

O Etnocentrismo Nominal e as Artes do Espetáculo Vivo

Jean-Marie Pradier

Université Paris 8 – Saint-Denis, França

Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord – Saint-Denis, França

RESUMO – O Etnocentrismo Nominal e as Artes do Espetáculo Vivo – Este texto apresenta as práticas espetaculares humanas a partir de seu estatuto diverso e diversificado, designadas por uma denominação original que lhe é própria. Discutem-se tais lexemas como valor de patronímico identitário. Discute-se o etnocentrismo nominal como uma tendência difundida em diferentes meios – inclusive acadêmicos – e que consiste em substituir o termo original por uma tradução analógica. Mostra-se como tal operação, exercida pelas línguas dominantes, faz adotar termos como *teatro* e *tragédia* como qualificativos para valorizar as práticas consideradas como menores. Criticam-se tais etnocentrismos, apresentando-se argumentos da literatura, da linguística e de outros campos de saber.

Palavras-chave: **Etnocenologia. Teatro. Etnocentrismo. Espetáculo Vivo.**

ABSTRACT – Nominal Ethnocentrism and the Performing Arts – This text presents human spectacle practices based on their diverse and diversified usages, designated by their proper original denomination. It discusses lexemes such as value of patronymic identity, and nominal ethnocentrism as a widespread trend in several environments – including academic environments – whose main point is to replace the original term with an analogue translation. This text also discusses the way such procedure may encourage the adoption of terms such as *theatre* and *tragedy* to value practices considered of minor importance. Such ethnocentrism are criticized by presenting arguments from literature, linguistics and other fields of knowledge.

Keywords: **Ethnoscenology. Theatre. Ethnocentrism. Performing Arts.**

RÉSUMÉ – L'Ethnocentrisme Nominal et les Arts du Spectacle Vivant – Cet article présente les pratiques spectaculaires humaines, avec leurs statuts divers et diversifiés, désignées par une appellation originelle qui leur est propre. Il montre comment ces lexèmes acquièrent progressivement la valeur de patronymes identitaires. L'ethnocentrisme nominal est envisagé ici comme une tendance diffusée dans les milieux les plus divers – y compris académiques – et qui consiste à remplacer le terme originel par une traduction analogique. Il s'agit d'observer comment une telle opération, exercée par les langues dominantes, conduit à l'adoption de termes comme théâtre et tragédie en tant que qualificatifs pour valoriser des pratiques considérées comme mineures. Cette critique des ethnocentrismes s'appuie sur des arguments empruntés à la littérature, à la linguistique et à d'autres champs du savoir.

Mots-clés: **Ethnoscénologie. Théâtre. Ethnocentrisme. Spectacle Vivant.**

Minha proposição, breve para uma questão tão vasta, é dedicada a Edouard Glissant, poeta, escritor, antropólogo ativo, fundador do *Institut du Tout-Monde* e que juntou-se no dia 3 de fevereiro 2011, segundo um anúncio, à nação dos *Batoutos* da qual ele retraça a história sonhada no seu romance *Sartorius*. Glissant havia dado um título genérico às quatro conferências publicadas pela Gallimard em 1996: *Introdução a uma poética do diverso*. Ele o escolheu, conforme suas próprias palavras, em homenagem a Victor Segalen. Glissant e Segalen, dois autores, dois homens de letras, de reflexão e de ação que, para nosso trabalho em Etnocenologia, tiveram um papel fundamental, assim como outros honestos pesquisadores reconhecidos como *sábios*.

Definir

O que me preocupa hoje é a denominação do diverso. Ou melhor, a estranha incoerência dos observadores e escribas que reconhecem sua espetacularidade singular, e se obstinam em lhe recusar o nome próprio que ele tem. O etnocentrismo nominal designa a tendência em estabelecer a dominação de um lexema próprio a uma área linguística determinada, sobre os referentes, pertencendo a uma área cultural diferente que dispõe ou não de um processo de nominação. Em outras palavras, uma língua impõe sua autoridade sobre a identidade das pessoas, a originalidade do real, sua diversidade, a complexidade do mundo, de um acontecimento, de uma cerimônia ou de um espetáculo em detrimento dos processos locais de nominação. O mundo dos produtores e organizadores de turnês, institucionais e privados, recorre frequentemente a tais processos a fim de atrair o público. Ele emprega as locuções Ópera de Pequim em vez de *Jingju*, mistura na vacuidade polissêmica da palavra ritual o *Kut* coreano e o *Gaza* ou *Ganza*, ou seja, o sacrifício da circuncisão para os meninos e da excisão para as meninas no grupo étnico *Banda* do centro da África. Sábios filólogos europeus não hesitam em batizar de *teatro*, práticas que têm seu próprio nome original. Para o dominador – seja qual for sua natureza – o emprego de traduções analógicas e metafóricas tem a vantagem de uniformizar o diverso em seu

benefício, pela integração linguística. Essa estratégia de assimilação se opera frequentemente de maneira inconsequente, por imperícia e negligência. Como efeito contrário, indivíduos e comunidades, conscientes da apreciação lisonjeira que a palavra traz, reivindicam-na para a sua prática. Trata-se de uma submissão a uma das autoridades acadêmica, cultural, política que regem o julgamento social? Trata-se de uma dependência instintiva à ideologia evolucionista da cultura? Se sim, ela é a causa de várias contradições, quando a busca de legitimidade toma a forma de uma ambição de partilhar um título quase nobre – um lexema – e não da afirmação de um nome próprio. Assim, reagindo contra a “[...] perda de identidade e a corrupção cultural no seio das comunidades autóctones” (Teatro Ondinnok, 2011, s. p.), Yves Sioui-Durand, ator, diretor, diretor da companhia de teatro *Ondinnok* no Canadá, reivindica um teatro *ameríndio*, anterior à conquista espanhola:

Coisa que mesmo na história do teatro, ninguém pressentiu que existe e que sempre existiu um teatro ameríndio. Antes mesmo que os espanhóis chegassem, antes da conquista da América, antes de 1492, havia um teatro fundamental. E logo, quem diz teatro, diz capacidade autocrítica de si e visão. Nós temos, então, legitimidade para dizer ‘sim, existe um teatro ameríndio. O que nós fazemos, é um teatro ameríndio’ (Pradier, 2009, s. p.).

Esse “teatro” possuía um nome? Em caso afirmativo, por que razão não reabilitá-lo? A função social de classificação por intermédio do emprego da palavra *teatro* pode ser ilustrada através da atitude adotada pela crítica jornalística francesa em diversos episódios de uma sociologia da distinção (Bourdieu, 1979). Frequentemente, um espetáculo montado na periferia por profissionais ou amadores pouco (re)conhecidos, pacientes, prisioneiros, deficientes físicos, pessoas com dificuldade – todos estrangeiros à classe artística –, não é mencionado na página da *cultura*, mas comentado como um evento social. Ele será tratado como uma atividade sociocultural, de acompanhamento, de educação, de terapia, de entretenimento social mais do que estético (Pradier, 1995).

A língua francesa clássica dispunha da palavra comédia, usada ao mesmo tempo para designar o lugar da representa-

ção, a arte do teatro e todo tipo de peça dramática, divertida ou não. Os confessores católicos perseguiram o *pecado da comédia* ao qual seus penitentes sucumbiam em um espaço público, o teatro (Pradier, 2005). Esse substantivo canibalizou progressivamente os atributos da comédia ao ponto de se substancializar e de se tornar a metáfora privilegiada das Ciências Humanas durante a segunda metade do século XX. No final dos anos 1970, o antropólogo norte-americano Clifford Geertz ficou admirado com a quantidade abissal de mistura de gêneros presente na vida intelectual da época. Em relação às intermináveis discussões dos especialistas em Ciências Sociais que se deleitavam com a teatralidade, ele observou:

O problema das analogias – e também o seu orgulho – é que elas unem o que elas comparam nas duas direções. Manejado o idioma do teatro, alguns especialistas em ciências sociais se encontram presos nas espirais confusas de sua estética (Geertz, 1980, p. 37).

As aventuras lexicológicas do teatro não se limitam a sua fecundidade analógica e metafórica. A palavra, que pertencia antes ao vocabulário técnico, tornou-se uma espécie de patronímico normativo. Os primeiros exemplos que eu mencionei sugerem que ela ocupa uma função identitária, tanto estética quanto cultural e social, principalmente nas relações com as culturas longínquas. Essa situação não é anódina. A opressão política e social, étnica, religiosa é sempre acompanhada de obrigações patronímicas. A história dos registros civis pulula de técnicas de escravização, de dominação e de humilhação infligida às populações. Os escravos libertados das posses francesas de além-mar possuíam somente um nome até que a portaria real de 12 de julho de 1832 trouxesse essa precisão: “[...] o mestre, liberando seu escravo, poderá lhe dar um sobrenome que será transmitido a seus filhos; na falta, ele será fornecido pela ordem de liberação” (Akin, 2004, p. 27). A lista dos patronímicos atribuídos revela a prepotência indulgente, condescendente, maliciosa ou sarcástica dos mestres.

O caso extremo das regras impostas aos curdos pelos governos da Turquia para a escolha dos nomes, desde o fim da primeira guerra mundial, evidencia a violência de fatos

frequentemente banalizados hoje em dia. Como afirma justamente Salih Akin a esse propósito: “[...] o combate pelas palavras aparece assim como uma característica do combate pelas coisas” (Akin, 2004, p. 27)¹. Os nazistas procederam da mesma forma. Numa carta do dia 6 de fevereiro de 1938 endereçada de Viena a Max Eitingon, Freud confessa que não compreende mais o mundo “[...] você viu que a Alemanha está prestes a proibir os judeus de dar nomes alemães a seus filhos? Eles só poderão responder exigindo que os nazistas renunciem a esses nomes tão apreciados como João, José e Maria” (Freud, 2009, s/p). De fato, a questão é política. As práticas humanas que nós reunimos nas categorias tais quais *ritual*, *teatro*, *religião*, *magia* e outras, têm todas patronímicos originais. Uma *Lilâ gnaoua* não é uma *coisa*, um referente material, banalmente disposto sobre as prateleiras de uma mercearia. O patronímico é uma pessoa, uma história familiar, tribal, clã. Antigamente, certos colonos do Marrocos, onde nasci, nomeavam indistintamente de *Fátima* as mulheres do país. Contratava-se uma *Fátima*, sinônimo de empregada. Hoje, com a mesma imprudência condescendente nomeia-se *teatro* ou *ritual* tudo o que se movimenta com um certo aparato.

A Língua, Lugar de Excelência do Etnocentrismo

A língua é a ferramenta do etnocentrismo por excelência e o lugar no qual ele é exercido com a maior das facilidades. Como o volume potencial dos referentes é amplamente superior ao dos signos linguísticos, a variação e o desequilíbrio são flagrantes entre o que uma língua pode oferecer quando ela se refere a outro contexto que não o seu e tenta dizê-lo e escrevê-lo.

Um dos exemplos mais impressionantes se encontra nas tentativas dos missionários católicos europeus de tornar inteligível a palavra Deus, com maiúscula, em língua chinesa e coreana. Enquanto o discurso dos missionários se baseava em uma *doxa* reforçada por uma língua com tendência à precisão, ou seja, à enunciação do que é *verdadeiro*, seus interlocutores viviam em um universo linguístico construído em torno da desconfiança em relação às reduções semânticas

e às antonímias rústicas. O que a cultura majoritária coreana repugna é a enunciação que reduz a complexidade do mundo em categorias e objetos simples. As palavras, em coreano, correspondem a entidades efêmeras para realidades que não se pode apreender inteiramente. Para os missionários católicos das Missões Estrangeiras de Paris, o Verbo era um dado da Verdade, ou seja, Deus. Consequentemente, três características foram propostas para a palavra Deus cristã. O dicionário manuscrito francês-coreano de Abbé Féron (1869) adapta para a língua coreana a palavra composta (천주 *chyeon ju*) empregada pelo Padre Matteo Ricci (1552-1610) para a China. O jesuíta tinha redigido em Chinês um tratado doutrinal: o *Verdadeiro Sentido do Senhor do Céu (T'ien-chu Shih-i)* (Ricci, 1985). A locução utilizada era útil, pois já existia um tal personagem na teologia chinesa que compreende múltiplos espíritos ou 神, em coreano 신 *Shin*, hoje usado na totalidade das crenças. Em 1882, uma primeira tradução da Bíblia pelos protestantes fez surgir um novo termo. O processo de coreanização da língua e da escrita conduziu em seguida a uma interpretação semântica e gráfica ligeiramente diferente. Os católicos aderiram à palavra composta que designa o espírito celeste governador do mundo *ha ne nim*. Quanto aos protestantes, fora por um erro de transcrição que esse termo teria sido modificado pela adjunção do numeral “um” *ha na nim*². Deve-se lembrar que o problema não se coloca para o Judaísmo e para o Islã que adotaram um patronímico próprio ao hebreu e ao árabe clássico. A interdição de tomar emprestada a palavra Alá fora do âmbito do Islã e de fazer dela um termo genérico como a palavra Deus – seja ela com maiúscula ou não – revela a autoridade identitária da nomenclatura (Lumière, 2011). Também podemos nos surpreender com a leviandade com a qual o Ocidente – só pra citar ele – procedeu no batismo linguístico de práticas espetaculares diferentes das suas, extraíndo, destas últimas, nomes familiares, como fizeram os missionários que recorriam à lista dos *nomes cristãos* para atribuí-los aos convertidos, mesmo que estes últimos tivessem que acrescentar um pequeno nome local. Batizado linguístico ou perceptivo? O livro de Roger Darrobers, sobre a Ópera de

Pequim, apresenta o testemunho de viajantes, comerciantes e diplomatas que, convidados a espetáculos pelas autoridades chinesas, manifestam seu reconhecimento e o prazer sincero ou simplesmente cortês que eles tiveram em relação aos seus anfitriões, estabelecendo comparações com o que eles viram em Londres ou em outros lugares da Europa (Darrobers, 1998). A comparação etnocentrista é uma máquina vigorosa de fabricar similitudes. Por outro lado, para ela é difícil degustar a diferença dos sabores e a engenhosidade da novidade, como mostra a rústica conferência sobre o teatro no Japão, dada no Círculo *Saint-Simon* no dia 16 de abril 1884 por Emile Guimet, acompanhado do pintor Félix Regamey, seu companheiro de viagem.

O espírito missionário deu livre curso na categorização e na tradução de nomes dados pelas línguas aos comportamentos humanos espetaculares organizados, frequentemente codificados, motivos de manifestações festivas, protocolares, sagradas, de diversão, sacrificais, cuja a infinidade das formas e dos motivos se prestam às interpretações mais diversas. Chamamos de Ópera vários espetáculos chineses em razão de um dos componentes musicados, porém sua história, sua dramaturgia, a arte dos performers, a base mesmo de sua originalidade são profundamente afastadas do que nasceu em Florença em torno de 1600. Nesse caso, a indolente e longínqua analogia marca ao mesmo tempo uma qualidade – ópera significava *obra admirável* – e a diluição de uma identidade num contexto mais europeu do que universal. Os batismos dão à luz, às vezes, a aberrações, como o que ocorreu no *Ge zai xi* taiwanês chamado de *opela* (Hsiao-Mei, 2008), após a ocupação japonesa da ilha, sem dúvida pela deformação da palavra ópera vinda da Europa.

A relação dominados/dominantes provocou reações nominais compensatórias da parte dos primeiros que se esforçaram em demonstrar as univocidades do gênero que vão bem além das aproximações humilhantes. Conscientes da consideração da qual a tragédia usufruía na Europa e do prestígio desse gênero literário, muitos intelectuais e críticos chineses tentaram demonstrar que ele estava igualmente presente no seu *corpus*

dramático nacional. Na China, nos informa a sinóloga italiana Isabella Falaschi, o eminente erudito e crítico literário Wang Guowei foi o primeiro a discorrer sobre o *beiju* com a preocupação de afirmar a equivalência do teatro chinês e da tragédia ocidental (Falaschi, 2001). Guozhong Feng intitula sua tese de doutorado como *'Tragedies' in Yuan Drama* (Feng, 1992). O equivalente mandarim da palavra tragédia foi concebido com o prefixo *bei* (悲) que compreende dois componentes, (非) significando a negação num primeiro sentido, e (心) indicando o coração ou o coração-espírito. O campo semântico do prefixo *bei* (悲) encerra a dor, a aflição, a pena e a tristeza. A palavra composta, uma vez acrescentado o formando *espetáculo – ju* – pode ser interpretada diversamente. A experiência universal da dor é profundamente múltipla nas suas versões, na sua expressão e na sua interpretação. Mais ainda, seu emprego como equivalente da tragédia embaralha e faz desaparecer o que esta representa na história do pensamento europeu. O único benefício é de ordem social e política. A invenção do *beiju* permite à literatura dramática chinesa alcançar o estatuto mais elevado do teatro – notadamente para os franceses. Estatuto superior ao da tragicomédia, do drama e, sobretudo, do melodrama, depreciado pelos puristas das Belas Letras.

A Busca de Averroës

A artificialidade erudita de um conto de Jorge Luis Borges escrito nos anos 1940, tendo o teatro como pretexto, me parece anunciar um artigo científico de Clifford Geertz sobre a arte como sistema cultural, publicado vinte e nove anos mais tarde pela revista *Modern Language Notes* (Geertz, 1976). A menos que ela apenas complete sua qualidade orgânica sem a qual a antropologia correria o risco de perder de vista o *antropos* e de só conservar o *logos*. O escritor argentino está próximo dos cinquenta anos quando *A busca de Averroës* é publicada pela primeira vez no número 152 da revista *Sur*, que era dirigida por Victoria Ocampo. Em 1953, com o consentimento do autor, Roger Caillois publicou quatro das dezoito *ficções* que ele havia traduzido e que ele iria reunir ulteriormente sob o título de *El Aleph*. *A busca de Averroës* tinha sido selecio-

nada para esse primeiro conjunto juntamente com *O Imortal*, *A História do Guerreiro e da Cativeira* e *A Escrita de Deus*, pois esses textos, não se parecendo, levaram Caillois a supor que eles derivavam de uma inspiração comum, justificando a reunião em uma só obra intitulada *Labirintos*.

Desse modo, eles ilustram a preocupação essencial de um escritor obcecado pelas relações do finito e do infinito [...]. Esses corredores que bifurcam e que não conduzem a lugar algum, a não ser a salas idênticas as primeiras e de onde irradiam esses corredores homólogos, essas repetições ociosas, essas duplicações esgotantes, aprisionam o autor num labirinto que ele identifica voluntariamente com o universo (Caillois, 1967, p. 8).

Borges parte de fragmentos historiográficos encontrados em Ernest Renan, em Laine e no islamólogo arábico Miguel Asin Palacios. Ele coloca em evidência no conto essas poucas palavras tiradas de *Averroes e averronismo – ensaio histórico*, do primeiro: “Pensando que a tragédia não era outra coisa senão a arte de louvar [...]”. As referências bibliográficas são aproximativas: “Ernest Renan, *Averroës*, 48 (1852)”. Na realidade, a página 48 corresponde à edição de 1869, de Calmann-Lévy, e não a primeira de 1852, feita por Auguste Durand (Renan, 1852, p. 48). O texto do acadêmico que precede a anedota e a conclui não é sem relação com os propósitos de Borges. Renan esboça uma reflexão sobre o coeficiente de universalidade das produções humanas. As ciências são mais facilmente admissíveis por todos do que os frutos do imaginário.

A lógica, a astronomia, a matemática e, até certo ponto a medicina, são de todos os países. O *Organon* de Aristóteles foi aceito pelas raças mais diversas como o código do entendimento. Ao contrário, Homero, Pindaro, Sófocles, Platão mesmo, pareciam fortemente insípidos para os povos de raça semítica, um pouco como a Bíblia parece para os chineses um livro de uma soberana imoralidade. De qualquer maneira, os erros de Ibn-Roschd em matéria de literatura grega são realmente de fazer rir. Ao pensar, por exemplo, que a tragédia não é outra coisa senão a arte de louvar e a comédia a arte de criticar, ele afirma achar tragédias e comédias nos panegíricos e nas sátiras dos Árabes, e mesmo no Alcorão (Renan, 1852, p. 48).

O gênio de Borges expõe um retrato vivo do intelectual árabe, inteiramente dedicado ao prazer de interpretar as obras de Aristóteles “fonte de toda a filosofia” – *manantial de toda filosofia* (Borges, 1957, p. 92) – como fazem os teólogos do Alcorão. Ele o instala no seu cotidiano, os sentidos abertos aos odores florais da Andaluzia, aos sons que vêm da rua. As dificuldades são inumeráveis. Quatorze séculos o separam do Stagirita. Além do que, nos diz Borges, ignorando o siríaco e o grego, *Averroës* trabalhava com uma tradução de uma tradução. Eis o intraduzível.

Na véspera, duas palavras duvidosas o paralisaram no limiar da Poética. Essas palavras eram *tragoedia* e *comœdia*. Ele já as tinha encontrado, vários anos antes, no terceiro livro da *Retórica*; ninguém no Islã entrevia o que elas queriam dizer. Em vão, ele havia exaurido os tratados de Alexandre e de Afrodite. Em vão, compulsado as versões do nestoriano Humain ibn-Ishaq e de Abu Bashar Meta. As duas palavras arcanas pululavam no texto da *Poética*: impossível de elucidá-las. *Averroës* largou a pluma (Borges, 1957, p. 119).

A pluma do erudito árabe não percorre mais o papel. A do escritor argentino continua, de sua própria escrita, um recito maravilhoso e sensual. Seu personagem jubila com os jogos infantis *seminus*, brincando de *muezim*. As vozes que ele ouve do seu escritório são cálidas das crianças das ruas da Andaluzia. Elegância do salmo: não há outro deus senão Deus. Poesia, melodia das curvas entoadas que deram origem ao *tajwid*, essa arte da recitação do Santo Alcorão. Tudo começa com o Alcorão, relembra Clifford Geertz, a propósito da poesia na sociedade islâmica tradicional “[...] mais especialmente na poesia árabe, mais especialmente no Marrocos, mais especialmente em nível de poesia oral, popular (Geertz, 1976, p. 178). *Averroës* deixa a peça para deambular no labirinto de encontros e de conversas entre alcoranistas, amigos, viajantes, fanfarrões, eruditos vaidosos, curiosos e debatedores. Das duas palavras arcanas, ele não fala mais. A cena se encarrega, o Alcorão no centro e um certo Chahiz de Basrah diz que seu original é uma substância passível de tomar a forma de um

homem ou de um animal. Outro dissertador, Farach, diz:

O Alcorão é um dos atributos de Deus, como sua piedade; copia-se ele num livro, pronuncia-se ele com a língua, lembra-se dele com o coração: o idioma, os sinais e a escrita são obra dos homens, mas o alcorão é irrevogável e eterno (Borges, 1957, p. 122).

Dessa história ficcional e das conversas que ela reproduz, Clifford Geertz veria três dimensões a examinar e a colocar em correlação.

A primeira, como sempre em matéria islâmica, é a natureza específica e o estatuto do Alcorão, ‘o único milagre do Islã’. A segunda é o contexto de execução da poesia que, enquanto coisa viva, é tanto uma arte dramática e musical quanto literária. E a terceira, a mais difícil a esboçar em um curto espaço, é a natureza geral – agonística, como eu a chamarei – da comunicação interpessoal na sociedade marroquina. Reunidas, elas fazem da poesia uma espécie de ato falado paradigmático, um arquétipo do discurso que precisaria, se isso fosse concebível, de toda uma análise da cultura muçulmana para desvendar (Geertz, 1976, p. 138).

Eis precisamente que Aboukassim, o explorador, descreve uma estranha fantasmagoria da qual ele foi o espectador na casa de madeira pintada da qual não se pode descrever a arquitetura de tanto que ela é marcada pela irrealidade. Existem pessoas que comem e bebem, tocam tambor e alaúde, usam máscaras de cor carmesim, rezam, cantam, conversam, são punidas com a prisão – mas não se vê as celas –, estão a cavalo – mas não se vê os animais –, combatem – mas as espadas são de pau –, morrem – mas se levantam em seguida.

– Os atos dos loucos, diz Farach, ultrapassam as previsões do sábio.

– Eles não eram loucos, teve que precisar Aboukassim. Eles estavam representando uma história (Borges, 1957, p. 125).

Ninguém compreendia. Borges insiste: ninguém parecia querer entender. Confuso, Aboukassim passa da “*la escuchada narracion*” – à *bela história* agradável de escutar, a “*las*

desairadas razones” o comentário explicativo ornado pelas virtudes da razão e, por isso, muito menos sedutor. Com a ajuda de suas mãos, o dissertador se lança numa longa e tediosa descrição definidora na qual todo leitor europeizado reconheceria a *mimesis* familiar. Na casa de Borges, o público não é europeizado, como prova a questão de Farach:

- Essas pessoas falavam?
- Claro que elas falavam, diz Aboukassim convertido em advogado dessa sessão da qual ele apenas se lembrava e que o tinha fortemente entediado. Elas falavam e cantavam e discursavam (Borges, 1957, p. 125).

A reação não se faz esperar:

Nesse caso, conclui Farach, não havia necessidade de vinte pessoas. Um só narrador pode contar o que quer que seja, seja qual for a sua complexidade (Borges, 1957, p.125).

A perfeição da língua torna vã toda ornamentação inútil – a gesticulação – que não lhe pertence. Uma discussão se engaja e continua até tarde da noite. A língua pode ser proferida. O que importa é mantê-la na sua riqueza lexical, semântica, sintática. As figuras as quais ela se presta correm o risco de se desgastar, sobretudo a metáfora fácil.

Todos aprovaram esse veredito. Louvaram-se as virtudes do árabe que é a língua que Deus utiliza para comandar os anjos; e também da poesia dos árabes (Borges, 1957, p. 127).

Borges se diverte com a multiplicidade de discursos sobre a suposta interdição alcorânica da representação mimética. A lógica dos personagens não pode garantir a validade de uma operação na qual a excelência poética da língua estaria submissa aos caprichos de mimos, histriões gesticuladores que atrairiam o olhar em detrimento da audição. Nós não estamos longe da opinião de Aristóteles na Poética (VI, 15), quando aparece na exposição a palavra que os gregos tem para a versão da espetacularidade $\omicron\psi\iota\varsigma$ – *o opsis*, para nós a ótica –, que eles distinguem da visão, do conhecimento $\theta\epsilon\alpha$ – a *théa* do teatro e da teoria. Aristóteles diz:

[...] o canto é o mais importante dos ingredientes da tragédia. Quanto ao espetáculo (*opsis* – *opsis*), que exerce a maior sedução, ele é totalmente estrangeiro à arte e não tem nada a ver com a poética, pois a tragédia atinge sua finalidade mesmo sem concursos e sem atores (Aristóteles, 1980, p. 56-57).

Por que essas representações – o teatro, nós diríamos –, subentende o Averroës de Borges, já que a perfeição está ao alcance do ouvido, ou seja, do espírito?

(ele) afirma que, nos antigos e no Alcorão, toda a poesia estava inscrita: a ambição de inovar vinha da ignorância, ela estava condenada ao erro. Os espectadores o escutaram com prazer porque ele exaltava o passado (Borges, 1957, p. 128).

Assim terminam os tormentos do tradutor intérprete. O sol nasce. Os muezins chamam para a prece. No harém, os escravos com a pele preta torturaram um escravo com a pele ruiva. Averroës, que ainda não soube da notícia, volta para a sua biblioteca apaziguado.

Alguma coisa – *algo* – tinha lhe revelado o sentido das duas palavras obscuras. De uma firme e cuidadosa caligrafia, ele acrescentou essas linhas no seu manuscrito: 'Aristu (Aristóteles) chama de *tragédia* os panegíricos e de *comédia* as sátiras e os anátemas'. Admiráveis tragédias e comédias abundam nas páginas do Alcorão e nas dos moallakas do santuário (Borges, 1957, p. 128).

Como toda a interpretação da palavra na comunicação entre pessoas – sejam elas da mesma língua ou não –, o erro de tradução libera seguidamente o que ocupa o pensamento do tradutor, da mesma maneira como os testes projetivos na psicologia. Fala-se seguido a esse respeito de *efeito Rorschach*, em alusão ao teste imaginado pelo psiquiatra suíço Hermann Rorschach em 1921. O que o sujeito visualiza numa mancha de tinta é o que ele não pode dizer em termos claros (Traubenberg, 1986, p. 660). Para o Averroës histórico e ficcional, a poesia está na natureza do homem, no coração daquilo que lhe arranca da animalidade e o conduz para o Alto. São poemas

pré-islâmicos, sete ao que parece que teriam sido escolhidos para serem suspensos na *Kaaba* de Meca, o santuário, daí seu nome de *moallakas* ou *Mu'allaqat*. Transcritos por calígrafos e suspensos, não performados por atores. Os Árabes de antes do Islã organizavam concursos poéticos nas ocasiões de feiras e de festividades, do mesmo modo que os Gregos, mas com uma diferença importante em relação a estes últimos: a invenção de uma profissão particular, a de *hypocrites* ὑποκριτες, inicialmente a serviço dos autores, depois orientando por vezes sua produção até relegá-la ao segundo plano no tempo da teatrocracia. As pesquisas eminentes de Paulette Ghiron-Bistagne sobre os atores na Grécia antiga traçam com precisão a evolução singular de uma arte e de sua organização social. “Enquanto o poeta assume as funções de diretor e de ator, o problema da interpretação não se distingue verdadeiramente do da criação literária” (Ghiron-Bistagne, 1976, p. 2).

A história dos atores na Grécia é complexa, rica, tumultuosa e tortuosa, sem comparação com a dos contadores e poetas cantores do Islã. Ela é o ponto de partida de um conflito que persiste até hoje entre escritores e performers, aos quais se juntaram no final do século XIX os que pretendem dirigir todos os dois, a saber, o diretor.

Os atores entram na história exatamente em 450/449 a.c., data na qual foi concedido pela primeira vez um prêmio de interpretação no concurso de tragédias das Grandes Dionisiacas em Atenas. Heráclides foi esse primeiro ator. [...] Em seguida, quando o Estado interveio no recrutamento dos atores, suas relações com a criação dramática são mais difíceis de analisar. No entanto, se acreditamos em Aristófanes, o grande defeito de Eurípides teria sido de explorar com excesso de complacência os efeitos patéticos colocados na moda pelos atores da época. Meniscos, um dos atores de Ésquilo, não tratava de ‘macaco’ seu rival mais jovem, Callipide, pelos excessos de sua gesticulação? Sem dúvida alguma, não se deve menosprezar o papel pessoal dos atores na criação e na difusão das obras dramáticas (Ghiron-Bistagne, 1976, p. 2-3).

A multiplicidade das denominações dos profissionais do espetáculo vivo na Grécia Antiga reflete a variedade dos gêneros, das formas e das modalidades. Os *thaumatopoiói*, dos

quais amava se cercar Philippe da Macedônia, literalmente *capazes de operar prodígios*, eram malabaristas, acrobatas, bufões. Os mimos são considerados como artistas cênicos. Eles têm com os atores vários pontos em comum: eles usam a máscara e atuam em um cenário. Ghiron-Bistagne menciona os *archaiologos*, *meimos*, *biologos*, *moschologos*, êthologos que são mimos recitados, diferentes dos *mimôdoi*, *magôdoi* e *ilarôdoi* que são mimos cantados. Inventário copioso que me agrada retomar a fim de evocar uma efervescência frenética que seria grotesco substancializar. Averroës não é absurdo, conclui Borges, se explicando sobre as razões que o conduziram ao equívoco do erudito árabe “[...] que, prisioneiro da cultura do Islã, não pode jamais saber o significado das palavras *tragédia* e *comédia* [...]”.

Eu entendi que Averroës se esforçando para imaginar o que é um drama, sem entrever o que é um teatro não era mais absurdo que eu, me esforçando para imaginar Averroës, sem outro documento a não ser alguns fragmentos de Renan, de Laine e de Asin Palácios (Borges, 1957, p. 130).

Sem dúvida é pelo não conhecimento da efervescência e da heterogeneidade dos imaginários em ação que um excesso de intelectualismo termina por desencarná-los e fazer acreditar na ideia de um *imperativo teatral* que seria próprio à espécie humana³. Significante histórico tido como essência, a palavra *teatro* ocupa um lugar privilegiado na história das conquistas imperiais do Ocidente. Vulgarizando-se com o uso, ela fez desaparecer dos espíritos sua singularidade e seu arbitrário. O conto de Borges ilustra uma tautologia da qual nos é difícil admitir a banalidade: as escolhas estéticas, como modos de pensar, são tão diversos quanto a vida mesma. É o que resume Clifford Geertz numa formulação ambígua: “A variedade da expressão artística provém da variedade das concepções que tem os homens das coisas, e pertencem na verdade a mesma variedade (Geertz, 1976, p. 150)”.

O Teatro e o Ocidente

A perplexidade de Aboukassim diante das estranhezas percebidas na casa de madeira pintada inverte a confiança

processual do etnocentrismo antropológico que identifica toda ostentação humana e teatral. O viajante árabe não parte de um conceito, de uma abstração – o *teatro*, a teatralidade –, mas de uma observação que ele não sabe nomear de outra maneira senão pela descrição do que ele vê. Ao mesmo tempo, ele traz um argumento a mais aos psicobiólogos da percepção que asseguram que nós só percebemos o que nós aprendemos a perceber. O quadro que ele esboça é impressionista. Como ele poderia ser diferente? A referência conceitual e sensível de Aboukassim é o conto e a arte do contador. O que o conduz a colocar em dúvida o interesse em mimar em conjunto uma história quando a língua e a voz de um só seriam suficientes: “O homem que assume o papel do poeta no Islã – escreve Geertz – faz tráfico, e não de maneira totalmente legítima, da substância moral de sua cultura (Geertz, 1976, p. 138)”.

Os Persas de Montesquieu têm o olho formado para outro tipo de preconceito: o do autor, aristocrata, crítico perspicaz da vaidade de seus semelhantes. Chegado na capital do reino da França, Rica assiste a um tortuoso balé social, “algo bastante singular, mesmo se ele se produz todos os dias em Paris” (Montesquieu, 2001, p. 61). Ele escreve a um correspondente:

Todo o povo se reúne após o jantar e vai atuar numa espécie de cena que eu ouvi chamar de *comédia*. O grande movimento é feito sobre um estrado que se chama *teatro*. Dos dois lados, se vê, em pequenos espaços reduzidos que se chamam camarotes, homens e mulheres que atuam juntos em cenas mudas, mais ou menos como essas que estão em uso na nossa Pérsia (Montesquieu, 2001, p. 61-62).

Segue um croquis que capta o movimento de um pequeno mundo disposto a se trocar reverências, se beijar, se seduzir, debochar, fingir, se espantar numa agitação permanente. Existe, nota o escritor, um outro lugar para eventos semelhantes:

Tudo o que eu te digo aqui acontece quase igual num outro lugar que se chama *Opera*: toda a diferença é que em um se fala, no outro se canta (Montesquieu, 2001, p. 62).

O Persa descobre não a quinta essência da arte, mas a trivialidade de um *métier*. Um de seus amigos o conduz ao

camarim no qual se despia uma das principais atrizes. Rica e a bela pessoa se conhecem. No dia seguinte, uma mensagem suplicante lhe é dada: há sete ou oito meses, a atriz, foi seduzida por um abade que retirou sua inocência. Ela não pode mais continuar no seu emprego no estado no qual ela se encontra. O Persa poderia lhe conceder proteção e a levar consigo ao seu país (Lever, 2001)⁴?

A fábula de Montesquieu anuncia a precipitação da metáfora teatral nas Ciências Humanas euro-americanas, notadamente na sociologia interacionista. Averroës, Aboukassim e Rica nos obrigam a abrir os olhos. Tomar o teatro – eu digo bem a palavra *teatro* – por conceito universal é uma ilusão transcendental a qual é ainda mais fácil sucumbir, pois a língua francesa não possuía outro termo neutro e menos carregado de história a propor, antes de aparecer a locução *espetáculo vivo* e de encontrar a ideia de ação com os substantivos *performance* e *performers*⁵. Dentro da francofonia, o doutor haitiano Louis Mars (1905-2000) tinha ressentido a necessidade de propor um neologismo – já presente no vocabulário de Jacob Moreno – a fim de destacar a especificidade do vodu: [...] “sistema coerente: o vodu é ao mesmo tempo religião e teatro total ou etnodrama (Price-Mars, 1982, p. 25).

Como todo termo inédito, o etnodrama tem a vantagem de se mostrar irredutível a toda experiência anterior na qual se poderia integrá-lo. Ele evita todo amálgama com a terapia clínica, assim como ele se distingue das composições lexicais contendo a palavra *teatro*, tais como *teatro ritual* ou *danças rituais*:

Na religião vodu, os deuses participam da vida coletiva. Eles conhecem a grandeza e as vicissitudes da vida humana. Eles se encarnam em formas diversas numa atmosfera dramática que aproxima o jogo da vivência. Aqui o drama e a religião se confundem. Propomo-nos batizar com o nome de etnodrama esse fenômeno original que é ao mesmo tempo religião e drama (Price-Mars, 1982, p. 29).

A iniciativa louvável do eminente etnopsiquiatra não o impediu infelizmente de ceder à tentação da generalização e de uma ingênua antropologia evolucionista, estimando que o

etnodrama “[...] está na origem do teatro e da religião popular em diversos povos [...]. Em muitos países, a origem do teatro se encontra nas cerimônias religiosas. Citamos-nos de memória a tragédia grega e o Nô japonês (Price-Mars, 1982, p. 29)”.

A Ilusão Transcendental

Falar de uma “[...] exigência teatral a qual chegou a humanidade” (Legendre, 1998, p.80) significa impor uma cosmografia singular, uma espécie de monoteatralismo misturado com a história da Razão própria ao paradigma ocidental, que descarta tudo o que as outras nomenclaturas contêm nelas simbolicamente e organicamente. Falar de teatralidade supondo que nós lidamos com uma “[...] problematização do olhar (Legendre, 1998, p. 234)” privilegia o exame etimológico sem seguir o percurso da *thea*, o olhar, na história do pensamento europeu, assim como são ocultadas a organicidade dos performers e as modalidades da relação entre os participantes do evento. A tentativa de Pierre Legendre sobre o teatro da razão é útil para quem deseja explorar a exigência teatral do Ocidente e seu desejo missionário. Por outro lado, ele me parece próximo dos mal-entendidos que perturbam periodicamente a pesquisa quando se trata de tradução, como confessa Michel Leiris em seu diário sobre a África em 26 de outubro de 1931 (Leiris, 1990, p. 144)⁶.

Se o *Averroës* de Borges tem dificuldade de entender o que é o teatro, é porque o escritor não acredita na universalidade da experiência. Ele não está errado. Umberto Eco lembra que uma “[...] tradução não concerne somente a uma passagem entre duas línguas, mas entre duas culturas, ou duas enciclopédias” (Eco, 2006, p. 205). A tradução ideal, ele prossegue, deveria levar em conta não somente as regras linguísticas, mas, também, os elementos culturais, no sentido mais largo do termo. Tal projeto pode ser concebido quando a práxis teatral e cultural, como nós veremos em relação à Índia, se baseia em cosmogonias e teogonias que só têm em comum o fato de ser o fruto do imaginário humano, sobre o qual se sabe a imensidão da potência e a diversidade das realizações? O ensaio aprofundado de Jean-Marie Thomasseau sobre o drama e a

tragédia responde a isso com erudição. Ele nota primeiramente que a palavra *trágico* não consta nos dicionários de filosofia. E, por uma razão evidente, pois, escreve ele, a filosofia parece deixar ao teatro e, em primeiro lugar à tragédia,

[...] o cuidado de expressar, *suis generis*, uma parte do inefável ou do ‘inominável’ filosófico. Esse espetáculo de uma revolta do pensamento e dos sentimentos diante das contradições do ser e das contingências de um destino, mostrado em um lugar escolhido e num tempo privilegiado, liga de fato e infalivelmente a estética trágica à metafísica, ao mesmo tempo em que ela o inscreve no tecido da existência e da história. Sem que se possa, no entanto, sobrepor exatamente o trágico e a tragédia, o desenvolvimento de uma tragédia torna-se em suma uma demonstração da existência do trágico (Thomasseau, 1995, p. 3).

Na verdade, nota Eco, os problemas de tradução se encontram no interior de uma mesma língua quando se lê um texto escrito há séculos. Ao perder de vista que a língua se transforma, cada um estima compreender perfeitamente termos que parecem familiares (Eco, 2006, p. 206). Eu acrescentarei aos propósitos de Eco as armadilhas representadas pelo que Raymonde Carroll qualificou de *evidências invisíveis*, ou as idiosincrasias culturais tomadas sem o saber e sem má intenção como universais (Carroll, 1987).

O estudo notável de Daniel Dubuisson sobre a invenção da noção de religião pelo ocidente elucidada particularmente essa outra descoberta que é o teatro que, principalmente fora da Europa, parece ocupar um altar privilegiado no *panthéon* cultural francês. Em alguns séculos, ele se impôs numa perspectiva evolucionista como símbolo da saída das profundezas primitivas e, segundo a expressão de Emilio Faguet (1847-1916), a entrada no “[...] espírito dos povos modernos” (Faguet, 1939, p. 29). O comentário do acadêmico é representativo da ideia de que essa arte transcende as outras pela sua humanidade.

Convém dizer em primeiro lugar que de todos os gêneros artísticos que pressupõem um público reunido, o teatro é o que comove mais vivamente a alma humana, tocando-a por assim dizer, num pleno contato, e lhe apresentando imediatamente a imagem da vida (Faguet, 1939, p. 29).

Faguet elabora um raciocínio cujas premissas são a afirmação de que nada na vida é mais importante do que a dor. Portanto, a arte do espetáculo mais elevado, mais nobre, mais profundo é aquele cuja matéria é constituída de misérias humanas: “[...] por isso é natural que em um povo como o nosso, o gosto pelo espetáculo tenha sido o mais vivo, e o gosto pela tragédia o mais elevado” (Faguet, 1939, p. 30).

A essa razão, Faguet (1939, p. 30) acrescenta um traço da identidade nacional que explica o sucesso da tragédia na França: “Mais do que qualquer outro gênero, ela representou o espírito clássico francês”.

No entanto, mesmo que estrangeiras uma à outra, a explanação de Pierre Legendre e de Emile Faguet dá conta da irresistível ascensão conceitual da palavra teatro na nossa cultura. Sobre a religião, Dubuisson escreve:

O maior erro que nós cometemos espontaneamente (ou a ilusão transcendental a qual nós sucumbimos) consiste em ver nela – ‘na religião’, e eu escrevo ‘no teatro’ – a chave de toda cultura, enquanto que de fato ela é somente uma maneira bem peculiar de ver as coisas, intrinsecamente ligada à história da visão ocidental das coisas (considerada, um instante, como bastante homogênea, ao menos pela sua singularidade) (Dubuisson, 1998, p. 130).

A emigração para a Índia das palavras teatro e religião, assim como falar (em inglês) com um hindu, não prova nada sobre a universalidade dos fenômenos teatro e religião.

Essa experiência lembra somente que um conceito é suscetível de viajar, que essa ideia possuía uma certa flexibilidade, que os elementos de uma realidade cultural específica podem sempre se redistribuir num quadro geral bastante abrangente, especialmente quando um tal quadro não existia *in situ*, e que os sincretismos imprevisíveis, às vezes mesmo inconcebíveis *a priori*, aparecerão se eles respondem a certos interesses dominantes (Dubuisson, 1998, p. 133).

O emprego do lexema teatro para nomear a exuberância do imaginário e de crenças das quais nós temos dificuldade de sair dos bosques ardentes e dos labirintos, tem o que surpre-

ender ou escandalizar, sobretudo quando ele incita os povos colonizados da África e da Ásia a tentar demonstrar que eles não são desprovidos desse objeto.

A religião (eu escrevo: 'o teatro') não é somente o conceito central da civilização ocidental, é o ocidente mesmo pensando o mundo dominado por ele, pelas suas categorias de pensamento (Dubuisson, 1998, p. 134).

A ilusão se complica quando um traço de união alia teatro e religião no discurso. Da Índia, se dirá, por exemplo, que ela tem teatros rituais, enquanto que as formas e seus fundamentos simbólicos têm um nome que é próprio a eles e cuja análise filológica é suficiente para desvendar a singularidade. Por outro lado, nós conservamos para nosso uso doméstico a palavra *liturgia*, ou para o que um observador ignorante e vindo de longe seria capaz de descrever como uma dramatização mágica, durante a qual um *performer* faz o simulacro de um banquete e, com palavras misteriosas, transforma pão e vinho em corpo e sangue de um Deus que convida a comê-lo e a bebê-lo. Nós não vemos nesse espetáculo um *teatro ritual*, mas o que os manuais chamam de *ação eucarística* ou *sacrifício da missa*. Por que razão nesse caso chamar o *mutiyettu*' do Kerala, no sul da Índia, de um *teatro ritual*? A menos que a referência ao teatro, nesse caso, sugira que a espetacularidade seja uma variante; de tal maneira que, além de um certo patamar, toda ação se torna *teatral*. A Reforma de Lutero não tinha visado, assim, o cerimonial da Igreja Romana que ela própria considerava fastidioso, pomposo, empático e a esse título condenável?

Línguas e Saberes do Mundo

“A linguagem tomou o lugar do dado, a ciência toma o da linguagem”, nota Michel Serres no seu ensaio sobre *Os Cinco Sentidos* (Serres, 1985, p. 369). A lógica dos praticantes e sua sensibilidade perceptiva não é a mesma dos sábios. O erótico na formulação abstrata é tão legítimo quanto qualquer outro. Ela não pode, no entanto, pretender se impor na descrição do diverso sem atenuar os sabores. Os praticantes do sensível

dispõem de um vocabulário de uma amplitude surpreendente. Eles não invocam a diversidade, a distinção entre duas nuances, mas a nomeiam. Os *métiers* do gosto, os ilustradores, os escritores, os artistas multiplicam os termos proporcionalmente às nuances que eles percebem. Só um cliente banal de restaurante não menos insignificante se contentará com um *blue cheese*, numa confusão de leites, de regionalismos, de *labels* e de maturidades que um gourmet não poderia suportar. O *fromage blanc* existe e não é o *Topfen* austríaco, nem o *Quark* alemão. A preocupação com a coloração e com o grão é a pimenta do cotidiano, mesmo se, por vezes, ela leva à extravagância. “O pensamento do Centro era monolíngue”, escreve Edouard Glissant:

A poética da Relação requer todas as línguas do mundo. Não só conhecê-las e meditá-las, mas saber (experimentar) que elas existem com necessidade. Que essa existência decide sobre os acentos de toda escrita (Glissant, 1990, p. 231).

Literatura e poesia no interior de uma comunidade específica assumem o papel de analista e de comentador de um mundo mais ou menos dividido. Sua extensão em constante invenção sugere as dificuldades para inventariar as nuances, os sabores, as diferenças, as tonalidades e a verdade dos referentes. Nós só percebemos o que nós aprendemos a perceber e a nomear. A língua participa da educação dos sentidos.

Notas

¹ O autor analisa a política de repressão identitária exercida pelos governos turcos a partir do registro civil. É por isso que alguns nomes são proibidos de serem atribuídos por causa de seu peso semântico ou de sua origem linguística evocadora de reivindicações políticas da população Curda.

² Eu devo essas informações a Lee Hyunjoo que realiza uma pesquisa sobre o teatro das missões católicas na Coreia.

³ É o que parece pensar Pierre Legendre na introdução do livro de Lyne Bansat-Boudon: *Pourquoi le théâtre? La Réponse indienne*. Paris: Mille et une nuits, 2004, p. 1.

⁴ Sobre a Ópera *École de galanterie et de luxure* (Lever, 2001, p. 188 e seguintes).

⁵ Foi somente no final de 2010 que a Comissão Geral de Terminologia e de Neologia criada em 1986 por Alain Juppé tornou lícito o emprego dos termos performance e performer.

⁶ Querendo se fazer entender, Leiris recorre a um subterfúgio que ele considera mais concreto do que o discurso: seixos devendo representar as palavras. Ele conclui rapidamente que o que é concreto para ele não o é da mesma maneira para seu informante que toma as pedras como imagens significando “homem” (Leiris, 1990, p. 144).

Referências

- AKIN, Salih. La dénomination des personnes et la construction identitaire: le cas des prénoms kurdes en Turquie. **Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée**, Genebra, n. 80, p. 27-38, 2004.
- ARISTOTELES. **La Poétique**: o texto antigo com tradução e notas de leitura de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, prefácio de Tzvetan Todorov. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. **L'busca de Averbões**. Aleph. Buenos Aires: Emece, 1957.
- BORGES, Jorge Luis. Labirynthes: volume a impressão limitada, 1953, reeditada na Advertência. In: BORGES, Jorge Luis. **L'Aleph**, col. La Croix du Sud, Paris: NFR, Gallimard, 1967. P. 2-8.
- BOURDIEU, Pierre. **La Distinction**: critique sociale du jugement. Coleção Le sens commun. Paris: Editions de Minuit, 1979.
- CAILLOIS, Roger. Advertência. In: CAILLOIS, Roger. **L'Aleph**. Paris: Gallimard, 1967. P. 1-7.
- CARROLL, Raymonde. Évidences **Invisibles**: Américains et Français au quotidien. Paris: Seuil, 1987.
- DARROBERTS, Roger. **Opéra de Pékin**: théâtre et société à la fin de l'Empire Sino-Mandchou. Paris: Bleu de Chine, 1998.
- DUBUISSON, Daniel. **L'Occident et la Religion**: mythes, science et idéologie. Paris: Editions Complexe, 1998.
- ECO, Umberto. **Dire Presque la Même Chose**: expériences de traduction. Tradução de Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 2006.
- FAGUET, Emile. **Drame Ancien, Drame Moderne**. Paris: Librairie Armand Colin, 1939.
- FALASCHI, Isabella. **Beiju**: la question de la tragédie chinoise dans le théâtre des Yuan (1279-1368). Tese (Doutorado em Langues, littératures et sociétés) – Institut National des Langues et Civilisations Orientales, 2001.
- FENG, Guozhong. **Tragedies in Yuan Drama**. Tese (Doutorado em Drama) – Washington University, 1992.
- FREUD, Sigmund. **Max Eitingon, Correspondance 1906-1939**. Paris: Hachette-Littératures, 2009.
- GEERTZ, Clifford. Art as a cultural system. **Modern language Notes**. Baltimore, The Johns Hopkins Press, v. 91 n. 6, p. 1473-1499, 1976.
- GEERTZ, Clifford. Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought. **The American Scholar**, v. 29, n. 2, p. 37, 1980.
- GEERTZ, Clifford. Genres flous: la refiguration de la pensée sociale. In: GEERTZ, Clifford. **Savoir Local**. Paris: P.U.F., 1986. P. 28-47.
- GHIRON-BISTAGNE, Paulette. **Recherches sur les Acteurs dans la Grèce Antique**. Paris:

Les Belles Lettres, 1976.

GLISSANT, Edouard. **Poétique de la Relation**. Poétique III. Paris: Gallimard, 1990.

HSIAO-MEI, Hsieh. **Across the Strait**: history, performance and gezaixi in China and Taiwan. Tese (Doutorado em Filosofia) – Northwestern University, 2008.

LEGENDRE, Pierre. Étude sur le Théâtre de la **Raison**. Paris: Fayard, 1998.

LEIRIS, Michel. **L'Afrique Fantôme**. Paris: Gallimard, 1990.

LEVER, Maurice. **Théâtre et Lumières** – Les spectacles de Paris au XVIII^e siècle. Paris: Fayard, 2001.

LUMIÈRE, Sophie. Malaisie. In: LEVEAU, Arnaud; TRÉGLODÉ, Benoît de (Org.). **L'Asie du Sud-Est 2011**. Les événements majeurs de l'année. Paris: Les Indes Savantes, 2011. P. 234-239.

MONTESQUIEU. Lettres Persanes. In: LEVER, Maurice. **Théâtre et Lumières** – Les spectacles de Paris au XVIII^e siècle. Paris: Fayard, 2001. P. 61-62.

PRADIER, Jean-Marie. Entrevista concedida a Jérôme Dubois em agosto de 2009. No prelo.

PRADIER, Jean-Marie. Le rituel de Toulon et le péché de la comédie. In: THOMASSEAU, Jean-Marie (Org.). **Le Théâtre au Plus Près**. Paris: PUV, 2005. P. 45-89.

PRADIER, Jean-Marie. Les Étonnements d'Usbek. **Théâtre/Public**, Paris, n. 124-125, p. 8-11, jul./out. 1995.

PRICE-MARS, Louis. **Les Maîtres de l'Aube**. Port au-Prince/Haïti: Éditions Le Natal, 1982.

RENAN, Ernest. **Averroës et l'Averroïsme**: essai historique. Paris: Calmann-Lévy, 1852.

RICCI, Matteo. The True Meaning of the Lord of Heaven (T'ien-chu Shih-i). In: MALATESTA, Edward. **Variétés sinologiques**. Taipei: The Ricci Institute, 1985, n. 72, não paginado (traduzido com introdução e notas de Douglas Lancashire e Peter Hu Kuo-Chen).

SERRES, Michel. **Les Cinq Sens**. Paris: Grasset, 1985.

TEATRO ONDINNOK. Biografia de Yves Sioui-Durand. Disponível em: <http://www.ondinnok.org/en/yves_sioui_durand.php>. Acesso em 01 jul. 2011.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **Drame et Tragédie**. Paris: Hachette Supérieur, 1995.

TRAUBENBERG, Nina Rauss de. **Le Rorschach**, espace d'interactions. Bulletin de Psychologie, Paris, n. 376, tome 39, p. 11-15, 1986.

Jean-Marie Pradier é doutor em Psicologia e Letras. Foi professor nas Universidades de Toulouse, de Istambul e de Rabat. É membro permanente da ISTA - International School of Theatre Anthropology desde sua fundação em 1979 por Eugenio Barba. É professor aposentado do Departamento de Teatro da Universidade de Paris 8. Foi um dos criadores em 1995 da Etnocenologia. Atualmente é pesquisador do Laboratório de Etnocenologia na Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord.

E-mail: pradier.jean-marie@orange.fr

Traduzido do original em francês por Márcio Müller e revisado por Gilberto Icle.

*Recebido em outubro de 2011
Aprovado em fevereiro de 2012*