

REPERTÓRIO
LIVRE

TEATRO INTERCULTURAL E INTERPOLÍTICO

VENTOS GELADOS DO NORTE, VENTOS QUENTES DO SUL

INTERCULTURAL AND
INTERPOLITICAL THEATRE

ICY NORTH WINDS, WARM SOUTH WINDS

THÉÂTRE INTERCULTURAL
ET INTERPOLITIQUE

VENTS GLACIALS DU NORD,
VENTS CHAUDS DU SUD

IRANI CIPPICIANI

CIPPICIANI, Irani.
Ventos gelados do norte, ventos quentes do sul
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **259-283**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

Este artigo analisa as diferentes nomenclaturas e os desvios éticos que envolvem as práticas interculturais no campo dos treinamentos e das performances nos séculos XX e XXI, em especial as relações entre Europa e Índia, tomando como exemplo a montagem “*A room in India*”, feita pelo *Thêâtre du Soleil* (2016). O artigo também discorre sobre os desafios do teatro intercultural no cenário pós-colonial e lança uma pergunta: será possível produzir um teatro intercultural situado no Sul global, não mediadas pelas epistemologias dominantes do Norte global? Neste caso, esse tipo de ‘encontro cultural mais ao Sul’ poderia emergir como uma forma de luta social e política?

PALAVRAS-CHAVE:

interculturalismo; teatro intercultural; pós-colonial; decolonial; Theru-K-Koothu.

ABSTRACT

This article analyzes the different names and the ethical deviations that involve intercultural practices in the field of training and performances in the 20th and 21st centuries, especially the relations between Europe and India, taking as an example the play “*A room in India*”, made by the *Thêâtre du Soleil* (2016). The article also discusses the challenges of intercultural theater in the post-colonial scenario and raises a question: is it possible to produce intercultural theater between cultures located in the Global South, not mediated by the dominant epistemologies of the Global North? In this case, could this type of ‘further South cultural meeting’ emerge as a form of social and political struggle?

KEYWORDS:

interculturalism; intercultural theatre; postcolonial; decolonial; Theru-K-Koothu.

RÉSUMÉ

Cet article analyse les différentes nomenclatures et déviations éthiques qui impliquent les pratiques interculturelles dans le domaine de la formation et du spectacle aux XX et XXI siècles, en particulier les relations entre l'Europe et l'Inde, en prenant comme exemple le montage «Une chambre Inde», réalisé par le *Thêâtre du Soleil* (2016). L'article aborde également les défis du théâtre interculturel dans le scénario postcolonial et pose une question: est-il possible de produire du théâtre interculturel entre des cultures situées dans le Sud global, non médiatisé par les épistémologies dominantes du Nord global? Dans ce cas, ce type de «rencontre culturelle plus au sud» pourrait-il émerger comme une forme de lutte sociale et politique?

MOTS-CLÉS:

interculturalisme; théâtre interculturel; post-colonial; décolonial; Theru-K-Koothu.

VENTOS DO NORTE, VENTOS DO SUL

HÁ, NESTE EXATO MOMENTO, duas forças a agir sobre a cultura da Índia: as influências deixadas pela colonização britânica e as influências produzidas, em tempo real, pela globalização. Não se pode mensurar o peso do projeto intercultural sobre a Índia sem levar em consideração essas duas grandes forças que atuam de modo a produzir choques, fricções, atritos, mas também “espaços intersticiais, zonas liminares” de encontro e desencontro (CABALLERO, 2011), arranjo e desarranjo, em vias de viabilizar a existência de um “terceiro espaço” (BHABHA, 1998), que, não sendo nem uma coisa nem outra, permita trocas interculturais em termos mais éticos ou, num plano ideal e ainda utópico, a produção de novas epistemologias não pautadas pelo pensamento dominante do Norte global, advindas das periferias do mundo, em especial do Sul global, que por urgência existencial se embrenha nas lutas contra o capitalismo, colonialismo e patriarcado (SANTOS, 2019), a que o interculturalismo se remete desde suas origens. Mas será isso uma realidade possível? Acreditando que seja não apenas uma aposta, mas uma necessidade que extrapola o campo da arte, como podemos construir essa nova realidade?

Primeiro temos que constatar o óbvio. Como produto do capitalismo e do colonialismo, com a “invenção do Oriente pelo Ocidente” (SAID, 1978) como projeto de dominação material e simbólica, até o advento da globalização e todos

os seus desdobramentos neoliberais, o interculturalismo não foi estruturado para que o discurso das culturas matrizes fosse colocado no mesmo patamar de importância do discurso das culturas receptoras. Essa negociação, desde seus princípios com o multiculturalismo, no século XIX, a balizar relações econômicas exploratórias, nunca partiu de uma igualdade de condições, oportunidades e escuta mútuas, muito menos pelo desejo de ser fidedigno às culturas matrizes. Sempre houve uma voz dominante a produzir narrativas sobre si e sobre ‘os outros’, e essa voz ainda é a voz do Norte global e aquilo que ele disse e diz sobre o restante do mundo, criando zonas de invisibilidade e exclusão, definidas por Santos (2019) como “linhas abissais”, a definir “lutas abissais”, as visíveis e “lutas nãoabissais” as invisíveis, as do Sul global, definido da seguinte forma: “trata-se de um Sul epistemológico, não geográfico, composto de muitos seus epistemológicos que tem em comum o fato de serem conhecimentos nascidos em lutas contra o capitalismo, colonialismo e patriarcado”. (SANTOS, 2019, p. 218)

Portanto, nesse contexto, o teatro cultural produzido em sua grande maioria pelo Norte global já nasceu defeituoso e não tinha outra escolha senão: (1) mascarar a deformidade; e (2) assumi-la para superá-la. Constata-se sem grande surpresa que a primeira opção prevaleceu por muito tempo, mais do que seria desejável nos palcos europeus e estadunidenses, sem que se desse a devida atenção às vozes dissidentes e questionadoras que vinham das franjas desse sistema de hegemonia cultural, como, por exemplo, da própria América Latina entre os anos 1970-1990.

E isso não quer dizer que tal problemática tenha sucumbido ou faça parte do passado, mas que encontra, no cenário atual, não só aberta à resistência (como já se via no passado), mas um complexo e bem fundamentado arcabouço conceitual no campo dos estudos culturais pós-coloniais e decoloniais, a fazer frente às narrativas hegemônicas do norte, de modo que não se pode mais nem silenciar e desqualificar essas vozes dissidentes, nem tão pouco evitar que tal perspectiva de teatro intercultural seja questionada a partir de argumentações muito embasadas.

O teatro intercultural produzido no Norte global a partir do contato com diferentes culturas asiáticas, que nas décadas de 1970, 80 e 90 era visto como admirável e inovador (leia-se orientalista), hoje produz certo embaraço e desconforto em pesquisadores e artistas provenientes ou engajados com essas tradições, envolvidos

com as epistemologias decoloniais ou os estudos subalternos. Não há, neste momento histórico-político que pede reparação e equidade, a inocência de nossos predecessores a nos salvaguardar e, portanto, temos a obrigação ética e estética de sermos melhores, de produzirmos encontros de melhor qualidade artístico-política, em que a paridade e a reciprocidade sejam a tônica e o parâmetro.

Entretanto, a cisão evidente permanece, e com ela, o problema ético e epistemológico. O discurso fala em alteridade, enaltece as diferenças e nossa pretensa igualdade entre diferentes a partir delas, mas a prática mostra outra realidade: apropriação de saberes assumidamente descolados de seus contextos originais, apenas remetendo-se a eles como pontos de partida, quase nunca como interlocutores ativos e, menos ainda, como beneficiários diretos da riqueza material e simbólica que ajudam a produzir.

Cria-se, portanto, um circuito intercultural global, uma “diáspora privilegiada” (BHARUCHA, 1993, p. 5 apud FÉRAL, 2015, p. 389), quase que exclusivamente habitada por um grupo: artistas ocidentais, majoritariamente do Norte global, que vão ao Oriente e também à América Latina, Oceania e África, numa relação óbvia com os processos coloniais, procurar ‘matéria-prima’ para suas produções, treinamentos, teorias estéticas e performativas etc. Ao outro lado, cabe ceder e doar, incessantemente, seus saberes milenares, assim como já o fizeram em outros tempos e de outras formas, para que outros contem suas histórias de modo que elas sejam a tal ponto descontextualizadas, apartadas da história local, até que não façam mais nenhum sentido àqueles para quem foram escritas que, conscientemente ou não, contribuem para reforçar, reafirmar uma certa ideia de Oriente inventada, sustentada e difundida, pelo olhar e imaginário do norte. Por outro lado, tornaram-se tão excessivas que fomentaram um contra-ataque, como insurgências vindas do Sul.

Não posso negar que essa tendência dominante de deshistoricizar a cultura indiana é a fonte do meu desconforto com a maioria das teorias interculturais do teatro indiano. Já é bastante ruim quando um texto como *Shakuntala* (a fonte de muitos mitos da graça, da sabedoria e do romance indianos) é descontextualizado de seu contexto estético e social, mas

é pior quando uma performance tradicional é despojada de suas ligações com a vida das pessoas. Pessoas para quem é realizado. Nada poderia ser mais desrespeitoso ao teatro do que reduzir seu ato de celebração a um repositório de técnicas e teorias. (BHARUCHA, 1993, p. 4)¹

O resultado, quase sempre díspar, é que na tentativa de promover um encontro, um espaço de diálogo e troca entre culturas, o que fica evidente é a incontestante afirmação da superioridade da cultura receptora sobre a cultura matriz. Isso porque não se pode ignorar que o interculturalismo tem implicações e consequências bem diferentes sobre artistas/tradições de países em desenvolvimento, como a Índia e o Brasil, e artistas de países ricos e tecnologicamente avançados, tendo ao seu favor o monopólio do conhecimento absoluto dado pela razão ocidental e o poder econômico. O ponto de partida não é simétrico e, portanto, seria um tanto ingênuo ou capcioso esperar que ele produzisse simetrias ao final.

O assunto é espinhoso porque nos obriga a rever, com certa capacidade de distanciamento e reflexão crítica, o pensamento e a produção teatral de figuras emblemáticas das artes da cena na Europa e Estados Unidos, entre os séculos XIX e XX. E obviamente não se trata de transportar para o nível de entendimento presente, práticas de outro tempo histórico para apontar suas faltas e limitações, mas criar estratégias de aprender, através delas, outros modos de pensar a produção teatral intercultural para este novo século, fazendo o devido acerto de contas. No livro *“Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture”* (1993), Bharucha examina os experimentos interculturais de alguns desses encenadores, como, por exemplo, Peter Brook, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, com a agudez necessária àquele que está do outro lado da “linha abissal” (SANTOS, 2019, p. 624), a contrabalancear forças quase sempre inquestionáveis, expondo as razões pelas quais, a seu ver, o teatro intercultural nada mais é do que “[...] uma continuação do colonialismo”. (BHARUCHA, 1993, p. 14) Bharucha apresenta argumentos muito sólidos para analisar a produção desses encenadores, de modo que a leitura de seu livro é imprescindível para compreender, com profundidade conceitual, propriedade de fala e exemplos concretos, a importância e legitimidade de suas colocações.

1 No original: “I cannot deny that this dominant tendency to dehistoricize Indian culture is the source of my discomfort with most intercultural theories of Indian theatre. It is bad enough when a text like *Shakuntala* (the source of many myths of Indian grace, wisdom, romance) is decontextualized from its aesthetic and social context, but it is worse when a traditional performance is stripped of its links to the lives of the people for whom it is performed. Nothing could be more disrespectful to theatre than to reduce its act of celebration to a repository of techniques and theories.” (BHARUCHA, 1993, p. 4).

O fato é que, ainda hoje, a Índia é vista como um país de tradições sagradas que podem ser acessadas por três vias: (1) do misticismo (nunca deixo de pensar no slogan turístico do país *Incredible India* como um reforço a este equívoco); (2) das suas narrativas mitológicas, religiosas e épicas como repositório de histórias originais a serem encenadas no ocidente (o exemplo de *Shakuntala* vem bem a calhar, mas não podemos nos esquecer do emblemático *Mahabharata*, de Peter Brook; (PAVIS, 2015, p. 177) (3) da apropriação interminável de técnicas performativas, marciais, meditativas etc., a serviço dos artistas ocidentais e suas sempre inovadoras e inquietantes teatralidades.

O que se coloca é um problema de natureza ética: a descontextualização e aplicação cirúrgica de um recorte de uma cultura milenar, sempre parcial e desconectado do todo, que acaba por levar à invisibilidade não da cultura matriz, necessariamente, porque é sempre interessante manter um certo estranhamento que remeta à originalidade da produção intercultural, mas de seus agentes e suas realidades. Em última instância, um certo apagamento de suas próprias narrativas por outra, construída por/para a cultura receptora que assume, então, ares de verdade epistemológica.

Por tudo isso o assunto interculturalismo no teatro é tão controverso e as reações que gera são também muito emblemáticas. A primeira ação é negar que haja um problema porque é difícil abrir mão de hábitos tão arraigados de apropriação e privilégio cultural que ajudaram a construir toda uma cultura teatral intercultural no Norte global que, como efeito cascata, reverbera na produção teatral intercultural de outros países, inclusive no Brasil. A segunda é relativizar, atenuando ou justificando a conduta desse ou daquele encenador em função da grandeza da obra ou do artista. A terceira é enlutar frente a evidente constatação de que esse processo de troca intercultural entre Norte-Sul globais, com poucas exceções, sempre foi marcado por profundos desequilíbrios de forças para só então assumir que há mesmo fatores questionáveis a serem ponderados, o que nos permitirá, finalmente, lançar nosso olhar para as relações Sul-Norte e Sul-Sul com novo ímpeto, em um autêntico processo de despertar decolonial. (MIGNOLO, 2000)

Precisamos estabelecer outras relações de protagonismo e procurar novos interlocutores se quisermos produzir novos discursos que façam frente àqueles

que já estão legitimados e incorporados no imaginário global como a verdade sobre a civilização nas ciências, nas artes, na política, na economia etc. O interessante sobre o assunto é que não se trata de encontrar uma resposta única, que sirva de baliza ética a guiar todos esses novos atravessamentos (ou esbarrões), mas de descobrir arranjos únicos, para situações únicas, olhando, a todo instante, onde se pisa e com quem sentamos à mesa para negociar: Sul-Norte ou Sul-Sul?

Enquanto insistirmos na negação ou relativização, estaremos apenas jogando para baixo do tapete a necessidade de reparação histórica que é o pressuposto ético-político fundamental a movimentar e tensionar o campo intercultural nas artes cênicas no contemporâneo, sem o qual novas epistemologias não poderão germinar no campo do teatro intercultural. Não se trata de um julgamento moral, mas de um exame ético de como, historicamente, estabelecemos essas relações que abriam caminho para importantes experimentos interculturais no ocidente, ao que elas se vinculam em termos econômicos, políticos e sociais, para então encarar o dolorido processo de procurar outras respostas.

Alguns pesquisadores interculturais, cientes dessa problemática, têm se dedicado a encontrar outros arranjos, mais satisfatórios e vinculados a suas próprias necessidades. Bharucha fala de intraculturalismo como um duplo complementar do interculturalismo, esse “[...] excesso de desejo pelo outro”. (BHARUCHA, 1993, p. 43 apud FÉRAL, 2015, p. 386) O intracultural se proporia a pensar relações de troca a partir de um olhar mais atento sobre o contexto interno, de modo que, a ideia de humanidade global, tão amplamente sustentada pelo discurso intercultural, cedesse espaço para uma antiga e já conhecida realidade: o local, valorizando as relações explicitamente éticas entre contexto e performance, como ponto de partida para a criação.

Outra pesquisadora, Erika Fischer-Lichte, fala em *interweaving*, valorizando a ideia do entrelaçamento das culturas em suas múltiplas camadas: filosóficas, históricas, sociais e não apenas performativas, reforçando o compromisso de contextualizar apropriadamente estes entrelaçamentos:

Surge a questão de se o termo “intercultural”, como ideia de que somos todos iguais, significaria, em última instância, implicar

que o Ocidente é superior e permanece superior; é o que parece envolver. [...] Para mim, o termo “intercultural” está fortemente ligado a todos esses problemas. Então, quando a oportunidade se abriu para a criação deste Centro, surgiu a pergunta “Que termo usaremos?”. Nós devemos nos limitar ao termo “intercultural” só porque todos sabem o que é? O que é muito melhor para fins institucionais? Ou aproveitaremos esta oportunidade para não usar o termo por mais tempo, mas para procurar outro? (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 5)²

Ao que Bharucha rebate com agudez:³

Agora, até que ponto as categorias “*interweaving*” e “interculturais” são mutuamente exclusivas? Esta é uma questão que me vem à mente. E podemos realmente dizer – se seguirmos a razão dada para a nomeação da instituição – que todos os problemas associados ao “interculturalismo” irão de alguma forma desaparecer com a introdução do termo “*interweaving*”? Quando você “entrelaça” uma cultura com outra, os problemas desaparecem? Problemas relacionados à distribuição de poder, estereótipos etc. Obviamente, não. De certo modo, os problemas podem ser desviados ou circunscritos – essa é uma possibilidade. Mas eles também poderiam gerar novos problemas, que ainda não foram previstos. (BHARUCHA, 2011, p. 6)⁴

No livro “*Intercultural Acting and Performer Training*” (2019), Phillip Zarrilli organiza uma coletânea de ensaios sobre o assunto, partindo da necessidade de contemplar múltiplas vozes para pensar a questão do multi, inter, intra, transculturalismo no século XXI, em um campo ainda mais problemático do que aquele que envolve as performances: o da aquisição e reformulação de técnicas performativas e/ou marciais, meditativas do Oriente, visando à formulação de pedagogias e metodologias de trabalho para artistas da cena ocidentais e orientais, a partir de uma perspectiva mais horizontal e compartilhada desses saberes, projetando reverberações e desdobramentos tanto no contexto asiático, quanto europeu.

2 No original: “The question arises whether the term ‘intercultural’, whether this idea that we are all equals, was ultimately meant to imply that the West is superior, and remains superior; that it stays involved. (...) For me the term ‘intercultural’ is strongly connected with all these problems. So when the opportunity opened for creating this Centre the question ‘What term do we use?’ arose. Do we stick to ‘intercultural’ just because everybody knows what it is, which is much better for institutional purposes? Or do we take this opportunity not to use the term any longer, but to look for another one?” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 5)

3 Veja o texto completo: “Dialogue: Erika Fischer-Lichte and Rustom Bharucha”, Berlin, August 6, 2011 em “Textures – Online Plataforma for Interweaving Performance Cultures” at Freie Universität, Berlin, October, 2011.

4 No original: “Now, to what extent are ‘interweaving’ and ‘intercultural’ mutually exclusive categories? This is one question that comes

Zarrilli apostava não nos macroaspectos das performances asiáticas, ou seja, suas estéticas e arcabouços exteriores, mas seus microaspectos, os treinamentos, entendidos como “*Shugyo* ou *self-cultivation*” (YASUO, 1993, p. 8), aquelas práticas circunscritas à sala de ensaio e ao trabalho diligente sobre si, sem a presença de público e suas maiores contribuições como pesquisador vem, justamente, desse recorte específico e de seu trânsito permanente, até o final da vida, entre o universo acadêmico britânico e asiático, atuando como professor no *Intercultural Theatre Institute* em Singapura.

Temos também a definição de transculturalismo apresentada por Féral, em seu livro “*Além dos limites: teoria e prática do teatro*” (2015), tomada de empréstimo do antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), a evidenciar um “[...] ilimitado entusiasmo pela alteridade [...] um modo fácil de valorizar formas moribundas e de injetar-lhes sangue novo sem que as formas antigas fossem, por isso, recolocadas em questão ou a legitimidade de tais transferências seja colocada”. (FÉRAL, 2015, p. 386) E a autora prossegue: “[...] pode-se realmente dissociar a análise do interculturalismo artístico do interculturalismo político-social (assumido ou submetido)?”. (FÉRAL, 2015, p. 385) De fato, o que se nota é que a multiplicidade de conceitos pouco altera a qualidade das práticas e o problema central persiste mascarado num simulacro de alteridade:

Toda prática que toma de empréstimo, traduz ou adapta certos componentes de outras culturas sem historicizá-las ou contextualizá-las, contribui irrevogavelmente para essa homogeneização das práticas (e das culturas) em presença, assim como à sua indiferenciação. Longe, portanto, de trabalhar para o reconhecimento das diferenças a respeito do outro, um tal modo de funcionamento contribui, ao contrário, para nivelar a diferença e para levar o outro ao mesmo, reduzindo-o ao *status* de mercadoria. (FÉRAL, 2015, p. 388)⁵

Tomando como referência essas quatro vozes, o que fica evidente é a necessidade de pensar a questão de modo singular, sem pretensões de universalidade. Não haverá uma única palavra para substituir a palavra interculturalismo ou teatro intercultural, mesmo porque não se trata de cunhar novas nomenclaturas para

to mind. And can we really say – if we follow your *raison d’être* for the naming of the institution – that all the problems associated with ‘interculturalism’ will somehow disappear with the introduction of ‘interweaving’? When you ‘interweave’ one culture with another, do the problems disappear? Problems relating to the distribution of power, stereotyping, etc. Obviously, they don’t. In a sense, the problems could be deflected, or circumscribed—that’s one possibility. But they could also engender new problems, which are as yet unanticipated.” (BHARUCHA, 2011, p. 6)

5 FÉRAL, J. *Além dos limites. Teoria do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

nomear velhas práticas. Trata-se de estabelecer novas práticas, construídas sobre pressupostos éticos mais rigorosos, que carreguem, em seu bojo, sua própria conceituação, seu próprio instrumental e postulados éticos. Segue abaixo a primeira parte de uma entrevista concedida por Rustom Bharucha⁶ à autora sobre a diferença entre interculturalismo e intraculturalismo aprofundando ainda mais essa discussão:

WHAT ARE THE MOST SIGNIFICANT DIFFERENCES BETWEEN AN INTERCULTURAL APPROACH AND AN INTRACULTURAL APPROACH?

I'm assuming that you mean an 'approach' to dance and other performance practices. There could be approaches at other levels as well. In my earlier understanding of these terms, which were never presented as definitions but as working propositions (see intro to *The Politics of Cultural Practice*), I held the view that the intercultural connotes 'the in-between', what lies between 'cultures.' Needless to say, the word 'culture' is a complex category, but I don't see how it can be deleted or replaced with something else. To an extent, this reading of culture is linked to the 'nation' (although that is not the only reading of culture available; culture can also be regarded as 'process'). This implicit linkage with the nation creates unavoidable tensions because the greatest enemy of interculturalism could be nationalism, that which prevents peoples, ideas, movements, energies from crossing borders. That is why I never subscribed to any utopian reading of interculturalism even in my earlier writings because I knew only too well that all intercultural practice is mediated by the mechanisms of the nation-state. If I wish to pursue an intercultural project with artists in Burkina Faso, for instance, I need to get a visa to get there. So, my reading of the intercultural was not post-national for the simple reason that I knew that that the nation-state was virulently alive, as it is today. We have to fight it in order to do intercultural work but we can't pretend that it doesn't exist.

The intracultural came about through my theatrical practice when I attempted to adapt Kroetz's 'Request Concert' within the contexts of three Indian cities

6 Entrevista concedida em agosto de 2019, a partir de perguntas formuladas pela autora e respondidas por Rustom Bharucha de forma escrita, por e-mail. O contexto prévio remete a pesquisa de campo de doutorado da autora realizada entre dezembro de 2018 e março de 2019, na cidade de Chennai, Índia, quando teve a oportunidade de encontrar o pesquisador indiano para uma primeira conversa, em 11/01/2019. Esta entrevista é parte da tese de doutorado "*Theru-K-Koothu: um olhar sobre as culturas teatrais populares do sul da Índia*", desenvolvida com apoio Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2016/10719-0.

– Calcutta, Bombay and Chennai. In the last city, the text was danced by Chandralekha in an avant-garde, minimalist abstraction of Kroetz’s text. While I was working on these productions, it became fairly obvious to me that I was not at all interested in figuring out what happens to a “German” text in an “Indian” context. Rather, I became interested in questioning: what is the ‘Indian context’? Given the regionalism, the multiplicity of languages and cultural expressions, the psychophysical traditions across the country, it became only too clear to me that we were dealing with internal cultural differences operating within the larger framework of the nation-state, but, more precisely, within the imagined homogeneities of specific regions and localities. It is these internal cultural differences that are often neglected or erased in readings of ‘culture’. This is a problem. For instance, when you are working on Terukkuttu, you know only too well that the Northern and Southern styles are different. But why are they different? What are the social, political, geographical, economic, agricultural reasons that could possibly account for these differences?

So, in a nutshell, I think that the intracultural has a more ‘micro’ approach to understanding the interaction, negotiation and interpretation of cultures, while the intercultural continues to be framed by national, transnational, and global considerations. In any complex reading of any cultural practice, the inter- and the intra- would not be seen as oppositional, but as complementary forces of interrelating energies. For theoretical purposes, however, it does become necessary to identify distinct categories of thought if only to blur or intersect them at a later stage.



OS VENTOS GELADOS DO NORTE

Apresentarei agora um estudo de caso de uma montagem intercultural muito recente para nos auxiliar no processo de verticalizar essa reflexão através de um exemplo concreto, envolvendo o *Thêâtre du Soleil* e a companhia de *Theruk-Koothu*, *Purisai Duraisamy Kannappa Thambiran Parambarai Theru Koothu*

Manran (CIPPICIANI, 2020), do estado de Tamil Nadu, sul da Índia, visando a produção do espetáculo “*Um Chambre Inde*” ou “*A room in India*” (2016), que nos ajuda a dimensionar a importância do aprimoramento das práticas interculturais no campo das artes cênicas para este século.

O primeiro ponto relevante a mencionar foi a escolha de uma forma ritual e popular de teatro indiano, o *Theru-K-Koothu*, praticamente desconhecido no ocidente. A opção de fugir das formas teatrais clássicas, como o *Kathakali* e o *Kudiyattam*, soavam promissoras à primeira vista. Tratava-se de uma oportunidade de ouro para mostrar outros aspectos da cultura teatral da Índia para o ocidente, aqueles negligenciados mesmo dentro do país pelas suas elites culturais e econômicas, mas também por muitos artistas-pesquisadores estrangeiros que vão à Índia em busca desse ideal clássico.

Toda essa empreitada durou três anos, findando em 2018, com a última apresentação do espetáculo na França e podemos nos fazer algumas perguntas, dentro dessa nova compreensão sobre o teatro intercultural: tal projeto contribuiu para dar visibilidade e ampliar o grau de reconhecimento dessa tradição? Contribuiu para desmistificar concepções exotizantes que cercam as culturas teatrais indianas? Promoveu um diálogo simétrico entre essas diferentes culturas teatrais, ocidentais e orientais? O que resultou dessa experiência cênica teve algum impacto positivo sobre o estilo e os artistas locais, para além daqueles envolvidos diretamente na produção e a própria companhia anfitriã?

Vejamos o que nos diz Hanne De Bruin, estudiosa do *Theru-K-Koothu* a mais de trinta anos, em sua crítica sobre o espetáculo:

Eu ainda estou no processo de digerir a posição e o papel do Kuttu em *Une chambre en Inde*. O que exatamente motivou a ideia de reproduzir o autêntico Terukkuttu? Quando perguntei a Ariane, ela disse que, para ela, Terukkuttu é a mãe de todos os teatros, uma espécie de *ur-theatre*. Vendo o Terukkuttu, ela ficou tão empolgada com seu poder e vitalidade que reacendeu sua ideia do que o teatro é e poderia ou deveria fazer. O Terukkuttu não questiona o papel do teatro no mundo. O Kuttu poderia ser

– inquestionavelmente... considerado a solução para todos os outros teatros que estão mortos ou morrendo ...? As cenas de Kuttu eram bastante separadas e isoladas do todo do espetáculo, dramatizadas como sonhos ou visões de algo mais - interrompidas toda vez que o telefone tocava e o grupo Kuttu saía do palco levando todos os seus pertences consigo. Os artistas de Kuttu não pegavam o telefone para atender, nem tentavam silenciá-lo para que sua atuação continuasse. De certa forma, eles estavam (à margem) fora do discurso - exotizados? – embora isso possa não ter sido a intenção da diretora. (DE BRUIN, 2017, p. 2)⁷

Com relação à forma como o *Theru-K-Koothu* aparece dentro do espetáculo, cabe ainda outra análise. A primeira, positiva, dado o esforço dos artistas da companhia em interpretar as cenas inteiramente em *Tâmil*. Quem conhece a língua *Tâmil*, sabe o esforço implícito nessa escolha, que merece ser vista como um gesto que busca uma simetria cultural, um esforço de aproximar-se do contexto original onde essa tradição narrativa nasce, para qual a língua é um elemento fundante. A segunda, requer uma reflexão mais aprofundada sobre aquilo que deixa transparecer: “embora isso possa não ter sido a intenção da diretora”. (DE BRUIN, 2017, p. 2)

O *Theru-K-Koothu* aparece apenas quando o personagem principal, um diretor de teatro metido em um quarto numa cidade indiana dorme e sonha, numa cena dentro da cena. Desse modo, o *Theru-K-Koothu* aparece sempre apartado da narrativa central, sendo apresentado como reminiscência de um teatro ideal, romantizado, mais uma vez colocado num pedestal como forma exótica, assim como foi feito antes e inúmeras vezes no ocidente com outras formas de teatro oriental. Nesse caso, em específico, a metáfora é ainda mais emblemática: o *Theru-K-Koothu* desaparece quando a realidade chama. Como se, nos domínios do real *there was no room* para uma manifestação teatral tão primitiva, uma percepção irônica com relação ao título do espetáculo em inglês, “*A room in India*”.

Então, nesse ponto, podemos nos perguntar: em que tal atitude difere, à grosso modo, do olhar orientalista do início do século XX, apontado tão bem por Said (1978)? Sigamos com as reflexões de De Bruin:

7 No original: “I am still in the process of digesting the position and role of Kuttu in *Une chambre en Inde*. What exactly motivated the idea of reproducing authentic Terukkuttu? When I asked Ariane, she said that for her Terukkuttu is the mother of all theatres, a kind of *ur-theatre*. Seeing it she was so carried away by its power and vitality that it rekindled her idea of what theatre is and could or should do. Terukkuttu does not question the role of theatre in the world. It just *is* or *does* — unquestioningly.... Kuttu as the solution to all other theatres that are dead or dying...? The Kuttu scenes were quite separate and isolated in the entire spectacle, dramatized as dreams or visions of something else — aborted every time when the phone rang and the Kuttu ensemble would hurry off the stage taking all their belongings with them. The Kuttu performers did not grab the phone to answer it, nor did they try silencing it for their performance to continue. In a way they were (left) outside the discourse — exoticized? — whereas this may not have been the intention of the director.” (DE BRUIN, 2017, p. 2)

A produção continha trechos de duas peças famosas de Kuttu, *Draupadi Tukil* (O desenrolar do *saree de Draupadi*) e *Karna Moksham* (a Morte de Karna). Exceto por algumas músicas Kuttu, que podiam ser ouvidas durante toda a produção, cantadas por outros, que não os “verdadeiros” artistas de Kuttu, para comentar a ação dramática mais ampla, os personagens Kuttu nunca falavam com nenhuma das outras personagens dramáticas fora de suas próprias cenas de Kuttu. (DE BRUIN, 2017, p. 2)⁸

Uma das questões mais presentes nas discussões teatrais interculturais, atualmente, é o estabelecimento do princípio de reciprocidade e simetria cultural, que não é um valor matemático, obviamente, mas um valor ético e discursivo. Não soa incômodo, portanto, ouvir as palavras de De Bruin sobre o isolamento dos artistas nas cenas de *Theru-K-Koothu*, apartados da narrativa dominante, como um gesto que deixa antever mais do que uma escolha dramática?

De Bruin prossegue, em sua análise, discorrendo sobre como tal encontro com uma grande companhia teatral internacional, uma renomada diretora não contribuiu para que mudanças significativas ocorressem nas condições de existência e sobrevivência desses artistas tradicionais, sujeitos a condições muito precárias de trabalho e produção, nas áridas e empobrecidas paisagens rurais do sul da Índia, agravadas enormemente durante a pandemia:

O uso de Terukkuttu em outro contexto cultural precisa ser historicizado tomando como pano de fundo outras produções incluindo, é claro, o *Mahabharata* de Peter Brook. Além do debate acadêmico sobre a legitimidade de tais apropriações, fico intrigada com a questão sobre o que Terukkuttu, como um idioma “orientalista”, sinaliza no caso específico de *Une chambre en Inde*. A produção carrega uma mensagem de que Terukkuttu está mais vivo, mais poderoso que os próprios teatros patrocinados da Europa? Isso é provavelmente verdade, pelo menos para as aldeias tâmeis no norte de Tamil Nadu, mas isso não torna o Terukkuttu mais valorizado pela burocracia indiana e pelo *establishment* das artes urbanas. E, conseqüentemente, não muda realmente o seu

8 No original: “The production carried excerpts of two famous Kuttu plays, *Draupadi Tukil* (*Disrobing of Draupadi*) and *Karna Moksham* (*Karna’s Death*). Except for a few selected Kuttu songs which could be heard throughout the production sung by other than “real” Kuttu performers to comment on the wider dramatic action, the Kuttu personae never spoke to any of the other dramatic personae outside their own Kuttu scenes.” (DE BRUIN, 2017, p. 2)

estatuto de expressão cultural do meio rural ignorante, analfabeto e desprezado até... quando? (DE BRUIN, 2017, p. 3)⁹

O que me remete a indagação de Féral (2015) sobre a legitimidade de se conceber um interculturalismo cultural apartado de um olhar interpolítico e das lutas que tal perspectiva engendra. A escolha de colocar o *Theru-K-Koothu* sempre num plano narrativo secundário nos diz muito mais sobre isso, do que sobre dramaturgia. Parece que esse assunto não diz respeito à esfera do artístico, não se relaciona com o espetáculo e o que ele enuncia. Parece que as implicações éticas e político-sociais se restringem ao que acontece no toma lá dá cá da produção do espetáculo, com data de início e término, sem nenhum compromisso com o que disso se desdobra em suas realidades na Índia.

Quanto à experiência da companhia de *Purisai no Soleil*, me solidarizo com as palavras de De Bruin:

E lembro-me de pensar, um tanto melancolicamente comigo mesma, sentada entre os espectadores admirando aquele bela configuração, figurinos e performances, e as entradas exóticas dos personagens *Terukkuttu*: por que nossa própria companhia de jovens profissionais não poderia estar neste belo palco em Paris – talvez para oferecer um vislumbre de um outro lugar da Índia, paralelo àquele mostrada nesta produção? (DE BRUIN, 2017, p. 2)¹⁰

A pergunta que De Bruin lança, ela mesma responde:

E lembro-me também de nossa (ou seja, Rajagopal e minha) pergunta anterior à diretora e à equipe, feita em uma sessão de perguntas e respostas durante o estágio preliminar do desenvolvimento da peça em Pondicherry: “Qual você acha que será o efeito de usar o *Kattaikkuttu/Terukkuttu* no seu espetáculo sobre o estilo e seus artistas?”. Nossa pergunta permanece sem resposta. Ela começa a encontrar algumas respostas possíveis agora, mas também aponta muitos problemas não resolvidos. E novamente, com toda a probabilidade, aqueles a quem pertence o *Terukkuttu* não serão

9 No original: “The use of Terukkuttu in another cultural context needs to be historicized against the backdrop of other productions which have done so including, of course, Peter Brook’s Mahabharata. In addition to the academic debate about the propriety of such appropriation(s), I am intrigued by the question what Terukkuttu, as an “orientalist” idiom, signals in the particular instance of *Une chambre en Inde*. Does the production carry a message that Terukkuttu is more alive, more powerful than Europe’s own sponsored theatres? That is probably true, at least for Tamil villages in the North of Tamil Nadu, but this does not make Terukkuttu more appreciated by the Indian bureaucracy and the urban arts establishment. And consequently, it does not really change its status as a cultural expression of the rural uneducated and illiterate, held in contempt until.... What?” (DE BRUIN, 2017, p. 3)

10 No original: “And I remember thinking, somewhat melancholically to myself sitting among spectators admiring the beautiful set up, costumes and performances and the exotic entries by the Terukkuttu characters: “Why cannot our own company of young professionals be on this beautiful stage in Paris — perhaps to offer a glimpse into another room in India, parallel to the one shown in this production?”. (DE BRUIN, 2017, p. 2)

capazes de participar do debate e da avaliação de como seu teatro foi utilizado e se parece aos olhos do Théâtre du Soleil e de seu público global – já que parece improvável que a produção viaje para a Índia rural. (DE BRUIN, 2017, p. 2)¹¹

Como forma de estabelecer uma discussão dialógica, que considere diferentes pontos de vista sobre o assunto, sugiro que se assista o documentário “Raízes e Rotas II”¹², em que o ator indiano, Palani Murugan, fala sobre a relação dos artistas *Koothus* com a companhia francesa durante o processo de seleção, montagem e apresentação do espetáculo, e sobre sua própria formação como artista *Koothu*.¹³ Trata-se de um relato que nos permite observar a questão a partir de uma perspectiva ‘desde dentro’, de um artista indiano e o modo como ele descreve os acontecimentos e eventos que marcaram a produção francesa e sua iniciação ou despertar decolonial como artista *Koothu*.

De modo complementar, recomendo que se assista ao *trailer* de divulgação do espetáculo, que oferece pistas interessantes sobre a questão da assimetria cultural. Nota-se que não há na peça publicitária, nenhuma menção expressa ao *Theru-K-Koothu*, apenas referências a “figura icônica da encenadora”, como aparece no próprio vídeo: *A Room in India*, YouTube.

OS VENTOS QUENTES DO SUL

A partir da reflexão de De Bruin (2017) sobre a não participação dos artistas *Theru-K-Koothus* no debate e avaliação da transposição de sua tradição a um outro contexto performativo, penso nas palavras de Santos (2019), sobre os diversos níveis de silenciamento e a necessidade de dar voz ao Sul, àqueles a quem tais tradições pertencem por direito:

Para aprender a aprender com o Sul enquanto Sul anti-imperial é necessário em primeiro lugar que se ouça o Sul falar, que se

11 No original: “And I remember also our (i.e. Rajagopal and my) earlier question to the director and the crew, asked at a Q & A during the preliminary stage of the development of the play in Pondicherry: ‘What do you think will be the effect of you using Kattaikkuttu/ Terukkuttu on the form and on its performers?’ Our question remained unanswered then. It begins to find a few possible answers now, but also triggers many unresolved problems. And again, in all probability those who own Terukkuttu will not be able to participate in the debate and the evaluation what their theatre does and looks like through the eyes of Théâtre du Soleil and its global audiences — as it seems unlikely that the production will travel to rural India. (DE BRUIN, 2017, p. 2) A entrevista completa pode ser lida em: em Kattaikkuttu and the World. Disponível em: <http://www.textures-platform.com/?p=4745>. Acesso em: 19 jul. 2021.

12 Esse documentário é parte integrante da tese “*Theru-K-Koothu: um olhar sobre as culturas teatrais populares do sul da Índia*”, defendido pela autora em 2020, no Instituto de Artes da Unicamp.

13 Disponível em: <https://youtu.be/LQFG424rUzc>.

escute profundamente e se entenda o que ele tem a dizer, uma vez que o que melhor identifica o Sul é o fato de ter sido silenciado”. (SANTOS, 2019, p. 5125)

Segue abaixo a segunda parte da entrevista concedida por Rustom Bharucha com considerações sobre o futuro do teatro intercultural, quando vinculado a perspectiva decolonial apresentada por Mignolo (2000), com o protagonismo deste Sul global:

IS INTERCULTURALISM STILL A POSSIBLE BET? PLEASE, EXPLAIN YOUR POINT OF VIEW.

Not just a possible bet, but perhaps the only way to survive. However, you need to be clear that when we are dealing with interculturalism in such a wide existential and futurist register, that we’re not talking about Peter Brook and Ariane Mnouchkine. We can’t allow our thinking to be stuck in moribund practices of the 1970s. We have to think of new ways of creating cultural policy that can genuinely engage with diversity, difference, social exclusion and destitution. In today’s world in Europe, where the refugee crisis lies at the center of most political tensions and conflicts, it is only through the sensitization of interculturalism that one can hope for some sanity. In essence, this means turning to the principle of ‘hospitality’, of opening your doors to strangers. This cannot be easily assumed because there are far too many right-wing politicians who would like to shut the door in the faces of refugees and asylum seekers.

Very recently, I have been deeply inspired and stirred by the nexus between interculturality and decoloniality, which has been put forward by decolonial thinkers like Catherine Walsh and Walter D. Mignolo. For them, interculturality is directly related to Indigenous cultural and political movements, as in Bolivia and Ecuador, which have had a meaningful impact on the plurinationality of the constitutions of these states. Even if these movements may have faced setbacks, I think they open up primary concepts of the intercultural in relation to their ecological understanding of culture through affinities to Nature (Pacha Mama) and new forms of pedagogy through the creation of ‘pluriversities’ rather than ‘universities’.

I would suggest that you read the last part of my essay *'Hauntings of the Intercultural: Enigmas and Lessons on the Borders of Failure'*, in *'The Politics of Interweaving Performance Cultures'* where I deal more specifically with the lessons to be learned from Indigenous cultural practice in the Australian context.

Tomando como verdade a afirmação de que não seja mais possível dissociar o teatro intercultural da esfera interpolítica global, como condição liminar inevitável a sua sobrevivência e legitimação na pós-modernidade, expressa por Caballero nos seguintes termos: “[...] potencial que representa para refletir as situações cênicas e políticas inseridas na vida social” (2016, p. 38), concluindo que “[...] o retorno ao “real” faz um apelo ao entrecruzamento entre o social e o artístico, acentuando a implicação ética do artista” (2016, p. 44), proponho pensar a produção teatral intercultural atual à luz dos procedimentos das Epistemologias do Sul (SANTOS, 2019), como possíveis detonadores de uma interlocução potente, no campo artístico-político, entre sujeitos do eixo Sul-Sul, mas também entre sujeitos do eixo Sul-Norte.

A não dissociação entre intercultural e interpolítico implica em, constantemente, relembrar as assimetrias e hierarquias criadas pela “linha abissal” (SANTOS, 2019) e a “diferença colonial”. (MIGNOLO, 2000) As hegemonias políticas, econômicas e culturais que estabelecem, e as zonas de exclusão e inferioridade que criam, assumindo o compromisso de denunciá-las e combatê-las, sistematicamente, também como projeto artístico. Tal combate assume a forma de colaborações concretas visando a produção de novas linguagens na/para cena, entre aqueles que historicamente estão à margem desse processo, os “subalternos” (MIGNOLO, 2000), de modo que tal saber nasça das franjas do sistema e avance em direção ao seu centro. Seu objetivo não é eliminar os saberes do Norte global, mas destituir sua hegemonia, subvertê-la, como Santos evidencia: “As epistemologias do sul afirmam e valorizam as diferenças que permanecem depois da eliminação das hierarquias de poder”. (SANTOS, 2019, p. 386)

Desse modo, o teatro intercultural, assumido como gesto artístico-interpolítico, atua em duas camadas distintas da luta anti-hegemônica: (1) levando tais assuntos diretamente à cena onde quer que ela se estabeleça e em suas múltiplas possibilidades estéticas, através do exercício poético-crítico-reflexivo e da invenção da linguagem e (2) assumindo seu compromisso na eliminação

das hierarquias de poder, apostando nas performances como instrumento de produção de “pensamentos alternativos de alternativas” (SANTOS, 2019, p. 96) entre Sul-Norte e Sul-Sul, que possam contribuir, de algum modo, para a desestabilização dessas macroestruturas sociopolíticas, que são a base de sustentação dessas assimetrias também no campo intercultural.

Santos nos apresenta sua epistemologia do sul como uma “política da esperança”, quando associada a uma “sociologia das emergências”, mas seria possível pensar a aplicação das categorias que ele desenvolve ao campo do teatro intercultural, transformando-as em saberes performativos politicamente atuantes?

Começamos pelo conceito de “ecologia de saberes” (SANTOS, 2019, p. 915) como uma elegia ao não purismo e a não hierarquia dos saberes aplicados, onde impera a lógica do hibridismo, da miscigenação e da mestiçagem como fator altamente positivo e desejável na produção de novas epistemologias para/na cena. No encontro não hierarquizado urge pensar quem são os sujeitos implicados em igualdade de colaboração e ação e para quem, afinal, esse conjunto de novos saberes se destina, ou seja, se existe um sujeito-artista intercultural, há que se conceber também um sujeito-receptor intercultural (FÉRAL, 2015, p. 355) e de que modo projetamos ou esperamos que eles acessem e apreciem essa resultante híbrida de forma a compreender tudo o que está posto em jogo na cena. A “ecologia dos saberes”, portanto, preconiza um postulado ético, uma conduta a regular esses encontros interculturais, mas para que ela se realize na cena, é preciso investir nas “artesanias das práticas” (SANTOS, 2019, p. 979) e nas “traduções interculturais”. (SANTOS, 2019, p. 915)

A primeira consiste em investir na produção de pedagogias na/para cena a partir das realidades concretas dos sujeitos/culturas que intercambiam e não a partir de teorias ou estéticas pré-estabelecidas. Isso equivale a dizer que o encontro intercultural precisa gerar um problema a ser resolvido conjuntamente para o qual, nenhum livro já escrito, nenhuma teoria formulada, nenhuma técnica inventada tem a resposta definitiva, porque o problema colocado só existe no aqui e agora do encontro entre estes dois sujeitos/culturas específicos. Todas elas oferecem apenas respostas parciais e assim precisam e devem ser consideradas quando colocadas em jogo.

Então, é preciso inventar um jeito único de transitar de uma margem a outra, levando e trazendo saberes e pedagogias de lá para cá e de cá para lá, o que configura a “tradução intercultural”, instrumento de aprendizagem recíproca que preconiza o “interconhecimento e a intercomunicação” (SANTOS, 2019, p. 4790) que não dissolva ou desconfigure as identidades em questão. Sua função é articular perspectivas, criar palimpsestos e valorizar a diversidade cultural que há no mundo de modo não hierarquizado.

A aplicação desses três procedimentos abre caminho para o florescimento das três emergências: “ruínas-sementes”, “apropriações contra-hegemônicas” e “zonas libertadas” (SANTOS, 2019, p. 847) que constituem, de fato, a consolidação das epistemologias insurgentes na/para cena. A primeira emergência consiste na valorização das nossas heranças ancestrais e de nossos interlocutores, como memórias que viabilizam um futuro possível. Isso implica em “perceber que existe um sul” (SANTOS, 2019, p. 5048), que existe uma assimetria que desqualifica certos sujeitos históricos, reconhecer a identidade desses sujeitos e valorizar suas matrizes culturais como saberes válidos em si.

As “apropriações contra-hegemônicas” implicam em questionar a hegemonia e a hierarquia dos saberes advindos tanto do Norte global, quanto da própria cultura, isto é, considerar que toda tradição cultural acessada, interna ou externa, carrega contradições latentes em seu bojo e que faz parte do trabalho do artista questioná-las e reformulá-las poética e criticamente. Só assim se poderá chegar a uma “tradução intercultural” na/para cena que vá além do que já foi amplamente testado por artistas da cena no século passado, ao que Bharucha se refere como *“we can’t allow our thinking to be stuck in moribund practices of the 1970s”*. (entrevista, parte II) Tal ação consiste em “aprender a ir para o sul” (Santos, 2019, p. 5048), reconhecer o epistemicídio a que fomos sujeitados historicamente, tomar consciência de nossa evidente subalternidade latina e caminhar em direção aos nossos companheiros latino-americanos, africanos, asiáticos e da Oceania, abrindo espaço, no campo das artes da cena, para o exercício e a difusão de novas possibilidades técnicas, éticas, estéticas até então ignoradas ou marginalizadas.

Em última instância, caminhar em direção a nossas tradições, nossa cultura popular, nossos povos ancestrais para experimentar outro tipo de interculturalismo, aquele

que se dá dentro de um mesmo estado-nação, ao que Bharucha se refere como intraculturalismo, evidente tanto na Índia, como no Brasil.

Nesse sentido e por afinidade epistemológica, me recordo do termo pluriculturalismo, utilizado por Inaicyrá Falcão no livro *“Corpo e Ancestralidade - uma proposta pluricultural de dança-arte-educação”* (2021) como uma versão genuinamente brasileira para o termo indiano intraculturalismo, considerando o fato de que Brasil e Índia, além de serem membros do Sul global são, reconhecidamente, países pluriculturais em termos de riqueza e diversidade, oferecendo um espaço generoso de investigação, criação artística e trocas culturais internas e em colaboração. Sobre essa possibilidade, segue a terceira parte da entrevista concedida por Rustom Bharucha falando sobre o estreitamento das relações interculturais entre Brasil e Índia como fortalecimento do Sul global e ruptura com as narrativas hegemônicas do Norte:

**CONSIDERING OUR HISTORICAL
CONDITION OF COLONIZED COUNTRIES,
IT WOULD BE POSSIBLE TO THINK OF
“ANOTHER QUALITY OF INTERCULTURAL
EXCHANGES” BETWEEN COUNTRIES
LIKE BRAZIL AND INDIA OR NOT?**

Following the example of Walter D. Mignolo, I would say that we need to re-open the moment of decolonization, and realize that official decolonizations and declarations of ‘independence’ do not necessarily mean that we have entered a ‘decolonial’ state. This is one of Mignolo’s major discrimination. A decolonial state of mind would necessitate a ‘de-linking’ from the hegemonic narratives of modernity and development. We need to become aware of the ‘dark side of modernity’, as Mignolo puts it, which necessitates a deeper confrontation of the ongoing realities of racism, slavery, and capitalism. Only through a sustained dialogue on these matters, which tend to get erased in postcolonial discourse, can we arrive at another quality of intercultural exchange. Before the exchange can materialize, we need to prepare the ground by confronting home-truths and realize that our histories are different, yet connected, and it would help that we

forge South-South exchanges instead of perpetuating our over-dependence on discursive and epistemological structures from the North.

Por fim, retomando a última categoria da “sociologia das emergências” de Santos, é possível imaginar que desse encontro nas bordas, entre sujeitos/culturas marginais e excluídos, surjam “zonas libertadas”, “*communnitas*”, antiestruturas artísticas e de pensamento (CABALLERO, 2016, p. 36) ou um “*third space*” (BHABHA, 1998), como zona desterritorializada onde habitam o eu e o outro onde outra lógica, desvinculada da obrigação epistêmica de remeter-se ou apoiar-se nos saberes produzidos pelo Norte global ou mesmo contra eles, possa operar como um verdadeiro “giro decolonial”. (MIGNOLO, 2000)

Desse modo, estaríamos nos habilitando a “aprender a aprender com o sul” (SANTOS, 2019, p. 5060), em última análise, reconhecer nossas identidades locais, irmanarmo-nos em nossa subalternidade global e, juntos, criar as ferramentas que produzirão uma contrapoética ou uma contraperformatividade insurgente e palpável, que inaugure um novo capítulo naquilo que chamamos de teatro intercultural, com um protagonismo evidente de artistas, pesquisadores e produções advindas deste imenso Sul global epistemológico que é perfeitamente capaz de falar por si e entre si, pautando suas tradições em contextos contemporâneos de criação e ativismo, trabalhando em redes de colaboração pluriculturais e interculturais, somando seus esforços artísticos à luta decolonial e anti-imperialista.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, H. *The location of culture*. Massachusetts: Taylor and Francis Group, 1994.

BHARUCHA, R. *Theatre and the World*. New York: Routledge, 1993.

BHARUCHA, R.; FISCHER-LICHTE, E. Dialogue: Erika Fischer-Litche and Rustom Bharucha, Berlin, August 6, 2011. In: *Textures* – online plataforma for interweaving performance cultures at Freie Universität, Berlin, October, 2011.

CABALLERO, I. D. *Cenários Liminares. Teatralidades, Performance e Política*. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CIPPICIANI, I. A diáspora privilegiada: tateando os limites do interculturalismo entre ocidente e oriente. *Corpo e Diásporas Performativas*. (org.). Daniel Santos Costa. São Paulo, Paco Editorial, 2019.

CIPPICIANI, I. *Theru-K-Koothu: raízes e rotas II*. YouTube, 26 nov. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/IQFG424rUzc>. Acesso em: 22 set. 2020.

CIPPICIANI, I. *Theru-K-Koothu: um olhar sobre as culturas teatrais populares do sul da Índia*. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2020. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/336819>. Acesso em:

CIPPICIANI, I. *Theru-K-Koothu e o mundo desencantado: caminhos e descaminhos de uma tradição ritual*. Urdimento, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.

CIPPICIANI, I. *Gênero e Performance no Sul da Índia: da força da deusa à negação da mulher*. Revista Conceição/Conception, Campinas, SP, v. 10, e021005, 2021.

DE BRUIN, H. M. *Kattaikkuttu: the flexibility of a South Indian theatre tradition*. Netherlands: Egbert Forsten, 1999.

DE BRUIN, H. M. *Kattaikkuttu and the world*. June, 19, 2017. Disponível em: <http://www.textures-platform.com/?p=4745>. Acesso em:

FALCÃO, I. *Corpo e Ancestralidade – uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Curitiba: Editora CRV, 2021.

FÉRAL, J. *Além dos limites*. Teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, E. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Tradução: L. Saskya Jan. Londres: Routledge, 2008.

MIGNOLO, W. D. *Local Histories/Global Designs*. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking. New Jersey, Princeton University Press, 2000.

PAVIS, P. *O teatro no cruzamento das culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SAID, E. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.

SANTOS, B. de S. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. São Paulo: Autêntica Editora, 2019 (e-book).

YUASA, Y. *The body, self-cultivation, and Ki-Energy*. New York: State University of New York Press, 1993.

ZARRILLI, P.; SASITHARAN, T.; KAPUR, A. *Intercultural Acting and Performer Training*. London e New York: Routledge, 2019.

CIPPICIANI, IRANI: Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atriz e bailarina, integra o grupo de pesquisa Estudos Culturais em Artes Presenciais, coordenado pela Professora Doutora Mariana Baruco M. Andraus (Unicamp/IA).