



DOSSIÊ DRAMATURGIA E
TRADUÇÃO

POÉTICA DE UMA DRAMATURGIA
HÍBRIDA: DA TRADUÇÃO CULTURAL À
TRANSTEXTUALIDADE

*POETICS OF A HYBRID DRAMATURGY:
FROM CULTURAL TRANSLATION TO
TRANSTEXTUALITY*

Vinícius da Silva Lírio
Universidade Federal de Minas Gerais
E-mail: vinicius.lirio@gmail.com

RESUMO

É reconhecido que as culturas pós-modernas se configuram como híbridos culturais. Diante disso, este artigo aborda a tradução cultural e textual na criação de dramaturgia. Toma-se como disparadora para o estudo a poética do espetáculo **Outra Tempestade**, criado em Salvador – BA. Numa abordagem à luz da Crítica Genética, foram mapeados os traços de transculturalidade nessa obra e no programa de arte desenvolvido pelos sujeitos da mesma, na criação e desdobramentos de suas textualidades, isto é, na dramaturgia textual e na cena. Destarte, enfoca-se a poética transtextual em seu projeto dramaturgical e em seus procedimentos, bem como os fenômenos culturais implicados nos mesmos.

Palavras-chave: Dramaturgia, Poéticas Híbridas, Transtextualidade, Tradução Cultural.

ABSTRACT

*It is well known that postmodern cultures are configured as cultural hybrids. Therefore, this paper discusses cultural and textual translation in dramaturgy creation. It takes as a trigger for the study the poetic of **Outra Tempestade**, spectacle created in Salvador – BA. In an approach based on Genetic Criticism, the characteristics of transculturality were mapped in this work and in the art program developed by their creators, the creation and unfolding of their textualities, that is, in the textual dramaturgy and scene. Thus, the transtextual poetics on its dramaturgical project and on its procedures is focused and the cultural phenomena implied in them.*

Keywords: Dramaturgy, Hybrid Poetics, Transtextuality, Cultural Translation.

Começemos por uma metáfora.

Um mundo:

EL VIEJO MUNDO

Por las calles del Viejo Mundo aparecen los personajes disfrazados de cómicos ambulantes.

O outro:

O VELHO MUNDO

Pelas ruas do Velho Mundo aparecem as personagens disfarçadas de comediantes ambulantes.¹

Por entre mundos: o *um* e o *outro*. Em trânsitos naquele do *outro* para o *Outro*. Quando universos múltiplos se entrecruzam num fenômeno mole, poroso, dinâmico, há uma mistura de tal natureza que traços de outrora, no encontro, ganham outros contornos, outros preenchimentos, outras articulações, outros fluxos e pontos de fuga, *outros* que se comunicam em liquidez e porosidade admitidos no “abraço” entre e a dois, três, vários mundos.

Percebamos as possíveis confluências no encontro, nos atravessamentos que se entendem na diferença, no caos. A partir de si, do seu mundo, mas no encontro com o *outro*, num movimento poroso que permite a mistura, os entrecruzamentos. Desse modo, hibridizam-se.

Eis um percurso de uma dramaturgia transtextual: de *The tempest* à *Otra Tempestad* à Outra Tempestade; entre Shakespeare e Carrió e Lauten e Luis Alonso e Angela Reis; e, ainda, posteriormente, os sujeitos da poética da encenação implicada nesse trânsito.

1 Trechos de *Otra Tempestad*, na versão original, de Raquel Carrió e Flora Lauten (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011a) e na tradução brasileira, feita por Luis Alberto Alonso e Angela Reis (Ibid., 2011b).

Num processo criativo com esses traços, entrecruzando referências, em dinâmicas de hibridismos de diferentes naturezas — poético, dramático, ideológico, social, histórico, cultural, estético — numa série de arranjos em rede marcados pelo contato que atualiza e (re)cria, foi construída a cena de **Outra Tempestade**².

Compartilhei dos momentos desse processo, em 2011, na primeira etapa da minha pesquisa de doutoramento, no sentido de aprofundar e desdobrar reflexões e sistematizações que pudessem falar dessas estruturas transversais pós-modernas, no Teatro, percebendo-o como reflexo do território sócio-histórico-cultural que integra e é, ao mesmo, integrador. No caso brasileiro, um universo historicamente marcado por dinâmicas que entrecruzam matizes culturais diversos: um campo de hibridismos construído e reconstruído transculturalmente.

Assim é que, desde o estudo desenvolvido durante o meu Mestrado³ em Artes Cênicas, venho investigando como se dão poéticas dessa natureza. Isso se desdobrou na pesquisa que realizei no Doutorado⁴ e que, hoje, atravessa os olhares que lanço para as artes da cena e, por conseguinte, as minhas investigações e fazeres artísticos nesse campo.

A investigação dos fenômenos transculturais no Teatro, então, é que me levaram à poética de **Outra Tempestade** e, diante dela e do modo de criar implicado em todos os elementos dessa obra, foi que reconheci as dimensões culturais que atravessam criações cujos procedimentos implicam movimentos de tradução. Nesse caso, a dramática, num vetor, e, em outro, articulado com este, também, a cultural.

Em outras palavras, na atualização de clássicos, na transtextualidade dramática, de um lado, e no entrecruzamento de matizes culturais, de outro. Esse tipo de trama alinha-se com o que propõe Coutinho (2005, p. 163), para quem “o fenômeno pós-moderno revela-se justamente naquelas obras em que se vislumbra uma pluralidade de linguagens, modelos e procedimentos, e nas quais oposições [...] cedem lugar a uma coexistência em tensão desses mesmos elementos”.

As poéticas marcadas por dinâmicas transculturais fazem eco a esse pensamento, na medida em que não admitem internamente, em seu programa criativo, nenhum princípio identitário singularizador. Corrobora-se, aqui, então, com o reconhecimento de que “o pós-modernismo não é um estilo mas a co-presença tumultuada de todos [os outros estilos], o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore se cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais” (CANCLINI, 2011, p. 329). Com isso em mente, é importante considerar essas variáveis ao olhar para o projeto dramático que disparou essa discussão.

2 Outra Tempestade (2011) foi 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.

3 Estudo publicado, primeiro, em 2011, como dissertação e, em 2014, editado como livro. Cf. LÍRIO, Vinícius da Silva. **Bença às Teatralidades Híbridas: o movimento cênico transcultural do Bando de Teatro Olodum**. Salvador: Quarteto, 2014.

4 Cf. LÍRIO, Vinícius da Silva. **Poéticas Híbridas: Bando de Teatro Olodum + Butô de Tadashi Endo nos entre-lugares da criação cênica**. Salvador: UFBA, 2014. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2014.

Nesse quadro, a construção dramatúrgica que permeou a poética de **Outra Tempestade** e que, ao mesmo tempo, foi atravessada por ela, aponta-nos para a série de deslocamentos e criações específicas determinadas pelos sujeitos dessa criação, incluindo aqueles da tradução, num processo de (des)territorialização das obras implicadas até o forjamento da cena.

A especificidade dessas criações, em um movimento transculturador — que envolve cultura/sujeito/obra/criação — coloca-nos diante da ideia de que o dinamismo das culturas, quando “materializado” em uma estrutura dramatúrgica qualquer, ilustra bem essa fusão de elementos que se impactam mutuamente, dando origem a uma coisa outra, a um registro cultural multi-forme: “[...] um espaço cultural híbrido que surge contingente e disjuntivamente na inscrição de signos da memória cultural [...]” (BHABHA, 1998, p. 27).

Diante dos traços desse movimento simbiótico, isto é, desse processo que estabelece uma vida em comum, em polissemia, entre sujeitos, organismos, redes, epistemologias e identidades, no processo de criação de **Outra Tempestade**, entre algumas dimensões, uma, em especial, é o foco desta escrita: a trans-textualidade que marca a dramaturgia desta obra.

(DES)TERRITORIALIZAÇÕES: DA POÉTICA ENTRE TEXTOS

A dramaturgia e a poética de **Outra Tempestade** foram constituídas por meio de uma série de deslocamentos, em trânsitos por diferentes territórios. De **The Tempest**, de William Shakespeare (1623)⁵, à **Otra Tempestad**, de Raquel Carrió e Flora Lauten e, por fim, a **Outra Tempestade**, em tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis⁶, atravessamentos múltiplos: linguísticos, ideológicos, conjunturais, simbólicos, culturais. Esse caráter aponta para os vetores de transculturação que marcaram essa obra.

O texto, escrito pelas dramaturgas cubanas, Carrió e Lauten, tem por eixo referencial a fábula de **A tempestade**, de Shakespeare. Diante de uma dramaturgia que não se configura como tradução, adaptação ou releitura, as autoras criaram uma narrativa que reúne, num mesmo barco, alguns personagens de diferentes obras shakespearianas, em um investimento de atualização⁷ transversal.

Nessa embarcação, eles vão em busca de um novo continente. No meio do percurso se deparam com uma tempestade, provocada por três bruxas que habitam uma ilha deserta, e acabam naufragando e sendo arrastados para essa ilha, onde habitam entidades que se transmutam nas personagens dos conflitos do poeta e dramaturgo inglês. Na ilha, as personagens resolvem fundar um novo sistema político-ideológico no seio de uma, também, nova sociedade, uma nova nação, à qual eles dão o nome de “Utopia”. Em meio a esse intento, as personagens passam a estabelecer lutas consigo mesmas, com

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

6 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*.

7 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 dramatúrgica atualizar-se diferindo.

seus mitos, devaneios, desejos e loucuras, bem como, entre si, em busca do poder no topo daquela terra descoberta.

Nesse cenário aparece o primeiro aspecto que sinaliza o citado movimento de (des)territorialização, na dramaturgia textual: o deslocamento dos personagens shakespearianos para o contexto da cultura cubana e postos, naquela obra, em diálogo com referências afro-cubanas. Nesse caminho, também na tradução para o português brasileiro, houve uma adequação vocabular e cultural. Além disso, quando foi iniciado o processo criativo do espetáculo, na cidade de Salvador — Bahia — Brasil, onde aquela obra dramaturgica foi exposta ao contato com sujeitos locais e de outros contextos — o próprio encenador, inclusive, é de Cuba — outros elementos atravessaram essa textualidade.

A narrativa de **Outra Tempestade** reúne 11 personagens shakespearianos, a saber: Hamlet, Próspero, Sicorax, Macbeth, Lady Macbeth, Otelo, Ariel, Shylock, Ofélia, Caliban, Miranda, Desdêmona, Romeu e Julieta. Porém, essas não são as únicas personagens na dramaturgia textual. Surgem, na narrativa, as transmutações de entidades afro-cubanas⁸: *Oyá*⁹ que se transmuta em *Lady Macbeth*; *Oshúm*¹⁰ que aparece sob a forma de *Ofélia*; *Elegguá*¹¹ que, em mutação, surge como *Ariel*; há ainda *Echu*¹², que pouco se transmuta. Em alguns momentos, essas entidades aparecem sob suas formas próprias, como habitantes de uma ilha perdida; em outros, transformam-se em cada uma daquelas personagens.

Os encontros, as transmutações e, mesmo, as rubricas no texto revelam o processo de deslocamento espaço-temporal — fala-se, na dramaturgia das autoras cubanas, em “orixá de montes cubanos”, por exemplo — além da emergência de novas identidades, no contexto da textualidade de **Outra Tempestade**, o que fica expresso, simbolicamente, ainda que por meio de metáforas, a partir do contato com o outro.

Esse deslocamento dramaturgico-textual que aparece nas personagens-orixás, criadas na narrativa de Carrió e Lauten, cujos matizes advêm do contexto das santerias cubanas, no processo transitório para o contexto brasileiro, ganharam relação com as referências das diversas manifestações de candomblé.

Percebe-se, aqui, uma mobilização criativa transcultural na dramaturgia: um esforço de abertura, mobilidade e encontro entre matizes culturais diversos num processo criativo em comum — considerando a extensão desse processo à poética do espetáculo. Esse movimento faz eco à ruptura proposta por Ubersfeld (2002, p. 12), quanto à abordagem tradicional dos textos clássicos: “Ler hoje é *des-ler* o que foi lido ontem”.

Nesse contexto, isso aparece no movimento transtextual, que começa a ser recuperado aqui e no qual implica a atualização das referências shakes-

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

9 Oyá (Divindade mitológica de Santeria — conjunto de sistemas religiosos relacionados que funde crenças católicas com a religião tradicional *iorubá*, praticada por escravos e seus descendentes em Cuba, no Brasil, local onde o Candomblé traz semelhanças, em Porto Rico, na República Dominicana, no Panamá e em centros de população latino-americana nos Estados Unidos como Flórida, Nova York e Califórnia — Cubana) é dona das centelhas, dos temporais, dos ventos e dos redomoinhos. É a mãe da vida: dona da vida e da morte. (ALCARAZ, 2000)

10 Oshúm (Divindade mitológica de Santeria 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).

11 Elegguá (Divindade mitológica de Santeria 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)

12 Echú (Divindade mitológica de Santeria Cubana) pertence a um grupo de Orixás chamado de Os Guerreiros. Rege manifestações do malévolo. O pensamento Ocidental tende a confundir Echu 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)

pearianas, expressas nas personagens, no processo de criação dramática, nos procedimentos e recursos utilizados pelas autoras cubanas. As identidades criadas nesse universo estão, inerentemente, relacionadas ao uso das ferramentas da história, da linguagem e da cultura, de maneira que percorrem “rotas” que vão dar naquilo que o sujeito está por se tornar e não no que ele já é (HALL, 2000).

O contato entre essas referências levou a uma reconfiguração discursivo-textual, a um movimento transtextual que, neste caso, refletiu em uma transformação paradigmática, simbólica, na cena, no teatro, a partir das relações forjadas entre as personagens shakespearianas e as entidades do candomblé e o discurso simbólico que atravessam seus universos enunciativos.

Essa reconfiguração de natureza transcultural implica um processo, por meio daquilo que se entende aqui por transtextualidade, de atualização da obra referencial e do estabelecimento de uma relação desta com outros textos e, ainda, com outras referências discursivas e enunciativas, como é o caso dos matizes das culturas afro-brasileiras e afro-cubanas, aspectos que atravessam a própria criação dramática desse texto.

Desse modo, estamos diante de um ato criativo, cuja trama enreda matizes diversas, referências (re)criadas, entrecruzamentos em processo: eis alguns vetores da transtextualidade dessa dramaturgia. Assim, pode-se afirmar que atualizando-se, ela se faz transtextual.

Contudo, nesse ponto, faz-se importante ponderar: por que transtextual e não apenas intertextual?

A dimensão do “*trans*”, no contexto desse estudo, vai além de um agrupamento textual, no sentido de apenas integrar referências, adaptando-as, recontextualizando-as somente. Diz respeito, pois, a um conjunto de processos e procedimentos dialógicos que busca ressignificar as referências das quais se partiu para criação dramática.

É oportuno esclarecer que a intertextualidade, enquanto mecanismo de produção textual que, em muitos casos, busca dar conta desses procedimentos, é, também, desenvolvida por meio de um movimento dialógico, haja vista que “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. [...] um contato de personalidades e não de coisas” (BAKHTIN, 1986, p. 162).

Esse termo, por vezes, vem sendo utilizado no sentido de se pensar como os símbolos, signos, significados e/ou significantes culturais interferem nos textos diante dos contatos entre os mesmos, isto é, refletir acerca das interações possíveis entre textos diversos. A partir dessa perspectiva bakhtiniana,

Kristeva (2005, p. 68), ao reformulá-la, sugere que, no caso dos textos literários, os mesmos estão em permanente cruzamento, articulando uma espécie de “mosaico de citações”, num processo em que todo texto, simultaneamente, absorve e se transforma a partir de outro texto.

Assim, na compreensão dessa crítica literária, é por meio de procedimentos que encarnam esse pressuposto dialógico que todo texto se constrói, isto é: 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 (2005), é compreendido como “intertexto”, que seria resultado de uma espécie de permutação de textos: a intertextualidade.

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 [...] no que ele vale [...] e no que ele faz”, o que remete justamente a um processo de caráter transversal, ao que Gérard Genette¹³ (2006) 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.

Esse crítico literário francês propõe, então, o uso do termo transtextualidade no sentido de forjar uma abrangência mais inclusiva, classificando-a em cinco possíveis modalidades: 1) Intertextualidade, a “presença efetiva de um texto em outro”; 2) Paratextualidade, o “conjunto de relações que ‘o texto propriamente dito’ estabelece com os segmentos de texto que compõem a obra” (título, subtítulo, prefácio, notas, etc.); 3) 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”; 4) Metatextualidade, que reconhece que a “relação de ‘comentário’ que une um texto-fonte ao outro que ele trata. [...] ‘é, por excelência, uma crítica’; e, ainda, a 5) 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).

Destarte, pelas dimensões que abrange e por dialogar com as questões que tenho levantado nesse estudo, essa terminologia parece atender aos procedimentos e à obra criada a partir de sua dramaturgia textual. Assim, optei por nomear tais articulações textuais como oriundas de um processo, como nomeia Genette (2006, p. 07), de “transtextualidade, ou transcendência textual do texto, [isto] é tudo o que se coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”.

13 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, nas quais, nesse caso, encontro algumas aproximações com a criação dramaturgica e poética de **Outra Tempestade**.

Diante desses traços e dos deslocamentos vários que vêm sendo pontuados até aqui, é que posso dialogar com a ideia de que a dramaturgia transtextual de **Outra Tempestade**, ela mesma já sendo marcada por um investimento de “tradução cultural” (BHABHA, 1996), isto é, um processo de articulação entre matizes culturais sugerindo formas outras de cultura. A partir daqui, será abordada, então, a tradução enquanto procedimento de um processo transtextual.

A TRADUÇÃO NUM CORPUS TRANSTEXTUAL: ENTRE CULTURAS E TEXTUALIDADES

Todo processo criativo de **Outra Tempestade** partiu da dramaturgia textual, que, como já foi dito, foi traduzida para português brasileiro pelo próprio encenador, Luis Alonso, e pela professora e pesquisadora Ângela Reis.

Começando por ela: Ângela é carioca, estudiosa do teatro brasileiro, mestre e doutora pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde, atualmente, atua como professora. Luis Alonso, o encenador, por sua vez, é cubano radicado em Salvador-BA, há oito anos, diretor de vários espetáculos na Bahia, além de dirigir o Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia (Fite-Bahia) e o grupo Oco Teatro.

Contextualizo brevemente esses dois sujeitos para que possamos vislumbrar os contextos, as referências e os potenciais diálogos estabelecidos no contato entre estes e como isso interfere na obra por eles traduzida e, mais tarde, na criação dos sujeitos agentes desse processo de encenação.

A tradução, pelo seu próprio mecanismo, implica, de início, uma adequação vocabular e cultural para que se possa estabelecer entre a obra e os interlocutores locais a possibilidade de dialogar. Assim, o processo intertextual instaurado por esses dois sujeitos envolveu uma relação direta com os “pré-textos” de ambos, isto é, com os conhecimentos e referências que esses tradutores trazem consigo acerca dos conteúdos, da estrutura narrativa, referências, significações, símbolos, contextos espaço-temporais, matizes culturais, entre outros elementos presentes na obra original, de um lado, e esses aspectos dentro do contexto para o qual a tradução se direciona, de outro. Nesse último caso é que se localizam as questões de receptibilidade e inteligibilidade das quais os tradutores não podem alienar-se.

Como “pré-textos” — e intertextos — nesse processo tradutório, de um modo geral, esclareça-se, estão envolvidos os matizes shakespearianos, cubanos e brasileiros: virtual e realmente, nas obras referenciais, nas “culturas e textos-fonte” e nas conjunturas enunciativas passadas (PAVIS, 2008). Digo isso, para que se entenda a dimensão do que, aqui, estou tratando enquanto

tradução, ferramenta dentro do que acredito se tratar de “transtextualidade” na poética abordada.

É importante, a essa altura, termos em mente que

[...] as traduções podem se caracterizar como primeiridade, secundidade ou terceiridade¹⁴. Compreendemos o processo tradutório, portanto, como fruto de três operações: poética, especular e dialógica, por meio das quais se reconhecem, nesse tipo peculiar de semiose, um processo de criação, um processo de transposição, de espelhamento, e um processo de intertextualidade e dialogismo. (ESPÍNDOLA, 2008, p. 2)

Olhemos para o teatro. Em cena, uma poética. Em processo, em atualização.

Olhando para lugares dessa natureza é que Patrice Pavis (2008) ressalta a problemática do processo tradutório para o teatro, especialmente com vistas numa encenação. A especificidade desse tipo de tradução, que não se limita a um procedimento *interlingual*, passou a ser reivindicada enquanto problemática a exigir um estudo específico, a tradução do drama e do teatro, por grupos de pesquisa como o *Sonderfachbereich 309* (SFB 309), da Universidade de Göttingen. Tratava-se de reconhecer a especificidade textual do texto dramático, que, por sua vez, não é apenas em nível de texto, mas de ordem pragmática, na medida que tem relação com o seu uso na cena.

Abordagens nesse sentido começaram a considerar, então, a situação da enunciação própria do teatro, isto é, um sistema textual dito pelo ator, num tempo-espaço concreto, voltado para um público que o recebe no fundo de um texto e de uma encenação. Nesse sentido é que Pavis (2008, p. 124) assinala:

Para pensar o processo de tradução teatral seria preciso interrogar ao mesmo tempo o teórico da tradução e da literatura e o encenador ou o ator, assegurar-se de sua cooperação e integrar o ato da tradução a essa *translação*, muito mais ampla do que a encenação de um texto dramático e a presentificação de uma cultura e um público estranhos um ao outro. No teatro, com efeito, o fenômeno da tradução para a cena [...] ultrapassa de muito aquele, bastante limitado, da tradução *interlingual* do texto dramático.

Para discutir essa especificidade no teatro, Pavis (2008) aponta para duas evidências relevantes: 1. a tradução atravessa o corpo dos atores e dos espectadores; 2. não se trata apenas de traduzir de um texto linguístico a outro, há um confronto e uma comunicação gerada pela cena entre as situações de enunciação e de cultura heterogêneas, separadas espaço-temporalmente.

14 Aspectos inerentes a qualquer processo de tradução, também respectivos às categorias fenomenológicas de Peirce – primeiridade, secundidade e terceiridade: “Todas as tricotomias estabelecidas por Peirce não funcionam como categorias separadas de coisas excludentes, mas como modos coordenados e mutuamente compatíveis pelos quais algo pode ser identificado semioticamente. As três categorias, que presidem as divisões triádicas, são onipresentes, de modo que tudo e qualquer coisa *pode ser* um primeiro, tudo e qualquer coisa *é* um segundo e tudo e qualquer coisa *deve ser* um terceiro” (SANTAELLA, 1995, p.126 apud ESPÍNDOLA, 2008, p. 2-3). Na tradução para o teatro, Patrice Pavis (2008) coloca essas categorias, a fim de compreender as transformações do texto dramático sucessivamente escrito, traduzido, analisado dramaturgicamente, enunciado cenicamente e recebido pelo público, como uma *série de concretizações*, distinguidas, segundo ele, apenas para deixar mais clara a teoria e o processo de aproximações, que é a tradução: *texto-fonte (cultura-fonte)*, *concretização textual*, *concretização dramatúrgica*, *concretização cênica*, *concretização receptiva (cultura-alvo)*.

“Qualquer tradução [...] é uma adaptação e uma ‘apropriação ao nosso presente’”, diz Pavis (2008, p. 128). Partindo dessa consideração, ampliemos a reflexão à luz das palavras de Deleuze (1988, p. 175):

Basta compreender que a gênese não vai de um termo atual, por menor que seja, a um outro termo atual no tempo, mas vai do virtual a sua atualização, isto é, da estrutura a sua encarnação, das condições de problemas aos casos de solução, dos elementos diferenciais e de suas ligações ideais aos termos atuais e às correlações reais diversas que, a cada momento, constituem a atualidade do tempo.

Levando em conta esses traços do processo de tradução, considero que a prática desenvolvida por Ângela Reis e Luis Alonso — referenciados nas culturas locais, nas suas próprias culturas, nas referências inerentes ao texto original, naquelas disponíveis nas obras shakespearianas e no contexto das santerias (Cuba) e candomblés (Brasil), além dos interlocutores locais — como sendo uma prática transtextual, uma vez que enquanto intertexto (produto de uma das modalidades sugeridas por Gérard Genette), gera numa terceira “zona de contato” uma obra que *vai além* daquelas que lhe deram origem.

Observemos dois recortes. Primeiro, uma rubrica no texto original, cubano, indicando a ação de Oyá:

OYÁ

(Inicia el canto y **toque de Afreketé**: coro de *iyalochas* y **tamboreros**. Sobre el canto ritual — en plano 2, se materializa la imagen evocada de los navegantes en el barco). (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011b, p. 21. Grifos meus)

Vejamos seu registro em Português brasileiro após o processo tradutório:

OYÁ

(Inicia o canto e **toque ritual**: coro de *ialorixás* e **percussão africana**. Sobre o canto ritual, em segundo plano, materializa-se a imagem evocada dos navegantes no barco). (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011a, p. 21. Grifos meus)

Duas expressões são adequadas no movimento tradutório: a primeira delas, de “*toque de Afreketé*”, uma espécie de toque percussivo afro-cubano, para o contexto brasileiro foi traduzido como “*toque ritual*”; o segundo termo, “*tamboreros*”, refere-se aos tocadores de percussão, na rubrica seria algo como um

“coro de percussionistas”, que, na tradução tornou-se “*percussão africana*”, um coro percussivo, contextualizando.

Esse exemplo justifica aquilo que pontua Santaella (1995, p. 126 apud ESPÍNDOLA, 2008, p. 2-3) e que reflete perfeitamente o resultado do processo citado: “o modo de ser de um signo depende do modo como esse signo é apreendido, isto é, depende do ponto de referência de quem o apreende”; ou seja, depende daqueles que traduziram e para aqueles que este signo/obra dramaturgica foi traduzido.

O tradutor e o texto objeto do processo tradutório estão localizados numa interseção, num cruzamento de dois conjuntos aos quais pertencem níveis diversos. O texto traduzido coloca em relação, de partida, tanto o texto e a cultura-fonte quanto o texto e a cultura-alvo¹⁵. Esses universos funcionam, nesse processo, como mediadores.

No modo de ver de Pavis (2008), os procedimentos que a tradução implica concernem, igualmente, tanto ao texto-fonte (doravante, *texto de partida*), em todas as suas dimensões (semântica, sintática, rítmica, acústica, conotativa etc.), quanto ao texto-alvo (doravante, *texto atualizado*¹⁶), nas mesmas dimensões adaptadas à língua e à cultura-alvo. A esse processo “natural” à tradução linguística, Pavis sugere agregar, no caso do Teatro, “a relação de situações de enunciação”, pois, segundo ele, o texto só pode ser compreendido no seio dessa situação.

A situação de enunciação, na linha de pensamento desse autor, é, na maior parte das vezes, virtual, configura conteúdo no corpo do texto dramático. De fato, o tradutor parte de e trabalha, a maior parte do tempo, em cima de um texto escrito. Ocorre que, ainda que raramente, o acesso ao texto a ser traduzido se deu no contexto de uma situação de enunciação realizada, por via de uma encenação concreta. Esse sujeito sabe, porém, que essa situação não poderá ser conservada em sua tradução, na medida em que esta se destina a uma futura situação enunciativa.

Olhando por essa via de raciocínio, é que não atribuo ao procedimento implementado por Luis Alonso e Angela Reis, ao traduzirem, por exemplo, “toque de Afrekete” para “toque ritual”, como um simples mecanismo interlingual. Envolve, numa outra dimensão, a problemática para qual Pavis (2008) chama a atenção: a relação entre situações de enunciação. A conjuntura enunciativa cubana, que reconhece dentro dos seus matizes culturais a referência do “toque de Afrekete”, atualiza-se no contexto brasileiro, onde esse toque se tornaria mais “legível”, na visão dos tradutores ao considerarem a situação de enunciação local, sob a expressão “toque de ritual”.

Tendo em mente a encenação desse texto traduzido, com culturas e públicos alvos específicos, esse sistema textual estará envolto por uma situação

15 Pavis (2008), ao abordar o processo de transferência cultural, faz uso de uma terminologia para classificar os expoentes culturais envolvidos nesse fenômeno. A cultura estrangeira, no caso do Ocidente, mais ou menos codificada antropológica, sociocultural e/ou artisticamente, a cultura de referência da qual são oriundas influências, ele chamou de “cultura-fonte” ou “cultura-referência”; a cultura destinatária para a qual se destina a transferência cultural e onde são incorporados os códigos da cultura-fonte, ele denominou de “cultura-alvo”, isto é, a cultura ocidental.

16 Novamente em diálogo com a perspectiva deleuziana de “atualização”. cf. DELEUZE, 1992.

de enunciação, nesse caso, concretamente realizada e que nasce na cultura-alvo. Sendo assim, as duas situações enunciativas passam a interferir naquele texto, tanto virtual quanto realmente. Nesse passo, não se pode negligenciar o choque dessas situações e distinguir: “1. as franjas da situação de enunciação exclusivamente ‘fonte’ ou ‘alvo’, e 2. a ‘mistura’ das duas situações de enunciação”; além disso, há que se levar em conta que, “[...] no caso do tradutor, [...] ao traduzir ele deve adaptar uma situação de enunciação virtual, mas passada [...], a uma situação de enunciação que será atual” (PAVIS, 2008, p. 125). Trata-se, pois, de uma transação entre conjunturas enunciativas.

Ao ponderar acerca desses aspectos, dialogo também com o que propõe Freitas (2008, p. 12):

[...] a tradução importa modelos, temática e gêneros, e, no processo de negociação destes elementos entre os códigos linguísticos, a prática tradutória possibilita renovação para a literatura da cultura de chegada na medida em que integra marcas intertextuais do texto original. A própria rede de referências intertextuais. [...] a tradução mostra-se fundamental no seu estabelecimento, uma vez que retoma, a cada certo tempo, práticas literárias locais e estrangeiras, possibilitando e reiterando a comunicação entre culturas.

É importante que não se perca de mente, nessa perspectiva, especialmente ao tratar da tradução teatral como recurso de transtextualidade, o que é revelado no olhar de Pavis (2008, p. 125):

a tradução teatral é um ato hermenêutico como qualquer outro: para saber o que o texto-fonte quer dizer, é preciso que eu o bombardeie com questões práticas *a partir* de uma língua e uma cultura-alvo, que eu me aproprie dele perguntando-lhe: situado lá onde estou, nesta derradeira situação de recepção, e transmitindo nos termos dessa outra língua que é a língua-alvo, o que você quer dizer para mim e para nós?

Tal discurso, considerando esse tipo de problematização, deixa claro que a tradução não deve ser reduzida a uma pesquisa de equivalência semântica entre dois textos; implica, por outro lado, uma apropriação de um *texto de partida* por um *texto atualizado*. Diz respeito, pois, a vislumbrar que “a significação do texto traduzido provém não tanto daquilo que se pode recuperar do original, mas sim daquilo que se possa fazê-lo suportar” (KRUGER, 1986¹⁷, p. 54 apud PAVIS, 2008, p. 126). Isso quer dizer que a tradução teatral não se

17 KRUGER, Loren. *Questions of Theatre Translation*. PhD, Cornell University, 1986.

limita apenas a uma operação translinguística, na medida em que implica uma estilística, uma cultura, uma ficção que, por sua vez, dialogam tanto com a situação de enunciação virtual e passada (*texto de partida*) quanto com aquela futura (*texto atualizado* e encenado).

É na interação com perspectivas como essa que o entendimento que trago aqui acerca da transtextualidade, sinalizando-a como marca do processo de criação dramaturgica e modo como ele impacta sobre a criação dos sujeitos agentes da encenação em estudo, comunga com visão de Rego (2008, p. 18):

o processo de transtextualidade não só ocorre em parceria com a polifonia e o dialogismo, mas também se torna um dispositivo que permite “revisitar” o mesmo tema, [...], dando-lhe uma dimensionalidade que atravessa o tempo de sua narrativa primária, ou até mesmo, é anterior a ela.

É oportuno esclarecer, diante dessa visão, que não se trata, pois, de um rompimento com a perspectiva dialógica, mas de um olhar sobre o processo que, aos meus olhos, consegue se traduzir melhor nas dimensões potenciais agregadas ao termo transtextualidade, prática “[...] na qual vários textos se entrecruzam e tornam possíveis diversos efeitos de significação ampliados e intensificados nos mesmos numa transcendência textual em que há uma relação explícita ou implícita com outros textos” (REGO, 2008, p. 36).

Convido-lhe a transcender. Para isso, voltemos a dramaturgia de **Outra Tempestade**:

Entram pelo centro Próspero, Miranda e Otelo representando o teatrinho de títeres. Próspero é um Mago, Miranda uma moura cativa, Otelo um guerreiro cansado, puxado pelos fios de Próspero.

MIRANDA

Oh! Vossas veneráveis e velhas sombras que passais velozes e fugazes de noite, neste lado do mundo! Adormecei-nos, para podermos sonhar com o que vai acontecer no ano 2000!

Música do teatrinho de títeres.

(ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011a, p. 17)

Perceba a relação entre os matizes shakespearianos, uma espécie de metateatralidade — usa-se o recurso do teatro de títeres para remeter a uma outra narrativa dramática dentro da narrativa eixo da dramaturgia em estudo — a atualização das referências, a dinâmica espaço-temporal e, como resultado, a transcendência textual dessa dramaturgia. Recorte híbrido, transtextual!

Assim, aproprio-me, aqui, do termo *transtextualidade* pelo fato de que o mesmo não se fecha dentro de seus limites e práticas, na medida em que investe na combinação de discursos, por meio dos quais as modalidades transtextuais (já citadas aqui) entrecruzam-se, tornando possível articulações entre procedimentos hipertextuais com uma expressão intertextual, metatextual ou arquitextual, aproveitando-se de outros discursos, o que pode ocorrer tanto de modo explícito – quando, por exemplo, as dramaturgas de *Outra Tempestade* trazem para o discurso a famosa fala “*Ser ou não ser*” da obra shakespeariana, **Hamlet** (ainda que, aqui, na voz de Próspero), de onde foi deslocada essa mesma personagem — quanto de modo diluído no bojo de um novo discurso, a partir de um processo que implica vários recursos de apropriação e dinamismo.

Outro aspecto que reforça minha opção pelo termo “transtextualidade” está em outro fator que chama a atenção nesse tipo de criação textual, em especial com o que ocorre com a dramaturgia de **Outra Tempestade**: meu interesse nesse processo não está exatamente na ênfase sobre um texto posterior ou os anteriores que, em contato, deram origem ao primeiro, mas no espaço produtivo, criativo, que esse contato gera: o campo da hibridização. Compartilho, nesse aspecto, do que declara Bhabha (1996, p. 36):

[...] para mim a importância da hibridização não é ser capaz de rastrear os dois momentos originais dos quais emerge um terceiro, para mim a hibridização é o ‘terceiro espaço’ que permite as outras posições emergir. Este terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas [...].

É nesse terceiro espaço que foi desenvolvida a intertextualidade de **Outra Tempestade** (2011), num movimento que é reflexo de uma necessidade implícita ao universo contemporâneo: “Há [...] uma poderosa demanda por uma distintividade étnica pronunciada (embora simbólica) e não por uma distintividade étnica institucionalizada” (BAUMAN, 1990 apud HALL, 2006, p. 96).

Essa distintividade étnica simbólica se processa, no seio dos processos de hibridização cultural, como algo diferente, um novo campo de negociação do sentido e da representação (aqui, identitária, do sujeito e/ou de sua coletividade).

Essa celebração do hibridismo pode ser sinalizada também na elaboração intertextual de **Outra Tempestade** (2011), uma vez que, para além do diálogo entre os textos de Shakespeare, a dramaturgia textual dessa encenação estabelece uma luta dialógica entre as referências diversas dos matizes culturais de Shakespeare, das autoras, dos tradutores e dos próprios sujeitos que corporificam essa criação dramática.

Isso se dá pelo fato de que numa poética híbrida, no movimento transtextual e, mais especificamente, na tradução teatral cuja finalidade é a encenação, “[...] traduzir é uma das maneiras de ler e interpretar um texto, ao se socorrer de outra língua: e traduzir para o palco é também socorrer-se das ‘linguagens da cena’” (PAVIS, 2008, p. 127).

Ocorre que, além de um percurso criativo que coloca lado a lado e entrecruza textos, referências, ideologias, tempos e espaços, essa obra, por meio daquilo que Bhabha (1996) chama de “tradução cultural” — expressão também utilizada por Stuart Hall (2006) — seus valores e efeitos (políticos, sociais, culturais), isto é, através de um processo que objetiva atribuir um sentido cultural a partir da articulação de culturas diversas em um ato de significação, suscita metáforas que dialogam perfeitamente com aquela reivindicação de distintividade simbólica sugerida por Bauman (1990 apud HALL, 2006).

Assim, a mencionada distintividade étnica pronunciada, simbólica, não ganha forma na negação de uma referência outra, de modo que só pode aparecer por meio do encontro com a sua alteridade:

O teatro é um encontro. A partitura do ator consiste dos elementos de contato humano: “dar e tomar”. Olhe para outras pessoas, confronte-as consigo, com as suas próprias experiências e pensamentos, e forneça uma réplica. Nestes encontros humanos relativamente íntimos, há sempre este elemento de “dar e tomar”. (GROTOWSKI, 1992, p. 167)

Olhemos para os encontros:

MACBETH

Naufraamos!

Toque de tambores in crescendo. Dança das irmãs. Canto Iorubá Ekó: coro das ialorixás e os tambores (Expressa o afundamento, o naufrágio, a entrada em Outro Mundo).

A imagem do barco se desfaz. Som das ondas do mar.

(ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011a, p. 23)

Poder-se-ia dizer que impera nesse caminho e, como já foi sinalizado introdutoriamente aqui, na construção dramaturgicamente transtextual de **Outra Tempestade** o que Bakhtin (2006), na linguística, entende por “princípio dialógico” ou “dialogismo”: marca da interação enunciativa, na medida em que se entende que a relação com o outro é o fundamento da discursividade, qualquer que seja o discurso. No caso do processo em estudo, volto ao discurso transculturador, produto das metáforas, da diferença marcada simbolicamente

mente no processo de hibridização presente na intertextualidade, destacado perfeitamente na fala de Bhabha (1996, p. 37) ao afirmar que “[...] a metáfora produz realidades híbridas [...]” e, sendo esta discurso, eis um viés por meio do qual este transculturaliza.

Além disso, essa transculturação por meio do discurso, da palavra, dos símbolos, da cultura e modo como esses elementos agem sobre os sujeitos agentes desse processo de criação, processa-se também pelo fato de que

é por meio dos significados produzidos pelas representações¹⁸ que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no que podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: quem sou eu? O que poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2000, p. 17)

É a luz de princípios dessa natureza que construí e tenho investido em reflexões que percebem a construção das teatralidades marcadas por uma dramaturgia transtextual como movimentos de celebração do hibridismo, da subversão de fronteiras, da arte do encontro para o (re)dimensionamento, para a (re)construção, para a (re)criação poética e (re)significação simbólica das identidades e culturas dos sujeitos agentes e aquelas forjadas por eles em sua arte.

Essa diluição fronteiriça, no olhar de Jean-Jacques Roubine (1998)¹⁹, sinaliza algo que mais se aproxima de uma mutação na prática dramaturgica, a partir da qual o lugar e função do dramaturgo, do autor teatral, estariam sendo redefinidas. Apesar disso, de acordo com ele,

nenhum encenador conseguiu, e no fundo sequer procurou, anular o texto. Em compensação, esse movimento suscitou outro tipo de texto, completamente integrado ao espetáculo, a ponto de tornar-se indissociável deste, mesmo quando existe como fonte um grande clássico da literatura [...]. (Ibid., p. 78)

E, de fato, essa não é a intenção da hibridização em **Outra Tempestade**, a sua dramaturgia transtextual investe, em verdade, no diálogo, no contato, na integração referencial que, sim, redefine, nesse caso, mais a prática dramaturgica que o papel do autor teatral, como sugere Roubine (1998). Essa redefini-

18 Esclareça-se que a autora, nesse contexto, está se referindo a representações enquanto mecanismo simbólico de significação da identidade e das culturas, ainda que, analogicamente, os termos e argumentos de seu discurso se apliquem à prática do intérprete no Teatro.

19 É importante considerar aqui que, embora eu esteja tratando do teatro pós-moderno, nessa obra, Roubine (1998) reflete acerca da encenação entre os anos 1880 e 1980, já sinalizando, porém, àquela época, sintomas das transformações que estariam por se acentuar no decorrer do século XX.

ção é sintomática nas práticas cênicas em que, em muitos casos, o próprio autor encena suas obras.

No processo em estudo aqui, o encenador interfere sobre a obra quando a corporifica no trabalho dos atores, quando, nesse caso específico, a traduz para dialogar com os interlocutores locais, quando a transpõe para cena, para situações de enunciação, e revela o entrecruzamento de matizes culturais sugeridos na dramaturgia e tantos outros forjados por ele e pelos demais sujeitos agentes do processo, entre eles os atores. Interfere dessa forma a fim de fazê-lo comunicar, entendendo-o enquanto um material aberto e transformável, adaptável ao contexto político, social e cultural em que será representado, de um lado, e que, nesse caso, representará, de outro.

Diante do que reconhece como sendo uma nova concepção do texto dramático, identificando sua abertura e possibilidade de mutações, Roubine (1998, p. 77) faz uma analogia interessante:

Uma novidade que talvez seja apenas a restauração de uma tradição esquecida: basta lembrar os roteiros da *commedia dell'arte* que os elencos utilizavam, nas suas peregrinações, com a maior das liberdades. Adaptando-os às possibilidade e aos recursos dos comediantes. Adaptando-os ao contexto político e social do momento e do lugar de representação. Texto múltiplo, portanto, suscetível de infinitas modificações [...].

Reflico sobre essa proposição e a vejo mais como uma analogia pertinente ao período sobre o qual estuda o Roubine (1998), mas que, transpondo-a para o contexto da criação dramaturgical de **Outra Tempestade**, vislumbro-a apenas como um movimento precursor que sinaliza o que estaria por vir dentro da criação dramaturgical dos próximos tempos.

Nesse processo, vejo mais um *diálogo com e através* e não apenas *para* o tempo e contexto espacial da representação. A dramaturgia que estudo aqui entrecruza referências num processo transtextual que dá origem a um espaço criativo outro, a uma obra autônoma, de modo que não se trata apenas de uma adaptação e/ou tradução translinguística.

A analogia trazida revela, por outro lado, que esse processo de redefinição do lugar e da prática do dramaturgo não é algo recente e que, já naquela época, reconhecia a abertura do texto. Eu a trouxe, principalmente, por concordar com as palavras de Antoine Vitez (1991²⁰ apud RYNGAERT, 1998, p. 65):

[...] concebo o conjunto de textos que foram escritos até agora, ou que estão sendo escritos no instante em que estou falando, como um gigantesco texto escrito por todo mundo, por nós to-

20 VITEZ, Antoine. **Le théâtre des idées**. [O teatro das ideias] Antologia apresentada por Danièle Sellnave e Georges Banu. Gallimard, 1991.

dos. O presente e o passado não estão muito distintos para mim. Não há, portanto, nenhuma razão para que o teatro não possa se apropriar dos fragmentos deste texto único que é escrito pelas pessoas, perpetuamente.

Ryngaert (id., p. 65-66) completa essa reflexão alertando para o fato de que essa liberdade da cena, que ele considera como sendo indispensável para o desenvolvimento do teatro, coloca a prática da escrita dramaturgica sob uma influência ambígua: “Já que é permitido tudo, também os autores podem se permitir imaginar as formas mais originais e mais inovadoras, já que as convenções do passado explodiram e não exercem mais uma ditadura”; por outro lado, completa ele, “uma vez que tudo é permitido, eles não dispõem de nenhuma garantia sobre o devir cênico de seu texto se este não vai além do simples *status* de matéria da representação”.

Não creio, porém, que essa seja uma preocupação do teatro pós-moderno, local no qual a dramaturgia se abre para multiplicidades de *status* potenciais que o texto pode alcançar dentro do fazer teatral contemporâneo.

Então, quando reconhecemos enquanto real do pós-moderno os entrecruzamentos possíveis, a partir da diluição das fronteiras dentro de uma mesma obra, sua visão dialoga com a realidade e as discussões que invadem o espaço do fazer teatral e revelam o que vem ocorrendo, ainda que a passos lentos, desde as últimas décadas do século XX, e reforçam os traços do que Pavis (2008, p. 1) sinalizaria como um “Teatro de Culturas”:

Este cruzamento, pelo qual passam em rajada culturas estrangeiras, discursos estranhos e milhares de efeitos artísticos de *estranhamento*, é um lugar muito incerto, porém nos próximos anos ele poderia firmar-se como o de um *teatro de Cultura(s)* [...].

Isso é refletido na cena contemporânea pelas influências intercambiadas num trânsito contínuo e, por vezes, orgânico. Uma vez que, em um universo cujas fronteiras estão se afrouxando, sendo dissolvidas, e as continuidades estão em processo de rompimento, as hierarquias identitárias só tendem a ser questionadas. O que conduz a uma nova auto-interpretação, cuja responsabilidade fica, na visão de Robins (1991, p. 41 apud HALL, 2006, p. 84), a cargo da “tradução cultural”.

CONSIDERAÇÕES AINDA EM TORMENTA

Navegamos por um percurso distante de qualquer calma. Anunciado, ainda, nas palavras do “*Hamlet desterritorializado*”²¹: “*Uma tormenta se aproxima!*”

²¹ Chamo de “*Hamlet desterritorializado*” a personagem transplantada para o texto cubano **Outra Tempestade** (2011).

Dialogamos, aqui, com processos e procedimentos dinâmicos marcados por arranjos alinhados com o pensamento pós-moderno, com as culturas híbridas e com processos criativos atravessados por estes, ao mesmo tempo que os integram. Nesse quadro é que podemos falar do modo como se desenhou a poética dramaturgical de **Outra Tempestade**: da tradução cultural à transtextualidade.

Entendo esse movimento transtextual, antes de tudo, como um investimento de contato, de diálogo, de entrecruzamento, de intercâmbio com o outro, no caso dessa criação em teatro, com a alteridade dramaturgical-textual, um localizar-se entre textos. Não se trata, porém, de anular, negligenciar, sob ou sobrepor o “*outro textual*” (*alter*) diante do “*eu textual*” (*self*) e vice-versa, mas de “diferenciar-se”, como propõe o pensamento deleuziano quanto à atualização.

Nesse sentido, as transformações do texto dramático, como nos lembra Pavis (2008), ao abordar a tradução no Teatro, constroem-se num percurso que parte do(s) texto(s)-fonte (cultura/s-fonte), avança numa materialização textual, seguido de um projeto dramaturgical, ganha forma cênica e, então, chega ao lugar da recepção, isto é, à cultura-alvo. Sendo assim, isso ocorre num processo que começa na escrita, passa à tradução e segue à análise dramaturgical para, posteriormente, ganhar enunciado cênico e ser compartilhadas com o público.

Isso é fundamental para entendermos que o processo da tradução, no movimento transversal no qual é implicado, é muito mais abrangente do que uma montagem de um texto dramático e a presentificação de uma cultura e um público, não tendo ainda entre eles relação alguma. De modo que, no teatro, sublinha Pavis (2008), o ato de traduzir para a cena e as dimensões nele implicadas vão além do processo de tradução da dramaturgia textual de uma língua para outra.

Daí a importância de ressaltar que, no processo que vem sendo citado aqui, essa construção, essa atualização, não diz respeito apenas ao texto escrito, mas às demais formas de interferências que impactaram essa dramaturgia, na medida em que se compreende o processo dinâmico que envolve as traduções quando inseridas em poéticas cênicas.

De um lado, isso implica reconhecer que processos dessa natureza lidam com a especificidade da dramaturgia textual, cuja abrangência e dimensão não é somente em nível de texto, haja vista que tem relação com o seu uso na cena, com a criação de um enunciado cênico. De outro, é necessário considerar os trânsitos culturais e as interferências identitárias, discursivas, ideológicas, simbólicas, históricas, poéticas e estéticas que integram e são integradoras num processo de tradução como o que vem sendo abordado.

Nessa poética, por seu movimento transtextual, entre outros traços, compreendida como híbrida, na tradução teatral cuja finalidade é a cena, o ato de traduzir representa, então, modos outros de ler um texto, tomando-o, no percurso para o palco, como textualidade, ao lidar e recorrer às “linguagens da cena”.

Assim, considerando o que vem sendo dito, esse movimento não se limita a um programa de arte, a uma criação, que coloca lado a lado e entrecruza textos, referências, ideologias e espaços-tempos. Trata-se de um processo também de “tradução cultural”, que considera as dimensões política, social, cultural, num criar que intenta construir um sentido cultural a partir do enredamento de diferentes matizes culturais. Diz respeito, então, a uma trama de significações que faz eco àquela reivindicação de distintividade simbólica sinalizada no pensamento baumaniano.

Aqui nos reencontramos com a metáfora do “novo mundo” para falar de uma poética que, por entre “traduções”, fez-se dramaturgicamente híbrida: “*Chuva forte!*”, brada Miranda; “*Uma tormenta se aproxima!*”, antecipa Hamlet; “*Israel, Adonai...*”, entoia Shylock, numa reza judaica; Macbeth anuncia o naufrágio, entre o toque de tambores, gritos e o canto *Iorubá Ekó*, que declara o afundamento e a entrada em “outro Mundo”, o “Novo Mundo”²².

Na narrativa, em sua poética e nas múltiplas traduções, eis essa dramaturgia: espaço da “utopia”, onde orixás e personagens shakespearianos convivem, cada um com seus propósitos, em prol da edificação de um novo sistema, de um novo universo de articulações culturais e identitárias.

BIBLIOGRAFIA

- 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, 2011a.
- ALONSO, Luis Alberto; BRIONES, Hector; POVOAS, Cacilda (Orgs). **Dramaturgia Latino-Americana**: Otra Tempestad - de Raquel Carrió e Flora Lauten. Salvador: EDUFBA, 2011b.
- 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.
- BHABHA, Homi. O terceiro espaço. (Entrevista conduzida por Jonathan Rutherford). In.: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, no 24, IPHAN, 1996, p. 35-41.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo:

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

- Brasiliense, 1982.
- COUTINHO, Denise; SANTOS, Eleonora. Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades. In.: **Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, 2010 (no prelo).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia. In.: **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**, USP, São Paulo, Jul. 2008.
- FREITAS, Luana Ferreira de. Intertextualidade e tradução. In.: **Fragmentos**, n. 35, Florianópolis, Jul. – Dez. 2008, p. 11-20.
- 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. “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.
- PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- REGO, Djair Teófilo do. **Polifonia, dialogismo e procedimentos transtextuais na leitura do romance La Guerra del Fin del Mundo, de Mario Vargas Llosa: pródromos e epígonos**. João Pessoa-PB: UFP, 2008, 219p. Tese (Doutorado em Letras na área de Literatura e Cultura). Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal da Paraíba – UFP, João Pessoa, 2008.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 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.