

# A comunicação intercultural e o signo estético de uma utopia

LINDA BULIK<sup>1</sup>  
*(Universidade Estadual de Londrina)*

## Resumo

---

Este texto procura compreender o interculturalismo como um novo paradigma capaz de aproximar o teatro da comunicação humana, onde o espetáculo surge como um novo meio paradigmático.

Palavras-chave: interculturalismo, internacionalismo, teatro.

## Resumen

---

Este texto busca comprender el interculturalismo como un nuevo paradigma capaz de aproximar el teatro de la comunicación humana, donde el espectáculo surge como un nuevo medio paradigmático.

Palabras-clave: inter-culturalismo, internacionalismo, teatro.

## Abstract

---

This text tries to understand interculturalism as new paradigm able to make communication theater come close, where the show emerges as a new paradigmatic mean.

Keywords: interculturalism, internationalism, theater.

\*\*\*\*\*

**M**inha primeira experiência com o interculturalismo foi a vivência, na Dinamarca, com a *troupe* de Eugênio Barba. Eu tinha ido para lá, com um projeto de pesquisa, em 1992, com a idéia de desenvolver o que me parecia então ser um novo paradigma de comunicação. Este paradigma não se aliaria nem do lado funcionalista, nem do lado marxista. Antes, porém, seria uma resposta ao que colocar no lugar. E o teatro, mais precisamente a antropologia teatral, me parecia um laboratório excepcional para desenvolver uma visão ritual de comunicação.

O método da observação participante, utilizado nesta pesquisa, mostrou-me que o teatro - por sua riqueza e variedade semiótica - poderia ser a pedra de toque para uma teoria da comunicação. Ao contrário de certos pesquisadores, nos anos 70-80, Georges Mounin, por exemplo, os quais negam a comunicação teatral<sup>2</sup>, nossa pesquisa aponta a excelência da arte do espetáculo inclusive como **meio paradigmático de comunicação**, isto é, dotado de práticas capazes de engendrar senão um modelo pelo menos uma reflexão teórica abrangente. Em outras palavras, alguns aspectos da comunicação teatral aplicam-se não só a outros ramos da comunicação como à comunicação humana *tout court*.

Um desses aspectos é o interculturalismo, que passarei a abordar agora. A pesquisa deixa como resultado cinco nítidas impressões a propósito das tendências interculturais:

- 1 O interculturalismo seria uma forma de sobrevivência das culturas no limiar do século XXI;
- 2 As novas tecnologias estão obrigando não só o teatro, mas a própria comunicação humana, a se reformular e a encontrar novas saídas para o impasse cultural;
- 3 O interculturalismo teatral está pressagiando mudanças profundas qual seja a passagem para um novo tipo de sociedade e, neste particular, o teatro se coloca como porta-voz da pós-modernidade;
- 4 Toda angústia é angústia de comunicação. A linguagem como consenso social já é a ação que faz o divisor de águas entre as realidades frente às quais o homem se antecipa sem se produzir como realidade, entre o imaginário verbal como imaginário social de um lado, e de outro, a realidade já produzida como consenso e, pois, *como realidade do mundo e do homem*. Entre todas as ações históricas, a ação comunicacional é aquela em que o homem - como salienta Jacques Poulain - já produziu, pela teoria que acom-

panha essa ação, a fixação ao ser que ele é e para quem "é sempre questão de seu ser" em toda relação a um outro ser que não seja ele mesmo<sup>3</sup>;

5 E por fim prevalece um sentimento de embaraço com o que me parece ser uma nova versão do colonialismo (não só da parte dos ocidentais como dos orientais) e ao mesmo tempo pilhagem cultural (teria existido isso em todas as épocas?) exercida agora sem pudor e encerrada na fórmula de Eugênio Barba: "eu pego e você também pega" à qual poderíamos facilmente superpor "eu pilho e você também pilha".

Uma exceção nesse sentimento de embaraço seria o Yuyachkani, do Peru, com suas lendas, cantos e danças dos habitantes dos Andes. Porém, os grupos europeus e alguns orientais vão além fronteiras. Alguns ocidentais submetem seus atores a treinos intensivos de técnicas do drama indiano Kathakali, por exemplo, e nesse ramo, há sempre aqueles que podem mimetizar ou parodiar por osmose as técnicas do corpo ou melhor comportamentos corporais de outras culturas<sup>4</sup>.

Observamos uma tendência em utilizar-se nas *mise-en-scène* elementos provenientes de tradições teatrais estrangeiras. Essa evolução, que se registra em todas as culturas em momentos diferentes, é observável desde os anos 70 no mundo inteiro.

O internacionalismo e o interculturalismo caracterizam os trabalhos de Robert Wilson, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Eugênio Barba - no Ocidente - e Suzuki Tadashi, Sankai Juku (Ushio Amagatsu) e outros mestres do *butô* - no Oriente.

Os elementos provenientes da própria cultura e aqueles extraídos de culturas estrangeiras são isolados de seus respectivos contextos. Tais elementos não têm a faculdade de remeter ao contexto de onde eles provêm nem a possibilidade de entrar em uma relação de onde sairia o sentido. O referente é minimizado e o próprio código apaga-se no não-código.

Podemos compreender tais representações como sendo os produtos de uma sociedade pós-industrial inteiramente ramificada e fragmentada onde circula um tal fluxo de comunicações sem liame entre si - logo como informações puras - que elas não podem mais ser reagrupadas em uma cadeia significativa de signos. Enquanto sons não tendo em si nenhum sentido e enquanto imagens sem relação com a origem e a proveniência, eles remetem a si mesmos de maneira muda. Não existe mais processo de signos, de significação, de orientação.

Porém, este mesmo fenômeno pode ter uma outra interpretação. Como só são apresentados ao espectador objetos que não são limitados à significação de uma cultura específica, o espectador, não importa de que cultura está em condições de perceber e de fazer significar os objetos apresentados no contexto de sua própria experiência cultural. A renúncia a todo processo de signos sobre a cena condiciona a realização dos processos de signos pelo espectador, independentemente da cultura à qual ele pertence.

O teatro da apresentação de Bob Wilson, que dispensa quase inteiramente representação, pode ser visto como uma rejeição do imperialismo cultural ocidental, que busca impor às outras culturas, por meio de seus próprios produtos, suas próprias significações. Enquanto teatro de apresentação puro, o teatro de Wilson se dá assim a possibilidade de agir como fator cultural em outras culturas que não sua cultura de origem.

Com seu "cosmopolitan theatre", Peter Brook empresta um outro caminho para realizar um projeto semelhante. Ele também trabalha com elementos saídos de culturas as mais diferentes; porém, ele não os escolhe ao acaso, mas segundo a faculdade que têm de serem igualmente interpretados em outras culturas que não aquelas de origem. A partir das tradições teatrais de diferentes culturas, Peter Brook tenta filtrar elementos que lhe parecem permitir uma comunicação teatral entre os membros das diversas culturas.

Robert Wilson et Peter Brook buscam assim uma "língua universal do teatro".

Suzuki parte da idéia e do princípio que o corpo e a linguagem foram originalmente compreendidos e utilizados como universais da expressão humana. Como, segundo ele, a expressividade verbal do homem é melhor desenvolvida no teatro ocidental, e que a expressividade do corpo é mais forte na cultura japonesa, ele vê na combinação das duas tradições um método extremamente eficaz para fazer de novo da linguagem e do corpo universais da expressão. É sobre esta base que ele tenta desenvolver uma nova linguagem do teatro.

Suzuki tenta resolver este problema pela condensação e pela redução. Ele restabelece a formação especificamente cultural dos textos a grandes conjuntos antropológicos tais como lhe parecem dados nos fenômenos da "família" ou da "guerra".

O teatro do futuro será, segundo Suzuki, um teatro compreendido

pelos membros de todas as culturas, porque estará assentado sobre universais que já são dados com o material genético do homem.

Assim, vemos, que não obstante os pontos de partida, os programas, os pontos de vista, os procedimentos de Robert Wilson, Peter Brook e Suzuki apresentarem grandes diferenças, a relação consciente e produtiva deles com elementos de culturas teatrais estrangeiras visa a preencher funções comparáveis: supõem criar uma "língua universal do teatro" e facilitar a comunicação entre os membros das diversas culturas.

As diversas tendências interculturais observáveis atualmente no teatro mundial são fundadas na idéia que, graças à mediação cultural permanente tal como a pratica o teatro de todas as maneiras possíveis descritas acima, uma cultura mundial poderia pouco a pouco emergir: não só as culturas as mais diferentes dela participariam, como também ela conseguiria respeitar e valorizar cada cultura na sua especificidade.

Assim sendo, o interculturalismo no teatro contemporâneo dirige-se antes à concepção de uma cultura mundial que ainda está por criar e que ela tenta realizar desta maneira. Neste sentido - como salienta Erika Fischer-Lichte - o teatro tem a função, no melhor sentido do termo, de signo anunciador estético de uma utopia<sup>5</sup>.

Foi Richard Schechner quem pela primeira vez empregou o termo interculturalismo, no início dos anos 70, quando dirigia um número especial do **The Drama Review**<sup>6</sup> sobre as Ciências Sociais. Para ele, interculturalismo significa a troca entre as culturas, que pode ser realizada por indivíduos, agrupamentos não-oficiais e que não obedecem às fronteiras nacionais<sup>7</sup>.

O próprio Schechner começa, ainda nos anos 60, por desenvolver uma forma de interculturalismo acadêmico mesclando o teatro com a pesquisa. Só mais tarde, no início da década de 70, após uma viagem à Ásia, é que ele começa a questionar certos aspectos fundamentais como a incorporação de elementos culturais. A imitação pura e simples não o interessa. Sua indagação situa-se num patamar mais profundo - o da comunicação: de que modo os espectadores podem ser associados ao espetáculo?

Schechner declara que as pessoas podem dominar suficientemente formas que não são as suas por serem capazes de representá-las. Ele acredita que isto se deve a um resto de colonialismo particularmente ancorado nas mentalidades: pensamos que as pessoas colonizadas podem dominar formas ocidentais.

Às vezes, pessoas vindas da Ásia, particularmente da Índia, fazem sérias objeções à idéia que diretores ocidentais empreguem suas culturas. Elas se sentem despossuídas. Em que medida o trabalho deles corre o risco de tornar-se apropriação de uma outra cultura? Onde estão os limites da abordagem intercultural?

A esta questão formulada por Patrice Pavis<sup>8</sup>, Schechner responde que se trata de uma questão muito difícil. Os artistas, enquanto indivíduos, são todos ladrões. Por exemplo, Suzuki Tadashi apodera-se de muitos elementos ocidentais; os artistas de *Butoh* fazem muitos empréstimos ao Ocidente. No nível individual, é muito difícil para um artista não roubar. Se isto for útil para seu repertório ou se lhes convir, os artistas roubam; eles são profundamente adaptadores; num nível mais amplo, participam de uma troca cultural mais vasta e a apropriação é aí muito mais problemática. (...) Quase sempre Eugênio Barba tem suas melhores idéias com sua troca, com seu "nós pegamos e vocês peguem".

Schechner pensa que o interculturalismo tem um grande futuro. Tais fenômenos interculturais são cada vez mais freqüentes. Nós entramos num mundo de extrema comunicabilidade e onde os artistas, que são sempre muito sensíveis aos sistemas de comunicação, mantêm um desejo de proximidade por suas influências culturais, proximidade que além do mais sempre foi deles: veja-se, por exemplo, como a perspectiva intercultural rapidamente se propagou por toda a Europa<sup>9</sup>.

Por outro lado, Peter Brook faz três distinções: cultura do Estado, cultura do indivíduo e uma "terceira cultura". Para ele, importa nossa atitude em face da cultura e sobretudo não tomar o ersatz pela coisa real.

A "terceira cultura", para Brook, não é aquela que porta um nome ou recebe uma definição, mas aquela que é selvagem, fora do alcance, que poderíamos assimilar ao Terceiro Mundo - alguma coisa que, para o resto do mundo, é dinâmica, indisciplinada, que deve ser sempre adaptada numa relação que não pode nunca ser permanente.

Interessante notar que esta idéia de "terceira cultura" também está presente na proposta de "terceiro teatro" de Eugênio Barba. Como Brook, Barba associa o "terceiro teatro" a Terceiro Mundo: uma definição que serve para reconhecer a realidade na qual vivem muitos grupos de teatro. Terceiro teatro refere-se então a uma zona ambígua que não se confunde nem com o chamado teatro tradicional nem tampouco com o teatro de vanguarda, porém afirma-se como teatro experimental ou teatro como gueto.

Para Peter Brook, é tornando o ato de teatro inseparável da necessidade de estabelecer novas relações entre as pessoas que aparece a possibilidade de encontrar novos liames culturais porque a terceira cultura é a cultura dos liames. Ela é a força que pode contrabalançar a fragmentação de nosso mundo. Ela está ligada à descoberta de relações lá onde tais relações foram submergidas e perdidas - entre o homem e a sociedade, entre uma raça e a outra, entre o microcosmo e o macrocosmo, entre a humanidade e a máquina, entre o visível e o invisível, entre as categorias, as línguas, os gêneros. Quais são essas relações? - pergunta-se Brook. Só os atos culturais - responde - podem explorar e revelar estas verdades vitais.

Uma das características mais fortes da comunicação intercultural é justamente o tipo de relação que ela instaura. Um ponto em comum existe entre Eugênio Barba, Peter Brook e Ariane Mnouchkine, entre outros: a relação tribal.

Ariane Mnouchkine também explora as numerosas possibilidades do trabalho intercultural. E assistir a um espetáculo no Teatro do Sol - escreve Marvin Carlson - constitui "uma viagem particular como se estivéssemos indo para um mundo isolado consagrado a uma busca artística". Este sentimento de peregrinação foi traduzido num artigo de Sept à Paris, de 21 de dezembro de 1987:

"Na navette que vai do metrô Castelo de Vincennes ao Teatro do Sol, sinto o mesmo êxtase que sobre as banquetas do Orly-bus: a sensação de me encontrar na anticâmara do vôo, e a impaciência de atar um cinto de volúpia. Entre as árvores, o caminho de terra cheira a champignons e a marrons molhados. A gente cruza cavalarias. Os companheiros de caminhada têm sotaques de todas as cores: árabe, inglês, escandinavo..."

Ariane Mnouchkine. Espetáculos Topeng/Arja/Nuit. Espetáculo de Bali (Indonésia). Sexta-feira, 22; sábado, 23 de outubro de 1993. Peregrinação até à Cartoucherie de Vincennes: um desses altos lugares, sacrário da cultura: Théâtre du Soleil.

No bosque de Vincennes, o Teatro do Sol abriga as troupes de Bali. O teatro por si só converte-se num cenário apropriado para receber a cultura do outro. Decorado com os motivos e as cores da Indonésia afora o que restou de um espetáculo recente, em maio, da Índia.

De pé, na entrada, Ariane faz o papel de porteira da noite. E lá dentro, o visitante é iniciado - preparado - para o que vai ver depois. Um serviço

de restauração garantido pelo próprio pessoal do teatro e supervisionado pela própria Ariane permite ao espectador saborear pratos de Bali, como já acontecera com o da Índia. Ariane passeia pelo meio do povo distribuindo sorrisos, abraços e beijos. A cola cola. E a festa rola. Até de madrugada.

23 de outubro de 1993, saí do Teatro do Sol com a impressão de pertencer à tribo de Ariane e convicta de que de fato estamos no limiar de uma nova era: a Pós-Modernidade.

No plano dos conteúdos, vários aspectos me chamaram atenção no Teatro de Bali, na Cartoucherie:

- 1 Nem o bem nem o mal vencem porque o mundo é feito de positivo e negativo;
- 2 Na relação de força que se estabelece entre dois contrários, ambos caem;
- 3 A rainha duela com o ministro: a mulher ocupa um papel inexistente nas fábulas e narrativas ocidentais desse período (século XVII);
- 4 A dança dos contrários: A deusa do terrível devolve a vida ao jovem príncipe porque só ela é capaz de quebrar o encanto da feitiçaria e com isto ela é capaz de uma bela ação. Conclusão: O indivíduo é bom e mau, feio e belo, masculino e feminino, e assim por diante;
- 5 No teatro de Bali, um mesmo ator representa vários papéis e os espectadores estão habituados a fazer esta leitura ou a pular de um personagem a outro representado pelo mesmo ator. Assim, no Topeng, dois atores representaram várias personagens.

Além disso, o sexo do ator não corresponde ao sexo da personagem. No Arja, o papel do príncipe foi executado por uma atriz.

Finalmente, o conteúdo das oferendas da noite propicia um banho de imersão na cultura do outro, mas a semiótica do Sol domina e condiciona todos esses elementos.

Por outro lado, o teatro de Peter Brook em Paris - o Bouffes du Nord - é um centro experimental, que chama a atenção por ser um prédio antigo adaptado para ser o cenário de todas as peças de uma companhia permanentemente experimental. O edifício conserva a fuligem do tempo e o seu aspecto de ruína remete à sociedade pós-industrial.

A intenção e a estratégia transcultural de Brook é clara, mas o resultado é mais uma acumulação de camadas de culturas que uma maneira de

transcendê-las. Mesmo os partidários fervorosos de Brook observaram que um ator japonês com sotaque francês pronunciando uma transliteração inglesa de um texto sânscrito parece provavelmente menos a um instrumento de pura livre expressão de toda cultura que a uma torre de Babel contida em um só homem.

Já Eugênio Barba busca um teatro eurasiático. Ele recorre à tradução e à paródia. A tradução - apropriação da cultura de partida pela cultura de chegada - consiste, no caso, em se apropriar de elementos culturais orientais transformando-os para o público ocidental. A paródia de uma forma pela outra implica a faculdade de imitar o outro, mas sobretudo de citá-lo, de reescrevê-lo, de apropriar-se-lhe. Neste sentido a paródia torna-se metatextual... Para ele, existem duas possibilidades: de um lado, um teatro que vive do logos; e de outro, um teatro que é sobretudo bios.

O teatro de Eugênio Barba calcado na pré-expressividade e no equilíbrio dos contrários, busca justamente aquele meio termo que consiste na dança entre Ocidente e Oriente.

Situado nos confins da Dinamarca, o Odin Teatret é uma casa country anglo-saxônica - na verdade um templo dedicado ao deus escandinavo das tempestades noturnas - na verdade uma torre de Babel onde atores e espectadores falam e misturam todas as línguas - na verdade, um laboratório de linguagem universal chamado teatro. O único momento em que todos dominam a mesma linguagem é o momento da performance. À semelhança do Sol, o Odin também é um desses altos lugares de peregrinação para onde convergem os adeptos movidos por um sentimento tribal - a tribo de Eugênio Barba. E assim como no Théâtre du Soleil ninguém duvida que o sol seja a própria Ariane, da mesma forma, no Odin, o deus sem sombra de dúvida é Eugênio.

Para Patrice Pavis, o mérito de um Barba ou de uma Mnouchkine é o de nunca reduzir ou destruir a forma oriental de onde eles se inspiram, mas de tentar uma hibridação que se situa na exata intersecção das duas culturas e das duas formas teatrais e que é uma criação integral. E, como constata Schechner (1982, 1985), não existe cultura pura e não influenciada pelos outros.

Patrice Pavis propõe discernir a noção de intercultural a partir de outros conceitos aos quais implicitamente costuma estar associado:

Internacional: O intercultural não designa a simples acumulação de artistas de nacionalidades diferentes ou de práticas nacionais reagrupadas

num festival. Esses festivais internacionais são igualmente a ocasião, como salienta Josette Féral, de criar alianças supranacionais e diferenciar as grandes tendências estéticas e ideológicas que transcendem as fronteiras nacionais. O mundo, como observa Richard Schechner (1982:3), está em vias de passar de sua fase nacional à sua fase cultural e é preferível distinguir as áreas culturais ao invés de nações.

O intracultural é o correlato do intercultural: ele designa a busca das tradições nacionais quase sempre esquecidas ou deformadas ou recalçadas, de modo a reavaliar as fontes de um estilo de jogo, para melhor se situar em relação às influências exteriores e aprofundar as origens e as transformações de sua própria cultura... o intracultural permite encontrar a particularidade de uma tradição, para melhor sair em seguida de seu isolamento e tender rumo a uma homogeneização das culturas teatrais e um transculturalismo.

O transcultural, de fato, transcende as culturas particulares em benefício de um universalismo da condição humana. Os diretores transculturais só se interessam pelas particularidades e pelas tradições para melhor aprender o que elas têm em comum e que não é redutível a uma determinada cultura. Brook, por exemplo, interessa-se pela “cultura dos liames” que religa os homens na sua humanidade profunda para além das diferenças etnológicas e individuais, e que é comunicável diretamente sem distinção de raças, de culturas, de classes. Esse transculturalismo leva-o a buscar uma linguagem universal do teatro, a “articular uma arte universal que transcende o nacionalismo estreito na sua tentativa de atingir a essência humana” (Brook, 1987). Mais que de um objeto transcultural, a saber “um objeto cultural que se constitui da travessia de várias culturas que o tempo e o espaço separam mais ou menos radicalmente, e de empréstimos temáticos, formais, ideológicos etc., a essas diversas culturas” (Roubine), seria melhor falar, no caso notadamente de Brook, de uma pesquisa ultracultural.

*Ultraculturais* são de fato a busca, quase sempre mítica, das origens e da pureza por assim dizer perdida do teatro, o movimento de retorno às fontes e a reapropriação das linguagens primitivas tais como Artaud as concebia. Em *Orghast* (1970), Peter Brook utilizava uma língua icônica, puramente musical, fabricada a partir de línguas antigas para reconstituir uma linguagem universal de sentidos e de emoções<sup>10</sup>.

O *pré-cultural* distinguir-se-ia do ultracultural à medida em que ele não interroga as origens comuns das culturas e das formas teatrais, porém

designa o que é hoje comum às pessoas de teatro orientais e ocidentais antes que se individualize e se “culturalize” em uma técnica de jogo ou uma tradição particular. O pré-expressivo (ou a pré-expressividade) tal como o define Barba é um exemplo e uma faceta disso; ele é o “substrato comum, que nós fazemos teatro no Ocidente ou Oriente, teatro dito “de pesquisa” ou “tradicional”, mímica, *ballet* ou dança moderna”.

O *pós-cultural* conviria particularmente ao pensamento pós-moderno, que subodora em todo ato cultural ou artístico uma retomada de elementos já conhecidos ou expressos. Toda abordagem que relativiza e deseraquiza práticas culturais entra no torniquete pós-cultural, considerando-se que nossa época não tem nada de melhor a fazer do que reutilizar restos arrancados dos mais diversos contextos culturais. Que o teatro intercultural seja às vezes pós-cultural e pós-moderno trai uma de suas astúcias e uma de suas fraquezas... Pós-cultural é toda forma da qual não é mais possível recuperar o funcionamento interno e a hierarquia dos componentes, ou porque não existe mais sujeito unificador, ou porque a atitude pós-moderna declara a indiferenciação e a intercambialidade dos elementos.

O *metacultural* seria o pós-cultural que se daria conta que é de sua natureza e de sua estratégia não de vir “após” (logo tarde demais), mas “acima”, em posição de desvio em relação a outros dados culturais. A partir do momento em que uma cultura comenta uma outra, para explicá-la ou para justificá-la, ela elabora um comentário crítico a um nível meta-textual e torna-se uma metalinguagem interpretante. Lotman e Uspensky observam que “o século XX não somente produziu metalinguagens de ciência como também uma meta-literatura e uma meta-pintura e aparentemente ele cria uma meta-cultura, um sistema metalinguístico de ordem secundária que engloba tudo” (1978:229). A partir do momento em que um diretor teatral - estamos pensando em Wilson, mas isto vale tanto para Béjart como para Barba - propõe na sua direção de ator/dançarino um comentário sobre formas estrangeiras à sua tradição e que ele inscreve este comentário “gestual” na produção cênica, ele se situa em posição meta-cultural. Em suma, é o inverso que seria surpreendente: a pretensão de não comentar as inumeráveis linguagens que a tradição já experimentou.

O teatro intercultural cria formas híbridas, capta as interferências multi-culturais entre diversos grupos étnicos ou linguísticos em sociedades multiculturais como a Austrália e o Canadá ou multinacionais como a Rússia e a Jugoslávia onde é possível assistir a espetáculos que utilizam várias

Línguas e são destinados a um público bi ou multi-cultural. Ressaltam-se ainda a colagem de culturas e o *training* intercultural. Suzuki ou Brook, Mnouchkine ou Barba concebem o *training* como uma preparação e uma sensibilização à cultura do outro. A aproximação entre duas áreas ou contextos culturais é facilitada pela busca de elementos comuns ou de “adaptadores de recepção”.

A apropriação, por outro lado, no sentido colonialista do termo (Rotimi, 1990) ou no quadro mais neutro de uma teoria da recepção (Pavis, 1989: 230-241; Fischer-Lichte, 1990: 283) conduz à perspectiva da cultura-alvo, a qual encontra-se em posição de força e acomoda a cultura estrangeira a suas próprias necessidades. Rejeitando, por outro lado, toda teorização que lembra o modelo da comunicação ou da tradução, corre-se o risco de se cortar todo o plano produtivo da troca e renuncia-se a uma explicação semiótica ou mesmo simplesmente teórica.

Quaisquer que sejam a forma e a estratégia das interações culturais, a troca implica uma teoria e uma ética da alteridade. A cultura estrangeira, a outra cultura, é aquela que me fascina pelo que eu nela reconheço e desconheço.

Saindo da Tempestade, um dos teatros que compõem a semiótica da Cartoucherie, após o espetáculo de *Pansori* dado pela mestre coreana Park Yun Cho e sua discípula Lee Seo Jung e onde a técnica da voz desempenha o trabalho essencial<sup>11</sup>, já no ônibus que nos conduzia sob uma chuva fina ao Castelo de Vincennes (leia-se o Metrô), uma jovem mulher, encantada, é interpelada por duas companheiras se ela havia compreendido o espetáculo. - “A gente não precisa conhecer uma língua estrangeira para compreender um texto” - responde a moça. O que, diga-se de passagem, é verdade. E ela acrescenta:

*É que sou uma frequentadora do meio teatral... [E rindo] ...Não, não é isto. A verdade é que sou espanhola e estou habituada ao flamengo, que apresenta a mesma voz rouca, que tanto aprecio, e também porque nela reencontro um pouco do Nô japonês... E além do mais, a atriz era ravissante... havia todo um charme... Não, a gente não precisa saber coreano para compreender o espetáculo... A gente cria, a gente imagina o texto...*

Na verdade, penso poder concluir que se o sentido é inerente ao texto, a significação é dada pelo alocutário, na intersecção do semiótico e

simbólico. Isto se aplica evidentemente às mensagens estéticas e aos produtos culturais. E nisso consiste uma parte da revolução poética. Mas isto já é um outro capítulo.

## Notas

---

1 Linda Bulik é jornalista, professora titular da Universidade Estadual de Londrina. Doutora em Ciências da Comunicação pela Sorbonne. Pós-Doutorado, com bolsa do CNPq, envolvendo pesquisas de observação participante no *Odin Teatret*, na Dinamarca, e de laboratório na Universidade de Paris VIII, na França, no período de 1992-1994. O presente trabalho faz parte de sua tese de Pós-Doutorado intitulada: *La Communication de l'homme en situation de représentation: Pour une sémiotique de l'Odin Teatret*.

2 Ele aponta três razões para isso: 1º a unilateralidade na emissão da mensagem em que os emissores são sempre os mesmos ou a emissão de sentido único, do palco para a platéia, com os atores sempre ocupando os papéis de emissores e os espectadores a desempenhar o papel de receptores, quando num processo de comunicação, emissor e receptor trocam de lugares; 2º os receptores não respondem aos atores/emissores no mesmo código, ou seja, em termos de código teatral - quando o processo de comunicação implica que a resposta do receptor venha no mesmo código do emissor; 3º finalmente, Mounin considera que não se pode decodificar, segundo o mesmo sistema, todas as peças, e conclui pela inexistência de comunicação no teatro.

Creio que estas exigências já foram suficientemente rebatidas. Em parte pelo teatro contemporâneo onde não existe mais separação rígida entre palco e platéia, ocorrendo trocas de papéis de locutores e alocutários e a utilização de um mesmo código, o teatral.

Lembra TEIXEIRA COELHO J. *Semiótica, informação e comunicação-diagrama da teoria do signo*. São Paulo: Perspectiva, 1980, que mesmo num caso de comunicação verbal entre duas pessoas, em contato direto, as respostas nem sempre vêm no mesmo código, não sendo por essa razão que deixa de haver comunicação. Ao discurso verbal de um, pode opor-se o discurso gestual de outro. Quanto à exigência relativa à existência de um único e imutável sistema de decodificação, Teixeira Coelho rebate dizendo que Mounin parece preso demais à noção de identificação (a permanência do mesmo) e dar pouco valor à diferença - particularmente destacada na informação estética. Para esta, o que interessa de modo muito especial é freqüentemente a infração do código, e não sua repetição. Sob este aspecto, não há e não pode haver mesmo uma maneira única de decodificar todas as formas teatrais ou da arte em geral. Todavia, existe um sistema ou estrutura central responsável pela organização da forma teatral cuja especificidade a distingue da forma cinematográfica ou da forma pictórica assumida pela pintura.

Além disso, pode-se também objetar às exigências de Georges Mounin, que a levar ao pé da letra suas observações, não só o teatro como também os MCM não estariam a rigor cumprindo a função de comunicação, pois também estes últimos se destacam pela emissão de sentido único, em que os emissores são sempre os mesmos, da TV por exemplo para as audiências; nem tampouco estas respondem aos emissores no mesmo código, ou seja, em termos de códigos televisivos.

Na verdade, a semiologia da comunicação tal qual apresentada por certos autores situa-se no quadro de uma **visão transmissiva de comunicação** e, portanto, seu conceito de comunicação encontra-se fortemente ancorado no paradigma S-R: a um estímulo corresponde uma resposta, a comunicação é vista como um processo no qual se destaca a capacidade de influenciar ou mudar o comportamento do outro...

3 POULAIN, Jacques. *La Neutralisation du Jugement ou la critique pragmatique de la raison politique*. Paris: L'Harmattan, 1993. p. 94.

4 Marcel MAUSS, num clássico da sociologia, *Sociologie et anthropologie* (Paris: Quadrige/PUF, 1950/1985), estabeleceu a noção, princípios de classificação e técnicas do corpo não só enumerando como chamando à atenção para a necessidade de se estudar todos os modos de domínio, imitação e modos fundamentais que ele chama o modo de vida, o *modus*, o *tonus*, a "matéria", as "maneiras", o "modo". É espantosa a modernidade do pensamento de Mauss. (Nota da Autora).

5 LICHTÉ-FISCHER, Erika. *Confluences*, p. 24-5, 1991.

6 V. 17, n. 3, 1973.

7 Richard SCHECHNER em entrevista a Patrice PAVIS. *Confluences*, p. 360-45, 1991.

8 In: *Confluences*, p. 36-45, 1991.

9 Richard SCHECHNER em entrevista a Patrice PAVIS, *Confluences*, p. 36-45, 1991.

10 Em BARBA, Eugênio. *Antígone: l'Evangile selon Oxyrhincus*, o autor põe em cena um texto inteiramente cantado e falado em Copte.

11 O *Pansori* é uma forma vocal na qual uma cantora, acompanhada de um músico ao tambor, conta um longo conto dramático através de uma canção (*Sori*), uma narração (*Aniri*) e uma ação (*Pallim*).

O canto se constrói sobre esquemas rítmicos determinados, cada um desses esquemas estando associado a um tempo preciso chamado *Changddan* (longo-curto) e sobre um grande número de modos ou gêneros melódicos chamados Cho. A narração é composta de um discurso que lembra o do "sprechstimmme" (falado-cantado) e de um discurso com o ritmo normal da conversação. Durante a representação e o canto, a solista indica a ação por simples movimentos e gestos servindo-se de seu corpo e de um lenço.

O *Pansori* cujo primeiro traço data de 1754 originalmente fazia parte dos divertimentos que acompanhavam as festas religiosas. Pouco a pouco, esses regozijos perderam sua função inicial para serem representados apenas como um diverti-

mento. No *Pansori*, o trabalho essencial consiste na técnica da voz, que aí se define por múltiplos epítetos: “voz rouca”, “voz de jade”, “voz arrepiante”, “voz de ferro” etc...

O *Pansori* originalmente era interpretado por homens. Hoje são essencialmente as mulheres que o interpretam.