

## Interculturalidade: origens e confluências cênicas

Camile Bauer Brönstrup<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho se propõe a pesquisar as origens da interculturalidade no teatro, assim como as diferentes formas de contato estabelecidas ao longo da história teatral. Teremos como foco principal o século XX, quando a interculturalidade transformou-se em uma escolha estética, assumindo diferentes roupagens e formas de expressão semiótica. Para compreender este mecanismo, propomos uma abordagem que prioriza as confluências e metodologias pluridisciplinares.

**Palavras-chave:** Interculturalidade; teatro; estética; hibridação.

**Abstract:** The aim of this work lies in researching the origins of interculturality in theatre as well as the various forms of contact that have been established throughout theatre history. The 20<sup>th</sup> century is where our work focuses on, the time that interculturality transformed into a choice of aesthetics, acquiring different guises and forms of semiotic expression. To understand this mechanism we propose an approach that gives priority to the confluences and the multidisciplinary methodologies.

**Keywords:** Interculturality; theatre; aesthetics; hybridization.

A interculturalidade, fenômeno de moda na cena teatral especialmente depois dos anos 60, encontra suas origens em períodos muito mais remotos do que esta eclosão das últimas décadas pode sugerir. A representação do *Outro* como ser exótico sucede de modo espetacular desde as exposições etnográficas realizadas no Ocidente nos últimos cinco séculos. A partir do momento em que a Europa começou a conquistar outros continentes, diferentes protótipos dos nativos encontrados na Ásia, na América e na África foram apresentados ao público europeu com fins de diversão, de contemplação exótico-estética, de propaganda ideológica ou de análise científica. Sem embargo, nestas ocasiões, não se almejava a construção de uma estética cênica, mesmo que essas

---

<sup>1</sup> Doutoranda pela Universidade de Sevilha e Universidade Livre de Bruxelas, defenderá sua tese “Interculturalidade e cenas contemporâneas. Semiótica da Diversidade” em maio de 2010. Mestre pelo programa europeu em Artes do Espetáculo Vivo. Graduada em direção teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Leciona teatro e literatura na Universidade de Sevilha, além de trabalhar como diretora artística do grupo “Centro de Pesquisa Estética e Intercultural”.

exibições humanas funcionassem como motor de promoção ideológica do colonialismo. A exibição do *Outro* sempre atraiu a atenção do ocidental, representando diferentes alteridades com o objetivo de consumir o que Coco Fusco define como “ilusão de autenticidade a fim de alimentar a fascinação ocidental pelo Outro” (1994, p. 147)<sup>2</sup>.

Este tipo de evento permitia a artistas e escritores estabelecer contato com outras culturas, ao mesmo tempo em que lhes mostrava o fascínio que a confrontação com as diferenças exercia no público europeu. A princípios do século XX, Franz Kafka escreveu um texto intitulado *A Report to an Academy*, no qual um homem da Costa Dourada da África relatava sua experiência na Alemanha, onde havia sido apresentado como primata. Sua anterior vida de selvagem foi o foco da exposição. A fábula de Kafka ilustra situações reais, nas quais aborígenes australianos, astecas, zulus, indianos e brasileiros, entre outros, foram exibidos em tavernas, zoológicos, praças, feiras e circos, inicialmente na Europa e depois nos Estados Unidos. Eventos desta natureza motivaram o trabalho dos primeiros antropólogos, que começaram a estudar o homem e os seus instintos de dominação, superioridade e representação.

Em um marco cênico, podemos afirmar que o teatro é intercultural por natureza, posto que todo o seu percurso como forma artística está marcado por influências e elementos de diferentes tradições. Tanto a noção de teatro quanto a de interculturalidade pressupõem uma definição de cultura, espaço onde o ser humano e suas representações convergem. Desde o seu nascimento no século V a.C, na Grécia Antiga, o teatro (tal como o compreendemos no Ocidente) possui a função de divulgar, isto é, ocupa-se de fazer a publicidade de um sistema político, ideológico, cultural, religioso ou social, sem deixar de questioná-lo. Pouco importa qual seja o ponto abordado ou questionado, a presença do *Outro*, estrangeiro e diferente do observador/receptor, é inegável. O *Outro* pode manifestar-se tanto por suas distintas posturas políticas, ideológicas, religiosas ou culturais, como ser alheio à língua ou à cultura abordada.

No caso do teatro grego, as referências aos estrangeiros eram abundantes e frequentemente caracterizadas pelo uso de dialetos, vestimenta e anedotas construídas em torno aos costumes, a alimentação e as crenças dos bárbaros ridicularizados. O teatro grego, como forma artística, nasceu de uma mescla de canto, dança e poesia, somando-se às técnicas do orador, ao rito e ao ditirambo. Mais tarde, esta arte da imitação influenciou o nascimento do teatro romano, que modificou a forma do espaço de atuação e a estrutura da tragédia, originando seu teatro próprio. Este teatro, à sua vez, influenciou a Renascença inglesa, concretamente a Shakespeare, enquanto que a

---

<sup>2</sup> “illusion of authenticity to cater to the Western fascination with otherness”.

tragédia grega deixava suas marcas no Classicismo francês, especialmente na obra de autores como Corneille e Racine. Molière, por exemplo, sofreu influências italianas e orientais, merecendo destaque suas cenas turcas. Como podemos observar, o teatro originou-se de uma mestiçagem de diferentes práticas artísticas, todas essas mesclas estando também projetadas no trabalho de autores e diretores contemporâneos. Assim, o teatro é intercultural em sua origem, mesmo que inicialmente esta condição só se refletisse com visibilidade na literatura. Da mesma forma, podemos constatar que desde a antiguidade clássica uma cultura exerce influência em outra, produzindo uma notável riqueza artística.

Ao analisar os diferentes momentos de contato cultural presentes na história literária e artística, podemos confirmar a hipótese de que cada período define sua própria estrutura e estética, influenciadas pelos movimentos precedentes e afetando igualmente o percurso de sucessão cultural. No Classicismo, por exemplo, as normas predominavam sobre a expressão. Neste caso, a adequação do conteúdo às regras caracterizava a qualidade da obra. Portanto, as Poéticas eram mais importantes que as próprias obras, assim como os críticos eram considerados superiores aos escritores. Por outro lado, nas sociedades onde a expressão prevalecia, a escritura se concretizava através de um conjunto de textos em que a liberdade e a expressão eram valorizadas. As diferentes ênfases que cada cultura confere à relação expressão-conteúdo funcionam como traços na reconstrução das mesmas, sendo o sistema de regras um significante ativo que exerce influência no movimento subsequente.

### **A segunda “Renascença”**

Nas manifestações teatrais, como pudemos verificar, as referências a outras culturas sempre estiveram presentes. Sem embargo, foi no século XVIII que estas práticas se transformaram em um debate consciente, inaugurando uma importante linha de discussão filosófica, especialmente com Diderot, Voltaire e Goethe. Estes debates, como consequência, vieram a conduzir uma parte relevante da prática teatral contemporânea. O final do século XVIII sinala o começo de uma nova era para o teatro e para a cena intercultural ocidentais, marcados também pelo nascimento do comparatismo no século XIX e pela supranacionalidade. Segundo Raymond Schwab (1950), esta é uma época de grandes descobertas de riquezas culturais orientais, sendo um período de importantes apropriações do Oriente pela Europa, como podemos constatar ao ler *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756), de Voltaire. Descubrem-se novas línguas (como o

sânscrito, por parte dos alemães e dos franceses), novas formas artísticas e musicais, além dos poemas épicos indianos (pelos artistas e literários ingleses, franceses e alemães), o imaginário persa, a filosofia sufi, o redescobrimento da Grécia, as aproximações ao mundo árabe e os novos contatos com as terras africanas. Todo este panorama cultural renova e transforma a cena artística e literária.

A consciência da necessidade de um diálogo intercultural apresenta-se de forma vigorosa, especialmente nas figuras de Goethe, Voltaire e Diderot. Goethe proclama urgência na construção de um repertório de *literatura do mundo*: “Literatura nacional significa pouco hoje em dia, a era da literatura mundial está a nosso alcance e cada um de nós deve ajudar a acelerar a sua chegada” (1966, p. 153)<sup>3</sup>. Enquanto Lessing seguia preocupado com a afirmação de um repertório teatral nacional alemão (*German Nationaltheater*), Goethe estava mais interessado e acreditava na importância de um repertório com as obras mais relevantes do mundo literário. Nesta época, Goethe começou a selecionar esse repertório, ainda que fosse para seu pequeno teatro em Weimar e apesar de que estivesse constituído apenas por textos europeus. Incluiu algumas obras de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Corneille, Racine, Molière, Goldoni, Lessing, Voltaire, etc. O teatro de Weimar se transformou, como afirma Fisher-Lichte, na agência de mediação entre a cultura de Goethe e a estrangeira:

Para que este objetivo se cumprisse com êxito, Goethe não outorgou muita importância à mediação das obras derivadas de culturas estrangeiras, dado que apareceram em sua forma textual original. Estava mais desejoso de que o público contemporâneo sentisse diretamente o efeito completo (1996, p. 28-29).<sup>4</sup>

Durante um certo tempo, Goethe adaptou e modificou as obras que se representariam em seu teatro, sem considerar as expectativas do público. Modificou algumas cenas de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, do mesmo modo que suprimiu uma cena completa de *Macbeth*, justificando que a considerava ruim e obscena. Substituiu-a, então, por uma “canção para bailar”. Goethe buscava a melhor maneira de comunicar um texto escrito a um outro público, como é o caso do contexto alemão. Levou à Alemanha obras de culturas estrangeiras, dando-lhes vida e importância no teatro de seu tempo. Interessou-

---

<sup>3</sup> “National literature means little nowadays, the era of world literature is at hand, and each of us now must help to hasten its arrival”.

<sup>4</sup> “In order that this aim be successfully fulfilled, Goethe did not place much importance on mediating the plays deriving from foreign cultures as they appeared in their original textual form. He was far more eager that the contemporary audience feel the full effect directly”.

se pelo drama *Sakuntala*, do poeta indiano Kalidassa, traduzido ao alemão em 1791, por Georg Forster. Os dramas sânscritos também exerceram uma clara influência em sua obra, como podemos constatar ao ler seus trabalhos poéticos ou ao analisar a estrutura de *Fausto*, especialmente no “Prelúdio no teatro”. Mais tarde, Goethe deixa de adaptar ou de incorporar elementos estrangeiros ao seu teatro: “Nossos costumes, sensibilidades e formas de pensar se desenvolveram diferentemente daqueles desta nação oriental que incluso uma obra tão importante como esta... pode ter pouco sucesso aqui” (*apud FISCHER-LICHTE*, 1996: 29).<sup>5</sup>

Nesta época, influenciados pelo iluminismo, os franceses começaram a interessar-se pelas línguas estrangeiras, principalmente pelo inglês, traduzindo a autores como Swift, Richardson, Edward Moore, Fielding e Pope. De acordo com Anna Raventós, “Esta abertura coexiste pacificamente com o etnocentrismo de uma nação convencida da excelência exclusiva de sua língua e, portanto, de suas expressões literárias” (2003, p. 395).<sup>6</sup> Neste sentido, a obra inglesa exerceu uma forte influência em autores como Diderot e Voltaire.

### **Voltaire e a tradição chinesa**

A obra de Voltaire está bastante marcada por influências estrangeiras, não apenas europeias, mas também orientais. A China, pela primeira vez apresentada na literatura francesa do século XVI por Montaigne, chegou ao conhecimento dos franceses no Século das Luzes por meio do trabalho iniciado 140 anos antes, com a chegada do padre Matteo Ricci à China, e encontrou continuidade nas mãos da *Compagnie de Jesus*. Em 1735, o labor do padre Jean-Baptiste Du Halde e dos 27 jesuítas sinologistas que ajudaram a escrever as mais de 2400 páginas sobre o império chinês recebeu publicação francesa, intitulando-se “Descrição geográfica, histórica, cronológica, política e física do Império da China y da Tártara chinesa, enriquecidos de mapas gerais e específicos”.<sup>7</sup> Esta obra, publicada um ano mais tarde na Holanda e três anos depois em edições semanais na

---

<sup>5</sup> “Our sensibilities, customs and ways of thinking have developed so differently from those in this Eastern nation that even an important work such as this ... can have little success here”. “Tag- und Jahresheft”, 1821. Goethe, 1961, vol. 2, p. 937, *apud FISCHER-LICHTE*, 1996: 29.

<sup>6</sup> “Cette ouverture coexiste d’une manière tout à fait pacifique avec l’ethnocentrisme d’une nation persuadée de l’excellence exclusive de sa langue et, partant, de ses expressions littéraires”.

<sup>7</sup> “Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l’Empire de la Chine et la Tartarie chinoise, enrichie de cartes générales et particulières”.

Inglaterra<sup>8</sup>, apresenta a história da China, seus costumes, vestimentas, técnicas e cultura, através de textos, mapas e desenhos. Voltaire fascinou-se pela cultura oriental, por sua filosofia e imaginário, adaptando a obra *L'Orphelin de la famille Zhao*, do dramaturgo Ji Junxiang, salva do esquecimento pela dinastia dos Yuan (1279-1368). Em 1755, Voltaire batizou sua obra como *L'Orphelin de la Chine*, adaptando-a ao contexto filosófico do Iluminismo.

A obra de Voltaire provocou grandes inovações na cena francesa de transição, ao ser representada no *Théâtre Français* com os atores vestidos “à la chinoise”<sup>9</sup>. Foi a primeira vez que vestuário e contexto orientais estiveram presentes no palco francês, servindo à causa dos pensadores daquela época. Como podemos constatar, o teatro do século XVIII, especialmente com Voltaire, Diderot e Goethe, começou a construir linhas de intercâmbio e representação de outras culturas de uma nova maneira. A representação de *L'Orphelin de la Chine* funciona como um dos primeiros indícios de uma *semiótica da interculturalidade*, ao apresentar elementos estrangeiros para falar de uma situação francesa contemporânea. Este recurso foi utilizado em diferentes períodos da história, como, por exemplo, em Shakespeare (que transferiu suas ações à Dinamarca e à Itália, entre outros países, para falar da sociedade inglesa), em Molière (que situou parte de suas fábulas na Espanha e na Itália, evitando a censura de Luís XIV), Racine (que reconstruiu mitos da Grécia antiga adaptando-os ao contexto francês), Beaumarchais (que por questões de censura transferiu algumas de suas histórias a Sevilha), entre outros autores e movimentos, que sofreram influências estrangeiras (temporal ou geográfica) na construção e representação de suas estéticas, deslocando também a ação (temporal ou geograficamente), a fim de driblar a censura. A despeito deste amplo panorama, em Voltaire esta representação se materializa por meio de signos como o vestuário, colocando-o à frente do movimento intercultural não apenas literário, mas também cênico.

---

<sup>8</sup> Jean-Baptiste Du Halde. *A Description of the Empire of China and Chinese-Tartary, together with the Kingdoms of Korea and Tibet: containing the geography and history (natural as well as civil) of those countries*. Londres, Edward Cave, 1738-41.

<sup>9</sup> M. de Leris. *Dictionnaire Portatif Historique et Littéraire des Théâtres*. 1763. “Les Comédiens s’habillèrent à la Chinoise dans cette pièce, & les Actrices mêmes y parurent dans panier, ce qui fut beaucoup applaudi du Public, qui desiroit de voir toujours le costume un peu mieux observé au Théâtre”, *apud* PRADIER, 2008: f13. “Nesta obra, os atores se vestiram ‘ao estilo chinês’, e as atrizes apareceram da mesma forma, sendo bastante aplaudidos pelo público, que sempre desejou ver o figurino um pouco mais elaborado no *Théâtre*”.

### **As origens da interculturalidade na cena contemporânea**

O debate filosófico sobre a interculturalidade constrói-se no século XX amparado por disciplinas como a antropologia e a sociologia, representadas por grandes pensadores como Claude Lévi-Strauss, Edouard Glissant, Victor Segalen, Marcel Mauss, entre outros. No teatro, é tardiamente que a interculturalidade se define como elemento de análise e de construção cênica, isto é, a partir dos anos 60 do século XX, chegando ao seu apogeu nos anos 80. Consideramos tardia esta manifestação, como prática cênica, dado que outras disciplinas como a música e a etnografia já haviam estruturado seus debates e práticas, impulsionadas pelos trabalhos de François Laplantine, Clifford Geertz, Victor Turner e John Blacking.

O espetáculo intercultural do século XX, do ponto de vista ocidental, caracteriza-se pela apropriação de elementos culturais estrangeiros, especialmente os longínquos (não-europeus), sem que isto suponha um intercâmbio. A interculturalidade reconhece a intencionalidade da pesquisa formal e estética, do mesmo modo que valoriza a sua relação temática, refletindo a saturação de formas do teatro. O espetáculo intercultural cria formas híbridas a partir da mescla mais ou menos consciente das tradições de jogo de diferentes culturas. Neste percurso de hibridação, nem sempre se consegue distinguir as formas de origem.

Por outro lado, se consideramos uma perspectiva não-europeia, o espetáculo intercultural caracteriza-se inicialmente pelo processo de colonização, no qual elementos dos “colonizadores civilizados” são impostos aos “bárbaros sem cultura e sem história”. Em um segundo momento, a construção intercultural desses grupos tende à: 1) retorno às formas tradicionais como afirmação de uma identidade anticolonização; 2) acomodação das formas estrangeiras às formas da tradição (e vice-versa, dependendo do grupo e do grau de colonização que sofreu)<sup>10</sup>, produzindo formas mestiças e solidificando a criação de uma cultura crioula.

Devido às diferentes formas, construções, motivações e representações da interculturalidade, optamos por estudar os contatos culturais a partir de uma ótica

---

<sup>10</sup> Todorov (1986: 17-18) define esses dois processos como: 1) isolationnisme: “le refus d’apport ‘européen’, la valorisation des origines et de la tradition qui revenaient souvent à un refus du présent et à un rejet, entre autres, de l’idéal démocratique”; 2) malinchisme culturel: “l’adoption aveugle des valeurs, des thèmes et même de la langue de la métropole”.

“1) isolamento: recusa às contribuições ‘europeias’, valorização das origens e da tradição que frequentemente voltam à negação do presente e à rejeição, entre outros, do ideal democrático; 2) malinchismo cultural: adoção cega dos valores, temas e incluso da língua da metrópole”.

estruturalista e não impressionista, procurando compreender o funcionamento dos diferentes tipos de contato. O espetáculo intercultural, que em uma análise cênica pode parecer uma invenção dos artistas contemporâneos, encontra suas origens em períodos mais longínquos do que parece induzir esta floração espetacular dos últimos 40 anos. As viagens reais ou imaginárias realizadas por Bertold Brecht e Antonin Artaud nos anos 30 do último século deixaram marcas inegáveis na cena contemporânea, especialmente nos caminhos desenhados por seus seguidores como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook ou Ariane Mnouchkine, por citar apenas alguns. O encontro de Artaud com o espetáculo balinês em Paris, em 1931, condicionou sua percepção da arte e do corpo. De modo parecido, o contato que teve Brecht em Moscou, em 1935, com o ator da Ópera de Pekin, Mei Lan-Fan (ou Mei Langfang), possibilitou-lhe refletir sobre o que mais tarde se desenvolveria como sua grande teoria, o “*verfremdungseffekt*” (efeito de distanciamento)<sup>11</sup>. Durante um banquete, Mei Lan-Fan levantou-se da cadeira para apresentar o papel de “*dan*” feminina do seu teatro chinês clássico<sup>12</sup>, sem figurino e sem maquiagem, inspirando assim ao grande pensador alemão.

Edward Gordon Craig foi um dos primeiros a utilizar máscaras africanas e asiáticas no teatro ocidental, contribuindo aos trabalhos de Stanislavski e fundando a noção de *supermarionete*. Por outro lado, Max Reinhardt e Vsevolod Meyerhold introduziram em seus trabalhos elementos dos teatros japonês e chinês, como tentativa de teatralizar e revitalizar o palco europeu. Max Reinhardt experimentou o *hanamiche* (plataforma típica do teatro japonês que atravessa a sala em sentido vertical), sob influência do Kabuki, aplicando esta forma de espaço de atuação ao teatro alemão e produzindo textos estrangeiros como o chinês *The Yellow Jacket* (1913). No ano seguinte, Tairov encenou o mesmo texto, assim como *Sakuntala*, o “drama dançado indiano” que já havia influenciado a Goethe. Esta influência também se manifesta nos escritos de Meyerhold (1912-1913) e na contratação que ele solicita (1910) de artistas japoneses de Nô para que ensinem aos seus atores a arte dos gestos. Seu desejo era substituir o realismo em plena época de teatro da ilusão. De modo semelhante, Copeau queria ensinar esta arte aos seus artistas, estudando a produção de Nô, *Kantan*, em 1924.

Essa primeira fase do teatro intercultural do século XX conduz diferentes correntes do teatro contemporâneo, construindo uma importante linha de pesquisa teatral baseada nos contatos entre culturas e entre diferentes formas artísticas. Estes exemplos são seguidos por Ariane Mnouchkine, que compõe por meio da utilização de formas orientais

---

<sup>11</sup> Bertold Brecht. “Alienation effects in Chinese acting”, publicado por primeira vez na revista *Life and Letters*. Londres, 1936, e mais tarde incluído em WILLET, 1964: 91-99.

<sup>12</sup> Na ópera chinesa os personagens femininos são chamados “*dan*” e os masculinos “*sheng*”.

uma estética sincrética, enquanto Peter Brook busca na África e na Índia uma linguagem universal. Grotowski passou muitos anos de sua vida peregrinando pelo Oriente, aspirando algo parecido ao que desejava Brook e que ele definia como “valores artísticos universais”.

Eugenio Barba, encabeçando a lista dos contemporâneos, estuda o nível pré-expressivo de artistas orientais e ocidentais, fundando seu *Teatrum Mundi Eurasiano*. As pesquisas interculturais, ou mais bem transculturais, realizadas nas reuniões da ISTA (*International School of Theater Anthropology*), encontram alguns antecedentes na história do trabalho do *performer*, ainda que as informações a este respeito sejam bastante escassas. No caminho da construção intercultural, merecem destaque encontros como os que foram estabelecidos entre Jean-Louis Barrault e Hisao Kanze (um dos maiores *performers* de Nô no pós-guerra), em Tóquio, entre 1960 e 1978. Nessas ocasiões, os dois artistas intercambiaram suas técnicas, quase sem palavras, diante de um pequeno público. Nas palavras de Barrault: “... estávamos passando-nos nossas coisas. Estávamos felizes” (1961, p. 87)<sup>13</sup>.

### **Extremo-Oriente: Japão e China**

As primeiras encenações orientais inspiradas na tradição europeia foram construídas a partir de 1880, por atores do Kabuki japonês, e se baseavam em textos de Shakespeare e de Schiller. A primeira versão cênica de um texto de Ibsen no Japão foi proposta em 1909, por Osanai Kaoru, quando este reuniu atores de uma companhia de Kabuki para representar *John Gabriel Borkman*. O personagem principal esteve sob responsabilidade de Ichikawa Sadanji II, que aproximadamente 20 anos mais tarde conduziu uma turnê de sua companhia pela Rússia, influenciando o trabalho de Sergei Eisenstein. Depois de assistir a uma apresentação do grupo, Eisenstein escreveu seu famoso artigo, *Behind the Screen*, versando sobre a atuação japonesa. Os personagens femininos eram representados por *onnagatas* (atores homens especialistas em personagens femininos)<sup>14</sup>.

Em 1911, uma montagem de *Casa de Bonecas*, de Ibsen, representada pela *Bungei-Kyokai* (Sociedade Literária), contou com a atuação de uma mulher, Matsui Sumako, no

---

<sup>13</sup> “... nous étions tous deux nous passant nos trucs. Nous étions heureux”.

<sup>14</sup> A respeito do processo de inclusão da obra de Ibsen no teatro oriental, ver FISCHER-LICHTE, 2008, uma de nossas principais fontes sobre este tema.

papel de Nora. Sem embargo, não foi a primeira vez que uma mulher subiu ao palco, ainda que tenha sido umas das poucas vezes em que isso aconteceu. Anteriormente, algumas antigas gueixas como Sada Yakko haviam figurado em produções da *Shimpa* (Nova Escola) em tentativas de modernizar o Kabuki. Em 1899 e 1901-1902, Sada Yakko participou de turnês na Europa e nos Estados Unidos, sendo aclamada pelo seu estilo inovador de atuação, influenciando movimentos de vanguarda subsequentes, especialmente em Berlim, onde seu trabalho foi entendido como uma “oposição ao naturalismo”, provocando uma renovação na forma de atuar europeia.

Ao voltar ao Japão, em 1908, Sada Yakko fundou uma escola de atuação para mulheres (algo novo naquele país), mesclando elementos tradicionais do Oriente com as novas formas importadas da Europa. A obra *Casa de Bonecas* propôs um gênero de espetáculo completamente novo no Oriente: o *shingeki* (novo drama), uma espécie de “teatro japonês falado”. Segundo Fischer-Lichte, as inovações desta produção ultrapassaram o que poderia ser a “mera apresentação de uma mulher em cena”, propondo a possibilidade de um debate político e social no palco, além do nascimento de um novo gênero de atuação e de espetáculo. Em 1909, Tsubouchi funda uma escola de teatro, dedicando parte importante dos estudos aos trabalhos de Shakespeare e Ibsen. Em 1911, Osanai Kaoru dirige *Hamlet* em um estilo ocidental, continuando o projeto que havia começado a Sociedade Literária *Bungei kyokai*. Em 1924, Osanai Kaoru funda o *Tsukiju Little Theatre*, dedicando parte de seu repertório e estilo de atuação ao realismo ocidental. Tinham como objetivo construir espetáculos baseados nos textos de Ibsen e de Tchekov, tentando aproximar-se ao máximo possível dos modelos propostos por Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou. Para esses inovadores, formas clássicas como o Nô ou o Kabuki estavam defasadas e já não comunicavam nada ao público contemporâneo.

No Japão, o *shingeki* introduziu textos falados e um estilo realista de atuação, possibilitando a discussão de temas atuais e concedendo ao teatro novas funções políticas e sociais. O uso de figurinos ocidentais atuava como um vetor de distanciamento, ao contrário do caráter realista que este possuía na Europa. Na mesma época, o novo teatro japonês exerceu influência em estudantes e refugiados chineses que viviam no Japão, impulsionando o nascimento do “teatro falado” na China. Em 1914, a *Spring Willow Society* (fundada em Tóquio, em 1906, por Li Xishuang) instalou-se em Shangai com o objetivo de desenvolver o “teatro chinês falado”. Este novo gênero de teatro aproximou a arte à realidade chinesa, merecendo destaque a encenação de *O Inimigo do Povo*, de Ibsen, dirigida em 1927 pela *Nankai Middle School* em Tianjin. O espetáculo refletia a realidade política daquele momento.

Nesta época, aumentou o número de textos ocidentais representados no Oriente, razão pela qual a bilateralidade da história intercultural está fundada na influência literária que o Ocidente (especialmente Europa) exerce no Oriente, e na diversidade de formas estéticas orientais (especialmente asiáticas) que tanto fascinam aos artistas ocidentais. Deste modo, mais difícil que encontrar dados sobre essas relações de um ponto de vista ocidental é decifrar o pensamento e os contatos estabelecidos a partir de perspectivas estrangeiras, orientais, e, especialmente, africanas, principalmente no que concerne à transmissão de técnicas e de dispositivos para o treinamento do ator. Neste sentido, gostaríamos de enfatizar os documentos oferecidos por Azzaroni (1988, p. 15-17) sobre o encontro estabelecido entre o Ballet Russo e o grande artista de Kabuki, Ennosuke II, durante a turnê europeia realizada em 1919. Ao acompanhar uma apresentação do ballet russo em Londres, Ennosuke II organizou um encontro com Karsavina e Massine, dois diretores da companhia, que consistiu na apresentação, por ambas partes, de distintos fragmentos de dança, acompanhada de breves explicações. O performer Nô conclui que a dança japonesa é essencialmente horizontal, enquanto que a dança clássica europeia baseia-se majoritariamente em princípios de verticalidade<sup>15</sup>.

Assim, podemos concluir que na Ásia, especialmente em países como China, Japão e Indonésia, os contatos culturais nos domínios artísticos estiveram presentes desde princípios do século XX, inaugurando novas formas de diálogo e produzindo novos gêneros e estilos, construídos com base na influência mútua que culturas ocidentais e asiáticas estabeleceram.

## **Índia**

O teatro intercultural de princípios do século XX traçou diferentes caminhos na Índia e na África, devido principalmente aos processos de colonização. Deste modo, o teatro ocidental apresentado nas colônias não era voluntariamente recebido e acolhido pelos nativos, à diferença do que sucedeu na China e no Japão, sendo aqui, sobretudo, imposto como parte do processo de colonização. Na Índia, o teatro europeu foi introduzido como modelo das sociedades colonizadoras sendo difícil, na maioria dos casos, falar de interculturalidade.

---

<sup>15</sup> Descrito pelo *performer* Kabuki Gunji Yasunori. A primeira aparição foi em Ichikawa Ennosuke II. *Ennosuke Zuihitsu*. Tóquio: Nhonshoso, 1937.

Ainda que o atual debate sobre a confluência de culturas na Europa, Japão, China e Estados Unidos verse sobre a mestiçagem na construção da semiótica do espetáculo, países de colonização tardia como Índia, Nova Zelândia, Austrália e distintos países africanos inscrevem-se principalmente em um marco de estudos pós-coloniais, sendo fundamental o debate linguístico, assim como a inclusão de problemáticas, textos e formas que se refiram aos colonizadores, em uma corrente contrária à manutenção das formas e línguas aborígenes. As diferentes faces do debate intercultural nos conduzem às noções de importação, exportação, mescla e justaposição, mesmo que no caso das composições oriundas de um processo violento de colonização o caráter voluntário do diálogo perca o sentido. Não obstante, terminam sempre por tocar a problemática da semiotização das formas e a construção antropológica das representações e dos debates, clamando especialmente por uma reflexão estética da arte e da mestiçagem.

A partir de 1821, o público indiano assistiu a espetáculos ingleses, especialmente melodramas, apresentados em Bombaim. Nestas ocasiões, as obras representadas eram bem recebidas, chegando posteriormente a influir no nascimento do teatro indiano moderno. O nascimento do Teatro Pársi, assim denominado porque seus integrantes eram basicamente pársis, representa um tipo de construção intercultural, posto que muitos elementos haviam sido copiados do teatro inglês, tais como o formato do palco, os efeitos de som e batalhas, as grandes explosões cênicas, a maquiagem e os figurinos grandiosos, a cortina e o coro. Por outro lado, todos os elementos de dança e de ritual, mitos e fábulas, remetem às tradições indianas e pársis. Este tipo de teatro tentava divulgar os valores da classe média, mesclando o nacionalismo e sendo, de certo modo, um teatro colonialista, que circunscrevemos em um panorama estético de diversidade.

Outra face do movimento teatral na Índia dos anos 1930-40 buscava um retorno às tradições como resposta antifascista e recusa ao colonialismo. Este movimento foi impulsionado pela *Progressive Writers' Association of India* (PWA) e pela *Indian People's Theatre Association* (IPTA), que promoviam uma nova forma de patriotismo, resgatando as tradições hinduístas e não aceitando, conscientemente, as mesclas culturais. Portanto, o teatro indiano construiu suas próprias formas híbridas, de modo consciente ou inconsciente, por meio da assimilação e da adoção de elementos teatrais que conheceram a través dos espetáculos realizados pelos colonizadores. Fischer-Lichte (1990, p. 11) oferece exemplos de hibridação e de mútua influência na Índia, destacando o drama *Hayavadana*, de Girish Karnad, baseado diretamente na obra *Die vertauschten Köpfe*, de Thomas Mann, que à sua vez também havia se inspirado em uma antiga história sânscrita. Karnad voltou às suas origens indianas por um caminho contrário.

Assim, podemos concluir que a presença da interculturalidade é mais intensa em países como o Japão ou a China do que em aqueles como a Índia, posto que os distintos conflitos pela colonização marcaram esses países e provocaram uma tendência a renunciar tudo o que pudesse funcionar como instrumento de submissão. Apesar destes fatos, diferentes formas de diálogo cultural voluntário seguem existindo, especialmente entre diretores que procuram estabelecer por meio da mestiçagem artística um veículo pacífico de comunicação.

### **Interculturalismo vertical**

Nosso trabalho não só aborda a interculturalidade horizontal e elitista (Ocidente/Oriente), como acontece frequentemente com as análises da interculturalidade cênica, mas também consideramos os contatos culturais em suas relações de verticalidade (Norte/ Sul). Os estudos que englobam a interculturalidade como fenômeno de comunicação entre o Oriente (Índia e Ásia principalmente) e o Ocidente (especialmente Europa e Estados Unidos) são mais abundantes e fundamentados que as relações que podem ser estabelecidas entre África e Europa, entre Ásia e Europa ou entre Ásia, Europa e América do Sul.

O sofisticado nível de codificação que possuem as diferentes tradições orientais é objeto de interesse e exotismo entre os artistas do Ocidente, enquanto que as formas de arte e de rito produzidas na parte sul do globo lhes resultam de mais difícil aproximação. As formas de arte africana, sul-americana, australiana e maori baseiam-se principalmente no domínio da música e da dança, usando também máscaras e elementos provenientes de eventos sagrados e ritualísticos. Nestes tipos de práticas espetaculares, o conceito de interpretação (ou de representação) possui um significado absolutamente distinto daquele desenvolvido na Europa ou na Ásia, sendo mais difícil o estabelecimento de intercâmbios. Nas tradições do sul, a espetacularidade se relaciona principalmente aos momentos de festividade e de religiosidade, que conduzirão à procura ultracultural, como veremos a seguir.

Por outro lado, as formas contemporâneas espetaculares desenvolvidas no hemisfério sul têm um caráter, em geral, mais popular do que aquele aclamado no norte e são, a priori, o resultado de uma mestiçagem implantada durante o processo de colonização. Assim, as colonizações espanhola e portuguesa na América do Sul introduziram a forma teatral neste continente por meio do trabalho de jesuítas e com a função de catequizar os índios. Igualmente, escravos africanos foram levados à América para trabalhar nas

plantações de açúcar. Apesar das normas dos senhores feudais, tanto os africanos como os indígenas praticavam a escondidas seus ritos, músicas, danças, costumes e religiões, resistindo às imposições dos colonizadores e pouco a pouco se mesclando entre si. Em consequência, as formas espetaculares e performativas consideradas tradicionais na América do Sul são, em sua própria base, interculturais e populares, resultando de um longo processo de colonização e mestiçagem cultural.

Na Nova Zelândia, como em outros países, o processo foi parecido, à diferença que a mestiçagem estabeleceu-se entre os autóctones e os europeus colonizadores. As principais formas de arte eram a escultura e a música, sendo seus cantos de guerreiros sua mais renomada expressão. Neste país, as formas de representação semelhantes às europeias se construíram mais tarde, sendo compreendidas como arte pós-colonial. Na Austrália, as formas tradicionais de dança e de teatro podem ser comparadas às europeias, posto que sofreram importantes influências estrangeiras durante diversos anos, sendo difícil compreender o que é originário dos aborígenes e o que foi importado e assimilado à cultura local. As distintas formas de ritual Yawulu são usadas na construção de uma identidade australiana, a fim de que os imigrantes aceitassem marcas da história e personalidade cultural autóctone, estando a arte e os ritos também a serviço do Estado.

Na América do Sul, merece destaque o movimento dos anos 1960-1990 no qual diferentes países da América tiveram que enfrentar a censura e a ditadura militar, produzindo novos tipos de metáfora e de interculturalidade. Nesta época, artistas emigravam de seus países buscando asilo na Europa, como foi o caso de Augusto Boal, que partiu do Brasil a Paris, onde construiu seu trabalho: o Teatro do Oprimido. Também encontramos casos parecidos em outros países da América, como podemos exemplificar através de Coca Rudolphy e Hugo Medina, que foram expulsos do Chile, fundando na Inglaterra o Teatro Popular Chileno.

Na África, diferentes artistas se comprometeram em retratar a situação dos descendentes de africanos que, por motivos de colonização e escravidão, foram levados a outros países e que, em algum momento, decidiram voltar à “terra mãe” e resgatar suas origens. É o caso de *The Dilemma of a Ghost*, de Ama Ata Aidoo, que versa sobre as relações culturais entre os descendentes dos escravos africanos levados aos Estados Unidos e sobre o seu retorno a Ghana, instaurando um debate sobre tradição, crença e modernidade. *You Have Come Back*, de Fátima Gallaire-Bourega, retrata a situação religiosa, política e sectária da Argélia dos anos posteriores à independência de 1962 e suas relações com a França. A temática da obra centra-se no lugar que ocupa o indivíduo e suas crenças naquela sociedade, apresentando as divergências entre a cultura fonte e a

cultura adotada, que levaram a Argélia a inúmeros conflitos entre os anos 80 e 90 do último século.

Alguns pesquisadores do teatro africano, como Don Rubin<sup>16</sup>, optam por separar a África do Norte (árabe) da África subsaariana, alegando que estes dois blocos possuem muitos elementos que lhes permitem ser agrupados em dois núcleos distintos, especialmente entre os países do mundo árabe. Martin Banham assume uma postura similar em suas obras *African Theatre Today* (1976) e *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre* (1994), ainda que em seu mais recente trabalho, *A History of Theatre in Africa* (2004), uma outra leitura seja proposta. Neste trabalho, escrito por distintos pesquisadores e estudiosos de teatro africano, chega-se à conclusão de que o contato cultural sempre esteve presente entre os países árabes e a chamada África negra, sendo difícil estabelecer este tipo de divisão cultural e geográfica em um nível de homogeneidade.

Os distintos países e comunidades que compõem o continente africano produziram uma imensa variedade de espetáculos, nos quais as mesclas de dança, canto, rituais, mitos, histórias orais e um longo et cetera, estabeleceram uma grande diversidade de formas oriundas de um intenso processo de criouliização. Neste sentido, uma das dificuldades ao reconstruir o panorama dos cruzes culturais na África vem do caráter oral do seu teatro: história oral, espetáculo oral, literatura oral. O uso de máscaras, maquiagem (no rosto e no corpo), cantos e dança como base do espetáculo nos impede uma precisa aproximação ao momento de contato entre estas culturas. O que se afirma está baseado principalmente em documentos vivos, ao contrário da história do espetáculo na Europa que é, basicamente, literária, enquanto no Japão o espetáculo tradicional é uma herança viva e conservada mediante os códigos estabelecidos.

Atualmente, o debate intercultural no teatro africano revela mais problemas de ordem textual-estrutural do que cênicos, posto que desde os anos 70 diferentes dramaturgos trabalham na tentativa de criar uma linguagem própria que contemple tradição performativa, ritual, canto, dança, mito e texto dramático. Assim, o debate não se centra nas formas mistas produzidas pelos diretores cênicos, mas principalmente nas formas híbridas produzidas pelos dramaturgos, que muitas vezes também atuam como diretores. Seus textos são representados em diferentes partes do mundo, sob diferentes concepções, enquanto que suas encenações dificilmente saem da África, sendo difícil encontrar espetáculos de grupos africanos em festivais internacionais. O primeiro

---

<sup>16</sup> Na sua obra *The World Encyclopedia for Contemporary Theatre*, Don Rubin divide o teatro africano em dois volumes: um no qual estuda o teatro na África (1997) e outro no qual pesquisa o teatro no mundo árabe (1999).

problema com o qual nos encontramos é de natureza linguística, anterior à forma da construção antropológica. Por isso, a problemática de uma semiologia intercultural se apresenta inicialmente na dialética entre a língua local, aborígene e sem possibilidades de ser exportada, e a língua dos colonizadores, elitista e capaz de comunicar-se com o mundo, mesmo que nem sempre seja compreendida por sua própria comunidade. Em segundo lugar, o problema se encontra na ideologia da escolha, que pode optar por temas da tradição ou por tópicos da modernidade, acompanhados seja por formas, cantos e danças tradicionais, seja pelo formato do teatro ocidental. Por último, encontramos a questão do caráter ritualístico da arte tradicional que se opõe ao caráter pagão e político presente na arte contemporânea.

Assim, o debate intercultural na África, especialmente na Nigéria, realiza-se majoritariamente em torno à dramaturgia como definidora de formas e conceitos (ideológicos e sociais) de atuação, mais do que como uma pesquisa antropológica da construção corpórea e sêmica em um nível espetacular. Isso acontece especialmente porque as formas e funções do espetáculo na África diferem daquelas encontradas na Europa ou na Ásia, e devido a que as tentativas de aplicação do modelo de arte europeia às demais culturas não reflete mais do que um eurocentrismo redutor. Deste modo, as divisões dos distintos contatos culturais que propomos aplicam-se tanto às funções semióticas quanto dramáticas, estando o caráter dos encontros culturais amplamente condicionado pelas especificidades culturais e pelos distintos tipos de pesquisa que cada grupo de artistas ou movimento propõe.

Os modelos teatrais europeus foram absolutamente impostos como parte do programa de colonização, tanto em escolas como em eventos oficiais. Os estudantes eram incentivados, com mais ou menos violência, a ler dramas europeus e a atuar segundo os modelos ocidentais. Os trabalhos eram organizados pelos missionários, com a intenção de que os jovens aprendessem a imitar o comportamento estrangeiro. As tradições africanas – especialmente a música, a dança e os elementos rituais – também eram usadas na tentativa de aproximar o modelo dos nativos aos modelos ocidentais. Os alunos eram incentivados a escrever seus próprios textos, mitos e lendas africanas, mas seguindo os modelos e estruturas estrangeiras, a fim de que internalizassem mais facilmente este padrão. Merecem destaque os documentos dos anos 1930 da *École William Ponty* (Saint-Louis, Senegal), onde os alunos escreviam suas fábulas, mitos e narrações locais, que logo eram selecionadas para serem reescritas segundo os modelos propostos pelos colonizadores.

Outro movimento, iniciado nos anos 1920 em diferentes cidades, é o *Concert Party*. Esta corrente mesclava música, dança, diálogos com o público, filmes de Hollywood e shows

ingleses em um estilo e dramaturgia livres, recebendo também a participação de artistas do movimento anticolonização, dado que assim podiam falar dos problemas e situação contemporâneos. Na Nigéria, à parte dos Concert Party, destacava-se o movimento de teatro Yoruba, que circulava pelas diversas comunidades apresentando sátiras, mitos, cantos e danças dessa tradição. Este movimento também questionava o presente, mas sempre se baseando na mitologia Yoruba e tentando aproximar-se de sua comunidade. A partir de 1834, com a colaboração da *Church Missionary Society*, o teatro nigeriano construiu espetáculos baseados na *Gênesis*, cujos textos foram encontrados na Bíblia traduzida ao Yoruba. A primeira companhia de teatro Yoruba foi fundada por Hubert Ogunde, em 1946. O segundo grupo de destaque nasceu dois anos depois, estimulado pelo trabalho do diretor Kole Ogunmola, importante escritor, diretor e ator do oeste africano. A língua usada por estes grupos era o Yoruba e o objetivo era o resgate das formas artísticas e cerimoniais tradicionais, assim como a re-instauração de um teatro nativo de caráter cômico.

Assim, o teatro africano construiu formas interculturais motivado pela postura colonizadora que se instaurou como base cultural e educativa, desde a escola e as universidades, até os teatros e espetáculos de rua.

### **As origens do teatro intercultural na América**

Na América, o processo de mestiçagem cultural começou no século XVI, com a chegada dos colonizadores espanhóis, portugueses e ingleses (dependendo do país), para quem o teatro tinha a função de catequizar os indígenas. Neste processo, os padres jesuítas representavam aos índios e aos escravos africanos uma forma de teatro religioso e didático, tentando impor-lhes os valores do cristianismo europeu, a fim de conseguir submeter-lhes mais facilmente. As formas ensinadas pelos missionários foram rapidamente assimiladas pelos nativos, não voluntária, mas violentamente, do mesmo modo que sucedeu com a religião. Sem embargo, os rituais, cantos, danças, crenças e celebrações dos índios e dos africanos foram mantidos às escondidas durante bastante tempo, desaparecendo pouco a pouco para dar nascimento às formas crioulas, como as atuais matrizes do samba e da capoeira afro-brasileira. Um segundo momento de colonização realizou-se entre finais do século XIX e mediados do século XX, com a chegada massiva de italianos, espanhóis, alemães, irlandeses, ingleses, suíços e eslavos, e mais tarde de sírios, libaneses, chineses e japoneses, especialmente em países como Estados Unidos, Argentina, Brasil e Uruguai. Esses imigrantes trouxeram à América seus

costumes, línguas, músicas, tradições e crenças, produzindo novas formas de vida, festa e espetáculo.

A interculturalidade norte-americana está marcada inicialmente pela produção dos *minstrel shows*, um tipo de número cômico presente nos espetáculos de *vaudeville*, nos quais atores brancos maquiavam-se como pessoas negras, a fim de construir estereótipos de escravos charlatães e provocar o riso. Atores negros, em suas próprias companhias, também pintavam o rosto de preto e os lábios de branco, representando estereótipos exagerados a um público que buscava nestas projeções mais uma forma de entretenimento. Na cena contemporânea, Anne Bogart retoma este recurso incluindo-o como parte central de seu espetáculo *American Vaudeville*. Ela questiona a presença de estereótipos na sociedade contemporânea. O espetáculo, montado em 1991, integra uma trilogia sobre as raízes dos espetáculos populares nos Estados Unidos. Neste país, o *vaudeville* teve bastante êxito entre 1870 e 1930, integrando espectadores imigrantes vindos de diferentes países, como Alemanha, Irlanda e Inglaterra. Bogart afirma ter incluído cenas de *minstrel show* no seu espetáculo porque era um dos principais elementos do *vaudeville* e da tradição norte-americana, ao mesmo tempo em que alega que este tipo de espetáculo, atualmente, resulta ser uma aberração e um verdadeiro insulto à comunidade afro-americana. Sua proposta é histórica e artística. Bogart relata que um dos momentos de maior impacto durante processo de construção do espetáculo foi quando os atores pintaram o rosto de preto, especialmente os três afro-americanos que integravam o elenco:

Situados diante de grandes espelhos vimos como cada ator se transformava em um arquétipo com a cara preta e os lábios brancos. Para aplicar a maquiagem, pôr a roupa e representar as brincadeiras, canções e danças, tivemos que fazer uma pequena imersão na história. O público podia ver uma encarnação documental, formas históricas completas com a reverberação do nosso compromisso atual, nossa pena e nossa liberdade. O resultado foi impactante e serviu para tomar consciência, de forma vivencial, da nossa própria história. Através da encarnação daqueles estereótipos tão duros realizamos um pequeno exorcismo (BOGART, 2005, p. 110-112)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> "Situados diante de grandes espellos vimos como cada actor se transformaba num arquetipo coa cara negra e os beizos brancos. Para aplicar a maquillaxe, poñer a roupa e representar as brincadeiras, cancións e bailes, tivemos que realizar unha pequena inmersión na historia. O público podía ver unha encarnación documental, formas históricas cheas coa reverberación do noso compromiso actual, da nosa pena e da nosa liberdade. O resultado foi impactante e serviu para tomar conciencia, de forma vivencial, da nosa propia historia. A través da encarnación daqueles estereotipos tan duros realizamos un pequeno exorcismo".

Na América do Norte, o romance abolicionista de Harriet Beecher Stowe – *Uncle Tom's Cabine* – escrito em 1852, e que em 1878 incluiu pela primeira vez na representação teatral um ator negro (Sam Lucas), encarnando um personagem importante, suscitou bastante exotismo, sendo um recurso inovador na cena espetacular norte-americana. Antes disso, os negros só apareciam no palco para cantar e dançar músicas representativas dos escravos africanos ou caracterizados (“fantasiados”) de “negros”, sendo considerados “pés de página” do espetáculo. Mais tarde, em “*Tom show*”<sup>18</sup>, atrizes negras assumiram o papel de Topsy, mas sem suscitar tanto interesse como alcançou a exibição de Sam Lucas. Este tipo de espetáculo musical foi a primeira forma espetacular que os Estados Unidos exportou à Europa, já que homens brancos com a cara pintada de preto, parodiando o trabalho dos escravos nas plantações, assim como atores negros dançando e cantando canções de escravos, resultava aos europeus algo muito divertido e um bom entretenimento. O *voudeville* foi um tipo de espetáculo no qual culturas que nunca haviam conseguido estabelecer diálogo interagiam de forma produtiva e festiva. Neste sentido, a interculturalidade se estabeleceu no interior de um mesmo país, e se estruturou baseada em critérios fenotípicos, raciais e sexuais, construídos desde os princípios da colonização europeia.

Ainda depois da independência, durante os séculos XVIII e XIX, os Estados Unidos seguiram sendo culturalmente influenciados pela Inglaterra e pela Europa Ocidental. No século XX, especialmente depois da Primeira Guerra Mundial, o poder militar e industrial dos Estados Unidos converteu o país em uma potência que impulsionou uma criação artística própria. Neste sentido, o nascimento das teorias modernas, o feminismo, os ideários políticos progressistas, a psicanálise, o expressionismo, o simbolismo e os demais movimentos artísticos europeus influíram no nascimento das vanguardas americanas, posto que possuíam ao interior de sua cultura a multiculturalidade enraizada. O princípio da interculturalidade na cena espetacular americana é influenciado principalmente pela música, pela dança, pelos espetáculos musicais e de *voudeville* que mesclavam elementos das distintas tradições trazidas com a imigração. Em 1927, a Broadway logrou a exibição simultânea de 268 espetáculos, o que decaiu dois anos depois devido especialmente à entrada do cinema sonoro, que ocupou o lugar do cinema mudo. Esta mudança estética contou também com o aparecimento das novas teorias russas de interpretação, o que conduziu ao nascimento do realismo na cena teatral e cinematográfica, influenciado, sobretudo, pelas apresentações do Teatro de Arte de Moscou, de Stanislavski, nos Estados Unidos, nos anos 1923 e 1924, com textos

---

<sup>18</sup> Para descrições sobre as diferentes versões de *Uncle Tom's Cabin* no teatro, especialmente sobre a atuação de mulheres negras nos três papéis principais (the mammy, the tragic mulatto y the Topsy figure) ver Judith Williams, “Uncle Tom's Women”, em ELAM e KRASNER, 2001, p. 19-39; e WILLIAMS, L., 2001.

de Chekov e Gorki. O contato com as obras e o método de Stanislavski determinou o trabalho de artistas como Lee Strasberg, Robert Lewis e Stella Adler, já influenciados pelas teorias de Freud.

Assim, na América, as marcas da colonização construíram uma estrutura contemporânea de arte que é híbrida na sua própria base, resultando de distintos fluxos de imigração. Por outro lado, as pesquisas teatrais que as “três Américas” vêm construindo diferem amplamente entre si. Em uma parte, destacam-se pela tentativa de resgate das formas espetaculares tradicionais dos incas peruanos do período que antecede a colonização espanhola, enquanto que nos Estados Unidos, por exemplo, o debate procura aproximar os distintos grupos étnicos que convivem em um contexto de imenso e recíproco preconceito. No Brasil, na Argentina e no Uruguai, o debate intercultural construiu-se durante a ditadura militar, procurando driblar a censura e resgatar os elementos tradicionais, ao mesmo tempo em que buscava novas formas capazes de intensificar a construção revolucionária. No México, a luta era pelo teatro que incluía o ritual, ainda que sob forte influência norte-americana e espanhola. Deste modo, resulta impossível estabelecer um quadro da interculturalidade na América, especialmente a partir de uma ótica que homogeneize os diálogos e as confluências, sendo mais pertinente aplicar uma perspectiva de coabitação de formas e objetivos diversos, capaz de produzir e renovar constantemente o marco da Diversidade.

### **Considerações finais**

Como pudemos constatar, a interculturalidade possui distintas origens e características, conduzindo a que na cena contemporânea a variedade de estéticas produzidas seja bastante grande, inscritas em um amplo quadro semiótico de interculturalidade. O fenômeno da mestiçagem nas diferentes culturas ou blocos culturais analisados nos permite compreender um pouco da evolução deste movimento que nas últimas quatro décadas logrou um crescimento notável, produzindo diferentes debates teóricos e produções teatrais. Neste sentido, a abordagem histórica apresentada nesse artigo pretendeu revelar algumas das bases cênicas da interculturalidade, assim como sua evolução – que passa do discurso de referência (mundo evocado) à estrutura textual e temática, chegando no século XX a constituir a base de um conjunto importante de representações e encenações. Assim, a diversidade de contatos culturais tem nos conduzido, ao longo de nossa pesquisa, a unir diferentes motores metodológicos, estando a semiótica, a antropologia e a história a serviço de uma estética do

intercultural. Esta expansão metodológica requer um olhar sócio-semiótico capaz de compreender o fenômeno da interferência e da mestiçagem, dado que a sociologia do espetáculo analisa o conteúdo temático e formal das diferentes transformações históricas do teatro como reflexo de uma realidade social. Finalmente, esperamos estar contribuindo na compreensão deste motor analítico e fenômeno artístico que é a interculturalidade em seus movimentos de confluência e diálogo cultural.

### Referências bibliográficas

AZZARONI, G. *Dentro il mondo del Kabuki*. Bolonha: CLUEB, 1988.

BARRAULT, Jean-Louis. *Journal de bord. Japon, Israel, Grèce, Yougoslavie*. Paris: Julliard, 1961.

BOGART, Anne. *Introducción á dirección de escena. Sete ensaios sobre a arte teatral*. Tradução de Manuel F. Vieites. Vigo: Editorial Galaxia, Xunta de Galicia, 2005. Título original: *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*.

ELAM, Harry Justin; KRASNER, David (eds.) *African American Performance and Theater History. A Critical Reader*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001.

FISHER-LICHTE, Erika. "Interweaving Theatre Cultures in Ibsen Productions". *Ibsen Studies* (em linha): Londres: Routledge/Taylor & Francis, novembro 2008, 8 (2): 93-111. [Consulta: 20 setembro 2008].

< [www.informaworld.com/smpp/section?content=a906428119&fulltext=713240928](http://www.informaworld.com/smpp/section?content=a906428119&fulltext=713240928)>.

\_\_\_\_\_. "Interculturalism in Contemporary Theatre". In: PAVIS, Patrice. *The Intercultural Performance Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996, p. 27-40.

FUSCO, Coco. "The Other History of Intercultural Performance". *The Drama Review* (em linha): The MIT Press, 1994, 38 (1): 143-167. [Consulta: 10 outubro 2008].

GOETHE, J. W. von. *Conversations and Encounters*. Edição e tradução de David Luke e Robert Pick. Londres: Oswald Wolff, 1966.

PRADIER, Jean-Marie. "(S') adapter ou périr. La Virginité impossible". *Degrés*, Bruxelas, 2008, 36 (134/135): f1-f32.

RAVENTÓS BARANGÉ, Anna. "La francisation d'un bâtard anglais: The Foundling, d'Edward Moore". *Estudios Filológicos Alemanes*. Sevilha, 2003, 3: 395-410.

R. Cient./FAP, Curitiba, v.6, p.75-96, jul./dez. 2010

RUBIN, Don. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Arab World*. Volume 4. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1999.

\_\_\_\_\_. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Africa*. Volume 3. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1997.

TODOROV, Tzvetan.. "Le crissement des cultures ". *Communications*, 43. Paris: Seuil, 1986, p. 5-24.

VOLTAIRE. *Essai sur les mœurs*. 2 vol. Paris: Garnier Frères, 1963.

\_\_\_\_\_. *L'orphelin de la Chine*. Théâtre classique (em linha): França, edição 2009. Versão do texto: 31 dezembro 2008. [Consulta:10 janeiro 2009]. <[http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=..%2Fdocuments%2FVOLTAIRE\\_ORPHELINDELACHINE.xml#bas](http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=..%2Fdocuments%2FVOLTAIRE_ORPHELINDELACHINE.xml#bas)>.

WILLIAMS, Linda. *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2001.