução no teatro, oferecida por este autor, nos induziu ao pensamento sobre a tradução, tendo como referência alguns textos de Walter Benjamin (2011), e sua particularidade em relação à cultura teatral. Ao depreender que as linguagens teatrais se desenvolvem por meio do ponto de vista sociocultural de cada corpo, aproximamos ainda a noção de tradução no teatro às ideias de um “multinaturalismo”, conforme expresso na obra *Metafísicas Canibais* de Eduardo Viveiros de Castro (2018). A análise indica que, as relações transculturais podem ser percebidas como mediadoras e tradutoras do encontro entre singularidades que, atraídas para o campo da cultura teatral, buscam linhas de fuga entre o intracultural e o intercultural, traduzindo linguagens que aspiram expansão pelo compartilhamento diferencial. No espaço dos encontros, observa-se que as relações interculturais e intraculturais se afetam mutuamente, produzindo (ou não) linhas de força transculturais.

2. Terceiro teatro e transculturalidade

Na obra de Eugenio Barba³, o *terceiro teatro* emerge como uma ideia estratégica instituída por meio de sua aproximação com o teatro de grupo latino-americano, iniciada ainda nos anos 1970. Esta terceira dimensão do teatro poderia ser observada por meio da emergência

³ Eugenio Barba (1936), nasceu em Brindisi, no sul da Itália. No início dos anos 1960 estudou e trabalhou nas pesquisas do Teatro Laboratório do diretor polonês Jerzy Grotowski. Fundou o *Odin Teatret* em 1964, em Oslo (Noruega), transferindo-se para Holstebro (Dinamarca) em 1966. (SILVA, 2019, p. 6). Foi idealizador da ISTA – Escola Internacional de Antropologia Teatral, em 1979, que desde então se dedica à produção de atividades de pesquisa acerca do teatro em uma dimensão transcultural.



de grupos que aspiravam caminhos singulares de atuação artística, de acordo com as necessidades específicas de seu contexto cultural e político, mas que teriam encontrado, nas propostas transculturais de Eugenio Barba, novos gatilhos estratégicos que viabilizariam o alcance de uma linguagem mais própria.

Desde os primeiros encontros com os colegas latino-americanos, percebi que o fenômeno que eu considerava tipicamente europeu – aquela miríade de grupos espalhados por toda parte, teimosos, ignorados pelos críticos, que acabavam inventando o próprio teatro levados por suas necessidades pessoais e sociais – era também um fenômeno difuso na América Latina. Havia uma densidade teatral surpreendente e subterrânea. A equivalente realidade europeia do teatro de grupo também era invisível aos olhos do teatro bidimensional. Foi aí que percebi que existia uma terceira dimensão do teatro, um Terceiro Teatro (BARBA, 2010, p. 229).

Este encontro de processos de pesquisa no terceiro teatro proporcionaria a aproximação entre o teatro de grupo latino-americano, com seus contornos de enfrentamento político das ditaduras resultantes do processo colonial no continente, com as propostas dos reformadores teatrais europeus, cujo teatro também aparecia como estratégia de resistência ao esfacelamento do tecido social europeu decorrente das grandes guerras do século XX, bem como a uma atuação excessivamente dominada pelas necessidades do mercado da arte. Nesse contexto, a proposta transcultural do teatro emergia alinhada a valores que se tornaram importantes para a restauração da ordem democrática, “inscrevem-se em um contexto intelectual e político que [...] valoriza a noção de autenticidade, um critério essencial da convenção de 1972 da UNESCO para a “preservação do patrimônio comum da humanidade””. (DOYON, 2019, p. 2).

A busca por uma antropologia teatral – como um campo de estudos que buscaria os fundamentos da atuação presentes sob as mesmas nuances em culturas diversas –, por Eugenio Barba, parece responder a este desejo de reconhecimento da autenticidade das diversas manifestações culturais.

Em 1976, ele funda, com o apoio de Jean Darcante e do Théâtre des Nations, o Tiers Théâtre, movimento comunitário e contestatário que reúne diversos grupos de teatro independentes. Na onda flower power da Guerra do Vietnã, das antiditaduras, das reivindicações pós-coloniais e dos movimentos feministas, as sessões do Tiers Théâtre, em Belgrado (1976) e em Bergamo (1979), organizam oficinas com performers de Kathakali, de No e de Topeng. Alguns anos mais tarde, surge a vertente teórica do Tiers Théâtre, uma disciplina eurasiática e transcultural das artes cênicas, a Antropologia Teatral. (DOYON, 2019, p. 5).



Ao aspirar a transculturalidade, o terceiro teatro parece aderir às noções modernas de diplomacia e de cooperação entre os povos. Segundo Raphaëlle Doyon, estas iniciativas podem ser lidas como o desejo de contato com outras culturas “por parte de uma geração inteira cuja atitude situa-se na continuidade da política do pós-guerra, que pretende instaurar um diálogo entre as culturas e relativizar os valores de um ocidente tecnológico” (DOYON, 2019, p. 2). Esta atitude de identificação com a democracia, partilhada tanto por artistas europeus quanto latino-americanos, constitui um importante fundamento que permite observarmos a transculturalidade, no âmbito do terceiro teatro, como uma utopia, ou até mesmo uma estratégia de desequilíbrio e estabilização das tensões entre o intracultural e o intercultural.

Um fundamento desta estratégia está presente na definição dos três aspectos que compõem o bíos cênico, estudo do corpo em situação de representação organizada, um conceito de base da antropologia teatral:

Uma análise transcultural do teatro mostra que o trabalho dos atores é resultado da fusão de três aspectos que se referem a três distintos níveis de organização: 1. A personalidade dos atores, a sua sensibilidade, a sua inteligência artística, o seu lugar social que o torna único e irrepitível. 2. A particularidade das tradições e dos contextos histórico-culturais por meio da qual a irrepitível personalidade de um ator se manifesta. 3. A utilização da fisiologia segundo técnicas do corpo extra-cotidianas. Nestas técnicas são encontrados princípios recorrentes e transculturais. Estes princípios constituem o que a antropologia teatral define como o campo da pré-expressividade. [...]. Os primeiros dois aspectos determinam a passagem da pré-expressividade à expressão. O terceiro é o idem [o princípio geral] que não muda sob as diversas variações individuais, estilísticas e culturais⁴.

Na definição acima, percebemos que, para Eugenio Barba, somente o campo da pré-expressividade, definido desde uma relação com a ideia de organização geral da vida – que pode ser observada pelos princípios da fisiologia, mas também desde distintas orientações epistêmicas – pode ser tomado como característica geral que permeia as diversas culturas teatrais. Os campos da personalidade singular, bem como a gênese cultural, estariam em uma

⁴ “Un’analisi transculturale del teatro mostra che il lavoro dell’attore è il risultato della fusione di tre aspetti che si riferiscono a tre distinti livelli di organizzazione: 1. La personalità dell’attore, la *sua* sensibilità, la *sua* intelligenza artistica, la *sua* persona sociale che lo rendono unico e irripetibile. 2. La particolarità delle tradizioni e del contesto storico-culturale attraverso cui l’irripetibile personalità di un attore si manifesta. 3. L’utilizzazione della fisiologia secondo tecniche del corpo extra-quotidiane. In queste tecniche si reperiscono principi ricorrenti e transculturali. Questi principi costituiscono ciò che l’antropologia teatrale definisce come il campo della pre-espressività. [...] I primi due aspetti determinano il passaggio della pre-espressività all’espressione. Il terzo è l’idem che non varia al sotto delle diverse varianti individuali, stilistiche e culturali?”. (BARBA in FALLETTI, 2008, p. 33, tradução nossa).



base que não poderia ser universalizada, mas cujos princípios poderiam ser transmitidos no tempo de encontros nos quais houvesse o desejo de compartilhamento.

Eugenio Barba (2010) defende que, as singularidades não podem ser dissolvidas em qualquer princípio geral de identidade coletiva, estas se desmanchariam como miragens quando o encontro facilita a proximidade. “A identidade cultural, a alma de um lugar ou de um país, o espírito de uma época ou uma civilização são o produto das distâncias. Ganham consistência nos livros, nas narrativas, nas lembranças, nas generalizações” (BARBA, 2010, p. 145).

Em entrevista concedida à Marisa Naspolini, em 2010, na cidade de Florianópolis, Júlia Varley (1954), atriz do *Odin Teatret* e co-fundadora do projeto Magdalena⁵, menciona que uma das chaves do processo transcultural da antropologia teatral estaria na produção de uma linguagem corporal que se comunica na presença física. As linguagens teatrais instituiriam seus campos próprios: a cultura do teatro como rede que conecta espaços no tempo, “no Magdalena Project, com essa rede, é como se existisse algo que nos une, não falamos em intercultural, mas na cultura do *Magdalena*, ou a cultura do *Odin*, ou a cultura do fazer teatral” (VARLEY in NASPOLINI, 2013, p. 195).

A vivência do não-lugar, do distanciamento do espaço de vida constitutivo das primeiras noções de identidade, parece impor aos agentes a vivência dessa ambiguidade de fronteiras entre o intracultural e o intercultural, e parece facilitar a abertura para a elaboração de intercâmbios. “É como se isso do interculturalismo fosse algo vivido nas entranhas, no corpo” (VARLEY in NASPOLINI, 2013, p. 195). O relato de Júlia Varley indica que, ao inscrever no corpo-memória as marcas do contato com pessoas de outras origens, criamos raízes nas nuvens “as raízes estão no ar, não na terra. Que tem essa possibilidade se você está viajando o tempo todo... Então as raízes estão nas nuvens⁶... É uma outra sensação do cultural” (VARLEY In NASPOLINI, 2013, p. 195).

⁵ “O projeto Magdalena (*The Magdalena Project*) é definido como uma rede dinâmica de mulheres de teatro e *performance*, de caráter multicultural, que surgiu como um espaço de discussão, troca e apoio mútuo visando gerar visibilidade ao trabalho artístico de mulheres. [...] O projeto foi criado em 1986, no país de Gales, pela diretora galesa Jill Greenhalgh, juntamente com um grupo de 36 mulheres [...] se sedimentando como uma organização autônoma hoje presente em 50 países”. (NASPOLINI, 2013, p. 22).

⁶ Esta metáfora das raízes aéreas também foi encontrada em citação sobre Mario Biagini, um dos atores do Workcenter de Grotowski em Pontedera: “Em uma mesa redonda em Caen, Mario Biagini propôs uma interessante metáfora para pensar o tema do teatro como uma arte do encontro. Quando alguém se referiu às raízes culturais como arestas postas no caminho do encontro, ele disse que sentia que suas raízes estavam mais voltadas para o ar do que para a terra: como raízes aéreas. As raízes aéreas não são fixas na terra, nem



Para Miguel Rubio Zapata - membro fundador do Grupo Cultural Yuyachkani, em 1971, no Peru, e um dos protagonistas dos encontros do terceiro teatro na América Latina do século XX –, faz-se necessário olhar criticamente e com a menor carga de preconceitos a trajetória de intercâmbios no terceiro teatro. “Se fico com algo essencial desse processo vivido desde meados do século passado, é com o exercício do teatro como um espaço de criação, pois nossos velhos mestres nos ensinaram a inventar. Essa foi a lição fundamental” (ZAPATA, 2014, p. 264).

O diretor peruano defende que o bom teatro é aquele que consegue funcionar nos códigos de sua comunidade sem renunciar à busca de novos encontros nem sacrificar o caráter artesanal e complexo de sua arte. “As novas gerações não têm modelos e nossas fronteiras cênicas estão saudavelmente movidas. Há zonas cada vez mais indefinidas e nelas novos espectadores. Tudo isso situado em um marco cultural expandido e transuniversal” (ZAPATA, 2014, p. 265).

América Latina e Caribe não significam uma coisa única. É o indígena, o africano, o europeu e o contemporâneo, um lugar aberto a todas as práticas cênicas do século XXI. Nosso teatro recolhe o espírito dos três continentes e se alimenta culturalmente dessas três raízes e com elas dialoga em igualdade de condições com os teatros de todo o mundo (ZAPATA, 2014, p. 265-266).

Destarte estas afirmações positivas em relação às experiências transculturais no contexto latino-americano, cabe ainda destacar que o processo colonial produziu diferenças em termos de desenvolvimento econômico e integração social que alimentaram múltiplas desigualdades no interior destes países, nos quais pesa o não reconhecimento da soberania intracultural de uma boa parte das populações cuja cultura não é originária da matriz europeia. O problema da soberania assume, assim, um novo contorno, pois apenas com seu reconhecimento, que implica também no reconhecimento da diversidade de modos de produção da cultura, é que se poderia supor a possibilidade de um encontro transcultural.

Para Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga e professora emérita da Universidad Mayor de San Andrés em La Paz, Bolívia “O discurso do multiculturalismo e o discurso da hibridez são leituras essencialistas e historicistas da questão indígena, que não tocam em temas de

circunscritas por um lugar, uma geografia. O ar é compartilhado, respiramos e expiramos o mesmo ar”. (MENCARELLI, 2013, p. 141).



fundo da descolonização; ao contrário, encobrem e renovam práticas efetivas de colonização e subalternização” (CUSIQUANQUI *apud* SIMÃO, SAMPAYO, 2018, p. 683). Em seus estudos sobre a história andina, a autora indica que a “regressão ou a progressão, a repetição ou a superação do passado estão em jogo em cada conjuntura e dependem de nossos atos mais do que de nossas palavras” (CUSIQUANQUI *apud* SIMÃO, SAMPAYO, 2018, p. 685).

A autora denuncia a saturação da categoria interculturalismo no embate entre os projetos nacionais latino-americanos e os projetos de existências dos povos indígenas. Põe em cheque a autenticidade dos projetos interculturais conduzidos em nome de uma política eurocêntrica, recusa, ainda, a visão atribuída aos indígenas como representantes de um passado selvagem, valorizando suas posturas autênticas de ‘modernização’. Em reflexão semelhante à da pesquisadora boliviana encontramos “Ailton Krenak, representante de uma tribo originária da região do Vale do Rio Doce, os Krenak, em Minas Gerais. Ele afirma, por exemplo, “que a perspectiva de América Latina é uma perspectiva da cabeça dos brancos, não é uma perspectiva da cultura e da cabeça dos índios” (2015, p. 152).

Os grupos étnicos originários mantêm viva a memória de sua origem – trajetórias que remontam a 10 mil, 20 mil anos –, mas se colocam desde o lugar onde estabelecem relação com o universo, uma concepção espiritual da existência, sem determinações de ordem geopolítica, ideológica, estratégica ou moderna. (KRENAK in VOMERO, 2019, p. 399).

3. Entre o interculturalismo e o intraculturalismo

Um olhar retrospectivo sobre a discussão apresentada neste artigo parece indicar que, do ponto de vista da América Latina, os encontros interculturais do terceiro teatro contribuíram para o adensamento e a invenção dos modos de fazer em grupo no contexto das resistências políticas específicas destes territórios durante a segunda metade do século XX. A reinvenção de seus conceitos e suas estratégias de trabalho e a pesquisa, e não especificamente seus resultados estéticos, ainda hoje servem como referências importantes de problematização de suas questões intraculturais.

A imagem das raízes aéreas, como expressa por Julia Varley, ilustra de modo significativo as linhas de força da transculturalidade como diretamente relacionadas com a possibilidade da mobilidade intercultural. Estas raízes aéreas nascem em solo denso, muitas vezes encontrando adubo nas fontes de financiamento oriundas de políticas públicas



intraculturais e/ou interculturais. Os vínculos institucionais, aceitos como estratégia de sobrevivência, impõe a necessidade de um ordenamento que configure sua relação jurídica e política com as instituições modernas, de modo a facilitar o acesso aos recursos dispostos pelos organismos oficiais.

A metáfora dos grupos do terceiro teatro como “ilhas flutuantes” adquire mais força quando reconhecemos esse jogo de aproximações e distanciamentos, podemos supor que estas ilhas flutuantes possuem firmes cordas que a impedem de perderem-se no ar. A existência desta rede depende diretamente da capacidade de interlocução viva entre seus agentes, o que impõe o livre e viável exercício da mobilidade como condição para que artistas se tornem viajantes que, ao comunicarem-se de ilha em ilha, tornam factível a transculturalidade. Disto resultaria que as condições de mobilidade se revelam como limitadores que circunscrevem as alternativas de tradução transcultural.

Um reconhecimento da assimetria destas condições é o que move a crítica ao interculturalismo euroamericano realizada na obra, *Theatre and the World: performance and politics of culture* (1993), escrito pelo professor e diretor de teatro indiano Rustom Bharucha⁷. Tendo como perspectiva um olhar sobre as relações intraculturais e interculturais na Índia, o autor realiza uma crítica a alguns projetos teatrais interculturais euroamericanos dos anos 1980, como a antropologia teatral de Eugenio Barba.

Bharucha (1993) denuncia a política de objetificação, fragmentação e esvaziamento das formas teatrais asiáticas de suas referências histórico-culturais, que teria sido operada pelos modos equívocos de relação com a cultura indiana por parte de alguns diretores teatrais europeus. Ao caracterizar este interculturalismo como predatório e de via única, o autor parece dedicar-se à construção daquela segunda via que teria faltado a ele no século XX, uma estrada que partiria de um profundo respeito pelas culturas originárias de seu território, bem como do questionamento frente às mudanças ocorridas no campo teatral indiano em função da colonização e da mundialização. Bharucha (1993) não escreve muito sobre seu caminho de ida, ele fala do retorno, e para retornar, necessita trabalhar as contradições inerentes ao próprio campo no qual ele encontrara um caminho que parecia ter apenas uma direção.

⁷ “Bharucha é indiano, nasceu em Calcutá em 1953 e se denomina um escritor independente e pensador acerca das relações interculturais no teatro. Esteve envolvido em uma série de intervenções educacionais no campo das artes em diferentes partes da Índia, bem como nas Filipinas, África do Sul, Brasil, Estados Unidos e Holanda [...]. Por muitos anos foi um dos conselheiros do Príncipe Claus para o Fundo de Cultura e Desenvolvimento nos Países Baixos, o que lhe permitiu estabelecer uma rede de diferentes projetos e iniciativas internacionais”. (OKAMOTO, PETRONCARI, 2017, p. 111).



Ao invés de propor um diálogo pautado no esfacelamento das diferenças em nome de um território humano igualmente compartilhado, ele segue pela via inversa: propõe que as diferenças sejam mantidas e respeitadas, pois é nelas que reside o potencial criativo de cada um. (OKAMOTO, PETRONCARI, 2017, p. 112).

Ao abordar a pesquisa de Eugenio Barba naquele período dos anos 1980, momento no qual sua proposta transcultural já circulava pela América Latina, Bharucha (1993) critica o uso de categorias de origem sociobiológica – consideradas paradigmas universais pela lógica científica eurocentrada –, para a criação de chaves de explicação da atuação teatral. Segundo o autor, esta universalização da vida fisiológica como *bíos* geral esvaziaria os sentidos presentes nos campos de produção intracultural destas mesmas artes da atuação. O conceito-chave para esta crítica é a noção de pré-expressividade⁸, que, reduzida a um universal fisiológico, apagaria os aspectos microculturais próprios de sua enunciação⁹. O resultado disso seria, ao contrário da presença de um corpo-vida, a manifestação de um virtuosismo sem vida, rico em energia e esvaziado em presença.

Após a exposição de sua crítica ao interculturalismo euroamericano, Bharucha (1993) passa a tratar deste conceito com base em um projeto intercultural do qual participou nos anos 1980, o *Request Concert*, que estava fundamentado em uma proposta de montagens do texto do dramaturgo alemão Franz Xaver Kroetz. As ações, realizadas em parceria com o também alemão Manuel Lutgenhorst, propuseram a adaptação e montagem do texto em teatros de algumas cidades da Índia, do leste asiático e da Alemanha. Ao justificar suas conexões com a Alemanha, Bharucha (1993) afirma que a cultura teatral pode ser um instrumento para relações interculturais horizontalizadas, “O teatro, redescobrimos, tem sua própria realidade, seu próprio sentido de espaço e tempo” (BHARUCHA, 1993, p. 96, tradução nossa)¹⁰.

⁸ “I suppose that, at the very heart of my objection to Barba’s ‘laws’ (or ‘rules of behaviour’), is my inability to see any performance on an exclusively preexpressive level. [...] The anatomy of the actor is of no use until it is contextualized within an expressive framework” (BHARUCHA, 1993, p. 58).

⁹ “Movements, however abstract or disembodied, cannot be separated from concepts of the body and the universe. Once again, I repeat it is the substratum of *life* that gives meaning to dance, not the anatomy of the performer, which is itself a reaction to particular tendencies in history” (BHARUCHA, 1993, p. 59).

¹⁰ “Theatre, we rediscovered, has its own reality, its own sense of space and time” (BHARUCHA, 1993, p. 96).



Qualquer que seja a natureza do trabalho de alguém - seja intercultural ou intracultural ou ambos - o ponto é que não se pode separar uma reflexão de suas modalidades das contradições particulares do contexto histórico em que o trabalho é colocado. Nenhuma teoria ou crítica do interculturalismo pode começar, a meu ver, sem confrontar a política de sua localização. E isso, infelizmente, é o que continua a iludir a maioria dos buscadores de interculturalismo que, em sua busca por valores e fontes "pré-culturais", "transculturais" ou "universais", imaginam que o interculturalismo pode transcender completamente as particularidades da história. (BHARUCHA, 1993, p. 243, tradução nossa)¹¹.

Podemos questionar se, de fato, o teatro realizado em uma proposição transcultural buscaria essa transcendência das particularidades da história. Contudo, é justamente o adensamento da noção de intraculturalidade na obra de Bharucha (1993) que nos oferece a possibilidade de identificar a proposição transcultural como tensão permanente entre ações culturais intraespecíficas e interespecíficas.

Com o objetivo de acessar a multiplicidade cultural indiana, o autor propõe a noção de “tradução no teatro” em oposição ao “teatro na tradução”. Afirmar que a tradução no teatro não pode ser restrita ao confronto com a palavra escrita ou mesmo com a indução de caracteres presentes em uma dramaturgia estrangeira. “Em seu nível mais profundo, a “tradução no teatro” envolve todo um processo de investigação na vida interior de atores cujo contexto cultural pode ser diferente do nosso, mas aos quais estamos ligados por meio de uma história compartilhada” (BHARUCHA, 1993, p. 250, tradução nossa)¹². Parece que Bharucha (1993) entende que a interculturalidade só pode se tornar justa quando de fato pudermos viver com intensidade relações cotidianas de existência com a diversidade, seja intracultural ou intercultural.

¹¹ “Whatever the nature of one’s work—whether it is intercultural or intracultural or both—the point is that one cannot separate a reflection of its modalities from the particular contradictions of the historical context in which the work is placed. No theory or critique of interculturalism can begin, to my mind, without confronting the politics of its location. And this, unfortunately, is what continues to elude most seekers of interculturalism who, in their pursuit of ‘pre-cultural’, ‘transcultural’ or ‘universal’ values and sources, imagine that interculturalism can transcend the particularities of history altogether” (BHARUCHA, 1993, p. 243)

¹² “At its deepest level, ‘translation in theatre’ involves an entire process of delving into the inner lives of actors whose cultural context may be different from ours but to which we are linked through a shared history” (BHARUCHA, 1993, p. 250).



4. Tradução no Teatro

Segundo Bharucha (1993), a tradução no teatro trata de uma ‘linguagem’ que evolui entre a diretora ou o diretor e as atrizes ou atores, com ou sem a mediação de um intérprete. “Embora esta seja uma fase pré-textual de exploração, não é totalmente pré-verbal, mesmo que a maioria das trocas se concretizem por meio de gestos, composições, improvisações e silêncio” (BHARUCHA, 1993, p. 250, tradução nossa)¹³.

Com o objetivo de elaborar uma compreensão sobre esta proposta de tradução no teatro, elaboramos uma leitura dos princípios da linguagem e da tradução por meio de alguns textos do jovem Walter Benjamin (2011). A obra deste autor, aparece marcada por um horizonte epistemológico que toma como referência influências tanto do racionalismo e do materialismo histórico, bem como da mitologia religiosa ocidental, nos oferecendo uma experiência crítica que foi elaborada no seio mesmo da sociedade para a qual se dirigia. Para o autor, a língua ou a linguagem “significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais nos domínios em questão” (BENJAMIN, 2011, p. 50).

Se a linguagem constitui o modo de comunicabilidade de uma singularidade espiritual – humana ou não-humana – admite-se a ideia de que “Toda linguagem comunica-se a si mesma” (BENJAMIN, 2011, p. 53), e nesse sentido, não está passível de assimilação, mas de tradução, um exercício de transdução de princípios que reconhece a equivocidade originária do encontro comunicativo, a diferença que instaura a viabilidade da troca. Nas relações interespecíficas ou intraespecíficas, a condição singularizante da linguagem implica em que “[...] expressar-se a si mesmo e interpelar todas as outras coisas são um só movimento” (BENJAMIN, 2011, p. 57).

Esta definição de traduzibilidade requer como princípio a partilha de uma mesma referencialidade na produção das línguas. Se estabelece assim um núcleo externo, um *outrem*, que institui a possibilidade das múltiplas perspectivas. Para nossa experiência de pensamento, este outrem pode ser nominado como a cultura teatral, o conjunto de campos de força forjados historicamente na relação das pessoas com aquilo que se institui como linguagem. “A tradução é a passagem de uma língua para outra por uma série contínua de metamorfoses.

¹³ “Though this is a pretextual phase of exploration, it is not entirely pre-verbal, even if most of the exchanges are concretized through gestures, compositions, improvisations and silence” (BHARUCHA, 1993, p. 250).



Séries contínuas de metamorfoses, e não regiões abstratas de igualdade e de similitude, é isso que a tradução percorre”. (BENJAMIN, 2011, p. 64).

A complexidade desta série de metamorfoses possivelmente configura um dos argumentos favoráveis à ideia, presente em Bharucha (1993), mas também nas características dos encontros no terceiro teatro, de que o exercício de tradução requer uma densa experiência de contato com a linguagem que se aspira traduzir. Em cada encontro efêmero, novos significantes podem ser adicionados ao campo semântico da tradutora ou tradutor, significantes cujo adensamento dependerá da experiência contínua de pesquisa em torno dos princípios postos em contato. Apenas com o reconhecimento contínuo da complexidade do horizonte cultural de uma linguagem se poderá diminuir os efeitos equívocos que a perspectiva de tradução encontra em sua tarefa, um processo sempre inacabado, dado pela transformação processual da linguagem que se pesquisa e da própria linguagem pessoal. “Pois de todo modo a linguagem nunca é somente comunicação do comunicável, mas é, ao mesmo tempo, símbolo do não-comunicável” (BENJAMIN, 2011, p. 72).

As ideias de Walter Benjamin nos permitem apreender uma noção de tradução que serve à uma leitura histórica das relações entre as línguas, contudo, ao apontar para um horizonte conceitual que aspira a uma linguagem pura, por meio da qual a tradução seria um contínuo de tentativas aproximativas, a análise de Benjamin pode não ser suficiente para pensarmos sobre a singularidade da tradução no teatro, cuja linguagem corporal não está em dependência em relação à palavra. Se “A linguagem de um ser é o meio em que sua essência espiritual se comunica” (BENJAMIN, 2011, p. 72) e algumas linguagens, na cultura teatral, tem suas proposições instauradas numa relação do corpo como linguagem, então, sua variação necessita de uma variedade de corpos. A tradução de uma linguagem pelo corpo não poderia ser descrita nos mesmos termos de uma tradução linguística, a menos que se reivindique uma universalidade ideal de corpo para o qual a tradução seria a meta, o que seria um procedimento contrário ao próprio objetivo da tradução, que aspiraria uma transformação da própria linguagem do corpo por meio do contato com a linguagem de outros corpos. Vista desta perspectiva, a tradução no teatro não se dirigiria à intencionalidade de uma língua pura, mas, ao reconhecimento de uma multiplicidade de corpos, cujo conceito de “multinaturalismo”, expresso pelos estudos ameríndios de Viveiros de Castro (2018) pode nos oferecer uma pista. O autor toma esta expressão para designar:



[...] um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias “multiculturalistas” modernas: enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas – a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e dos significados –, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A “cultura” ou o sujeito seria aqui a forma do universal, a “natureza” ou o objeto, a forma do particular (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 43).

Viveiros de Castro (2018) propõe uma antropologia alternativa àquelas determinadas pelos princípios etnocêntricos da própria tradição da disciplina, elaborando conceitos por meio de construção filosófica com base em revisão sistemática dos estudos ameríndios. Do ponto de vista do “multinaturalismo”, o corpo emerge como expressão de sínteses disjuntivas, intensivas e extensivas, que orientam um ponto de vista sobre a cultura.

Se a tradução ocorre do ponto de vista de uma linguagem que é corpo, e “o que estamos chamando de “corpo” [...] não é uma fisiologia distintiva ou uma anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*, um *ethos*, um etograma” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 66). Então, “é preciso saber personificar, porque é preciso personificar para saber. O objeto da interpretação é a contrainterpretação do objeto” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 52). A linguagem emergiria como resultado de operações comparativas nas quais “Relações intraculturais, ou comparações internas [...], e relações interculturais, ou comparações externas [...] estão em estrita continuidade ontológica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 84).

Visto desse modo, podemos propor que a tradução intracultural se dá pelo compartilhamento de um mundo comum de onde cada corpo produz, por meio de relações diferenciais, sua linguagem intraespecífica. Mas a tradução intercultural, se não a tomamos desde aquela base eurocêntrica de hierarquização das culturas, só poderia dar-se de modo recíproco, sem a pressuposição de um terceiro oculto, uma reconhecimento. Assim, é preciso dar tempo, é preciso haver encontros, é preciso assumir que uma linguagem pode levar muito tempo para sua maturação. Mas este tempo só parece demasiado longo, talvez, porquê nossos sentidos muitas vezes estão contaminados por aquela “contração do presente” (SANTOS, 2002) que torna difícil a criação de tempos densos nos quais experiências possam ser compartilhadas em profundidade. É nesse sentido que podemos pensar que o terceiro teatro, ao aspirar a radicalidade de um encontro transcultural, se propõe a criar zonas de espaço e tempo que permitam um trabalho de tradução mútua, almeja “criar inteligibilidade recíproca



entre as experiências do mundo, tanto as disponíveis como as possíveis” (SANTOS, 2002, 262).

No decurso de linguagens em fluxo, e da equivocidade dos encontros “a comparabilidade direta não significa necessariamente traduzibilidade imediata, e continuidade ontológica não implica transparência epistemológica. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 84). Disto podemos depreender a defesa da produção de modos de convívio que caracterizam as experiências do terceiro teatro, pois o partilhar da vida seria um caminho para o adensamento de modos de ação cuja consequência seria a elaboração de novas zonas de contato e do aprofundamento das já existentes. Como força instauradora de relações de transformação recíproca, a tradução no teatro admite uma continuidade ontológica entre o intra e o intercultural.

5. Considerações finais

Se podemos aceitar a tese multinaturalista como uma alternativa ao pensamento objetivante da modernidade, e deslocar esse conceito para um pensamento sobre os encontros do terceiro teatro, cujo passado de elaboração de premissas é histórico – instaura-se no tempo histórico mesmo enquanto elabora suas próprias mitologias ou tradições –, veremos que a elaboração de suas linguagens só foi possível por meio dos intercâmbios nos quais sua equivocidade foi posta à prova em encontros intraculturais e interculturais. Assim, conceitos, como o de pré-expressividade, não precisam ser lidos desde um campo de sentido cristalizado em um único plano de imanência, em uma natureza ou uma cultura universal e intemporal que poderia ser reencontrada.

É possível que uma compreensão multinaturalista da noção de pré-expressividade permita ao pensamento abordar este princípio em um parâmetro simétrico entre seus três elementos constitutivos, a “fusão” que caracteriza a relação entre os três níveis de organização evidenciaria uma “síntese disjuntiva” entre o pré-expressivo, o singular e o cultural, admitindo que a generalidade de tais princípios não incorrem na possibilidade de sua separação objetiva, já que sua interação é interior à sua manifestação, sua objetivação se dá pela linguagem pessoal, que se dá no corpo, aquilo que entendemos como a dramaturgia de sua atuação. A tradução no teatro passaria pela transmissão de elementos que precisam



passar pelo corpo de quem traduz, as palavras e as matrizes precisam ser comidas e transformadas em um modo próprio de comunicar aquilo que as formas e procedimentos não transmitem: seu modo de alcançarem vida na organicidade de cada corpo singular.

Destarte, a conexão entre o multinaturalismo e a metafísica da predação, presente na teoria antropológica de Viveiros de Castro (2018), permite-nos uma imagem realista para pensar as injustiças no fluxo de trocas e traduções induzidas pelo processo de mundialização. Sua tendência à predação e objetificação das linguagens artísticas, seu deslocamento das bases intraculturais de modo a torná-las passíveis de universalização mercadológica, convivem com o conjunto das pequenas ações contra-hegemônicas que habitam este mesmo contexto de mundialização. Entre a objetificação e o reconhecimento, as iniciativas culturais acabam passíveis de uma leitura que indica que “não há existente que não possa ser definido nos termos relacionais gerais de sua posição em uma escala relativa de potência predatória” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 45). A transculturalidade, como agenciamento de pontos de contato e zonas de tradução recíproca entre culturas, emergiria como um ponto de vista a partir do qual a própria predação sofreria uma dupla torção, permitindo a transformação de ambos os núcleos da relação. “O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 49). Não se trataria de pensar a tradução como uma técnica de repetição exaustiva de procedimentos formais até a metamorfose, mas sim, de criar zonas de contato que produzam “inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as disponíveis como as possíveis” (SANTOS, 2002, p. 262).

Referências

- ARENDETT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- BARBA, Eugenio. **Teatro: Solidão, Ofício, Revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2011.
- BHARUCHA, Rustom. **Theatre and the World: performance and politics of culture**. London, Routledge: 1993.



- DOYON, Raphaëlle. Culturalismo e reapropriação conceitual: o inevitável paradoxo da ISTA. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 9 n. 2, e90309, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-266090309>>. Acesso em 02/11/2020.
- FALLETTI, Clelia (org). **Il corpo scenico**. Roma, Itália: Editoria & Spettacolo, 2008.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. Mapas e Caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 132-143, jan./abr. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 09/10/2019.
- NASPOLINI, Marisa de Souza. **Fronteiras em movimento: subjetividade nômade e espaços intersticiais no projeto Magdalena**. Tese (Doutorado em Teatro). Programa de Pós-graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis: 2013.
- OKAMOTO, Eduardo. PETRONCARI, Vanessa Cristina. Fricções culturais e criações cênicas: Rustom Bharucha. **Pitágoras 500**, v. 7, n. 1, p. 110-122. Campinas/SP, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8650805>>. Acesso em 02/11/2020.
- SANTOS, Boaventura de Souza. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das Emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 63, p. 237-280, Outubro, 2002. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/1285>>. Acesso em 02/11/2020.
- SILVA, Tatiana Cardoso da. Vindenes Bro: um acontecimento diante do tempo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 9 n. 2, 2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266088172>>. Acesso em 02/11/2020.
- SIMÃO, Marina Fazzio; SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo. Corpo e Descolonialidade em Composição Poética Cênica. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 665-690, out./dez. 2018. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 10/10/2019.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.
- VOMERO, Maria Fernanda Ceccon. Nas entranhas da América periférica: reflexões sobre a busca de um pensar mais próprio. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v.2, n.35, p. 388-403, ago/set 2019. Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019388>> . Acesso em 12/10/2019.
- ZAPATA, Miguel Rubio. O teatro e a nossa América. **Revista Urdimento**, v.1, n.22, 259 - 266, julho 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014259/3192>> . Acesso em 12/10/2019.

Recebido em 02 de novembro de 2021

Aceito em 05 de maio de 2021

