

Vento e corisco: tempestade intertextual em *Uma A outra tempestade*, de Guilherme Gontijo Flores e André Capilé e *Próspero morreu*, de Ana Luísa Amaral

Wind and lightning: an Intertextual Storm in Uma A outra tempestade by Guilherme Gontijo Flores and André Capilé and Próspero morreu by Ana Luísa Amaral

Rodolpho Pereira do Amaral

Universidade Estadual do Rio de Janeiro
(UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
rodolphoamaral@id.uff.br
<https://orcid.org/0000-0002-1109-8985>

Andreia Alves Monteiro de Castro

Universidade Estadual do Rio de Janeiro
(UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
andreiaacastro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2586-6789>

Resumo: Quase cinco séculos depois, a peça de William Shakespeare, *A tempestade*, continua a mobilizar releituras e conduzir a revisão de um imaginário já há muito engessado. A retomada de alguns personagens, precisamente Próspero e Caliban, tem sido fortificada por correntes e estudos pós-coloniais que enfatizam as violências de Próspero perpetradas tanto em Caliban quanto em Ariel, personagens escravizados. Considerando esses aspectos, as obras *Uma A Outra Tempestade* (2022), de Guilherme Gontijo Flores e André Capilé, e *Próspero morreu* (2011), de Ana Luísa Amaral, insurgem-se e criam novos universos e versões muito próprias para a peça de Shakespeare e, no caso de Flores e Capilé, também para a adaptação que Aimé Césaire fez do texto shakespeariano. Este trabalho busca, portanto, colocar em diálogo essas duas obras, destacando alguns elementos intertextuais que tornam os textos porosos e dialógicos. Intenciona-se o desdobramento que essas conversações estabelecem nas obras, mobilizando alguns estudos teórico-críticos acerca dessas engrenagens, tais como os basilares conceitos de intertextualidade, cunhado por Julia Kristeva (1974), e de citação, elaborado por Antoine Compagnon (2007), além de outros textos que auxiliam na análise literária das obras. Assim, trabalha-se com a hipótese de que a inserção de elementos intertextuais condiciona outros tratamentos da obra clássica de Shakespeare, além de possibilitar amplo diálogo literário.

Palavras-chave: Guilherme Gontijo Flores e André Capilé; Ana Luísa Amaral; intertextualidade; dialogia; tradição.



Abstract: Almost five centuries later, William Shakespeare's play, *The Tempest*, continues to mobilize reinterpretations and guide the revision of an imaginary that has long been rigid. The reintroduction of some characters, specifically Prospero and Caliban, has been bolstered by postcolonial currents and studies that emphasize the violences of Prospero perpetrated both on Caliban and on Ariel, the enslaved. Considering these aspects, the works *Uma A Outra Tempestade* (2022) by Guilherme Gontijo Flores and André Capilé, and *Próspero morreu* (2011) by Ana Luísa Amaral, rise up and create new universes and very unique versions of the original play and, in the case of Flores and Capilé, also for the adaptation that Aimé Césaire made of the Shakespearean text. This work, therefore, seeks to put these two works in dialogue, highlighting some intertextual elements that make the texts porous and dialogical. The intention is to explore the unfolding of these conversations within the works, drawing on several theoretical and critical studies concerning these mechanisms, such as the fundamental concepts of intertextuality, coined by Julia Kristeva (1974), and citation, developed by Antoine Compagnon (2007), in addition to other texts that aid in the literary analysis of the works. Thus, the hypothesis is that the insertion of intertextual elements conditions other treatments of Shakespeare's classic work, as well as enabling broad literary dialogue.

Keywords: Guilherme Gontijo Flores and André Capilé; Ana Luísa Amaral; intertextuality; dialogism; tradition.

1

Em prefácio à obra *Uma A outra tempestade* (2022), Paulo Henriques Brito estabelece um primeiro engodo partindo das assertivas de Lévi-Strauss acerca da diferenciação do mito e da linguagem poética: na tradução, a poesia sofre alterações por ser matéria de difícil manejo de uma língua a outra sem perdas e acréscimos, enquanto o mito permanece imutável, por pior que seja a sua tradução. É aí que está um outro paradoxo, pois, tendo a peça de Shakespeare o valor de mito, sua forma é também um trabalho poético em que ficam evidentes as escolhas vocabulares, o manejo do som das palavras, o tensionamento semântico e a criação de outros sentidos, a partir do cruzamento de cada termo utilizado. Coloca-se, portanto, uma dupla dificuldade na tradução de uma peça como *A tempestade* (2006), cuja tentativa não poderá negar a criação de um outro objeto textual – ainda que a força do mito, como elencado, permaneça

comunicável e narrável. Acrescente-se a esse imbróglgio a própria natureza do texto dramático que se estabelece polifônico e extremamente dialógico, possibilitando que os personagens sejam encarados também como sujeitos no momento de representação em que os enunciados proferidos cristalizam esse processo de subjetivação. A flutuação da peça, no entanto, não estanca aí: faz lembrar novamente Britto, no prefácio aludido, que *A tempestade* foi reclassificada pela crítica para a categoria romance, juntamente com outras produções feitas no final da carreira de William Shakespeare.

É certo que estamos diante da única peça do autor ambientada no Novo Mundo e que versa sobre o imperialismo e as forças coloniais europeias, ainda que seus escritos tenham por hábito tensionar as forças políticas e as ideologias dominantes de sua época. Nesse caso, acesamos a construção simbólica da identidade caribenha, lugar em que se localiza a ilha onde Próspero – duque de Milão que perde seu ducado por meio de uma trama elaborada por seu irmão, Antônio, e pelo duque de Nápoles, Alonso – passa a viver; e Caliban (anagrama de “canibal”), natural da ilha. Há outros personagens, claro está, mas encontram-se em Próspero e Caliban as duas pontas opostas de uma corda tesa, isto é, a relação dos dois evoca o vocabulário colonial e imperialista e condiciona a prática de diferentes violências: o primeiro, colonizador, dono da fala e quem, inclusive, ensina o nativo a falar (a seu modo, a sua língua); do outro lado está Caliban, escravizado e engessado na monstruosidade que lhe foi atribuída por seu algoz.

Como destaca Thayane Moraes Silva (2016), a partir do século XIX revolucionários intelectuais latino-americanos dedicaram-se a criar outras versões de *A tempestade*, como é o caso do poeta cubano Roberto Fernández Retamar, permitindo a elaboração de uma outra economia da construção e da representação das identidades caribenhas/latino-americanas. Seu estudo, a propósito, retoma a versão da peça das cubanas Flora Lauten e Raquel Carrió, posta em prática pelo grupo de teatro Buendía, trazendo à cena a composição das personagens sob a ótica de escritores e artistas latino-americanos. Cabe ressaltar, ainda, o ensaio de Boaventura de Sousa Santos, “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade” (2003), em que estão em voga a dualidade e o paradoxo dos personagens Próspero e Caliban numa perspectiva do colonialismo à portuguesa, cujas identidades, a do colonizador e a do colonizado, imbricam-se e se confundem, revelando um Próspero calibanizado, isto é, uma outra identidade, quiçá flutuante.

É nessa esteira em que se encontra *Uma outra tempestade* (2024), de Aimé Césaire, poeta martinicano e mentor, ao lado do poeta e escritor senegalês Léopold Sédar Senghor e do franco-guianense Léon-Gontran Damas, do movimento da negritude, corrente político-cultural que reivindicou a identidade e os valores africanos negros contra o poderio colonial. Na sua reescrita da peça shakespeariana, Aimé Césaire retoma as personagens da peça de partida e faz uns poucos acréscimos: apresenta Ariel, o espírito do ar, como um “escravo, etnicamente mulato” e Caliban como um “escravo negro”. Além disso, insere o personagem Exu, o “deus-diabo negro” (Flores; Capilé, 2022, p. 10).

É precisamente a peça de Césaire que serve de esteio para a tradução-exu de Guilherme Gontijo Flores e André Capilé, *Uma A Outra Tempestade* (2022), que também recorre ao texto de Shakespeare para extrair algumas passagens. Para além da forma de autoria, como apontaremos mais adiante, há algumas mudanças no texto de Flores e Capilé. A primeira é a designação étnica dos dois escravizados de Próspero – Ariel e Caliban. Este é cafuzo (mistura de indígena com negro), aquele, caboclo – termo que designa o mestiço de indígena com branco. Exu, o “deus-diabo negro”, permanece como no texto de Césaire, mas uma divindade

indígena é acrescida ao enredo – Nhanderu, deus guarani. Fecha-se, assim, a tríade assinalada da presença indígena vista em *Uma A Outra Tempestade*.

Exu não está presente no texto apenas como personagem, mas também como um modo de tradução. O livro de Flores e Capilé com o qual temos trabalhado, *Uma A Outra Tempestade [tradução-exu]*, forma um par com o livro *Tradução-Exu [ensaio de tempestades a caminho]*, tornando-se os dois interdependentes e dialógicos. A tradução-exu, um dispositivo tradutório, surge a partir da tradução de Guilherme Contijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves que, ao transporem para o português o poema “The Raven”, de Edgar Allan Poe, como “O urubu” percebem que estão diante de outra dimensão da tradução. A partir daí, os autores ampliam a ação e elaboram o livro *Algo infiel corpo performance tradução* (2017), ensaios que mantêm estreito contato com outras linguagens artísticas, o que é visto também na inserção, ao longo do livro, de fotografias de Rafael Dabul. Com o desejo de aprofundar a pesquisa, Flores, desta vez já em parceria com Capilé, deu um curso na Pós-Graduação da UFPR,¹ desdobrando-se no livro *Tradução-Exu [ensaio de tempestades a caminho]*, escrito a quatro mãos, como podemos verificar numa entrevista dada a Alice Faria para a coluna Interpretações do Brasil e poéticas do blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social. Vejamos a fala dos autores a respeito desse encontro a partir da disciplina que ministraram juntos:

Em suma, a disciplina, o ensaio, a nossa nova dupla, rendeu a duplicidade da peça, a partir de dois originais, com dois tradutores, para ser dupla de um outro livro, que surgia de um conceito duplo, e por aí foi, quer dizer, colocar a dobra ao dobro. Talvez a fecundidade de todo esse jogo esteja bem aí, na abertura ao diálogo (Flores; Capilé, 2022).

Tão interessante quanto o dispositivo tradutório que acionam é a maneira como a peça de Shakespeare foi traduzida: a partir de um documento aberto no Google Docs, Flores e Capilé foram traduzindo a peça simultaneamente, intervindo no que um e outro escreviam, num processo de liberdade autoral que, como dizem, esfacelam os limites do que é entendido como autoria, a qual, ao final do processo, já não permitia entrever o que foi escrito por quem. Essa é, segundo os dois que encabeçaram a empreitada, a própria essência da tradução-exu, como podemos notar na fala dos autores em entrevista supracitada:

Basicamente não sei dizer o que veio de quem a esta altura, porque era isso mesmo: o outro ia lá e mexia sem justificar, sem debater. Trechos eram escritos simultaneamente, depois revisados e re-revisados em papéis inversos. Era uma alegria trabalhar e ver o cursor do outro em plena atividade, ali na mesma tela. No fim o procedimento dispersava a ideia de sujeito autoral, não só pela intervenção do dispositivo tradutório, tampouco por lidarmos com duas instâncias autorais distintas, a de cesário e xispirito, mas muito, e também, por conta de dispersar a nós mesmos dos papéis de autoridade do texto em curso, muito por desautorizar a autoria de ambos, também (Flores; Capilé, 2022).

¹ TRADUÇÃO-exu: Aula 1, 2020. 1 vídeo (4h e 19min). Publicado pelo canal Guilherme Contijo Flores. Youtube.

Numa toada parecida, mas com perceptíveis diferenças, encontra-se o livro *Próspero morreu. Poema em acto* (2011), de Ana Luísa Amaral. O ano de seu lançamento não poderia deixar de ser mais promissor: em 2011 comemorou-se o quarto centenário da primeira representação de *A tempestade*, de William Shakespeare, um dos textos que mais foi retomado na memória literária ocidental (Homem, 2012). O texto de Ana Luísa Amaral, no entanto, não busca ser uma versão tradutória da peça original. Ao contrário: da peça de Shakespeare, Amaral mantém apenas os personagens Próspero, Ariel e Caliban, e, claro, a práxis, a regra e o poder ditados pela figura de Próspero. Acrescentam-se a esse elenco personagens de outras paragens e de tempos diversos: Ariadne e Teseu, Penélope (*Odisseia*, de Homero), um Luiz, “que rapidamente se percebe ser Camões” (Homem, 2012, p. 201), em companhia de Bárbara, a escrava a quem amou e, segundo a professora e ensaísta Inocência Mata, a destinatária do primeiro caso de um poema amoroso dedicado a alguém escravizado e escrito em língua portuguesa (poema “Endechas a Bárbara Escrava”, muitas vezes conhecido apenas como “Aquela Cativa”). Tais evocações são também proferidas pelos próprios personagens do “Poema em acto” – primeiro é Ariel quem anuncia: “E eis que se encontram nesta ilha/ gentes e deuses de paragens várias” (Amaral, 2011, p. 12); logo à frente, Penélope também professa a diversidade do texto:

Gregos e outros, vindos de outros tempos,
e esse, escuro e informe,
mas amado,
forjado por um sonho isabelino...
O que nos une aqui?, perguntarei
(Amaral, 2011, p. 45).

À pergunta de Penélope segue a resposta de Rui Carvalho Homem: o primeiro elemento que comunga a presença de todos é o mar.

O mar é, à partida (ou seja, antes da sua convergência no texto de Ana Luísa Amaral), o que une estas personagens: para Ariadne e Teseu, foi o que lhes permitiu o trânsito de e para outra ilha (a Creta do mito); para Penélope, definiu o horizonte do seu olhar durante a longa espera, na *Odisseia*, pelo regresso de Ulisses a Ítaca; para Camões, como sabemos, o espaço de realização da epopeia nacional, mas também o veículo para que a sua biografia se envolvesse de modo indissolúvel com a realização do desígnio expansivo e imperial (Homem, 2012, p. 202).

É também importante pontuar ainda que, apesar de o mar figurar como um traço comum dos personagens, diferentemente do texto shakespeariano e das versões de Césaire e de Flores e Capilé, a escrita de Ana Luísa Amaral não principia com uma tempestade e um naufrágio. Ela dá conta da morte de Próspero, isto é, o dono da fala e do discurso morreu – quem falará agora? Que outras vozes podem ser ensaiadas e ouvidas a partir desse poder que finda? Logo após uma pequena fala de Ariel, surge a seguinte informação numa didascália: “Pausa. Um caixão fechado, presume-se que, com o corpo de Próspero, trazido para o palco, devagar” (Amaral, 2011, p. 12). Contudo, embora os maiores tenham aparecido na ilha, “Para o chorar, ninguém” (Amaral, 2011, p. 12). O poder, porém, tem seus meandros e, por isso, desperta desconfiança e suscita policiamento: “Para o velar, só os maiores vieram”.

Dessa forma, a espécie de prólogo de Ariel, mas com características de necrológio, aponta para um enterro literário (Homem, 2012) em que a figura central da peça de

Shakespeare e uma das mais revisitadas em diferentes versões pós-coloniais não mais ocupa o espaço nevralgico da encenação: está silenciada e não tem turno de fala. As relações literárias postas em diálogo por Ana Luísa Amaral tensionam, assim, o poderio patriarcal e androcêntrico e as relações de gênero, vistos na condição de fala das mulheres do seu texto (vinculadas pelo mito à espera de outros homens) e na reconfiguração da subalternidade de algumas identidades alijadas pelo poder de Próspero – já nesse momento, morto. Não podemos deixar de demarcar que, como professora e pesquisadora, Ana Luísa Amaral manteve predileção pelos estudos de gênero e de sexualidade, produzindo também extenso material teórico-crítico sobre temáticas *queer* – o que se verifica num dos seus últimos livros de ensaios, *Arder a palavra e outros incêndios* (2020) –, mas sem deixar de costurar suas reflexões à própria natureza poética de insurreição.

Feita essa breve contextualização, o presente trabalho intenta um diálogo entre essas duas obras, *Uma A Outra Tempestade* (2022), de Flores e Capilé, e *Próspero morreu* (2011), de Ana Luísa Amaral, buscando demonstrar o que de comum ambos os textos mobilizam para a sua composição. Para além da conversação entre Césaire e Shakespeare, estabelecida por Flores e Capilé, o texto da dupla também traz muitas referências da cultura popular, como a MPB, além de um vasto repertório das culturas orais mantidas pelas religiões de matrizes africanas. Quanto a Amaral, sua escrita reordena os mitos e os coloca em estreito contato, lançando sobre nós uma fatídica dúvida: o poder morre ou busca quem o herde? Seus resquícios, sem dúvida, ainda persistem sobre muitas cabeças e funcionam como uma presença fantasmática.

2

A primeira vez que o nome de Caliban é evocado e apresentado ao público data do século XVII, período em que a peça de William Shakespeare é elaborada. Nota-se, de antemão, que o conteúdo da peça, bem como o enredo político que veicula, permanece atual e, de alguma forma, passível de retorno, já que estamos diante de duas obras produzidas no século XXI – tanto a de Flores e Capilé como a de Amaral – que tematizam as relações coloniais (pós-coloniais, é verdade, dado o tratamento e as variações que alguns personagens sofrem) que só aparentam terem sido extintas nos processos de independência das nações e ex-colônias, mas que evidenciam também uma outra roupagem para o vigente imperialismo. O próprio ato de dialogar com uma obra canônica e afastada temporalmente do nosso tempo denota a importância e a relevância que ainda a sustém. Além disso, estamos diante de versões produzidas em diferentes continentes: a tradução-exu de Flores e Capilé é feita no Brasil; e a versão de Amaral, em Portugal. Ambas as leituras se edificam à base de estudos contemporâneos pós-coloniais, caso de *Uma A Outra Tempestade*, e, no caso de *Próspero morreu*, acrescentam-se, ainda, os estudos feministas e *queer*.

Uma primeira e notável conversação intertextual que se faz notar no texto de Flores e Capilé é a própria oralidade, cujas formas se presentificam na fala dos personagens e também nos cantos entoados ao longo da peça (cf. o prefácio de Paulo Henriques Brito acerca das variadas formas poéticas e métricas utilizadas pelos autores). Ainda nessa esteira, observamos um expressivo número de canções populares que aparecem mescladas às falas dos personagens, o que demonstra fidelidade a essa manifestação poética precisamente brasileira: a poesia falada e cantada. Para além de ressaltar a força da oralidade como característica típica do

Brasil, há outro interesse pela voz que passa pela filiação de um dos autores, André Capilé, às religiões de matrizes africanas e ao seu cargo como ogan. A esse respeito, em entrevista já referida e concedida a Alice Faria, Capilé aprofunda sua relação com a voz e com a palavra cantada:

Atuar com os *recantamentos* também instala uma operação radical, talvez um passo intermediário da convenção, em relação ao modo exuzíaco. Daí que aspectos da produção de feitiço, quer dizer, de tornar o texto *encantado* demandava um aspecto que convertesse as condicionais poéticas da partida em um registro poético na sua chegada, desse modo, com todos os limites, REencantando o sentido de mundo e reforçando a plasticidade do feitiço. Daí a possibilidade de operar por *recantamento* que carrega, em si mesmo, a presença do canto, qual seja, a sua capacidade de continuar operando magia. Nesse aspecto, sim, há algo também de radicalidade processual e procedimental, uma outra faceta das possibilidades do que vinha sendo proposto ao longo do ensaio (Faria, 2023).

E continua o poeta a contar sobre a sua experiência em *muimbu*, que significa “cantar em prece, quer dizer, cantar como feitiço” (Flores; Capilé, 2022). É claro que há mixagem de fontes, afinal é um texto escrito, mas a dimensão da voz – que a tradição androcêntrica quis estancar de um corpo, fazendo-nos acreditar que não provém de uma garganta de carne, como discorre a filósofa Adriana Cavarero no célebre livro *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal* (2011) – é a que carrega o encantamento e faz com que o mesmo texto seja sempre outro a partir de quem o profere, isto é, a verbalização da palavra confere, paradoxalmente, mutabilidade à grafia; uma pluralidade de vozes únicas que se atualizam umas nas outras.

Diferentemente do que ocorre em *Uma outra tempestade*, de Césaire, a peça de Flores e Capilé não enumera as cenas, mas as nomeia. Depois da cena ‘Ilha à vista, Tempestade’, a que se segue faz uma clara alusão aos “olhos de ressaca” de Capitu, personagem de Machado de Assis presente no romance *Dom Casmurro* (1994), e que expandiu as fronteiras da literatura também por causa da caracterização dos seus olhos – a cena em questão intitula-se “Olhos de borrasca” (Flores; Capilé, 2022, p. 14). Os diálogos literários não param por aí. No início da peça, quando surpreendidos pela tempestade evocada através de magia por Próspero, os Marinheiros entram em cena e, diante da tormenta, entoam uma cantiga medieval galego-portuguesa do século XIII e de autoria de Martin Codax:

Os Marinheiros
entram em cena.
Ê maldição! Nós vamos naufragar!
a tripulação entoa seu cântico.
Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
E aí, Deus!, se verrá cedo!
(Flores; Capilé, 2022, p. 32, grifo do autor)

A cantiga de amigo em questão já foi alvo do interesse tanto de Chico Buarque, que a interpretou para o espetáculo do Grupo Corpo², com arranjos de Carlos Nuñez e José Miguel Wisnik, quanto pela poeta portuguesa Adília Lopes, que fez uma releitura em que a mulher,

² CANTIGA No. 5, 2017. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Carlos Nuñez - Tema. Youtube.

proibida de assumir seu amor e a sua sexualidade na Idade Média, já pode afirmar o seu desejo confirmando que, de fato, tomou banho no mar de Vigo com o seu amante/amigo. Nas cantigas medievais galego-portuguesas, tomar banho e lavar os cabelos assume, simbolicamente, a consumação do ato sexual, ainda que feito dessa maneira escamoteada. Portanto, o que Adília Lopes faz é, justamente, retomar essa voz feminina (sem encenação, porque também a voz dela o é) e fortalecê-la, colocá-la ativa. Se na cantiga de amigo de Martin Codax o direcionamento se dá como um convite, no poema de Adília Lopes estamos diante da sua consumação.

Nas Ondas
do Mar de Vigo
Tomo banho com meu amigo
Vigo, 13-31 de agosto de 1993
(Lopes, 2000, p. 382).

De volta a *Uma A Outra Tempestade*, há outra clara alusão literária e dialógica: trata-se do livro de Angélica Freitas, *Um útero é do tamanho de um punho* (2017). Caliban, a essa altura já denominado X (referência ao ativista negro norte-americano Malcolm X) – o que demonstra a insurreição ao poder de Próspero, já ensaiada desde o início da peça –, rebela-se numa grande fala em que se imiscuem minorias e identidades subjugadas pelo poder branco, europeu e colonial que representa Próspero:

[...] eu conheço ocê seu cancro véio e sei bem quem sou eu
não dá mais pra caliban eu sou X e dou meu sexo à mostra
na tua cara eu sei que meu punho nu um dia
meu único punho nu e do tamanho de um útero
será o bastante pra esmagar seu mundo a feira
do velho mundo mercado de pulga
[...]
(Flores; Capilé, 2022, p. 187).

Do mesmo modo, aparece a referência ao escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett em relação ao seu conhecido verso que, como a caracterização de Capitu, já extrapolou o universo literário e passou a figurar no senso comum – “Tentaste sempre. Sempre falhaste. Não te apoquentes. Tenta de novo. Falha de novo. Falha melhor” (Nunes, 2010). Novamente, é X quem traz em sua fala a pluralidade literária:

de mim não tem defesa certa
e nem quero me defender
não vejo nem motivo
mas se é pra falar eu falo então
que carrego o arrependimento
de ter falhado um bom fracasso
isso sim
mas sei que falharei melhor
(Flores; Capilé, 2022, p. 183).

Não se trata, claro está, de esgotar as referências da peça de Flores e Capilé, mas de demonstrar, dentro do espaço que nos é possível, a dialogia dessa tradução-exu que ambos empreenderam e que retomam um texto de mais de quatrocentos anos, mostrando-se, por isso mesmo, uma fonte inesgotável de recuos, retomadas, revisões e acréscimos. A intertextualidade, ainda, mostra-se profícua com a inserção da música popular brasileira, que aparece em diferentes bocas ao longo da peça. A primeira delas, como nos faz lembrar Paulo Henriques Brito (Flores; Capilé, 2022), ocorre no momento do naufrágio e é falada por Miranda que, ao contemplar a trágica cena, cita “O barquinho”, de Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal: “Volta do mar, desmaia o sol/ e o barquinho a naufragar/ dá té vontade de cantar!” (Flores; Capilé, 2022, p. 34). A seguir, temos os versos musicados da canção “Sinal fechado”, de Paulinho da Viola, pronunciados por Próspero no seu primeiro encontro com Caliban (neste momento, o personagem ainda não trocou o seu nome).

Próspero

Lá vem você com balbucios bárbaros.
Já cansei de dizer que detesto o barulho
dos teus beijos babando a tortura da língua.
Ademais, sabe bem, alguma polidez
não nos faria mal nenhum – olá,
como vai? Eu vou indo. E você, tudo bem?
Tudo bem. Eu vou indo correndo, pegar
meu lugar no futuro.
Quem sabe, se fizesse assim, piano,
boi garantido, nada disso o mataria
(Flores; Capilé, 2022, p. 50).

A conversação, ademais, prolifera-se ao longo de toda a peça. Sem a intenção exaustiva, colheremos apenas mais alguns exemplos. Surgem, no texto, a menção a “Cais”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, além do Hino da Proclamação da República. O primeiro caso é dito por Miranda, quando encerra seu diálogo com Ferdinando. Já o segundo, refere-se ao canto de liberdade de Ariel – “abre as asas sobre nós” (Flores; Capilé, 2022, p. 175), espírito do ar também escravizado por Próspero. É também proferida por Miranda uma última referência a que queremos aludir: dona da voz do epílogo, depois de criticar tanto Shakespeare quanto Césaire (Cesário e Xispirito), por tratarem a personagem feminina apenas como objeto de manejo dos homens, Miranda recompõe o verso de Chico Buarque e o incorpora ao título da obra de Flores e Capilé: “Vou beber uma, a outra tempestade” (Flores; Capilé, 2022, p. 198).

No que concerne à obra *Próspero morreu*, a intertextualidade se realiza na ação de Ana Luísa Amaral ao colocar em diálogo personagens de diferentes contextos literários e mitos diversos. Antes de avançarmos, contudo, é necessário demarcar o sentido da palavra “intertextualidade”, bem como a sua origem conceitual, tão caras a este trabalho. No sentido lato, a palavra quer dizer o que sua própria constituição significa: relação entre textos, diálogo entre textos. Podemos entender por “textos”, nesse caso, o seu sentido mais amplo, ou seja, poemas, notícias de jornal, romances, quadrinhos etc., como também filmes, músicas, propagandas. Segundo Maria Zilda Ferreira Cury, ao definir o verbete “intertextualidade”, texto “é, pois, um recorte no largo campo da produção dos bens da cultura, produções continuamente postas

em relação pelo homem no seu processo de produzir significação”.³ A intertextualidade, portanto, abarca filmes que retomam romances, textos que dialogam com pinturas, músicas que interagem com literatura, poemas com versos apropriados etc. A palavra assenta bem aos nossos propósitos, sobretudo se considerarmos os diferentes formatos artísticos postos em diálogo, assim como a variedade de gêneros textuais mobilizados para a construção das obras de Flores e Capilé e Amaral.

Ademais, essa semiose cultural de que a palavra “intertextualidade” busca dar conta tem origem nos estudos de Bakhtin, divulgados por Julia Kristeva, responsável por cunhar o clássico conceito de intertextualidade, no célebre livro *Introdução à Semanálise* (1974): “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974, p. 64). É também nesse sentido que avança outro livro basilar para a construção deste trabalho, *O Trabalho da Citação* (2007), de Antoine Compagnon. Para Compagnon, a leitura e a escrita são, por si, um ato de citação, o que interage com as proposições de Bakhtin retomadas por Kristeva acerca da polifonia da linguagem, isto é, um discurso é composto por outros discursos, uma fala é constituída de muitas vozes. No sentido estrito, a literatura que manejamos condiciona ser mirada tanto pela lente da intertextualidade, como pela da citação. Essa dialogia tem, como salienta Compagnon, uma natureza de tesoura:

A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é a prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança (Compagnon, 2007, p. 29).

De volta às obras literárias, à maneira de Flores e Capilé, Amaral também rasura o cânone ao tecer outros destinos para seus personagens. Aliás, *tecer* é uma palavra tão cara à poeta que, ao inserir Penélope e Ariadne na trama do livro, Ana Luísa Amaral reafirma uma relação antiga, mas há muito esquecida pelo nosso tempo: a estreita vinculação do têxtil ao texto. Se Penélope, ao longo do dia, tecia e à noite desfazia o sudário que daria a Laerte, pai de Ulisses, como um estratagema para aguardar pelo retorno do amado da Guerra de Troia, também de jardas de fios se emaranhou o destino de Ariadne, destinada a salvar Teseu do labirinto do Minotauro. Tamanha é a similaridade e fatídico é o destino feminino sempre à espera que Amaral filiou as duas personagens – Ariadne reporta-se a Penélope como “mãe”. À confissão de Ariadne acerca de ter retido cinco jardas de fio traçando, talvez, um triste destino para Teseu preso no labirinto, Penélope a repreende. Na sua réplica, Ariadne, contudo, mostra-se indignada com o pedido de casamento sem o seu consentimento, justificando a retenção dos seus fios.

³ CURY, Maria Zilda Ferreira. Intertextualidade. *Glossário Ceale* [s. d.].

Penélope

Mas, minha filha,
assim parece ser com a mulher.
Assim comigo foi,
que me prendi a fio desfeito a noites.
Podia Ulisses atravessar cantos e mares,
visitar mundos novos,
aventurar-se por outros corações,
esquecer-me por instantes, que anos foram.
E mesmo assim, bordei, desfiz, bordei,
fiel e à sua espera
(Amaral, 2011, p. 13).

É Ariadne, porém, a escolhida de Ana Luísa Amaral “como representante da resistência e da voz feminina”, mais de uma vez, conforme afirma Camila do Valle (2023, p. 249) – a personagem também figura no sexto livro de Amaral, *Imagens* (2000). É por isso que Ariadne ousa traçar um outro destino para si mesma: apaixonou-se por Caliban, um não-branco e filho de feiticeira (Valle, 2023). Uma ação à revelia que também pode ser emparelhada a desse sujeito desejante que é a Ariadne, de Ana Luísa Amaral, encontra-se na peça *Uma A Outra Tempestade*. Trata-se da cena em que Miranda incorpora uma Pomba-gira. Na cena anterior, Exu se despede, mas deixa avisado: “agora Exu vai/ mas olha que arrepio/ de onça chega/ e não chega sozinho” (Flores; Capilé, 2022, p. 135). A cena posterior, nomeada “O show não pode parar”, já inicia com a incorporação de Miranda, nome que mais à frente será trocado por Pomba-gira:

Miranda

riá rá rá rá riá
a bas'noite xeu moxo
a bas'noite xá moxa
mim dá u di bebê
mim dá u di fumá
é quieu cheguei agora
a pombagira qué moiá
a palavra um cadim xó
Exu entrega a taça à Pombagira
(Flores; Capilé, 2022, p. 137).

Entidade de grande liberdade e relacionada à força feminina, sobretudo a sexual, a pomba-gira introjeta no corpo que a recebe a força vital do desejo, como salienta Monique Augras. Para ela, a “Pomba-gira, no entanto, parece atender a muitos aspectos reprimidos, que clamorosamente pedem passagem e, nos terreiros, seu comportamento permanece escandaloso” (Augras, 2000, p. 36). Dessa forma, ainda que por outrem em posse do corpo, esse é o momento em que Miranda goza de maior liberdade, já que possuía por uma entidade que segue o próprio querer. A livre expressão da sexualidade feminina, contudo, costuma ser castrada diante dos valores patriarcais ainda dominantes.

Seguindo para Caliban, notemos as suas nuances tanto no livro de Flores e Capilé quanto no de Amaral. No primeiro, percebemos a transição de sua revolta organizada, que mobiliza a mudança do próprio nome (nomeia-se X) num processo de politização e tomada de consciência da sua condição e consequente insurreição. Já no segundo caso, com Próspero

morto, Caliban se vê diante da possibilidade de se palavrear, ensaiar sobre si, além de amar e ser amado. Segundo Valle (2023), Caliban já se configura estrangeiro na obra shakespeareana, o que se mantém no aspecto de alteridade: “Caliban seria o representante dos ‘outros povos’, aqueles que são chamados na teoria literária de ‘outro’, de alteridade, feita visível através dos escritores oriundos de povos ex-colonizados, escritores dos Palmares por escrever” (Valle, 2023, p. 249). Caliban, assim, é o outro do branco, como a mulher é posta como o outro do homem. A sentença versa, portanto, familiaridades.

É importante notar, ainda, que em *Próspero morreu* a existência de Caliban, para além de pautada nas emoções do amor, está sobreposta à do Minotauro (Homem, 2012), esse que é “nem homem, nem mulher, nem tão-somente animal: outro tipo de sujeito” (Valle, 2023, p. 246), e a quem Teseu mata. Retenhamos também a informação de que Ariadne apaixonou-se pelo Minotauro antes de cair de amores por Caliban – outro ponto de contato entre os dois personagens, os quais comumente carregam alguma “monstruosidade”.

A forma escolhida por Ariadne para professar o seu amor por Caliban também é passível de comentário, já que a personagem o faz num jogo intertextual interessante, convocando outros dois personagens presentes no livro de Ana Luísa Amaral: Camões e Bárbara, a escrava.

Teseu, que eu condenei a morte certa
às mãos do Minotauro,
ao ter comigo o fio que ele precisa
(que estranho, o coração!)
Mas aquele outro,
mal pessoa a sério,
esse é quem amo: Caliban!
E dele estou cativa
(Amaral, 2011, p. 17-18, grifo nosso).

Ao dizer “E dele sou cativa”, faz notar um dos versos mais famosos da lírica camoniana presente em “Endechas a Bárbara Escrava” – “Aquele cativa/ Que me tens cativo” (Camões, 1981, p. 85 *apud* Homem, 2012, p. 203). Contudo, o amor devotado a Caliban tira-lhe a possibilidade de violência, o que se torna crucial para o desfecho do livro: Teseu, ao descobrir que Ariadne retivera algumas jardas de fio e colocara a sua vida em risco, tira-lhe a vida. Esse momento, para Homem (2012), condensa o domínio do texto de Ana Luísa Amaral, imiscuindo relações literárias e de gênero. A figura da terra, Caliban – metonímia que sugere uma conquista, tomada de assalto, uma pacificação e posse do espaço – torna a estar sozinho.

A morte de Ariadne pelas mãos de Teseu também nos coloca um outro ponto. Em oposição à monstruosidade do Minotauro e, conseqüentemente, à de Caliban, Teseu representa a “masculinidade heroica e agressiva” (Homem, 2012, p. 203), triunfando sobre a figura da terra que é Caliban, o que denota similaridades com Próspero. Não à toa Penélope, se encaaminhando para o desfecho do texto, faz as seguintes indagações:

E assim Próspero vence?!
Assim renasce? Assim: a voz
de um morto?
[...]
Assim se mata o amor?
[...]

Não há fio que desuna o seu fantasma?
Fonte que o faça vacilar,
onde as suas magias,
afogadas no vento, diluam?
(Amaral, 2011, p. 52-53)

É possível, por fim, chegar à conclusão de que, diante dos elementos trazidos à baila por Amaral e do manejo que a autora faz deles, o poder patriarcal não se extingue, mas é herdado? Há indícios na obra de personagens que partilham do mesmo ideário de poder. Ainda assim, foi exitosa a construção de Ana Luísa Amaral ao descentralizar a figura de Próspero e focalizar os acontecimentos e falas de outros personagens/sujeitos.

3

A relevância da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, mostra-se, ainda hoje, inalterada. À medida que o tempo histórico avançou, com o processo de independência de ex-colônias, a criação dos estados-nação e o robustecimento das epistemologias identitárias, a (re)leitura da peça assumiu cada vez mais um caráter político, amparando-se, principalmente, nas figuras de Próspero e Caliban. A mirada dada a Próspero como agressor colonial, reunindo em si uma gama de violências patriarcais, acentuou-se por leituras pós-coloniais e feministas (Homem, 2012). Seu caráter pretensioso não estanca na escravização de Caliban, originário da terra e, portanto, assumindo um lugar metonímico do espaço a ser conquistado e dobrado à vontade do conquistador.

Além disso, está em tensão não apenas na peça de Shakespeare, mas na tradução-exu feita por Guilherme Contijo Flores e André Capilé, *Uma A Outra Tempestade* (2022), passando pela versão de Aimé Césaire, *Uma tempestade* (2024), a relação estabelecida entre oralidade e grafia. A primeira, destituída de força e importância; a outra, vista como forma legítima de guardar memória e passar adiante determinados legados, o que se nota no livro de feitiços em posse de Próspero, aprendidos também pelos nativos da terra em que se encontra – nomeadamente Caliban e Sycorax, sua mãe. Vemos a língua a serviço de projetos coloniais escusos, o ensinar a falar como forma de controle e manutenção de um poder regido por códigos comuns. No livro *Uma A Outra Tempestade*, no entanto, notamos já de antemão a subversão que os autores fizeram em relação a esse aspecto linguístico, em que a oralidade assume papel preponderante e a fala “errada” (na visão do colonizador, falante nativo do idioma) deixa entrever um meio de apropriação muito particular de quem adquiriu uma língua, como anuncia Sycorax, a primeira a falar no livro de Flores e Capilé: “Falo falaz língua de escravidão/ que vocês usarão” (Flores; Capilé, 2022, p. 21).

De modo similar, mas mantendo suas particularidades, Ana Luísa Amaral aborda sutilmente essa questão linguística no domínio da autonomia: estando morto o dono da fala, como tomar a palavra e, a partir dela, construir outras realidades? Sabemos que, ao palavrear algo, damos-lhe materialidade e existência. Por isso a importância de deixar que outros personagens comumente secundários, apagados por figuras masculinas que reúnem em si todas as características de dominação, tomem a palavra e construam o próprio discurso – é o caso, por exemplo, de Caliban, Ariadne, Penélope, Bárbara, a escrava. A possibilidade de elaborar o

discurso foi condicionada porque o poder (Próspero) manteve-se mudo e irrelevante ao longo do livro *Próspero morreu* (2011). Em ambos os livros, assim, está posta a linguagem como feitiço, como evocadora de materialidades e criadora de diferentes realidades.

O diálogo que se estabelece com a tradição, que é móvel, torna-se mais interessante à medida que novos elementos intertextuais são trazidos ao texto. Flores e Capilé mobilizam uma gama de recursos poéticos e estilísticos para comungar com o enredo shakespeariano, tais como cantigas, canções populares, referências literárias, estéticas/escolas literárias diversas. À semelhança, Amaral também faz coabitar diferentes personagens estabelecidos no imaginário literário ocidental, provindos de mitos muitas vezes estanques ou de épocas afastadas. É verdade que esse diálogo não é nada inédito na produção poética de Ana Luísa Amaral, pois, para título de exemplo, a poeta, em *A gênese do amor* (2005), estabelece profícuo diálogo com a lírica camonianiana, amparada pelas musas Natércia e Catarina, e também com Dante e Petrarca, nas figuras de Beatriz e Laura (Valle, 2023). A apropriação de elementos, personagens, textos e produções artísticas em diferentes formatos, lembremos, é um ato inerente ao conceito de intertextualidade que desestabiliza a noção de autoria, o que é defendido tanto por Julia Kristeva (1974), como encontra-se amplamente difundido no E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia.⁴

Buscamos, assim, aproximar duas obras, mobilizando diversas outras, que não estão distantes apenas no tempo de publicação, como também pela geografia e pelos mecanismos imaginários que separam nações, identidades e cultura. Ainda assim, arriscamos dizer que ambas se fazem valer do processo de Tradução-Exu desenvolvido por Flores e Capilé: retomada, rasura e reescrita; afinal, Exu é quem matou um pássaro ontem com a pedra que lançou hoje. É ele quem rege a linguagem bifurcada, o vacilo e o equívoco (Augras, 2000). Mirar o ontem, portanto, influencia sobremaneira o hoje. A tradição, repetimos, é móvel e cada vez que se retorna a ela há mais terra a revolver, a mais achados a fazer. Se a força que Flores e Capilé extraem de Exu ampara-se na linguagem vacilante, em Amaral, como pontua Valle (2023), por meio de assertiva de Maria Irene Ramalho, o que está em jogo são o avesso e o intervalo.

Referências

AMARAL, A. L. *A gênese do amor*. Porto: Companhia das Letras, 2005.

AMARAL, A. L. *Próspero morreu*. Poema em acto. Alfragibe: Editorial Caminho, 2011.

AMARAL, A. L. *Arder a palavra e outros incêndios*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020.

ASSIS, M. de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AUGRAS, M. De Yá Mi a Pomba-Gira: transformações e símbolos da libido. In: DE MOURA, C. E. M. (org.). *Candomblé: religião do corpo e da alma*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000. p. 17-44.

CANTIGA No. 5, 2017. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Carlos Nuñez - Tema. Disponível em: https://youtu.be/7BxTwA6uBks?si=qVW5Q8U1T89zrl_P. Acesso em: 28 ago. 2025.

CAPILÉ, A.; FLORES, G. G. *Uma A Outra Tempestade* [tradução-exu]. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

⁴ WALTY, I. Intertextualidade. *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 2009.

- CAVARERO, A. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CÉSAIRE, A. *Uma tempestade*. São Paulo: Temporal, 2024.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CURY, M. Z.F. Intertextualidade: uma prática contraditória. *Ensaio de Semiótica*, n. 8, ano IV. Belo Horizonte: UFMG, 1982.
- CURY, M. Z. F. Intertextualidade. *Glossário Ceale*, [s. d.]. Disponível em: <https://ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/intertextualidade>. Acesso em: 15 mai. 2026.
- FARIA, A. Papo sobre “Uma a Outra Tempestade” + “Tradução-Exu”. In: BIBLIOTECA VIRTUAL DO PENSAMENTO SOCIAL. *Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social*. 25 jan. 2023. Disponível em: <https://blogbvps.com/2023/01/25/papo-sobre-uma-outra-tempestade-traducao-exu/>. Acesso em: 11 ago. 2025.
- FLORES, G. G.; GONÇALVES, R. T. *Algo infiel: corpo performance tradução*. Fotografias de Rafael Dabul. Florianópolis: Cultura e Barbárie, São Paulo: n-1 edições, 2017.
- FREITAS, A. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HOMEM, R. C. Fio e fantasma. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 201-205, jul./dez. 2012.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.
- NUNES, J. “Tentaste sempre. Sempre falhaste. Não te apoquentes. Tenta de novo. Falha de novo. Falha melhor”. In: *O poder do storytelling*, 2010. Disponível em: <https://joaonunes.com/2010/e-a-vida/falha-melhor/>. Acesso em: 30 ago. 2025.
- SANTOS, B. de S. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 66, p. 23-52, 2003.
- SHAKESPEARE, W. *A Tempestade*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- SILVA, T. M. A linguagem que permeia a nossa vã literatura: alguns problemas sobre a representação do outro em *Outra tempestad*. *Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, São Luís, n. 11, p. 96-109, 2016. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/5675>. Acesso em: 30 set. 2026.
- TRADUÇÃO-EXU: Aula 1., 2020. 1 vídeo (4h e 19min). Publicado pelo canal Guilherme Contijo Flores. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/RcQevwElw4o?si=AECTSCoZ6ozJiNTs>. Acesso em: 11 ago. 2025.
- VALLE, C. do. Uma ficção feita em versos: Ana Luísa Amaral, uma releitura do cânone ocidental e sua reterritorialização. In: MARQUES, G.; REIS, L.; COSTA, V. P. (org.). *Trânsitos e fronteiras literárias*. Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima; Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2023. p. 245-262.
- WALTY, I. Intertextualidade. *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/intertextualidade>. Acesso em: 16 mai. 2026.