

vinícius LIRIO

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS)

TRANSTEXTUALIDADE DRAMATÚRGICA: ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE NA POÉTICA HÍBRIDA DE *OUTRA TEMPESTADE*

RESUMO> Esse estudo discute o trânsito entre tradição e contemporaneidade na dramaturgia do espetáculo *Outra Tempestade*, do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves. Numa abordagem à luz da Crítica Genética, foram mapeados os traços de transculturalidade e de contemporaneidade nessa montagem. Nesse texto, enfoca-se a criação transtextual em seu projeto dramatúrgico e os procedimentos e fenômenos culturais de tais articulações.

PALAVRAS-CHAVE> Poéticas Híbridas; Transtextualidade; Identidades.

TRANSTEXTUALIDADE DRAMATÚRGICA: ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE NA POÉTICA HÍBRIDA DE *OUTRA TEMPESTADE*

“Chuva forte!”, grita Miranda; “Uma tormenta se aproxima!”, prevê Hamlet em meio à sonoridade pulsante de tambores; “Israel, Adonai...”, entoia Shylock numa reza judaica; Macbeth anuncia o naufrágio, seguido do toque crescente dos tambores entre gritos e o canto Iorubá Ekó, proclamando um afundamento e a entrada em “outro Mundo”, o “Novo Mundo”².

Um movimento caótico se instala e desenha uma agitação, como que em meio a chuvas torrenciais, ventos fortes, neve ou na mistura desses fenômenos da natureza, tal qual provocariam numa tempestade. Eis um espaço-tempo que passou a abrigar toda sorte de agrupamentos, tornando-se uma rede de instabilidades.

Foi numa criação com esses traços, em um movimento híbrido, numa mistura de referências, em entrecruzamentos diversos – ideológico, poético, dramatúrgico, textual, humano, cultural – numa permanente dinâmica regida pelo contato que atualiza e (re) cria, numa “simbiose cultural” (PAULINO; WALTY; CURY, 2005), que se levantou a cena de *Outra Tempestade*³ (2011), processo criativo com o qual tive contato no segundo semestre de 2011. É por entre a dinâmica simbiótica dessa poética que navega este estudo.

Essa criação deflagrou um processo de contínuos entrecruzamentos a fim de articular modos para estar em cena na descoberta e revelação do que seria o “Novo Mundo” – aquele da dramaturgia textual e aquele outro próprio da especificidade e autonomia dessa obra cênica.

Esse movimento podia ser reconhecido nos corpos construídos e reconstruídos, renovados e reafirmados, alterados

¹ Prof. Adjunto do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Doutorado e Mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

² Falas e narrativas extraídas do texto de *Outra Tempestade* (2011).

³ “*Outra Tempestade*” (2011), da original “*Otra Tempestad*”, de autoria das dramaturgas cubanas Raquel Carrió e Flora Lauten, com tradução para o português brasileiro de Angela Reis e Luis Alberto Alonso, é a montagem selecionada para integrar o 17º espetáculo do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves (TCA), Salvador-Bahia, com direção de Luis Alberto Alonso.

para levar ao olhar do outro a sua e tantas outras identidades. Na atualização de clássicos, na transtextualidade dramaturgica, de um lado, e no entrecruzamento de matizes culturais, de outro, para revelar, nas palavras de Jorge Santos, ator desse processo, “[...] um teatro que, às vezes, não tem voz, se cala para fazer música com a imagem”⁴.

Deslocamentos diversos marcaram a poética de *Outra Tempestade* (2011), dados os movimentos tantos, desde a composição intertextual da dramaturgia no universo cubano e, nesse caso, posteriormente, para o brasileiro, às aproximações forjadas pelos sujeitos agentes⁵ desse processo num investimento autoral de sua criação, como assume a atriz Heloísa Jorge quanto aos traços específicos da Miranda criada por ela para *Outra Tempestade*:

Eu acho que as referências que eu trago pra ela, né?! [que faz dessa Miranda uma criação específica] Que, além de ser afro-brasileira, eu também sou angolana. Então, por exemplo, as músicas, os gritos, são de referências minhas, talvez da minha infância, de coisas que eu já ouvi em Angola, de coisas que já ouvi aqui, de coisas que fazem parte da minha criação, de lá e daqui também. E aí, eu acho que é isso que me dá mais propriedade para fazer.⁶

É relevante considerar, diante do que Heloísa traz em seu discurso, que as interferências que suas referências culturais e identitárias trazem para o seu trabalho em cena, nesse caso específico, com a personagem shakespeariana Miranda deslocada para o contexto da *Outra Tempestade* (2011), configura-se num entrecruzamento com vias de mão dupla, na medida em que a dramaturgia textual dessa encenação já chega para Heloísa transculturalizada e, por assim ser, impacta sobre a sua criação.

O mesmo ocorre com os demais sujeitos dessa encenação dentro da especificidade do processo criativo de cada um deles, que, por sua vez, colocam em contato e, por vezes, ultrapassam – e/ou se contrapõem – os limites fronteiros de suas identidades e daquelas criadas para cena.

⁴ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim pelo o ator Jorge Santos, em outubro de 2011.

⁵ Em meu estudo no Mestrado optei por utilizar a expressão “sujeitos agentes” ao invés de “atores”. Opto aqui, novamente, pelo uso dessa expressão para me referir a todos os indivíduos envolvidos no processo, desde diretores e professores, à equipe técnica, entre outros, incluindo, obviamente, também os atores.

⁶ Recorte de depoimento concedido em entrevista a mim pela atriz Heloísa Jorge, em outubro de 2011.

Esse processo, a meu ver, reflete muito aquilo que pontua Stuart Hall⁷ (2006, p. 13) ao tratar das identidades múltiplas do sujeito pós-moderno: “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”. Esses deslocamentos é que são, dentre outros fatores, elementos propulsores dos entrecruzamentos culturais na poética de *Outra Tempestade*.

⁷ Algumas ideias de Stuart Hall (2000; 2003; 2006) são trazidas nesse estudo por refletirem acerca das identidades e das articulações culturais implicadas na pós-modernidade. Nesse sentido, seu discurso nos ajuda a desenvolver um pensamento e uma série de reflexões junto aos fenômenos, também culturais, deflagrados na dramaturgia e na criação de *Outra Tempestade*.

Olhando para esse campo de cruzamento de culturas, em meio ao qual se articulam e criam os sujeitos agentes desse processo de criação, podemos reconhecer o que já pontuava Pavis (2008, p. 1), ao final do século passado, olhando para o campo das linguagens artísticas, especialmente, no que tange ao lugar do cruzamento pelo qual transitam culturas estrangeiras, discursos estranhos e uma gama extensa de efeitos artísticos de “estranhamento”:

A encenação teatral talvez seja, hoje em dia, o último refúgio desse cruzamento [de culturas] e, por tabela, o seu mais rigoroso laboratório: ela interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público.

Esse quadro reflete um espaço e uma oportunidade dialógica que marca a cena contemporânea, uma vez que

é na emergência dos interstícios – a sobreposição e deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationnes*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. [...] Os termos do embate cultural, seja através de antagonismos ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (BHABHA, 1998, p. 20-21)

O que ocorre, então, no seio dessa encenação, dá-se pelo fato de que sua poética, mediada por um movimento de tradução cultural (ROBINS, 1991 apud HALL, 2006), transita, em diversos aspectos, por entre a tradição e a contemporaneidade⁸. Isso se opera num projeto poético cujo entendimento dialoga com a percepção de que aquela identidade estável e unificada está em processo de fragmentação, sendo composto, agora, de várias identidades, possivelmente, em paradoxo, em processo, em inacabamento, sem se revolver definitivamente. Em analogia, seria esse o *tom* dos processos criativos e das encenações contemporâneas. Vale lembrar que, aqui, trabalhamos com o múltiplo, com o fluído, com o “mole”, com o *trans*, com o híbrido.

É compartilhando dessa perspectiva, também, que, ao buscar entender como se dá a construção identitária na estética teatral contemporânea (o que poderia “ser e não ser” ao invés do “ser ou não ser”), a pesquisadora e encenadora Tania Alice (2010, p. 15-16) propõe que abordemos essa estética a partir de um olhar que vai além dos conceitos rígidos e fixos característicos do projeto modernista, reconhecendo que “o próprio conceito de ‘identidade’ e a tentativa de querer fixá-la ou defini-la parece traçar fronteiras, delimitar territórios de maneira rígida, definitiva, enquanto nos movemos em territórios onde as fronteiras vão se abolindo diariamente”.

Considerando os traços de um movimento que estabelece uma vida em comum, em polissemia, entre sujeitos, organismos, redes, epistemologias e identidades, chamaram a minha atenção, na poética de *Outra Tempestade*, em especial, duas dimensões e seus possíveis desdobramentos: 1) a transtextualidade que marca a sua dramaturgia; e 2) a corporalidade (corpo / construtos corpóreos) trazida e forjada no processo. Porém, nesse estudo, enfocaremos apenas a primeira delas, tomando-a como um dos vieses a partir dos quais se estabeleceu o elo entre tradição e contemporaneidade nesse processo criativo.

No sentido de refletir acerca dessas questões, concordo com o que traz Jeanne Marie Gagnebin (2008, p. 80), apontando como

⁸ O entendimento do que seria o “contemporâneo” e seus derivados, nesse estudo, tem como referência as reflexões de Giorgio Agamben (2009), filósofo italiano, que discute o limiar da questão de ‘quem somos contemporâneos’. A compreensão de Agamben (id.) nos tira dos limites de um pensamento homogeneizante da “atualidade” como dimensão cronológica reguladora do que seria o contemporâneo. Segundo ele, a contemporaneidade não é sinônimo ao tempo presente, uma vez que esse tempo, além de distante do sujeito, não pode jamais alcançá-lo, ainda que contemporâneo a ele, em função das rupturas do mesmo, da sua descontinuidade. Assim, “[...] pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, por tanto, nesse sentido, inatual [...]”, afirma ele e continua, propondo que “a contemporaneidade, por tanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através da dissociação e um anacronismo” (Ibid., p. 58-59).

objetivo do estudioso Walter Benjamin, ao repensar o uso do termo “atualidade”: “Para pensar a relação entre presente e passado [...]”. Esse talvez seja, também, um dos eixos dos pensamentos que lanço nesse estudo: seja para refletir acerca das novas articulações cênicas contemporâneas, nesse espaço-tempo, a partir do processo de criação de *Outra Tempestade*; ou para discutir as articulações transculturais que marcaram a dramaturgia textual da encenação citada. É acerca dessa última dimensão que proponho um diálogo a partir deste ponto.

Antes, vale ressaltar que o redimensionamento do olhar que lanço acerca da teatralidade desse processo criativo estende o campo de alcance desse pensamento em torno da dúplici presente-passado, o que implica, numa linha discursiva que abarca os estudos culturais, um olhar sobre aspectos relacionados à memória, tradição e ancestralidade.

A TRANSTEXTUALIDADE DRAMÁTURGICA DE “OUTRA TEMPESTADE”

O processo de criação de *Outra Tempestade* foi marcado por uma série de deslocamentos que, apenas por essa razão, caracteriza-o enquanto um processo transcultural: de *The Tempest* de Shakespeare (1623)⁹, à *Otra Tempestad*, de Raquel Carrió e Flora Lauten, e, por fim, a *Outra Tempestade*, em tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis¹⁰.

De início, na dramaturgia textual, personagens shakespearianos foram deslocados para o seio da cultura cubana e transpostos, no contexto da obra, para um sistema de articulações que os coloca em diálogo com interferências de matizes afro-cubanos; no caso brasileiro, essa dramaturgia passa por uma tradução que, por sua própria natureza, implica uma adequação vocabular e cultural; além disso, quando é instaurado o processo criativo, na cidade de Salvador – Bahia – Brasil, espaço no qual a obra é exposta ao contato com sujeitos agentes locais e de outros contextos – como é o caso

⁹ *The Tempest* foi escrita entre os anos 1610 e 1611, mas só foi publicada em 1623.

¹⁰ O texto original e sua tradução (*Outra Tempestade*) ganharam publicação nacional brasileira a partir de uma iniciativa, em 2011, do Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia, em parceria com o Teatro Vila Velha e a EDUFBA, marcando o lançamento do quinto volume da coleção Dramaturgia Latino-Americana.

do próprio encenador, de Cuba – outros elementos impactam e são impactados por essa textualidade.

Vejamos um primeiro sinal desses deslocamentos. Da obra shakespeariana *A tempestade*¹¹, quatro personagens são levados para a dramaturgia cubana. Em Shakespeare, originalmente, aparecem assim descritos na lista de personagens:

PROSPERO, the right Duke of Milan

CALIBAN, a savage and deformed slave

MIRANDA, daughter to Prospero

*ARIEL, an airy spirit*¹²

Em tradução nacional brasileira:

PRÓSPERO, o legítimo duque de Milão

CALIBÁ, escravo selvagem e disforme.

MIRANDA, filha de Próspero.

*ARIEL, espírito do ar.*¹³

No processo de deslocamento para a dramaturgia cubana, em *Otra Tempestad*:

PRÓSPERO

ELEGGUÁ/ARIEL/JULIETA

MACBETH/CALIBÁN

MIRANDA

¹¹ A título de recorte, nesse primeiro exemplo, restrinjo-me à *A tempestade*, mas é importante ressaltar que os personagens trazidos pela dramaturgia textual de *Otra Tempestad* e, por conseguinte, sua tradução brasileira, não foram deslocados exclusivamente dessa obra de Shakespeare, conforme será sinalizado.

¹² SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. In.: *First Folio*, 1963.

¹³ *A tempestade*. Trad. Ridendo Castigat Mores. Disponível em: www.ebooksbrasil.org/eLibris/tempestade.html. Acesso em: 13 mai. 2012.

Na tradução¹⁴ que se busca ser literal à obra shakespeareana, foi mantida a definição do “lugar”, do “papel”, daquelas personagens tal qual Shakespeare colocou em sua obra. No deslocamento dessas personagens para outra construção dramaturgica, em um processo de atualização¹⁵ (DELEUZE; GUATTARI, 1992), que se estendeu à tradução local para encenação brasileira, *Outra Tempestade*, vê-se que, além de alguns personagens, de obras distintas de Shakespeare, serem colocados lado a lado com outros, sugerindo sua representação por um mesmo sujeito, a descrição do “lugar” das mesmas é dispensada pelas dramaturgas cubanas, aspecto que se mantém na tradução brasileira.

Essa liberdade criativa, que dispensa a especificidade descrita por Shakespeare quanto ao “papel” daquelas personagens, abre essa criação dramaturgica para a “erosão de uma identidade mestre”, trazendo para o seio dessa obra a “emergência de novas identidades” (HALL, 2006). Há aqui uma *mobilização artística transcultural*: um movimento de abertura, mobilidade e encontro entre matizes culturais diversos num processo criativo em comum.

Essa mobilização perpassa pela desagregação nos domínios do teatro contemporâneo quanto à leitura tradicional dos clássicos. “Ler hoje é *des-ler* o que foi lido ontem”, sugere Anne Ubersfeld (2002, p. 12), para quem o avanço das ciências humanas viabilizou uma outra forma de compreensão da obra clássica, que, aqui, ocupa o lugar da “tradição”, tomando esta não mais como um “objeto sagrado”, mas, antes, como a mensagem de um processo de comunicação.

Reconhecidos esses traços, destaco nesse deslocamento dramaturgico-textual, especialmente, o lugar das personagens-orixás, advindos do contexto das santerias cubanas e, no processo transitório para o contexto brasileiro, em relação com os matizes das diversas manifestações de candomblé.

Essas primeiras constatações sinalizam, introdutoriamente, o movimento transtextual no qual implica a atualização dessas referências shakespeareanas (as personagens) no processo de criação

¹⁴ O exemplo traduzido aqui tem por finalidade tratar da “liberdade criativa” no processo de atualização da obra dramaturgica.

¹⁵ Deleuze e Guattari (1992) entendem a atualização como sendo um movimento construtivo que implica a criação enquanto processo de construção sobre um plano que lhe confere autonomia. Nesse passo, a atualização estaria relacionada a um momento de indiscernibilidade entre virtual (aquilo que está potencialmente a ser realizado) e atual, a atualização em processo, as linhas divergentes que fazem um virtual, nesse caso, o processo de criação dramaturgica se atualiza na medida em que se difere.

dramatúrgica de *Outra Tempestade*. Atualizar-se, nesse caso, nas palavras de Deleuze (1988, p. 199),

é diferenciar-se [...]. Cada diferenciação é uma integração local, uma solução local, que se compõe com outras no conjunto da solução ou na integração global. É assim que, no vivente, o processo de atualização apresenta-se, ao mesmo tempo, como diferenciação local das partes, formação global de um meio interior, solução de um problema estabelecido no campo de constituição de um organismo.

Em relação, o processo de atualizar sugerido no discurso *deleuziano* traduz o movimento. Nesse quadro, este é reflexo dos recursos dramatúrgico-textuais utilizados pelas autoras cubanas, isto é, da produção identitária no corpo dessa obra, em um plano simbólico. As identidades criadas nesse contexto, que, por sua vez, estão relacionadas de modo inerente aos usos dos recursos da história, da linguagem e da cultura, percorrem “rotas” que vão dar naquilo que o sujeito *estar por se tornar* e não no que ele já é (HALL, 2000).

Estas perspectivas comungam com a ideia de que as identidades estão sempre “em processo”, “em atualização”. Nesse passo,

tem a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”. Elas têm tanto a ver com a *invenção* da tradição quanto com a própria tradição, a qual elas nos obrigam a ler não como uma incessante reiteração, mas como “o mesmo que se transforma” [...]: não o assim chamado “retorno às raízes”, mas uma negociação com nossas “rotas”. (Ibid., p. 109)

O processo de criação de *Outra Tempestade* partiu da dramaturgia textual. O texto foi escrito pelas dramaturgas cubanas Raquel Carrió e Flora Lauten e tem por eixo referencial a fábula de *A*

tempestade, de William Shakespeare. Mas, nesse caso específico, cuja dramaturgia não diz respeito à tradução, adaptação ou releitura, as autoras reúnem num mesmo barco alguns personagens de diferentes obras de Shakespeare, em um processo de atualização transversal.

A montagem partiu das referências universais sugeridas por 11 personagens shakespearianos, considerando os aspectos e como elas dialogam com os matizes das culturas com as quais a dramaturgia textual elaborada em *Outra Tempestade* as colocam em contato. A saber, o texto traz para a sua narrativa: Hamlet, Próspero, Sicorax, Macbeth, Lady Macbeth, Otelo, Ariel, Shylock, Ofélia, Caliban, Miranda, Desdêmona, Romeu e Julieta (estes sob máscaras). Mas apenas parte daí.

Esses nomes configuram, no escopo desse processo criativo, o que são e representam para a dramaturgia universal: personagens-chave – alguns deles nomes títulos das obras de onde foram retirados – de textos de Shakespeare, entre eles a fábula referência-eixo da dramaturgia textual desse processo, *A tempestade*.

Essas personagens, por sua vez, não são as únicas na dramaturgia textual de *Outra Tempestade*. Surgem, no contexto da narrativa, as transmutações de entidades afro-cubanas¹⁶: *Oyá*¹⁷ que se transmuta em *Lady Macbeth*; *Oshúm*¹⁸ que aparece sob a forma de *Ofélia*; *Elegguá*¹⁹ que, em mutação, surge como *Ariel*; há, ainda, *Echú*²⁰, que pouco se transmuta. Ora essas entidades assumem suas formas próprias, enquanto habitantes de uma ilha perdida, ora se transmutam para se transformarem na tormenta que é a tempestade interna, a insanidade e a sobriedade, de cada uma daquelas personagens.

Em uma das cenas, sugestivamente intitulada *Os encontros*, desponta o primeiro contato entre um personagem shakespeariano e uma entidade das santerias afro-cubanas. Eis o que descreve a rubrica e o que sinaliza o princípio da cena:

¹⁶ ALCARAZ, J. L.; *Santería Cubana: ritual y magia*. Madrid: Susaeta, 2000.

¹⁷ Oyá (Divindade mitológica de Santería Cubana – conjunto de sistemas religiosos relacionados que funde crenças católicas com a religião tradicional *iorubá*, praticada por escravos e seus descendentes em Cuba) é dona das centelhas, dos temporais, dos ventos e dos redemoinhos. É a mãe da vida: dona da vida e da morte. (ALCARAZ, 2000)

¹⁸ Oshúm (Divindade mitológica de Santería Cubana) é a dona do ouro, das riquezas e dos rios. Padroeira dos negócios e da fecundidade. No Brasil, o sincretismo é com a Imaculada Conceição. (ALCARAZ, 2000).

¹⁹ Elegguá (Divindade mitológica de Santería Cubana) é o secretário de Deus e grande amigo de Changó. É um santo que traz comida, que avisa do mau e de tudo. É o dono de todas as portas e caminhos. Faz brincadeiras e palhaçadas. (ALCARAZ, 2000)

²⁰ Echú (Divindade mitológica de Santería Cubana) pertence a um grupo de Orixás chamado de Os Guerreiros. Rege manifestações do maléfico. O pensamento Ocidental tende a confundir Echú com o diabo, mas seu objetivo não está na prática exclusiva do mal, mas em criar o caos para que sejam tomadas medidas a fim de que se encontre um equilíbrio. (ALCARAZ, 2000)

A ilha como um labirinto. Os náufragos perdidos e dispersos na ilha. Uma natureza desconhecida, mas são presenças vivas: seres que se materializam e mudam suas formas e aparências. Sons da ilha: água, pássaros, ramos de árvores. Próspero procura Miranda e encontra-se com Elegguá, o orixá dos montes cubanos. Na sua primeira aparição, Elegguá é um pássaro ou uma criança.

PRÓSPERO

(Grita.) Miranda! Miranda!

ELEGGUÁ

(Como um passarinho, repete.) Miranda! *(Sons e movimento.)*

PRÓSPERO

(Maravilhado.) Como te chamarei, alma ou espírito?

ELEGGUÁ

(Em um jogo, repete as palavras como um passarinho.) Pírito!
Pírito!

PRÓSPERO

(O confunde, o nomeia.) Ariel! O mais antigo habitante dos bosques do meu reino! O gênio do ar! O mensageiro! *(Ri.)* Vem a mim, Ariel! Vem a mim, servo! *(O hipnotiza com a sua vara.)* Serei teu mestre! *(Olha-o fixamente.)* Onde estamos? (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011, p. 24)

Esse diálogo introdutório e a rubrica que o precede revelam alguns aspectos que venho mencionando aqui: 1) o contato entre as personagens shakespearianas e entidades das santerias afro-cubanas; 2) as transmutações, aqui, na esfera da textualidade, dessas entidades em personagens extraídos das obras de Shakespeare (no trecho acima,

Elegguá se transmuta em Ariel); 3) o processo de deslocamento espaço-temporal - fala-se, na dramaturgia das autoras cubanas, em “orixá de montes cubanos”; 4) a emergência de novas identidades, no contexto da textualidade de *Outra Tempestade*, manifesta-se, ainda que simbolicamente por meio de uma metáfora, a partir do contato com o outro – é Prospero quem confunde, traduz e nomeia, por meio de magia, a mutação de Elegguá em Ariel.

É importante pontuar que essas transmutações são explicitamente sugeridas apenas na dramaturgia textual da encenação. Assim, no processo criativo, seja pelo treinamento com as danças afro-cubanas e afro-brasileiras ou pela pesquisa direcionada, voltada para a intermediação entre os traços das personagens shakespearianas e as características de orixás afro-brasileiros, para construção de personagens, as referências dessas entidades apareceram claramente. Mas, na encenação em si, no espaço-tempo no qual as personagens são corporificadas, tais traços oscilam no quão explicitamente são expressos.

O contato entre essas referências, nesse caso, implicou uma reconfiguração discursivo-textual, direcionada para um movimento transtextual que refletiu numa renovação paradigmática e simbólica naquela proposta cênica, a partir das relações forjadas entre as personagens shakespearianas e as entidades do candomblé e o discurso simbólico que seus universos enunciativos trazem consigo. É nesse plano que se poderia dizer que a dramaturgia textual de *Outra Tempestade* transita por entre a tradição e a contemporaneidade.

Os procedimentos a partir dos quais esse investimento se concretizou acabam por impactar, intercambiadamente, sobre as identidades forjadas na cena, na medida em que se reconhece, aqui, que as construções identitárias se dão por uma via “*tanto simbólica quanto social*” (WOODWARD, 2000, p. 8).

Então, essas transmutações, subliminarmente expostas, aparecem como mais um indício de entrecruzamento cultural, de um movimento transcultural e, pela própria modalidade dramaturgical

que estou tratando aqui, transtextual, no processo de criação de *Outra Tempestade*.

Esse investimento transcultural envolve um processo, por meio daquilo que entendo por transtextualidade, de atualização da obra referencial e do estabelecimento de uma relação desta com outros textos, outras referências discursivas, como é o caso dos matizes das culturas afro-brasileiras e afro-cubanas, além da própria criação dramaturgical desse texto. Essa atualização, no processo citado, não diz respeito apenas ao texto escrito, mas às demais formas de interferências atuantes no processo de criação.

Especificamente no plano da dramaturgia textual, a rubrica introdutória da segunda cena pode iluminar o que venho chamando de movimento transtextual. O contexto é o de chegada dos navegantes à ilha, ao “novo mundo”, após o naufrágio. Leiamos e criemos imagens:

Ilumina-se o centro da cena. Azul e branco. Sons da ilha. *Sicorax surge do mar*. Movimento das ondas (*Dança ritual de Yemayá*). Nascimento das filhas. São três. Representam *Oshún*, rainha do rio, do ouro e do mel, deusa do amor; *Oyá*, rainha do vento e da centelha, dona do reino dos mortos; *Elegguá*, deus menino e velho ao mesmo tempo, o que abre e fecha os caminhos. Música renascentista. Som de um barco. *Sicorax mostra o oráculo e visualizam a expedição de Próspero ao Novo Mundo*. Ação ritual sobre a imagem dos navegantes (o barquinho). (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011, p. 20; grifo nosso)

Não por acaso grifo alguns pontos desse recorte. Enfoco um conjunto de manifestações simbólicas que essa dramaturgia traz em seu corpo textual, por meio do encontro entre as personagens shakespearianas e as entidades do candomblé e, por conseguinte, do discurso simbólico que os universos identitários, culturais e enunciativos trazem consigo.

Matizes amalgamados, referências (re)criadas, entrecruzamentos em processo: eis alguns dos pilares da transtextualidade dessa dramaturgia cubana. Atualizando-se, ela se faz transtextual. Analogicamente, esse atualizar-se seria a “expedição ao Novo Mundo” das dramaturgas. Uma expedição do que seria uma dramaturgia tradicional para um universo aberto, de fronteiras diluídas e, por tanto, contemporâneo.

Entendo esse movimento de transtextualidade, antes de tudo, como um movimento que oportunizou contato, dialogia, entrecruzamentos, intercâmbios com o *outro* e, nesse caso de criação em teatro, com a alteridade dramatúrgico-textual.

Não raro, no discurso que desenvolvo aqui, sinalizo que as construções identitárias – entenda-se que o ato criativo implicado na dramaturgia textual, simbólica e materialmente, também reflete e é reflexo da “emergência de novas identidades” – envolve a percepção do *outro* como imprescindível para o estabelecimento da diferenciação²¹: “[...] Nós sabemos que não é a ‘noite’ porque ela *não* é o ‘dia’. [...] Eu sei quem ‘eu’ sou em relação com o ‘outro’ [...] que eu não posso ser” (HALL, 2006, p. 40-41).

|| ²¹ cf. DELEUZE, 1988.

Esse movimento intercambiado que proponho com aquilo que chamo de “alteridade dramatúrgico-textual” reflete essa perspectiva do “diferenciar-se” que se processa, no pensamento deleuziano, no ato de “atualizar-se”. Não se trata, nesse passo, de anular, negligenciar, sob ou sobrepor o “*outro textual*” (*alter*) diante do “*eu textual*” (*self*) e vice-versa. Em metáfora, como diria *Elegguá / Ariel*²²: “A ilha está cheia de rumores... sons... e doces cantos... que dão prazer e não te ferem!” (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011, p. 25).

|| ²² Personagem-orixá que se transmuta na personagem shakespeariana *Ariel* no texto de *Outra Tempestade*.

Percebamos, então, o caráter “multimodulado”, respingado de “ecos” postos em movimento no processo transtextual. Note-se: em processo. Enquanto tal, não se fixa enquanto uma forma acabada, finalizada.

Essa perspectiva se relaciona com o que propõem alguns filósofos da linguagem, a exemplo de Jacques Derrida, sob influência do discurso *saussuriano*, cujos argumentos entendem que “[...] o/a falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade. As palavras são “multimoduladas”. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento [...]” (HALL, 2006, p. 41).

A percepção da alteridade entre as textualidades da dramaturgia aqui tratada frustra justamente a busca de um encerramento, de um fechamento (identidade essencialista; a tradição cristalizada), que, por sua vez, é perturbado pelos procedimentos transtextuais dessa obra. É a esse lugar que se abrem as poéticas transculturais, as teatralidades híbridas na cena contemporânea: não há uma forma final, mas uma poética provisória em constante atualização.

Considerando o que vem sendo exposto é que optei, nesse estudo, por denominar a construção dramatúrgico-textual de *Outra Tempestade* como um procedimento transtextual. Mas por que transtextual e não intertextual? Ponderemos.

A intertextualidade, enquanto mecanismo de produção textual que, em muitos casos, busca dar conta desses procedimentos, é desenvolvida por meio de um movimento dialógico, pois, como sugere Bakhtin (1986, p. 162),

o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico de textos. Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas.

Os argumentos vinculados às ideias de Bakhtin (1986; 2006) são imprescindíveis e se fazem muito pertinentes para as discussões desenvolvidas aqui, pois é de suas formulações que partem muitos dos discursos e reflexões acerca das relações entre os textos.

O termo *intertextualidade*, em muitos casos, como foi dito há pouco, vem tentando dar conta dessas relações textuais, em especial, para se pensar como os símbolos, signos, significados e/ou significantes culturais interferem nos textos diante dos contatos entre os mesmos. Seria, na verdade, para pensar acerca das interações possíveis entre textos diversos.

A partir da perspectiva bakhtiniana, Julia Kristeva (2005), em reformulação desta, sugere um conceito de intertextualidade aplicado aos textos literários. De acordo com ela, esses textos estão em constante cruzamento, formando uma espécie de “mosaico de citações”, num processo em que todo texto, ao mesmo tempo, absorve e se transforma a partir de outro texto: “A palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). [...] Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68). A intertextualidade estaria, então, relacionada ao conceito de dialogismo de Bakhtin (1986; 2006).

É importante pontuar que, a luz das reflexões de Kristeva (2005), a intertextualidade consiste num processo interativo e intercambiado num plano semiótico que envolve o seguinte movimento: um texto primeiro encontra-se com outro(s) texto(s), especialmente os textos cultural, o histórico e social, considerando que esses tipos se interseccionam sem que haja, porém, redução de um em função dos demais.

Nesse quadro, o texto específico ou conjunto deles configura o que, no discurso de Kristeva, é denominado *intertexto*. Sendo este o elemento com o qual um outro determinado texto estabelece o intercâmbio semiótico, materializando, então, a intertextualidade. (ALÓS, 2006)

De acordo com a visão dessa autora, o texto se constitui, então, enquanto uma permutação de textos, o que ela denomina intertextualidade. Em sua perspectiva, no âmbito de um texto,

diversos enunciados, oriundos de outras elaborações textuais, cruzam-se e se neutralizam.

Esse entendimento comunga com o que frisa Bauman (2004, p. 6 apud KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 17), ao pontuar “[...] que toda e qualquer retextualização de um texto prévio implica uma mudança de chave, uma alteração em sua força ilocucionária e em seu efeito perlocucionário – ou seja, no que ele vale [...] e no que ele faz”, o que me remete justamente a um processo de caráter transversal, ao que Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982), trataria como “relações de transtextualidade”, ou seja, tudo que coloca em relação, ainda que não explicitamente, um texto com outros e que implica qualquer relação que *vá além* da unidade textual.

Gérard Genette²³, com a proposta de trazer um termo mais inclusivo, classificou a transtextualidade em cinco possíveis modalidades. A saber: *Intertextualidade*, em relação intertextual, isto é, “presença efetiva de um texto em outro”; *Paratextualidade*, um “conjunto de relações que ‘o texto propriamente dito’ estabelece com os segmentos de texto que compõem a obra” (título, subtítulo, prefácio, notas, etc.); *Arquitextualidade*, uma “espécie de filiação do texto a outras categorias, como o tipo de discurso, o modo de enunciação, o gênero etc., em que o texto se inclui e, por isso, o torna único”; *Metatextualidade*, que implicaria uma “relação de ‘comentário’ que une um texto-fonte ao outro que ele trata. [...] ‘é, por excelência, uma crítica’”; e, ainda, *Hipertextualidade*, que “se descreve por uma relação de derivação [...] de outro texto – que lhe é anterior – por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008).

A terminologia que esse estudioso francês propõe, pelas dimensões que abarca, parece-me que se aproxima dos procedimentos e do produto em torno da dramaturgia textual da encenação de *Outra Tempestade*. Por essa razão, opto por nomear a criação textual do processo em estudo como sendo fruto desse tipo de articulação: “transtextualidade, ou transcendência textual do texto, é tudo o

²³ Ainda que se reconheça a filiação de Genette (2006) ao pensamento estruturalista, a referência à sua obra se dá pelas possibilidades de articulações que o mesmo coloca diante daquilo que seria o objeto da poética, isto é, as múltiplas relações textuais possíveis, as quais, nesse caso, encontro algumas aproximações com a criação dramaturgicamente e poética de *Outra Tempestade*.

que se coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 07).

Perceba que esta opção terminológica não implica uma negação dos mecanismos de intertextualidade. Ao contrário, reconhece esta como uma das modalidades daquilo que se entende por transtextual e, como tal, está presente no processo de criação dramaturgic textual de *Outra Tempestade*, considerando toda gama de intertextos que permeiam essa obra.

Do mesmo modo, as dramaturgas cubanas fazem uso de procedimentos de “metatextualidade” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008), na medida em que se valem, em momentos pontuais, do próprio “texto-fonte”, no caso, falas das obras shakespearianas, unindo-o à sua criação. Esse tipo de mediação acaba, por sua vez, produzindo um recurso “hipertextual” (op. cit), considerando as formas de derivação por transformação, em diversos níveis, o que essa dramaturgia transversal traz em seu bojo.

Na cena, esses tipos de textualidade, por mecanismos ora sugeridos na dramaturgia textual, ora gerados na autonomia criativa do encenador e dos atores, conduzem a uma espécie de “metateatralidade”, ou, por assim dizer, “*o teatro dentro do teatro*”²⁴ (PAVIS, 2007). Mas isso é assunto para outra oportunidade.

Estou falando de um processo que, por colocar em contato matizes de culturas diversas e, nessa zona, nesse espaço, gerar uma obra que *vai além* desses matizes e que, *através* deles, instaura um fenômeno de transculturação. “É um processo da ‘zona de contato’”, diz Stuart Hall (2003, p. 31), “um termo que invoca a ‘co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas [...] cujas trajetórias agora se cruzam’. Essa perspectiva é dialógica [...]”. É nessa zona de contato que opera a hibridização transtextual em *Outra Tempestade*, no espaço-tempo de trânsitos entre a tradição e a contemporaneidade do Teatro Pós-Moderno.

²⁴ O teatro dentro do teatro, nas palavras de Patrice Pavis (2007, p. 385) sugere um “tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**. In.: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-73.

ALICE, Tania. **Performance.ensaio**: des[montando os clássicos. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

ALONSO, Luis Alberto; BRIONES, Hector; POVOAS, Cacilda (Orgs). **Dramaturgia Latino-Americana**: Outra Tempestade - de Raquel Carrió e Flora Lauten. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Salvador: EDUFBA, 2011.

ALÓS, A.P. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. In.: **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**, v. 4, n. 6, março de 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1986.

BAKHTIN. Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Documentos da cultura: documentos da barbárie. In.: **Ide**, São Paulo, 2008, vol.31, n.46, pp. 80-82.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. (Trad.) Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. In.:

Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In.: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Ana Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 2. Ed. São Paulo: Cortez, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues; WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Intertextualidades: Teoria e Prática**. Belo Horizonte: Lê, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Trad. Fátima Saadi. In.: **Foletim: Teatro do pequeno Gesto**, n. 13, abr-jun 2002, p. 9-37.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença:** uma introdução teórica e conceitual. In.: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

Abstract: This study discusses about the transit between tradition and contemporaneity at the dramaturgy of the *Outra Tempestade* spectacle, by *Theatre Nucleus* of *Teatro Castro Alves*. In an approach based on Genetic Criticism, were mapped the transculturality and contemporaneity character in this play. This text focuses to transtextual creation in its dramaturgical project and procedures and cultural phenomena of those joints.

Keywords: Hybrid Poetics; Transtextuality; Identities.