

MARIANA DE LAZZARI GOMES

**O TEATRO DO OPRIMIDO E A RESISTÊNCIA DE CALIBAN: A
TEMPESTADE, DE SHAKESPEARE, E A DE AUGUSTO BOAL**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2013

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

G633t
2013

Gomes, Mariana De Lazzari, 1974-
O Teatro do Oprimido e a resistência de Caliban: A
Tempestade, de Shakespeare, e a de Augusto Boal / Mariana
De Lazzari Gomes. – Viçosa, MG, 2013.
viii, 104 f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Inclui anexos.

Orientador: Sirlei Santos Dudalski.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 88-94.

1. Literatura comparada. 2. Boal, Augusto, 1931-2009.
A Tempestade. 3. Shakespeare, William, 1564-1616.
A Tempestade. 4. Teatro - Brasil - Historia - Sec. XX.
5. Teatro sociedade. 6. Estética. 7. Pós-colonialismo na
literatura. 8. Apropriação (Arte). I. Universidade Federal de
Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação
em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 809

MARIANA DE LAZZARI GOMES

**O TEATRO DO OPRIMIDO E A RESISTÊNCIA DE CALIBAN: A
TEMPESTADE, DE SHAKESPEARE, E A DE AUGUSTO BOAL**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 12 de abril de 2013.

John Milton

Luiz Carlos Moreira da Rocha

Sirlei Santos Dudalski
(Orientadora)

A nós, os Calibans.

AGRADECIMENTOS

Dediquei esta pesquisa a todos nós, os Calibans, de modo que, como Caliban, não vejo sentido em reproduzir as vozes e sim em assumir a minha voz, a minha escrita.

Todos os agradecidos aqui são, como eu, Calibans falantes e escreventes que, senão totalmente libertos, resistem e lutam, com as armas que têm, contra as opressões de toda sorte.

Então, de cada um ficaram as palavras mais fortes, as quais reverencio agora:

“Pegue o seu caderno e vamos fazer a tarefa” – Paulo Gomes, meu pai, que me ensinou as primeiras letras antes de partir, quando eu era apenas uma criança.

“Você nasceu em 13 de maio, dia da libertação dos escravos. Isso tem que fazer alguma diferença” – Ilka De-Lazzari Gomes, minha querida mãe, sempre presente.

“Um dia você vai ver que tenho razão” – Paulo Roberto De-Lazzari Gomes, meu irmão que, mesmo oprimido pela esquizofrenia, foi um grande pensador.

“Você foi o presente que Deus mandou para mim” – Janice Maria De-Lazzari Gomes, irmã, exemplo nas Letras e parceira de vida.

“Você será sempre uma menininha” – Agostinho De-Lazzari Gomes, irmão paradoxalmente turrão e carinhoso, que me comprava os quadrinhos da Turma da Mônica.

“Faça as suas malas e volte pra casa. Seu lugar é aqui” – Tias Neusa e Terezinha De-Lazzari, meus portos seguros quando achei que havia me perdido de mim mesma.

“Não cai uma só folha da árvore sem que Deus queira” – Tia Madalena Irma De-Lazzari, a criatura mais otimista que já conheci.

“Pesque sua autoestima no rio Piranga” – Fernanda De Lazari Cardoso Mundim, prima que bate e afaga, sempre por amor.

“Filha, você precisa dar um jeito na sua vida” – Marcela De Lazari Cardoso, a prima pragmática mais sensível do planeta.

“Mariana, você é profunda como um pires” – Rachel Ferreira Sette Bicalho, prima amada, referência de afeto e compreensão.

“Não pense jamais... ‘eu contra o mundo. Pense: Eu e Thiago contra o mundo...’ te amo” – Thiago Mayrink De-Lazzari, que me proporciona amizade/amor incondicionais e muito além dos laços sanguíneos.

“*Vamos entrar numa dinâmica de reconfiguração?*” – Maria Rita Vieira Coelho, amiga, sempre me ensinando a enxergar para além do meu “país das maravilhas”.

“*Você é bagunceira, barulhenta, ronca e não lava sua xícara, mas minha casa é sua casa*” – Carla Beatriz Marques Rocha e Mucci, amiga implicante, dona de um coração gigante.

“*Se alguém magoa você, sinto na pele*” – Cíntia Maritz dos Santos Ferraz Machado, minha “nova amiga nova”, trezentos anos mais velha que eu.

“*Bo(al)m seminário para você*” – Simone Ribeiro da Conceição, amiga ativista, militante e revisora das minhas ideias.

“*Parafraseando uma autora que você conhece muito bem, que todos os dias da sua vida sejam tão bons como foi bom o dia em que eu conheci você*” – Nino Antonio Camini, amor conquistado, regado e arraigado.

No mais, meu registro carinhoso:

À Sirlei Santos Dudalski, orientadora no sentido máximo da palavra!

Aos tios Carlos Magno e Diana Cleide, ao Juninho, à Nanda e à Gabi, por me acolherem em família.

À professora Marlene Soares dos Santos, pela indicação de leitura.

A Paulinho e à Maria Paula, minha outra família de Viçosa.

Ao professor Gerson Roani, por ser **O** professor.

À Adriana, nossa pérola negra da Pós-graduação, pela constante presteza e boa vontade.

À Renata Gesualdo Gomes, pelo magnífico presente, o livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*.

Aos professores John Milton e Luiz Carlos M. Rocha, por terem aceitado a tarefa de participarem da minha banca.

Aos amigos do mestrado – Andréia Donadon Leal, Rodrigo Frausino, João José Lopes e Daniel Vecchio – pela maravilhosa convivência.

LISTA DE QUADRO

Quadro 1 – O Outro e o outro no sistema colonial.....	14
--	----

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO - “DESESCREVENDO” PARA RESISTIR	1
CAPÍTULO I - COMPARANDO E (RE)APROPRIANDO: O RETORNO DE CALIBAN	9
1.1 <i>A(s) Tempestade(s): sociedade, política e cultura</i>	10
1.2 Relendo Caliban: apropriação/subversão	17
CAPÍTULO II - CALIBAN FALA: A <i>TEMPESTADE</i>, DE SHAKESPEARE	25
CAPÍTULO III - O ESPELHO DE CALIBAN: BOAL E O TEATRO DO OPRIMIDO	44
3.1 O filho do padeiro	44
3.2 Arte e política, ética e estética	52
3.3 De espectador passivo a sujeito da ação dramática	55
CAPÍTULO IV - CALIBAN ESCREVE: A <i>TEMPESTADE</i>, DE BOAL	64
CONCLUSÃO - CALIBAN FALA (E ESCREVE) DE VOLTA	81
REFERÊNCIAS	88
ANEXOS	95

RESUMO

GOMES, Mariana De Lazzari, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2013. **O Teatro do Oprimido e a resistência de Caliban: A Tempestade, de Shakespeare, e a de Augusto Boal.** Orientadora: Sirlei Santos Dudalski.

O século XX marca uma época em que escritores pós-coloniais despertam interesse por *A Tempestade* (1610), de Shakespeare, como capital cultural para destacar as desigualdades do encontro colonial e enfrentar os seus efeitos contemporâneos. Ao se apropriarem dessa peça, tais escritores se ocupam de uma prática politizada e atenta a questões relativas ao exercício do poder. Especialmente a personagem Caliban tem sido adotada como um ícone cultural, sendo considerada um emblema das populações nativas colonizadas. Um destes escritores é Augusto Boal, célebre dramaturgo brasileiro e criador do método do Teatro do Oprimido, que propõe uma nova maneira de fazer teatro, segundo a qual o espectador se transforma em sujeito da ação dramática (“spect-ator”). Em vista disso, uma peça de teatro, então, deve despertar o indivíduo para discutir temas relacionados a todo tipo de opressão e ensaiar ações que possam, efetivamente, modificar a vida em sociedade. Aos moldes da Estética do Oprimido, Boal se apropria d’*A Tempestade*, de Shakespeare, e a reescreve, no exílio, em 1979, época de ditadura militar brasileira e momento bastante fecundo para retomar Caliban enquanto representante das opressões advindas deste encontro colonial. Em virtude disso, a presente dissertação se propôs a fazer um estudo comparativo, à luz da teoria pós-colonial, da figura do oprimido em *A Tempestade*, de Shakespeare, e na apropriação de mesmo título, realizada por Boal. Reconhecendo que a apropriação denota uma relação intertextual mais questionadora, em virtude da prática crítica que visa adotar, tomamos o texto de Boal como uma resistência às leituras convencionais do texto de Shakespeare, além de retomar um espaço textual privilegiado para abordar o problema da opressão.

ABSTRACT

GOMES, Mariana De Lazzari, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2013. **The Theater of the Oppressed and Caliban's Resistance: Shakespeare's and Augusto Boal's *The Tempest***. Adviser: Sirlei Santos Dudalski.

The 20th Century is marked as a time when *The Tempest* (1610) by Shakespeare drew the attention of postcolonial writers as a cultural capital that highlights the inequalities of the colonial period and confronts its contemporary effects. By embracing this play, these writers engage in a politicized practice involving power-related issues. The character Caliban, in especial, has been adopted as a cultural icon of the colonized native populations. One of these writers is Augusto Boal, a famous Brazilian playwright and founder of the method The Theater of the Oppressed, a new way of acting whereby the spectator becomes a participant in the dramatic action (“spect-actor”). It establishes that a play must inspire the discussion of themes related to all types of oppression, fostering critical thinking and rehearsal for social change. Following the principles of The Aesthetics of the Oppressed, Boal makes an appropriation of Shakespeare's *The Tempest*, while in exile in 1979, during the military dictatorship period in Brazil, a fertile ground to retrieve Caliban as a symbol of oppression. Thus, this work aims to propose, in the light of the post-colonial theory, a comparative study on the oppressed as depicted in *The Tempest* of Shakespeare, and in its appropriation by Boal, with the same title. Recognizing that this appropriation denotes a more questioning inter-textual relation, in view of the critical approach it aims to adopt, we consider it a resistance against the conventional analyses of the Shakespearean text, as well as a privileged alternative to discuss the problems of oppression.

INTRODUÇÃO

“DESESCREVENDO” PARA RESISTIR

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. [...] E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a destruição do que não me pertence.

(Manuel Rui, *Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*)

A epígrafe que abre esta introdução é parte do texto *Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*¹, do escritor angolano Manuel Rui, apresentado em 1985 no Encontro Perfil da Literatura Negra, em São Paulo.

O texto se ocupa de refletir sobre a escrita dos povos outrora colonizados, sob o paradigma discursivo que circunscreve toda a cultura afetada pelo processo imperial, desde o momento da colonização até os dias atuais, de modo a expor como as formas de colonialismo operam no silenciamento e na opressão do sujeito colonial.

Para os nossos propósitos, encontramos neste texto pós-colonial uma síntese africana e contemporânea do discurso de resistência, que ecoa a preocupação da literatura crítica pós-colonialista em dismantelar suposições sobre linguagem e textualidade e sublinhar a importância da construção ideológica social das relações textuais.

Mas... quais foram os nossos propósitos? Expliquemo-nos:

Bill Ashcroft et al., em *The empire writes back* (1989, p. 5)², elucidam que, no período imperial, a instituição da “literatura” nas colônias esteve sob o controle direto da classe dominante, a única que licenciava a forma de escrita aceitável e permitia a publicação e a distribuição do trabalho resultante.

A independência chegou para estas colônias, no entanto, diante da incapacidade da teoria europeia em lidar adequadamente com as complexidades e variedades provenientes da escrita pós-colonial, Ashcroft et al. (1989, p. 7) nos indagam: uma vez que todas as sociedades pós-coloniais tenham alcançado a independência política, por que a questão da colonialidade ainda é relevante?

E eles mesmos nos respondem: por causa da hegemonia cultural que mantém hipóteses canônicas sobre a atividade literária e por meio de atitudes para com as literaturas pós-coloniais que as identificam como isoladas ramificações nacionais de literatura do centro e que, portanto, as relega a posições marginais e subordinadas (ASHCROFT et al., 1989).

Contudo, especialmente no século XX, o desenvolvimento de literaturas independentes começa a revogar esse poder de constrangimento e de apropriação da linguagem e da escrita para novos e distintos usos, subvertendo a ótica da relação entre textos canônicos e imperialismo.

A Tempestade, de Shakespeare, escrita entre 1610 e 1611, pode ser contemplada por essa ótica subversiva como uma réplica às decorrências sociais e políticas da

¹ Na íntegra no ANEXO I.

² *O império escreve de volta* (1989, tradução literal nossa).

colonização que se estenderam ao período pós-colonial e que interpretam Caliban como um emblema das populações nativas colonizadas.

Por outro lado, Meredith Ann Skura, no ensaio *The Case of Colonialism in The Tempest: Caliban* (1989)³, nos conta que, em 1988, quando o Instituto Folger⁴ patrocinou um seminário sobre Shakespeare e o colonialismo (SKURA, 1992), os teóricos denominados revisionistas chamaram a atenção para um movimento que pretendia neutralizar algumas leituras profundamente a-históricas d'A *Tempestade* (SKURA, 1992, p. 221).

Nessa abordagem revisionista, a figura de Caliban se manifesta em uma nova forma, sugerindo que a reinscrição do Caliban da época de Shakespeare até os anos 1980 levou a dois modos diferentes de representação. O primeiro modo reforça o discurso colonial, enquanto que o segundo, defendido pelos revisionistas, critica este discurso.

Na esteira dessa crítica, podemos identificar um dos primeiros exemplos da representação do Caliban do Terceiro Mundo. Em seu livro *Todo Caliban* (2006), Roberto Fernández Retamar faz referência ao artigo *Caliban*, publicado em 1971, no qual afirma que foi o primeiro a considerar essa personagem como símbolo das ex-colônias de Espanha, tais como Cuba e outros países do Caribe e da América do Sul. Tomando-o como uma representação dos latino-americanos, Retamar (2006) se contrapõe ao ponto de vista de Jose Enrique Rodó, que identificou Caliban como símbolo brutal, degenerado, contrário de Ariel, que representa a nobreza do espírito humano. Retamar (2006) argumenta, ainda, que Caliban tem muito em comum com os latino-americanos, no sentido de que eles falam a língua dos colonizadores, apesar de subjugados.

Mais que isso, Retamar (2006) também mostra que o colonizado não precisa ter vergonha de todos os comentários depreciativos a seu respeito, porque essas observações são meras fabricações verbais e, mesmo que as colocações dos colonizadores sobre seu “atraso” sejam verdade, são estes colonizadores os culpados por isso.

A partir desse ponto, alguns escritores, como o internacionalmente reconhecido dramaturgo brasileiro, Augusto Boal – que concebeu um tipo de estética teatral chamada Teatro do Oprimido -, começam a se apropriar da versão shakespeariana d'A *Tempestade*,

³ *O caso do colonialismo em A Tempestade: Caliban* (1989, tradução literal nossa).

⁴ O Instituto Folger foi fundado em 1970 para colaborar com o *Folger Shakespeare Library* e contava com a participação de duas universidades de Washington, DC. Nos anos seguintes, seu horizonte se expandiu do local para o regional e do regional ao internacional e hoje conta com o envolvimento de 41 universidades e faculdades. Com o apoio de agências como a *Andrew W. Mellon Foundation* e da *National Endowment for the Humanities*, o Instituto oferece seminários, conferências e colóquios em áreas representadas nas coleções da Biblioteca Folger.

colocando em foco o discurso de resistência evidenciado em Caliban. O que nos levou a esta proposta de pesquisa, então, foi realizar um estudo comparado entre *A Tempestade*, de William Shakespeare e *A Tempestade*, de Augusto Boal, tendo como recorte temático o conceito-metáfora de Caliban, à luz da teoria e da crítica pós-coloniais que se aplicassem ao contexto brasileiro e aos ensinamentos do Teatro do Oprimido.

A teoria pós-colonial tem trazido à tona o que o discurso colonialista, durante séculos, fez questão de obscurecer: “narrar o inenarrável, sendo fiel aos anônimos cujas histórias tecem a imaginação e o universo de nossas marcas simbólicas” (MIRANDA, 2006, p. 9-10). A Literatura Comparada nos mostra que o pós-colonialismo é mais que um corpo de textos produzidos dentro de sociedades pós-coloniais, é uma prática de leitura. Argumentamos, então, no capítulo I, que a pós-colonialidade de um texto reside em suas características discursivas e que os modos de representação, como alegoria ou ironia, são transformados em prática pelo desenvolvimento de um discurso pós-colonial em que eles constroem visões de mundo contradiscursivas (ASHCROFT et al., 1989).

Albert Memmi (2007), em sua obra *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, se propõe a refletir sobre as relações entre colonizador e colonizado, bem como sobre a formação de suas identidades. O retrato do colonizador, assim, se pinta pelo legitimar da usurpação, inclusive da identidade cultural do colonizado. As ações do colonizador, então, centram-se na rejeição ao colonizado, pois é nas infelicidades do dia a dia que aquele assevera sua identidade diante deste.

De outro lado está a indignação do colonizado diante do aviltamento e da opressão intrínsecos ao fato colonial, representados, inclusive, pelo discurso que o estigmatiza como sujo, ladrão, preguiçoso e medíocre. A consequência dessa estigmatização é a despersonalização do colonizado, que encontra, como alternativa para lidar com tamanha desumanização, um paradoxo: amar o colonizador e odiar a si próprio ou se revoltar, buscando autoafirmação.

Em vista disso, é fato, também, que a figura de Caliban é uma das mais exploradas pelos estudos pós-coloniais, pois, de acordo com Retamar (2006), o conceito-metáfora de Caliban é o traço marcante do processo de colonização.

Assim como Memmi (2007), Retamar (2006) enfatiza a questão da identidade do colonizado, que acaba por se tornar um rascunho ou uma cópia da cultura de quem o colonizou. Tão complexa se torna a relação entre opressor e oprimido que ambos os autores colocam a língua como componente que só alarga a confusão identitária do

colonizado, visto que seu linguajar principal acaba por se tornar o idioma do colonizador, conforme abordamos no capítulo II, no qual analisamos o movimento da resistência de Caliban n'A *Tempestade*, de Shakespeare.

Lembrando que estamos fazendo um estudo comparado entre duas peças teatrais, consideramos que toda manifestação artística, como o teatro, por exemplo, ao ser registrada, concretiza uma maneira de compreender o mundo, o que é essencial para a formação das culturas. A dramaturgia auxilia na propagação destas culturas, fornecendo instrumentais de que se valem os indivíduos para a apreensão do conhecimento “na sua expressão pessoal e na sua vida em sociedade [...] de tal modo que cada um possa melhor consumir a produção cultural e, ao mesmo tempo, exprimir culturalmente seus anseios e necessidades” (MIRANDA, 2006, p. 9).

Portanto, o capítulo III revisita os caminhos que Augusto Boal percorreu até chegar à concepção da sua Poética do Oprimido, partindo também de algumas indagações: há quem diga que o teatro também é o pão do povo, mas pode o teatro se equiparar à justiça? Do mesmo modo, sendo a justiça uma atitude política, pode o teatro também sê-la?

Boal, em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (2011, p. 13), “procura mostrar que todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas”. Pretender a separação entre teatro e política fatalmente conduz ao erro, o que caracteriza uma atitude política. O teatro é uma arma eficiente, diz Boal (2011), e é em virtude disso que as classes dominantes sempre buscaram se apropriar dele para empregá-lo como aparato de dominação. Tão eficiente é esta arma que ela pode, igualmente, reverter-se em libertação.

A Poética do Oprimido de Boal foi concebida justamente em um momento no qual não se podia mais ignorar a história, em um momento de ditadura imposta pelo regime militar no Brasil. O caminho encontrado para responder aos impasses suscitados pela repressão foi o da inovação estética no teatro, criticando, de modo incisivo, o modelo aristotélico seguido pelo teatro ocidental que, por meio da *catarse*, cria uma identificação entre as personagens e o público e manipula suas emoções, impedindo, assim, que haja qualquer probabilidade de descontentamento e, por conseguinte, de transformação social.

Levando em consideração que Caliban passa a ser um ícone cultural, especialmente no Caribe, América Latina e África, sendo considerado um símbolo de todos aqueles que, injustamente, foram deixados à margem, a partir de então, a reinterpretação de um discurso hegemônico, na figura do Caliban colonizado e próximo aos contextos do Caribe, América

Latina e África se delineia e é levada a cabo por escritores como George Lamming, romancista e ensaísta barbadiano cujas obras – sendo as centrais os ensaios intitulados *The Pleasures of Exile* (1960) e os romances *In the castle of my skin*, *Natives of my person e Water and Berries* (1970) - se aportam no processo de descolonização das nações caribenhas, e pelo martiniquenho Aimé Césaire, poeta e político que se apropriou d’*A Tempestade* de Shakespeare, concebendo Caliban como escravo negro.

Apropriações d’*A Tempestade*, de Shakespeare, numa perspectiva pós-colonial, como a de Césaire, oferecem aos leitores um Caliban que não se resume a um escravo revoltado e sim um Caliban que representa o despontar de uma América Latina, de um Caribe e de uma África em busca de reafirmarem sua identidade.

Falando em América Latina, no capítulo IV importamos em pensar no Brasil enquanto parte desta América que, nas palavras de Tzvetan Todorov, em *A conquista da América: a questão do Outro* (1998), não é “exemplar no sentido de que representaria um retrato fiel de nossa relação com o outro”, mas que “nos permite fazer uma autorreflexão” (TODOROV, 1998, p. 250), ou seja: não é ignorando a história que vamos nos livrar do risco de repeti-la.

Ao deixar claro que todos somos Caliban, Boal o traz para o contexto brasileiro. Agora Caliban não é mais somente o colonizado de George Lamming ou de Aimé Césaire, por exemplo. Ele é a representação dos oprimidos de toda a sorte que residem neste país chamado Brasil. Mas... quem são os oprimidos?

Respondemos com as palavras do próprio Boal:

Sempre lamentamos que nos países pobres, e entre os pobres dos países ricos, seja tão elevado o número de pré-cidadãos fragilizados por não saberem ler nem escrever; o analfabetismo é usado pelas classes, clãs e castas dominantes como severa arma de isolamento, repressão, opressão e exploração.

Mais lamentável é o fato de que também não saibam falar, ver, nem ouvir. Esta é igual, ou pior, forma de analfabetismo: a cega e muda surdez estética. Se aquela proíbe a leitura e a escritura, esta aliena o indivíduo da produção da sua arte e da sua cultura, e do exercício criativo de todas as formas de Pensamento Sensível. Reduz indivíduos, potencialmente criadores, à condição de espectadores.

A castração estética vulnerabiliza a cidadania obrigando-a a obedecer mensagens imperativas da mídia, da cátedra e do palanque, do púlpito e de todos os sargentos, sem pensá-las, refutá-las, sequer entendê-las!

O analfabetismo estético, que assola até alfabetizados em leitura e escritura, é perigoso instrumento de dominação [...] (BOAL, 2008, 15).

Então, oprimidos são todos aqueles dominados pelo analfabetismo estético.

Retomando o texto de Manuel Rui, nosso estudo comparado ouve Caliban falar e (des)escrever: não posso matar o meu texto com a arma do **Outro**. Vou é minar sua arma com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste, a partir do instrumento de escrita, um texto escrito meu, da minha identidade.

Nesse movimento de “desescritura”, n’*A Tempestade*, de Shakespeare, Caliban fala e nos mostra que a identidade cultural não está fechada dentro da linguagem e sim que esta – mesmo sendo uma linguagem colonial dominante – pode ser transformada para transmitir as realidades de diferentes culturas e, sobretudo, para resistir ao projeto colonialista de apagamento cultural. Do diálogo com Shakespeare surge, n’*A Tempestade*, de Boal, um Caliban - ao mesmo tempo autor, espectador e ator – que, escrevendo, faz uso da palavra e utiliza a língua para evidenciar e combater a opressão.

*Escrever, hoje, na América Latina como na
Europa, significará, cada vez mais,
reescrever, remastigar.*

(Haroldo de Campos, *Metalinguagem &
outras metas*)

CAPÍTULO I

COMPARANDO E (RE)APROPRIANDO: O RETORNO DE CALIBAN

Toda a arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo. Os que penetram para além da superfície, fazem-no a expensas suas. Os que leem o símbolo, fazem-no a expensas suas. O que a arte realmente espelha é o espectador, não a vida. A diversidade de opiniões sobre uma obra de arte revela que a obra é nova, complexa e vital.

(Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*)

O excerto acima nos serve como ponto de partida para a discussão proposta neste primeiro capítulo, no que se refere ao objeto da Literatura Comparada e ao conceito de apropriação sob a égide dos estudos pós-coloniais. Apesar de Oscar Wilde ter escrito *O retrato de Dorian Gray* em 1891, observamos que neste excerto reside uma máxima, abordada brilhantemente por George Steiner no ensaio *O leitor incomum* (2001): a crítica literária não deve preceder a obra, pois é a partir da leitura empenhada que se constrói a teoria e, já que “o que a arte realmente espelha é o espectador, não a vida” (WILDE, 2001, p. 3), pensamos que só nos foi possível comparar a figuração de Caliban em *A Tempestade*, de William Shakespeare, e na de Augusto Boal, duas obras temporalmente tão distantes, porque acreditamos na compreensão do texto enquanto produção socialmente inserida, bem como na relação do discurso literário com outros discursos.

Sobre essa relação discursiva aproximamos-nos daquilo que Michel Foucault denominou de ordens discursivas. Em seu ensaio *A ordem do discurso* (1971), o filósofo francês nos permite entrever que em toda sociedade há sempre narrativas que vão se contando, se repetindo e mudando: “coleções ritualizadas de discursos, que se recitam em circunstâncias determinadas; coisas ditas uma vez e que são preservadas, porque suspeitamos que nelas haja algo como um segredo ou uma riqueza” (FOUCAULT, 1971, p. 6). Assim, existe nas sociedades certo desnível entre discursos, ou seja, entre o que é

dito no decorrer dos dias e das relações, entre o que é dito e imediatamente esquecido no ato que lhe deu origem e entre

os discursos que estão na origem de um certo número de novos actos de fala, actos que os retomam, os transformam ou falam deles, numa palavra, os discursos que, indefinidamente e para além da sua formulação, *são ditos*, ficam ditos, e estão ainda por dizer (FOUCAULT, 1971, p. 6).

A estes últimos pertence o discurso literário.

Além disso, precisamos ressaltar que o discurso também é carregado de ideologias. Mikhail Bakhtin, em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006), vai ainda mais longe e afirma que a ideologia tem no discurso o seu componente mais importante, já que é por meio dele que esta pode ou não ser modificada, bem como pode ou não ser dominante. Para Bakhtin (2006), ideologia é inerente ao discurso que, por sua vez, é social. Assim sendo, é a partir dela que um grupo social se posiciona em relação a algum tema específico, ou seja: mudam-se as ideologias, logo se mudam os discursos.

E é em virtude de tais mudanças que basta apenas uma obra literária para dar lugar, concomitantemente, a uma infinidade de discursos: “a *Odisseia*, enquanto texto primeiro, é repetido, na mesma época, na tradução de Bérard, em muitas explicações de textos, no *Ulisses* de Joyce” (FOUCAULT, 1971, p. 6).

A dramaturgia também experimenta essa infinidade discursiva e, se a diversidade de opiniões sobre uma obra de arte revela que ela é nova, complexa e vital, às nossas expensas optamos por colocar Caliban frente ao espelho, comparando, à luz do discurso pós-colonialista, a figura do oprimido n’*A Tempestade*, de William Shakespeare, e na apropriação de mesmo título, realizada por Boal.

Sendo nossa proposta um estudo comparativo, neste capítulo abordamos dois pontos, a nosso ver, cruciais para o diálogo entre duas obras: objeto da Literatura Comparada e apropriação.

1.1 A(s) *Tempestade(s)*: sociedade, política e cultura

Em um primeiro momento, apesar de já termos deixado clara nossa crença na possibilidade de estudarmos comparativamente dois projetos literários temporalmente tão distantes, vimos a necessidade de expor mais três razões, além daquela já posta no início desta seção: a primeira se embasa no fato de que, hoje, nenhuma narrativa tem a faculdade

de se assumir superior a qualquer outra, pois, nas palavras de Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2011, p. 13) – e que retomam as teorias de Foucault (1971) e Bakhtin (2006) -, “não existem hierarquias naturais, apenas aquelas que construímos”.

A segunda encontra motivo na própria teoria dos estudos comparados, segundo a qual a constituição da Literatura Comparada é diaspórica e, por isso, propõe a transculturalidade, conforme nos explica George Steiner em *O leitor incomum* (2001): no comércio que se dá entre as línguas, entre os textos de distintos períodos históricos, as complexas interações que se produzem entre um texto novo e aqueles que o precederam, a antiga, porém sempre viva batalha entre ideais, é a mesma Literatura Comparada.

A terceira, mas não menos importante, fundamenta-se na noção de que todo texto é um intertexto, pois não é possível uma unicidade do sujeito falante e/ou escritor, já que, conforme Oswald Ducrot em *O dizer e o dito* (1987), um enunciado não possui apenas um autor. Ducrot (1987) parece se remeter a Bakhtin (2006) quando este diz que, se o discurso é social, logo ele carrega valores que lhe foram destinados por diferentes interlocutores.

Nesse contexto, Tânia Franco Carvalhal, em *Literatura Comparada* (2007), argumenta que a busca por analogias constituiu-se num aspecto vital para os estudos comparados, no sentido de delimitar semelhanças e diferenças entre obras aproximadas, o que sempre apontava para uma relação de débitos de uma obra para com a outra. Em virtude disso, observava-se uma clara demarcação de dependência cultural: “reconhecida a semelhança, contraída a dívida, chegava-se, com naturalidade, a uma conclusão: a dominação cultural de um país (de uma cultura) sobre outro (ou outra)” (CARVALHAL, 2007, p. 75-76).

Complementando o que diz Carvalhal (2007), Eduardo Coutinho, em artigo intitulado *Literatura Comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone* (1996), a Literatura Comparada se embasou, no seu primeiro século de existência, em pilares primordialmente etnocêntricos, dentre eles a pretensão de universalidade que encontrava apoio no discurso da apolitização. Tal discurso propunha a Literatura Comparada enquanto “força enobrecedora da humanidade, que transcende qualquer barreira” (COUTINHO, 1996, p. 68).

A partir dos anos 70, a percepção acerca da Literatura Comparada sofreu transformações bastante pontuais, passando de um discurso unânime e propenso à universalização para um discurso mais plural e descentralizado, que leva em consideração as diferenças entre *corpus* literários em processo de comparação, migrando para contextos

até então considerados marginais, como os das literaturas africanas, asiáticas e latino-americanas (COUTINHO, 1996).

Ao falarmos em diferenças entre *corpus* literários, importa fazer uma analogia com as diferenças culturais abordadas por Homi Bhabha (1998), para quem a teoria crítica tem se baseado na noção de diferença cultural e não de diversidade cultural. Conforme esse estudioso, a diversidade cultural trata da cultura enquanto objeto empírico e a diferença cultural é o processo que legitima a identificação cultural.

Se a diversidade é uma categoria da ética, estética ou etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações *da* cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade (BHABHA, 1998, p. 63).

O que observamos, então, é que, se antes a Literatura Comparada se detinha à diversidade cultural, agora ela se volta para a diferença cultural, na medida em que, na esteira dos estudos pós-coloniais, começa a ser entendida como “o estudo da literatura, independentemente de fronteiras linguísticas, étnicas ou políticas, e que não deve, portanto, deixar-se afetar por circunstâncias de ordem, entre outras, econômica, social ou política” (COUTINHO, 1996, p. 68).

No que se refere ao binarismo diferença cultural/diversidade cultural, outra questão se faz relevante: a da dominação cultural. Enquanto a diferença pressupõe uma emancipação de identidade cultural, a diversidade está para a dependência. Recorremos ao texto *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes* (2008), de Boaventura de Sousa Santos, para entendermos como se processa esta dominação que nada mais é que a consequência de um pensamento abissal.

Na vertente deste pensamento estão distinções visíveis e invisíveis, de modo que estas fundamentam aquelas e se estabelecem por meio de linhas radicais que fracionam a realidade social em dois polos distintos, a saber: “o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’” (SANTOS, 2008, p. 73). O fracionamento é tal que acarreta o apagamento do “outro lado da linha” e faz com que ele se torne não só inexistente como também se **produza** como inexistente. Nesses termos, importa ressaltar que “inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível” (SANTOS, 2008, p. 73). Assim, inexistência pressupõe exclusão, pois não existe, no pensamento abissal, a possibilidade de copresença nos dois lados da linha: de um lado estão as sociedades metropolitanas e, de outro, os territórios coloniais.

Todorov (1998) explica que as colônias existem em função da metrópole. Inicialmente, a conquista se caracterizou pelo saque, passando, posteriormente, à organização de um sistema produtivo que coagiu os nativos ao trabalho pesado, mediante exploração da sua força de trabalho.

Coadunando com Todorov (1998), reitera Santos (2008) que o colonial institui o grau zero a partir do qual são estabelecidas as concepções de conhecimento. Sob essa perspectiva, os estudos comparados deixavam entrever sua parceria com uma ideologia colonizadora, com vistas a fortalecer o sentimento de nacionalidade. Dessa forma, o que se realizava era apenas a descoberta de que uma cultura era dominante de outra, o que acabava por ratificar a consolidação de determinados sistemas culturais em detrimento de outros. “Tal perspectiva só podia beneficiar os sistemas culturais consolidados, dos quais os mais novos seriam sempre ‘parentes pobres’ ou herdeiros remotos. Em geral, retardatários, pois acabavam recebendo tardiamente o que já deixara de ser ‘a ordem do dia’ no país de origem” (CARVALHAL, 2007, p. 76) e “tampouco eram desenvolvidas formas de leitura e escrita que pudessem ‘responder’ à colonização europeia arraigada nos parâmetros do essencialismo, de superioridade cultural e de degradação da cultura dos *outros*” (BONNICI, 2000, p. 261).

Coloquemos foco, então, no que Thomas Bonnici, em *Teoria e crítica pós-colonialistas* (2000) nos aponta como exemplo de parceria com o sistema de ideias colonizadoras: após a Segunda Guerra Mundial, houve um terceiro advento de independências políticas, principalmente em nações como o Caribe e em continentes como a África e a Ásia. Paralelamente a isso, surgiu uma literatura escrita, nas línguas dos ex-colonizadores, pelos nativos destas nações. Romances dos nigerianos Amos Tutuola e Chinua Achebe foram, provavelmente, as primeiras demonstrações literárias realmente nativas da África e escritas em língua inglesa. A partir desse momento, surge uma nova literatura em língua inglesa oriunda de ex-colônias britânicas e que, em virtude disso, não poderia ser chamada de literatura inglesa. Porém, alguns críticos da metrópole criaram a ideia de *Commonwealth Literature*, isto é, Literatura da Comunidade, de modo a fazer entender que esta literatura seguia os padrões da colônia, para que a Inglaterra continuasse em sua posição de centro e as novas nações fossem colocadas à margem. O conceito polarizador entre “este lado da linha”, no qual se coloca o colonizador e “o outro lado da linha”, destinado ao colonizado, pode ser sintetizado pelo Quadro 1.

Quadro 1 – O Outro e o outro no sistema colonial

OUTRO (O COLONIZADOR)	Outro (O COLONIZADO)
1. O centro imperial (a) constrói o sistema pelo qual o sujeito colonizado forma a sua identidade como dependente ou outro; (b) torna-se a única estrutura pela qual o sujeito colonizado compreende o mundo.	1. O outro é formado por discursos de (a) primitivismo; (b) canibalismo; (c) separação binária entre o colonizador e o colonizado; (d) afirmação da supremacia da cultura, ideologia e visão do mundo do colonizador.
2. Representa o Outro <i>Simbólico</i> e a <i>Lei-do-Pai</i> (conforme a terminologia de Lacan).	2. O sujeito colonizado é “filho” do império e o sujeito degradado do discurso imperial.

Fonte: Bonnici (2000, p. 264).

De acordo com este quadro, o colonialismo parte do pressuposto de que todo centro institui sua periferia, ou seja, o centro se consolida por meio da existência do **Outro** colonizado.

Silviano Santiago, em seu texto *O entre-lugar do discurso latino-americano* (1978), alerta que a Literatura Comparada tende a colocar o texto fonte como o discurso que rege as suas demais apropriações, reproduzindo, assim, o discurso neocolonialista, aquele que estabelece as relações de dominação como único valor crítico.

Essa reprodução do discurso neocolonialista nos permite retomar a ordem do discurso foucaultiano, que aponta para a linguagem como centro das práticas sociais e, como consequência disso, encontra na literatura uma reprodutora do poder hegemônico:

Todo o discurso de *Os lusíadas*, que influenciou inteiras gerações lusas, começando pela sua imitação da *Eneida*, até as proezas heroicas dos portugueses nos pontos embrionários da África e da Ásia, constrói a base de sua ideologia da superioridade do europeu que, por mandato divino, submete os outros povos à sua lei “superior” (BONNICI, 2000, p. 259).

Dessa forma, só houve o “centro”, a “civilização” e o “progresso” porque existia uma ordem discursiva que os contrapunha aos nativos da colônia e aos estereótipos - criados a partir do paradigma europeu - de selvagens, ignorantes e culturalmente atrasados.

Ania Loomba, crítica indiana, em seu livro *Colonialism/Postcolonialism* (1998, p. 15)⁵, coloca como função dos estudos pós-coloniais a de investigar de que modo atuam as hierarquias de classe, gênero, nação, raça e casta nos grupos sociais que foram reestruturados por regimes coloniais.

Nesse sentido, o alargamento da área de aplicação do conceito de pós-colonialismo, no que se refere a todos aqueles que vivenciaram, em maior ou menor escala, relações de

⁵ *Colonialismo/Pós-colonialismo* (1998, p. 15, tradução literal nossa).

dependência, ao lado da inclusão de assuntos de classe e gênero, colocam os estudos pós-coloniais como um campo do conhecimento afim à Literatura Comparada.

Especificamente na América Latina, os estudos literários foram marcados pelo processo de colonização e moldados às tradições ocidentais, primordialmente as europeias. Segundo Carvalho (2007), a característica da Literatura Comparada que hoje denominamos tradicional era o eurocentrismo, corroborado pela conformidade à dependência cultural das nações colonizadas que tinham a Europa como referência.

Por outro lado, questionamentos de estudiosos, como Homi Bhabha e René Wellek, abriram espaço para que a Literatura Comparada colocasse em xeque a hegemonia das culturas colonizadoras e vislumbressem “a exploração de caminhos abertos como resultado do contato entre colonizador e colonizado” (COUTINHO, 1996, p. 71).

Importa salientar, então, que existe uma clara distinção entre diferença e dependência. A Literatura Comparada precisa lidar com a autonomia cultural, o que não significa negar as consequências do processo colonizador, não se recusar frontalmente a “olhar para fora”, mas sim se ater à “capacidade crítica desse olhar” (CARVALHAL, 2007, p. 84).

No que se refere à literatura brasileira, Carvalho (2007) aponta para a colaboração que os estudos comparados podem oferecer no que tange a avaliar o processo descolonizador nesta literatura, com o objetivo de avaliar avanços e retrocessos.

É nesse sentido que a investigação das tensões decorrentes da “dialética de localismo e cosmopolitismo”, apontada por Antonio Cândido, pode colaborar para a caracterização da evolução do sistema literário brasileiro e de nossa identidade cultural. Ainda que as marcas de nacionalidade já não sejam situadas inicialmente (para que a análise comparativa não se reduza a uma afirmação de nacionalidades e, muito menos, ao exame do predomínio de uma sobre outra) elas se constituem em inevitável ponto de chegada (CARVALHAL, 2007, pp. 84-85).

Assim, a teoria pós-colonial nos ampara neste estudo comparativo entre *A Tempestade*, de Shakespeare, e *A Tempestade*, de Boal, de modo a participarmos desse presente de efervescências dos estudos latino-americanos que, como nos diz Coutinho (1996), hoje são encarados como uma construção em constante processo de renovação, erigida em um diálogo transcultural.

Mais que isso, ela nos permite, também, ver *A Tempestade* como um texto que tematiza a questão da descoberta no contexto colonial; descoberta esta que, segundo Loomba (1998, p. 67), muitas vezes consistia na apropriação dos conhecimentos locais,

pois paisagens coloniais eram, depois de tudo, penetradas, mapeadas e anexadas literalmente sobre os ombros dos habitantes destes locais. Literatura, então, tanto reflete quanto cria formas de ver e modos de articulação que são fundamentais para o processo colonial.

Exemplo disso Loomba (1998, p. 79) nos apresenta quando aborda a manobra de Próspero em relação a Caliban na cena em que aquele acusa este de tentar estuprar sua filha Miranda. Esta manobra representa nada mais, nada menos que uma tentativa de Próspero de desviar nossa atenção da violência que foi o encontro colonial entre colonizador e colonizado e uma justificativa para a opressão de Caliban.

Esta cena não é diferente n'*A Tempestade*, de Boal. É como se essa apropriação do texto shakespeariano também continuasse indagando, tal qual indagou a fonte em que Boal bebeu: o que é necessário para que os assuntos coloniais se desarticulem de alienação para revolução, de um simples reconhecimento da injustiça para a resistência? (LOOMBA, 1998, p. 185).

Nesta dissertação adotamos a noção de comparativismo que cultiva uma visão crítica da literatura, que visa contribuir para o esclarecimento de um tema literário motivador do estudo, em larga perspectiva, das duas obras por nós escolhidas.

Por conseguinte, falar em tema literário nos alerta para a importância de observar a relação fundamental que existe entre tema e estrutura de uma obra. De acordo com o texto *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (2001), tema é tudo aquilo que é elemento constitutivo e explicativo do texto literário; elemento que ordena, gera e permite produzir o texto. Aí reside o fato de o tema ser um elemento, ao mesmo tempo, mediador - entre homem e cultura - e fundador do texto.

Ora, não é novidade alguma que o texto shakespeariano é universal, mas, no sentido *lato* do que se tem entendido por universalidade temática, Machado e Pageaux (2001) pedem atenção, pois

a maior parte dos estudos de temas partem do princípio da existência insofismável de temáticas *universais*. Citem-se, um pouco ao acaso: a morte, o mar, o amor, o medo, a cidade, a guerra, etc. Este conceito de universalidade aplicado à literatura exige vários esclarecimentos [...] (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 117).

Em razão disso, o conceito de universal aplicado à literatura exige cuidados, para que o comparativista não recaia na comodidade da linguagem, que acaba por incapacitar a definição de “imaginário” poético.

Sobre outro problema levantado pela pretensa universalidade temática, pergunta-se:

A árvore, a montanha, a figura do pai ou da mãe, a morte serão temas de tal maneira “universais” que tenham a mesma natureza e a mesma função (e, conseqüentemente, a mesma utilização possível numa *mise em text*) na literatura francesa do século XVII, por exemplo, como na tradição oral duma cultura africana ou numa qualquer literatura da América ou do Oriente nos séculos XIX ou XX? (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 117).

Machado e Pageaux (2001) duvidam. Nós também. É inegável o reconhecimento universal do texto shakespeariano, do mesmo modo como é inegável que a figura de Caliban se reveste simbolicamente de diversas maneiras, de acordo com o espaço cultural e o momento histórico, e a teoria pós-colonial é um dos caminhos para analisá-la.

Assim, ao investigarmos um mesmo tema a partir de contextos literários diferenciados, não pretendemos analisar a imagem que uma determinada literatura faz de outra, mas sim articular os estudos comparados com a sociedade, com a política e com a cultura.

1.2 Relendo Caliban: apropriação/subversão

Buscamos compreender, neste momento da nossa discussão, a capacidade de reinterpretar a obra de arte por meio do conceito de apropriação literária.

O ato de ler, de receber um texto, propõe uma recíproca: o sujeito leitor lê o texto e é lido por ele. Este sujeito compreende o texto e é compreendido por ele. Assim, a Estética da Recepção, em uma das teses de Hans Robert Jauss, assevera que o horizonte de expectativas do indivíduo determina a recepção. Aquilo que se apresenta ao sujeito leitor dialoga com suas experiências, suscitando expectativas, despertando lembranças, conduzindo a uma determinada postura emocional e, por tudo isso, antecipando um horizonte geral de compreensão (ZILBERMAN, 1989).

Desse modo, inicialmente cumpre-nos ressaltar que o conceito de apropriação encontra seu cerne na noção de intertextualidade proposta por Julia Kristeva em *Introdução à semiótica* (1974) e que, por sua vez, retoma os conceitos bakhtinianos de pluralidade discursiva, polifonia e plurissignificação, segundo os quais a abertura dialógica

da obra é condição para a intertextualidade, ou seja, é preciso que a primeira palavra se abra e deixe lugar para uma outra palavra.

Indo mais além, Kristeva (1974) busca retomar os antigos significados dos verbos “ler” e “escrever”:

O verbo “ler” tinha, para os antigos, uma significação que merece ser lembrada e valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. “Ler” era também “recolher”, “colher”, “espionar”, “reconhecer os traços”, “tomar”, “roubar”. “Ler” denota, pois, uma particularização agressiva, uma apropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, a escritura paragramática seria a aspiração de uma agressividade e uma participação total (“o plágio é necessário” – Lautréamont) (KRISTEVA, 1974, p.98).

Portanto, assim como o autor interpreta o *corpus* literário precedente ou simultâneo, colocando a história e a sociedade em sua obra, igualmente o leitor estará convocado a compartilhar dessa ação de escrita, tanto ao observar as circunscrições do colóquio entre os discursos situados no texto quanto ao se apropriar do que lê. Tal ação abrirá caminhos para que este leitor alargue seu conhecimento, suscitando uma inovada leitura do outro e de si mesmo.

T.S. Eliot, no ensaio *Tradição e talento individual* (1989), explica que um texto pode fazer referência a outros textos que o precederam, contudo, se não houver a consciência de uma tradição que nos permita reconhecer a relação entre estes textos, seu sentido pode se perder. Logo, se o escritor escreve porque antes já se escreveu, fica clara a relação existente entre textos diversos que, em uma palavra, podemos nomear como intertextualidade.

No livro *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (2002), Harold Bloom exhibe uma hipótese da relação entre poetas de distintos tempos históricos, fundamentada pela leitura errônea como maneira de suplantar a influência por meio do duelo criativo. Ele propõe, então, que pensemos as relações entre obras em termos de confrontação, de batalha criativa na qual o autor póstumo atinge, em sua obra, uma réplica ao seu influente precursor.

A visão corrente confere um caráter exemplar às obras anteriores, isto é, àquelas que já asseveraram uma importância emblemática. Sob essa ótica, seria constituída, entre os artistas criadores e os seus predecessores, uma relação de admiração, com o que concorda T.S. Eliot (1989).

Entretanto, a despeito de quaisquer batalhas criativas, atentemo-nos à influência, que nos abre espaço para uma tomada de consciência no sentido de evidenciar que todo texto absorve, de alguma maneira, textos anteriores. Gerard Genette, em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), ilustra bem esta tomada de consciência:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENNETE, 2010, p. 6).

Genette (2010) faz uma analogia entre os processos que compõem os textos “de segunda mão” e a prática do palimpsesto, na qual a primeira escritura no pergaminho era raspada para dar lugar à outra inscrição que não aniquilava efetivamente aquela primeira, de modo que se tornava possível ler o antigo sob o novo.

Julie Sanders, em *Adaptation and appropriation* (2001)⁶, recuperando a noção de intertexto proposta por Kristeva e coadunando com Genette (2010), arrazoa que existe, sim, a possibilidade de que uma obra mantenha ou não relações mais ou menos explícitas com outra obra.

Mais que isso, Sanders (2001) explicita que, quando se assume a atitude de ressignificar um texto, essa proposta de reescrita se traduz em retorno ao passado ou aponta em direção ao futuro. O prefixo **re-** carrega consigo, simultaneamente, dois significados: o primeiro diz respeito a uma retomada do passado e o segundo se relaciona a uma tentativa de aperfeiçoamento, sob uma perspectiva crítica.

A reescrita, portanto, seja em forma de romance, poesia, filme ou peça teatral, multiplica e faz proliferar a obra de arte.

No entanto, para falarmos de apropriação é preciso fazer menção, também, ao conceito de adaptação. Hutcheon (2011) nos coloca que o fenômeno da adaptação desafia a autoridade do texto fonte. Para essa autora, uma vez que a adaptação passa, durante seu processo, pela interferência daquele que a produz e também perpassa por diferentes contextos, ela nos oferece um produto final carregado de subjetividades.

Assim, podemos caracterizar a adaptação, segundo Hutcheon (2011), como: (i) uma transposição clara de uma obra reconhecível; (ii) uma ação de se apropriar criativa ou

⁶ *Adaptação e apropriação* (2001, tradução literal nossa).

interpretativamente de uma obra; e (iii) um engajamento intertextual. São essas três características que, simultaneamente, asseveram a autonomia de uma obra adaptada, de “uma obra que é segunda sem ser secundária” (HUTCHEON, 2011, p. 9) e que, de acordo com Genette (2010), permite uma prática hipertextual, na qual todo texto B se une a um texto anterior A.

Até o presente momento, o que o estudo da ressignificação da obra de arte nos deixa a entender é que os termos adaptação e apropriação dizem respeito ao mesmo mecanismo de transposição textual. Porém, uma postura mais atenta nos leva a estabelecer algumas diferenças, a nosso ver, bastante pontuais quando se trata de buscarmos conceitos que abarquem esta ressignificação à luz dos estudos pós-coloniais.

Segundo Sanders (2001), a adaptação estabelece uma relação mais direta com o texto fonte, enquanto que a apropriação influencia este texto a ponto de convertê-lo em outro produto cultural. Em outras palavras, a adaptação pressupõe aproximação ou transposição de um texto fonte e a apropriação o reformula, dando a perceber “new meanings, applications and resonances” (SANDERS, 2001, p. 32)⁷.

Diferentemente do sentido *lato* da tradição de T.S. Eliot (1989), Bhabha (1998) nos parece corroborar com o posicionamento de Sanders (2001) quando diz:

O direito de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão "na minoria". O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição "recebida". Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 1998, p. 21).

O pós-colonialismo, então, representa um lembrete saudável das relações neocolonialistas, abrindo caminho para “a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência” (BHABHA, 1998, p. 26), até porque - salientam Ashcroft et al. (1989) - mais de três quartos das pessoas que vivem no mundo de hoje tiveram suas vidas moldadas pela experiência do colonialismo.

⁷ novos significados, aplicações e ressonâncias (SANDERS, 2001, p. 32, tradução nossa).

Ashcroft et al. (1989, p. 4-6) ainda expõem mais razões para que o pós-colonialismo seja este lembrete saudável: durante o período imperial, a escrita na língua do centro imperial era inevitável, uma vez que esta escrita era produzida por uma elite letrada, cuja principal identificação era com o poder colonizador. Dessa forma, é característica desses primeiros textos pós-coloniais que o potencial para a subversão em seus temas não pudesse ser plenamente realizado. Assim, o desenvolvimento das literaturas independentes dependia da revogação desse poder de constrangimento e de apropriação da linguagem e da escrita para novos e distintos usos, e tal apropriação é claramente a característica mais importante no surgimento das literaturas pós-coloniais.

Christy Desmet e Robert Sawyer, na obra *Shakespeare and appropriation* (1999)⁸, apresentam a apropriação como “a creative and critical practice” (DESMET; SAWYER, 1999, p. 8)⁹, que aceita maior liberdade de criação e abre espaço para a adoção de uma atitude contestatória. Para esses autores, as apropriações permitem fazer declarações fortes de forma ousada.

A apropriação, sob esse prisma, denota uma relação intertextual que se propõe a ser mais questionadora, a assumir um caráter, por assim dizer, mais subversivo até, em virtude da prática denunciadora que visa adotar, conforme nos aponta Sirlei Santos Campos, em *The various Tempest(s): From Prospero's text to Caliban's resistance* (2000)¹⁰ e arrazoam Ashcroft et al. (1989, p. 77), quando dizem que estratégias subversivas não só têm antecedentes históricos e sociais, mas fornecem o único meio possível de afirmação linguística. Estratégias de apropriação, então, aproveitam a língua, recolocam-na em um local específico de cultura e ainda assim mantêm íntegra a alteridade, que historicamente tem sido empregada para manter o pós-colonial às margens do poder, da autenticidade e até mesmo da própria realidade. Foi em vista disso que julgamos coerente abraçar o conceito de apropriação para nos referirmos à peça de Boal.

Essa nossa escolha, sustentada pela teoria de Sanders (2001), também encontra apoio nas ideias de Sérgio Luiz Prado Bellei, em *Monstros, índios e canibais* (2000):

São “apropriações” do texto de Shakespeare aquelas leituras ou versões desenvolvidas por escritores ou críticos caribenhos e africanos que tentam repensar a figura de Caliban em termos de um projeto de emancipação de cunho nacionalista [...] Apropriar-se de um texto, ou seja, tornar próprio o que é do outro, significa sempre desenvolver a partir dele uma “leitura” que o *isola de seu*

⁸ *Shakespeare e apropriação* (1999, tradução literal nossa).

⁹ uma prática criativa e crítica (DESMET; SAWYER, 1999, p. 8, tradução nossa).

¹⁰ *As várias Tempestade(s): do texto de Próspero à resistência de Caliban* (2000, tradução literal nossa).

contexto imediato para dele extrair um significado mais menos arbitrário e que interessa ao leitor em seu momento histórico presente (BELLEI, 2000, p. 50).

De acordo com Bellei (2000), *A Tempestade*, de Shakespeare, estabelece um espaço textual privilegiado para o entendimento do novo modelo dos estudos literários, que se ocupam de uma prática politizada e atenta a questões relativas ao exercício do poder. Nesse contexto, trata-se de uma oposição “mais ou menos conscientemente a uma forma de entendimento do texto shakespeariano que se poderia hoje chamar de tradicional” (BELLEI, 2000, p. 49).

Nessa perspectiva, a apropriação é marcada por uma postura de desafio ao texto fonte e, por causa disso, tem o poder de provocar uma ruptura com a tradição. Não fosse assim, estaríamos considerando, até hoje, de acordo com o que coloca Inga-Stina Ewbank em *The Tempest and After* (1991)¹¹, que nossa própria literatura nativa é muito menos rica e que nosso próprio país não tem, nos últimos séculos, exercido o poder imperial, o que, conseqüentemente, nos deixaria muito menos propensos a ouvir a voz de Shakespeare por meio das reverberações de uma consciência pós-colonial.

Quando falamos de entendimento tradicional, estamos nos referindo aos duros julgamentos exercidos em relação às apropriações pós-coloniais d'*A Tempestade*, de Shakespeare. Na visão de Loomba, de acordo com seu texto *The Postcolonial Tempest: response to Peter Hulme's 'Stormy Weather'* [entre 2000 e 2003]¹² é como se as críticas pós-colonialistas fossem equiparadas a um Caliban merecedor de alguma simpatia, mas falho e limitado, uma vez que, embora muitos escritores pós-coloniais tenham identificado as populações marginalizadas com Caliban, essa tendência tem sido menos óbvia entre os shakespearianos pós-coloniais que escrevem fora da academia ocidental e uma estratégia mais frequentemente adotada por escritores pós-coloniais que não são shakespearianos.

Peter Hulme, por exemplo, em seu ensaio *Stormy Weather: Misreading the Postcolonial Tempest* [entre 2000 e 2003]¹³, coloca que os pós-colonialistas atendem à política em detrimento de aspectos textuais e formais das peças shakespearianas e que escritores como George Lamming, Aimé Césaire e Roberto Fernández Retamar

¹¹ *A Tempestade e Depois* (1991, tradução literal nossa).

¹² *A Tempestade pós-colonial: resposta ao 'Tempo Tempestuoso' de Peter Hulme* ([entre 2000 e 2003], tradução literal nossa).

¹³ *Tempo Tempestuoso: interpretando mal A Tempestade pós-colonial* ([entre 2000 e 2003], tradução literal nossa).

negligenciam estes aspectos. Em resposta, Loomba [entre 2000 e 2003] argumenta que estes escritores, e muitos outros como eles, em outras partes do mundo colonizado, nem sempre oferecem leituras próximas das peças, mas isso não significa que não nos forneçam ideias brilhantes. Assim como outros escritores pós-coloniais, intelectuais e ativistas, eles estavam interessados nas peças de Shakespeare como capital cultural para destacar as desigualdades do encontro colonial e enfrentar os seus efeitos contemporâneos.

Discordamos de Hulme [entre 2000 e 2003] e corroboramos com a postura de Loomba [entre 2000 e 2003], pois não acreditamos em tal negligência. Uma leitura politizada não os torna surdos para a poesia do texto shakespeariano. Ao contrário, é justamente porque são tão sensíveis a esta poesia que podem se apropriar do texto para amplificar seus próprios sentimentos e pensamentos, bem como para compreender seu poder retórico e emocional. A subversão de um cânone não é simplesmente uma questão de substituir um conjunto de textos por outro. Um cânone não é um corpo de textos em si, mas sim um conjunto de práticas de leitura. Estas práticas de leitura, por sua vez, residem em estruturas institucionais, tais como currículos de ensino e redes de publicação. Então, a subversão de um cânone envolve trazer a consciência e a articulação destas práticas e instituições, e resultará não só na substituição de alguns textos por outros, ou na redistribuição de alguma hierarquia de valor dentro deles, mas igualmente na reconstrução dos textos chamados canônicos por meio de práticas alternativas de leitura (ASHCROFT et al., 1989, p. 189).

É claro que toda a crítica literária e dramática é, em maior ou menor medida, subjetiva e criativa, mas *A Tempestade* apresenta uma lacuna entre o texto e o sentido que dá à peça um caráter particularmente parecido: muito do que se ouve nela, seja autobiografia de Shakespeare ou um discurso colonial (STINA-EWBANK, 1991, p. 109) somos nós mesmos e nossa eficaz voz pós-colonial.

E é por isso que tomamos o texto de Boal como uma apropriação que propõe uma resistência às leituras convencionais do texto de Shakespeare, além de retomar um espaço textual privilegiado para abordar o problema da opressão.

[...] is that language good for nothing but cursing, or can Caliban use that language to change the world?

(Bill Ashcroft, *Caliban's voice*)

CAPÍTULO II

CALIBAN FALA: A *TEMPESTADE*, DE SHAKESPEARE

Essa gente chamamos selvagens como denominamos selvagens os frutos que a natureza produz sem intervenção do homem. No entanto aos outros, àqueles que alteramos por processos de cultura e cujo desenvolvimento natural modificamos, é que deveríamos aplicar o epíteto. As qualidades e propriedades dos primeiros são vivas, vigorosas, autênticas, úteis e naturais; não fazemos senão abastardá-las nos outros a fim de melhor as adaptar a nosso gosto corrompido.

(Michel Montaigne, *Dos Canibais*)

A Tempestade, de William Shakespeare, tomou vida nos palcos pela primeira vez no início do século XVII, na Inglaterra, época em que governava o país o representante da dinastia Stuart, James I.

O enredo da peça faz menção a intrigas e agitações políticas, em meio aos desejos de vingança e reconciliação. O cenário é uma ilha, lugar de exílio do duque Próspero, antes duque de Milão que, afastando-se do governo para se dedicar aos estudos, é usurpado pelo irmão e acaba por ser lançado ao mar, numa velha embarcação, levando consigo apenas sua filha, Miranda, e seus livros.

Uma vez na ilha, rende-se ao fato de que, a partir desse momento, apenas três são as suas propriedades: seus livros, sua filha e as terras onde aportou. No entanto, esse local já era habitado por dois seres, a saber: Ariel, servo de Sycorax – governante da ilha, morta antes da chegada de Próspero -, e Caliban, filho de Sycorax. Na peça, Ariel é descrito como o “espírito do ar” que, rebelando-se contra Sycorax, foi por ela aprisionado. Já Caliban é apresentado como o “escravo selvagem e deformado” que considera Próspero

um invasor que lhe roubou as terras. Ariel, manipulado pela gratidão de ter sido solto por Próspero, encara a servidão como caminho para sua posterior libertação. Caliban, por sua vez, ciente de que foi usurpado, oferece resistência, mas se vê escravizado por obra dos poderes mágicos do duque.

Tempos depois, Próspero cria a oportunidade de se confrontar com seus inimigos. O navio que levava Antonio, seu irmão desleal, naufraga em virtude de uma tempestade provocada pelos poderes mágicos do duque e todos os tripulantes se veem perdidos na ilha. A partir daí, Ariel e Caliban assumem participações decisivas no confronto, embora em lados distintos. As ações e o posicionamento dessas duas personagens em relação à servidão, assim como a resistência de Caliban, norteiam diversas leituras, das mais “conservadoras” às mais “alternativas”, isto é, respectivamente, das leituras hegemônicas formalistas às revisões históricas e apropriações transgressoras (BELLEI, 2000).

No que tange às leituras “conservadoras”, atentemo-nos a Frank Kermode e Harold Bloom que, a nosso ver, seguem o caminho do complexo de dependência proposto por Mannoni em *Prospero and Caliban: the psychology of colonization* (1993)¹⁴.

Mannoni (1993, p. 8), à luz da Psicanálise, teorizou a relação entre o colonizador e o colonizado como uma dependência extremamente visível em uma situação colonial e que se encontra em toda parte. Propondo-se a fazer uma análise das razões de ser do colonialismo, empresta os termos d’ *A Tempestade* de Shakespeare e apresenta o Complexo de Próspero, caracterizado pelo desenho do paternalismo colonial (MANNONI, 1993, p. 110). Analogamente explicita que Caliban se afirma por oposição, mas que ele é mera bestialidade (MANNONI, 1993, p. 108), ou seja, precisa do colonizador para ensinar-lhe os modos civis.

Assim, com base na sua observação sobre as atitudes dos colonizados, completou que, onde quer que os europeus tivessem fundado colônias, podia-se dizer, com segurança, que a sua vinda era esperada; mesmo inconscientemente, este era o desejo dos futuros súditos. Em vez de ler as boas vindas dos nativos como um sinal de hospitalidade, ele as vê como prova de seu desejo de subjugação e de dependência, considerando que a relação mestre/escravo entre o colonizador e o colonizado foi vinculada por disposições psicológicas inerentes tanto a um quanto a outro. O colonizador sofria de um complexo de dominação e o colonizado, de uma necessidade de dependência.

¹⁴ *Prospero e Caliban: a psicologia da colonização* (1993, tradução literal nossa).

Em Mannoni (1993), então, o Caliban de Shakespeare não se refere explicitamente aos povos colonizados, mas aos sujeitos colonizados incapazes de independência.

Por sua vez, Bellei (2000) assinala que Kermode, no seu texto introdutório de *A Tempestade* para a *Arden Edition*, em 1954, legitima a subordinação de Caliban em relação a Próspero como uma ordem natural ao pensamento renascentista. Caliban está para os “selvagens” assim como Próspero está para a civilidade europeia, aquele devendo subordinar-se a este. Na visão de Kermode, Caliban, em virtude de sua incapacidade de ser educado, precisa da dominação de Próspero, numa clara analogia à *Política* de Aristóteles: “[...] há casos de pessoas livres e escravas por natureza, e para estas últimas a escravidão é uma instituição conveniente e justa” (ARISTÓTELES, 1255a, p. 26).

Segundo Alden T. Vaughan e Virginia Mason Vaughan, em *Shakespeare’s Caliban: a cultural history* (1991)¹⁵, Caliban foi originalmente uma construção europeia, com todo o prejuízo embutido do Ocidente. Na visão desses autores, certamente, na peça de Shakespeare, Caliban não buscava a verdadeira liberdade: primeiro porque, na luta por sua liberdade, ele cai em outra armadilha de escravização, escolhendo voluntariamente servir Trínculo como seu novo mestre. Segundo porque, em vez de tentar neutralizar o discurso colonialista, Caliban mostra o complexo de dependência já utilizado por Mannoni (1993) para ilustrar a dependência do Terceiro Mundo. Além disso, quando sua rebelião falha, ele, de repente, se arrepende, dizendo:

CALIBAN

‘Stá bem; e no futuro vou ter siso,
Buscando a graça. Mas que grande besta
Eu fui, chamando o bêbado de deus,
E adorando esse tolo! (SHAKESPEARE, Ato V, Cena I).

Para Vaughan e Vaughan (1991), esse discurso de encerramento de Caliban indica que ele, como um veículo de resistência do Terceiro Mundo, apresenta algumas limitações, uma vez que é criado dentro de um paradigma etnocêntrico europeu. Vaughan e Vaughan (1991) ainda destacam a resistência de Caliban em relação a Próspero como um símbolo contra a opressão, mas ressalvam que a fala de Caliban não é libertadora em tudo e que sempre vai soar preocupante.

Harold Bloom, referindo-se à peça em *Shakespeare: a invenção do humano* (2001), corrobora com as colocações de Vaughan e Vaughan (1991) quando aponta como equívoco

¹⁵ *O Caliban de Shakespeare: uma história cultural* (1991, tradução literal nossa).

o fato de Caliban ter se tornado um “Herói da Liberdade” na África e no Caribe, já que ele está longe de ser uma celebração do homem natural. Indo mais longe, assevera que “os críticos de orientação marxista, multicultural, feminista e neo-historicista conhecem bem as próprias causas, mas não as peças de Shakespeare” (BLOOM, 2001, p. 802). Para Bloom (2001), Caliban não é capaz de escapar nem do poder de Próspero nem de qualquer criatura “civilizada” e cita como exemplo disso a cena em que Caliban se regozija da suposta liberdade com relação a Próspero e se entrega servilmente como escravo de Trínculo, o Bobo do Rei Alonso, na cena II do ato II.

CALIBAN

Mostro as melhores fontes, colho frutas

Pesco para o senhor, carrego lenha.

Que a peste leve o tirano que sirvo!

Não dou lenha pra ele, só pr’ocê,

Que é homem maravilhoso (SHAKESPEARE, Ato II, Cena II).

Nossa leitura pós-colonialista se contrapõe a Vaughan e Vaughan (1991) e a Bloom (2001). Aos primeiros, respondemos, respaldados por Ashcroft et al. (1989), que leituras pós-coloniais de textos literários tradicionais ingleses e, mais importante, talvez, os efeitos sobre as práticas de leitura pelos quais tais textos são canonizados são produtos inevitáveis de um mundo transformado no qual não é mais possível preservar repositórios de um sistema fixo e imutável de valores. *A Tempestade*, então, não é uma declaração do triunfo colonialista. Ao contrário, ao denominar-se uma “grande besta” que tomou um bêbado como deus, Caliban produz uma estratégia de apagamento da potência colonialista. Sua voz, longe de nos soar “preocupante”, revela que conhece, e muito bem, o discurso do qual o colonizador se utiliza como instrumento de exploração.

Ao segundo, afirmamos nossa crença de que, longe de ser incapaz de se esquivar do poder do homem civilizado, a atitude de Caliban para com Trínculo seja em virtude do que Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), explicita acerca do processo de inferiorização: para ele, esta inferiorização é o correspondente nativo da superiorização europeia. “É o racista que cria o inferiorizado” (FANON, 2008, p. 90), e o racismo colonial não é diferente de qualquer outro. Atentemo-nos para a última fala de Caliban na mesma cena a que se refere Bloom (2001):

CALIBAN

Cercar peixe, nunca mais;

Lenha não pego nem acendo,

Só porque ele está querendo;

Seus pratos não lavo mais.
Ban, ban, ban, Caliban
Tem amo novo amanhã.
Liberdade, viva! Viva a liberdade!
Liberdade, vivôoooo!! (SHAKESPEARE, Ato II, Cena II).

Ora, se é o racista que cria o inferiorizado, não podemos esperar de Caliban uma imediata compreensão de que Trínculo provém do mesmo meio europeu do qual veio o tirano Próspero antes de aportar na ilha, conforme ilustra a fala de Stephano:

STEPHANO:
Pois então peço que mostre o caminho, e chega de
Conversa. Trínculo, o Rei e toda a nossa companhia
Estando afogados, nós ficamos herdeiros aqui: [...] (SHAKESPEARE, Ato II,
Cena II).

O retrato do colonizador pintado por Memmi (2007) corrobora com essa ideia. Tanto o grande quanto o pequeno colonizador são atraídos pela ambição de lucro, pelo apego aos privilégios institucionais, pela legitimação da usurpação que faz das riquezas do colonizado, pelo racismo, pelo sentimento de superioridade cultural. Ainda que a imensa maioria dos colonizadores não tenha consciência nítida de seu papel histórico, todos tendem a compartilhar desses valores.

Portanto, compreender algo novo demanda elaboração e é mister que exista a possibilidade para essa nova formação:

Compreender algo novo exige disponibilidade, preparação, exige uma nova formação. É utópico esperar do preto ou do árabe que se esforcem para inserir valores abstratos na sua *Weltanschauung*, quando eles mal conseguem comer o suficiente para matar a fome. Pedir a um preto do alto Níger que se calce, denunciar que ele é incapaz de se tornar um Schubert, não é menos absurdo do que ficar admirado porque um operário de Berliet não dedique suas noites ao estudo do lirismo na literatura indiana, ou declarar que ele nunca será um Einstein. Na verdade, de modo absoluto, nada se opõe a coisas semelhantes. Nada – salvo que os interessados não têm a possibilidade de obtê-las (FANON, 2008, p. 92).

Assim como “na África do Sul devem existir dois milhões de brancos para aproximadamente treze milhões de nativos, e nunca passou pela cabeça de nenhum nativo sentir-se superior a um branco minoritário” (FANON, 2008, p. 90), seria utópico para Caliban entender, naquele momento, a impossibilidade de libertação.

Por sua vez, Skura (1989) se contrapõe a Bloom (2001) quando afirma que, na avaliação da “nova” versão historicista da peça, é importante perceber que a ênfase

histórica, em si, não é nova. Desde o início do século XIX *A Tempestade* foi vista no contexto histórico do Novo Mundo e Frank Kermode, citando os primeiros estudiosos, argumentou que, nos anos 50, os relatos do episódio de esforços britânicos para colonizar a América do Norte precipitaram o tema principal da peça.

Segundo Skura (1989), o confronto de Próspero com Caliban pede um reexame da peça: na tentativa de entender os representantes do Novo Mundo, da natureza humana “incivilizada”, Próspero, como outros europeus, impôs estereótipos de inocência e monstrosidade sobre os nativos americanos. Assim, o material do Novo Mundo não é só presente, mas está bem no centro da peça e exige muito mais atenção do que alguns críticos estão dispostos a conceder. Este material, por exemplo, mostra como a história de “amor” entre Miranda e Ferdinand pode ser vista enquanto uma manobra política de Próspero para garantir seu retorno ao poder em Milão, já que Ferdinand é seu sobrinho. Até mesmo a tentativa de estupro de Miranda por Caliban pode ser lida como uma expressão não apenas de cunho sexual, mas também de luxúria territorial, compreensível em seu contexto.

If Caliban is the center of the play, it is not because of his role in the play's self-contained structure, and not even because of what he reveals about man's timeless tendency to demonize “strangers”, but because Europeans were at that time exploiting the real Calibans of the world, and *The Tempest* was part of the process (SKURA, 1989, p. 44-45)¹⁶.

Importa, portanto, fazer distinções importantes. Importa chamar a atenção não para a história em geral, mas sim para um aspecto da história: as relações de poder e a ideologia pelas quais as estas relações são codificadas. Importa, sobretudo, olhar não para o material do Novo Mundo na peça, mas para o efeito da peça sobre as relações de poder no Novo Mundo. Este efeito merece ser considerado n’*A Tempestade* como propõem Bill Ashcroft et al. (1989), isto é, como um desafio ao reconhecimento do conceito de dominância enquanto principal regulador das sociedades humanas.

Retamar (2006) desafia este conceito a partir do momento em que aponta que a polarização n’*A Tempestade* não é entre Ariel e Caliban, mas entre Caliban (colonizado) e Próspero (colonizador). Mais que isso, chama atenção para uma etimologia bastante significativa: Caliban é anagrama de “canibal”, cuja pronúncia é derivada de “caribe”,

¹⁶ Se Caliban é o centro da peça, não é por causa do que ele revela sobre a tendência atemporal do homem para demonizar “estranhos”, mas porque os europeus estavam, naquele tempo, explorando os Calibans reais do mundo, e *A Tempestade* foi parte do processo (SKURA, 1989, p. 44-45, tradução nossa).

povo que deu origem à toponímia e se caracterizou pela resistência heroica à invasão. “Shakespeare verifica, pues, que ambas maneiras de considerar lo americano, lejos de ser opuestas, eran perfectamente conciliables” (RETAMAR, 2006, p. 20)¹⁷.

Tanto é assim que Próspero interpela os vários ouvintes e os convida a se reconhecerem como sujeitos de seu discurso, como beneficiários da sua generosidade. Para Miranda ele é um pai forte, que a educa e a protege; para Ariel ele é um socorrista e capataz; e para Caliban é um colonizador que lhe usurpou a ilha. A segunda cena da peça é uma demonstração prolongada da poderosa narração de Próspero, pelo modo como ele interpela Miranda, Ariel e Caliban.

À Miranda, Próspero fala de suas origens a partir da sua negligência para com os assuntos do governo em virtude de seu amor pelos livros, o que levou a uma usurpação fraterna e a um banimento, seguida por um milagroso aportar na ilha.

PRÓSPERO:

Por favor, note bem:

Eu, esquecido do mundo e dedicado

Sempre ao oculto e ao cultivo da mente

Com aquilo que, por ser muito avançado

Não atraí muita gente, do irmão falso

Despertei o pior: minha confiança,

Como em muito pai bom, gerou no oposto

Falsidade das mesmas proporções

Da minha fé, que era sem limites,

Confiança total. Ele, no mando

Não só do que lhe davam minhas rendas

Mas de tudo que o poder propicia,

Por repetir inventou a verdade,

E obrigando a memória pecadora

A crer no que mentia, acreditou

Que era mesmo o duque; só com a troca

Dos aspectos externos da realeza

E sua pompa; donde a ambição ... [...] (SHAKESPEARE, Ato I, Cena II).

A Ariel, declara sua bondade em libertá-lo dos feitiços de Sycorax.

PRÓSPERO

[...]

A que tormentos

Você foi sujeitado! Seus gemidos

Faziam uivar lobos, penetrando

No coração do urso. Era um tormento

A ser dado aos danados, mas que a bruxa

Não soube desmanchar. Só minha Arte,

Quando cheguei e o ouvi, pode abrir

O pinheiro e livrá-lo (SHAKESPEARE, Ato I, Cena II).

¹⁷ Shakespeare verifica, pois, que ambas as maneiras de considerar o americano, longe de serem opostas, eram perfeitamente conciliáveis (RETAMAR, 2006, p. 20, tradução nossa).

Em relação a Caliban, ressentido-se de ter-lhe ensinado os modos civilizatórios.

PRÓSPERO:
Vil escravo
Que é incapaz de assimilar bondade,
Capaz de todo mal! Eu tive pena,
Cuidei pra que falasses e ensinei-te
Isso e aquilo. Quando nem sabias,
Selvagem, o que eras, resmungando
Como uma fera, eu te dei objetivos
E meio de expressá-los. Mas tua raça,
Mesmo aprendendo, tinha o que almas boas
Não podem suportar. Foste, por isso,
Preso a uma rocha com muito motivo,
Pois só prisão mereces (SHAKESPEARE, 1999, Ato I, Cena II).

Paul Brown, em ensaio intitulado *This thing of darkness I acknowledge mine: The Tempest and the discourse of colonialism* (1985)¹⁸, diz que essa reinvestidura no poder civil por meio do não civil é um discurso essencialmente colonialista. Todavia, a narrativa é repleta porque revela contradições internas que forçam seu projeto ostensivo e porque produz a possibilidade de espaços de resistência no outro.

Desse modo, para os fins desta dissertação, importa-nos retomar o Caliban “selvagem e deformado” em associação à epígrafe que abre o presente capítulo. De acordo com Campos (2000), John Florio, amigo de Shakespeare, traduziu para o inglês o ensaio *Dos Canibais*, de Michel Montaigne, o que nos leva a pensar na possibilidade de o poeta tê-lo lido. Consequentemente, a selvageria e a deformidade de Caliban apontam para o estranhamento diante do novo, diante daqueles que ainda não foram alterados por processos de cultura.

PRÓSPERO
[...] Na ilha –
Sem ser o filho que ela aqui pariu,
Um monstrengo malhado – não havia
Forma humana (SHAKESPEARE, 1999, Ato I, Cena II).

A partir do momento em que Próspero, com sua magia, escraviza Caliban, a fim de adaptá-lo ao seu “gosto corrompido”, a peça de Shakespeare nos obriga a voltar o olhar para uma lógica bastante simples, porém fundamental para nossa leitura pós-colonialista: o modo como os exploradores veem os nativos pode ser considerado como um paradigma da maneira como Caliban é visto e tratado por Próspero (CAMPOS, 2000), ou, nas palavras

¹⁸ *Esta coisa das trevas eu reconheço a minha: A Tempestade e o discurso do colonialismo* (1985, tradução literal nossa).

de Brown (1985), um paradigma de como o **Outro** é um espaço vazio a ser inscrito à vontade pelo desejo do colonizador.

As colocações de Edward Said em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1990) acerca do discurso orientalista também ilustram nossa leitura, na medida em que esse autor observa que o orientalismo não é simplesmente um discurso que produz certo conhecimento do Oriente, mas sim um estilo “ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 1990, p.3). Embora não esteja simplesmente correlacionado ao processo de exploração material do Oriente, o discurso produz uma forma de conhecimento que é de grande utilidade no auxílio deste processo, servindo para definir o Ocidente como a sua origem e para negar culturas estrangeiras, ou seja, para negar a expressão do **Outro**.

PRÓSPERO

É um demônio nato, cuja têmpera
Nenhum tempero educa; os meus esforços,
Humanamente feitos, ‘stão perdidos.
Com o seu corpo que o tempo enfeou,
A mente apodreceu [...] (SHAKESPEARE, 1999, Ato IV, Cena I).

Até agora, pudemos observar, ao examinarmos algumas figurações de Caliban, como são profundas as dinâmicas ideológico-culturais acerca de sua figura.

Na cena II do ato I, Próspero aborda Caliban pela primeira vez como uma tartaruga:

PRÓSPERO:

Aqui, falei! Tu tens mais a fazer.
Vem, tartaruga. Como é? [...] (SHAKESPEARE, Ato I, Cena II).

Em outras situações, sua referência denota características de um peixe. Trínculo, por exemplo, inicialmente o identifica como meio homem, meio peixe:

TRÍNCULO

[...]
O que é isso? É homem ou peixe? Morto ou vivo?
É peixe! O cheiro é de peixe; um fedor muito antigo e
peixoso; uma espécie de badejo nada novo. Que peixe
esquisito! [...] Tem perna feito homem! E as nadadeiras
parecem braços! [...] (SHAKESPEARE, Ato II, Cena I).

A impressão que Stephano tem de Caliban também é a de um monstro:

STEPHANO

Isto é algum monstro da ilha, com quatro pernas, que
pelo que vejo está com febre terçã [...] (SHAKESPEARE, Ato II, Cena I).

O parentesco de Caliban complica ainda mais o esforço para identificar a sua natureza e retratar sua aparência. Próspero menciona que sua mãe, Sycorax, é uma bruxa, enquanto que seu pai é um diabo. Essa linhagem invoca a imagem de Caliban como uma criatura que é metade homem e metade diabo. Em suma, a análise das descrições textuais pode pintar uma imagem ambígua de Caliban, isto é, conforme colocam Vaughan e Vaughan (1991), “the confusion of epithets that abounds in *The Tempest* encourages artists, actors, and readers to see Caliban however they wish” (VAUGHAN; VAUGHAN, 1991, p. 15)¹⁹.

A partir da leitura dos *Diários da descoberta da América: as quatro viagens e o testamento* (1991), de Cristóvão Colombo, percebemos que a interpretação de Caliban como metade humano e metade animal pode ter algo a ver com os livros de viagem do período que descreviam os habitantes do Novo Mundo e seus costumes diferenciados. Essas encenações de Caliban já evidenciavam sementes do colonialismo, visto que a descrição do **Outro** como sub-humano supõe que os habitantes nativos precisavam da tutela da Inglaterra para seu “aperfeiçoamento” como seres humanos. O Caliban metade animal a que Próspero se refere nos mostra como os habitantes do Novo Mundo eram vistos por meio de uma lente europeia, ou seja, de um paradigma etnocêntrico.

Como já mencionamos, as transformações pelas quais passou o conceito-metáfora de Caliban ocorreram ao longo dos séculos, muitas vezes refletindo as mudanças de atitudes culturais. No início do século XIX, o papel de Caliban não era considerado um lugar de destaque, apesar de já ocupar o papel de um homem-besta e não mais simplesmente um monstro (VAUGHAN; VAUGHAN, 1991, p. 181). Seu retrato ainda era bestial, mas sua humanidade era evidente. Apesar de suas representações deformadas, mais tarde tornou-se um nobre selvagem, vítima da opressão, refletindo o romantismo da época, ainda que necessariamente isso não indicasse a simpatia da Inglaterra em relação a qualquer movimento anticolonial (VAUGHAN; VAUGHAN, 1991).

Enquanto que hoje é comum ver Caliban como uma figura em um contexto colonial, a primeira produção que enfatizou a experiência colonial inglesa foi realizada por

¹⁹ A confusão de epítetos que abunda em *A Tempestade* incentiva artistas, atores e leitores a verem Caliban da forma que quiserem (VAUGHAN; VAUGHAN, 1991, p. 15, tradução nossa).

Jonathan Miller, em 1970, conforme mostram Vaughan e Vaughan (1991). Com base em sua leitura de *Prospero and Caliban: the psychology of colonization*, Miller retratou Caliban como um negro ignorante no contexto da colonização. Isso demonstra que as percepções acerca da figura Caliban ocorreram para além das produções teatrais.

Em contrapartida às colocações de Mannoni, Frantz Fanon, em capítulo intitulado *Sobre o pretense complexo de dependência do colonizado*, do livro *Peles negras, máscaras brancas* (2008), publicado pela primeira vez em português em 1963, responde a Mannoni, asseverando, conforme já colocamos no início desta seção, que, se existe um desejo de dependência por parte do colonizado, é em virtude de uma construção europeia de supremacia dos europeus em relação aos não europeus. “Em situações coloniais, essas ideias estão sempre tão presentes, principalmente por meio da opressão, que os colonizados acabam se considerando inferiores, reforçando, dessa maneira, as relações racistas inauguradas pelos europeus” (DUDALSKI, 2001, p. 92).

No ano de 1971, Aimé Césaire, em seu *Discurso sobre o colonialismo*, faz clara alusão a Mannoni e corrobora com as afirmações de Fanon quando diz que a Europa é indefensável:

A verdade é que a civilização dita “europeia”, a civilização “ocidental”, tal como a moldaram dois séculos de regime burguês, é incapaz de resolver os dois problemas maiores a que a sua existência deu origem: o problema do proletariado e o problema colonial; que, essa Europa acusada no tribunal da “razão” como no tribunal da “consciência”, se vê impotente para se justificar; e se refugia, cada vez mais, numa hipocrisia tanto mais odiosa quanto menos susceptível de ludibriar (CÉSAIRE, 1977, p. 13).

Retomando Said (1990), podemos esclarecer por que a figura de Caliban é tão fortemente ligada à ideologia do colonialismo. Orientalismo, para esse estudioso, não é apenas uma ideia sem uma realidade correspondente. O Oriente realmente existe geograficamente, culturalmente e historicamente. Não é meramente uma elaboração de uma distinção geográfica, é também “uma vontade de compreender, em alguns casos, para controlar, manipular até mesmo incorporar o Outro” (SAID, 1990, p. 5).

Para ele, então, os orientalistas não descrevem o Oriente de modo ingênuo. Ao examinar estilo, figuras de linguagem, definição de narrativa, dispositivos, circunstâncias históricas e sociais, Said (1990) tem a esperança de descobrir como os textos orientalistas manipulam provas dentro das limitações do imperialismo. Ele acredita que alguns textos orientalistas contêm alguma verdade em sua relação com a realidade do Oriente, mas se

recusa a reconhecer que o conhecimento contido nos textos orientalistas é objetivo e imparcial. O conhecimento é tingido com os interesses europeus.

Said (1990), dentre tantos outros estudiosos pós-colonialistas, não considera que qualquer texto detenha um monopólio da verdade, apenas oferece diferentes formas de saber. Sua análise busca descobrir as relações de poder por trás dos textos. O objeto de sua análise não é, portanto, o Oriente, mas os textos **sobre** o Oriente, isto é, a representação que os orientalistas transmitem. Como representações, tais textos foram concebidos por meio dos filtros da política e da ideologia europeias. Eles “fazem o Oriente falar, descrever o Oriente, tornar os seus mistérios simples para o Ocidente” (SAID, 1990, p. 20-21).

N’A *Tempestade*, Caliban dá indicações de como a Europa vê o **Outro**. Suas “deformidades” incorporam as sementes de uma atitude colonial porque, como percebido pelo complexo de dependência descrito por Mannoni, estas “deformidades” são interpretadas em termos da “superioridade” europeia.

Assim como os orientalistas fizeram do Oriente seu interlocutor, Shakespeare faz com que Caliban fale e se rebelde:

CALIBAN
Eu quero o meu jantar.
A ilha é minha, da mãe Sycorax,
Que você me tirou. Logo que veio,
Me afagava, mimava, inda me dando
Umas frutinhas, e ainda me ensinou
A chamar a luz grande e a pequena,
Que queimam dia e noite. E eu te amava,
E mostrei a você tudo na ilha –
As fontes, onde é estéril e onde é fértil.
Maldito seja! Todos os encantos
De Sycorax – sapos, escaravelhos,
E morcegos, te ataquem todos juntos!
Pois eu sou o seu único vassalo.
Eu era rei. Você me fez de porco
Nestas pedras, guardando para você
A ilha toda (SHAKESPEARE, Ato I, Cena II).

Desse modo, a peça pode ser vista como um discurso anticolonial, que revela a problemática e o jogo de poder do colonialismo.

Uma cena em particular reflete a imagem colonial de Caliban como o **Outro** que tem que falar dentro de um paradigma colonial. Esta cena diz respeito ao confinamento de Caliban, quando Próspero o acusa de tentar estuprar Miranda.

PRÓSPERO
Escravo mentiroso
Que açoite e não bondade afeta. Usei-te
Mesmo imundo, com carinho, e abriguei-te
Na minha cela até que ameaçaste
A honra da minha filha (SHAKESPEARE, Ato I, Cena II).

Tal acusação destaca a imagem do colonizado como um estuprador. Confrontado, Caliban parece admitir sua culpa:

CALIBAN
O ho,ho, quem dera eu conseguir!
E se não me impedisse eu populava
A ilha de Calibans (SHAKESPEARE, Ato I, Cena II).

Como uma representação do **Outro**, Caliban fala para a Europa.

É inegável, por conseguinte, que Shakespeare foi o primeiro a mostrar um de nós a maltratar um nativo, o primeiro a representar um nativo do interior, o primeiro a permitir um nativo no palco e o primeiro a fazer o encontro com o Novo Mundo problemático o suficiente para gerar uma corrente de atenção para *A Tempestade*, do mesmo modo que é inegável, também, a semelhança entre a trama e certos acontecimentos e atitudes na história colonial inglesa: os europeus chegaram ao Novo Mundo e assumiram que eles podiam se apropriar do que pertencia a este Novo Mundo, apagando o **Outro** (SKURA, 1992).

Uma das características marcantes desse apagamento é o controle sobre a linguagem, conforme nos chamam a atenção Ashcroft et al. (1989, p. 7). O imperialismo europeu foi capaz de fazer com que as piores características do colonialismo em todo o mundo fossem todas combinadas na região do Caribe: a aniquilação virtual da população nativa de caribes e aruaques, a pirataria e pilhagem, o desenraizamento e as atrocidades do comércio de escravos. Mais que isso, sempre que possível, os escravos foram isolados de seu grupo de linguagem comum, transportados e vendidos em lotes “mistos”, como forma deliberada de limitar as possibilidades de rebelião.

Essa política de supressão da linguagem continuou nas plantações do Novo Mundo em que ela poderia ser implementada. O resultado foi que, dentro de duas ou três gerações (às vezes dentro de uma) a única língua disponível para o africano comunicar entre si ou com o mestre era a língua europeia deste mestre. Então, sujeito a uma trágica alienação de língua e de paisagem, o africano percebeu que a sobrevivência psíquica dependia de sua facilidade para adotar uma espécie de duplo sentido na linguagem, e essa habilidade

envolve uma subversão radical dos significados da língua do mestre (ASHCROFT et al., 1989).

Em termos de América Latina, Retamar (2006) enfatiza que há uma tendência a tomar os latino-americanos como aprendizes, como rascunhos ou como cópias desfavorecidas dos europeus, do mesmo modo como a nossa cultura é tomada como uma aprendizagem, um rascunho ou uma cópia da cultura burguesa europeia. A língua é um elemento que aumenta a confusão, pois nosso idioma principal continua sendo o do colonizador. Assim, nossa contestação ao colonizador tem que acontecer na língua deste, ainda que subvertendo seus significados: “de que otra manera puedo hacerlo, sino en una de sus lenguas, que es ya también nuestra lengua, y con tantos de sus instrumentos conceptuales, que también son ya nuestros instrumentos conceptuales?” (RETAMAR, 2006, p. 22)²⁰.

Acreditamos, em virtude disso, na possibilidade de construir uma analogia entre o estereótipo colonial descrito por Bhabha (1998) e a resistência de Caliban no texto shakespeariano. Bhabha (1998) diz que o cerne do estereótipo está numa estratégia discursiva projetada para localizar o **Outro** colonial numa posição de inferioridade em relação ao colonizador, mas que esta estratégia tem, analogamente, a potencialidade de ser uma ameaça perturbadora. Arrazoam Ashcroft et al. (1989) que, ao contrário do que coloca a escritora indiana Gayatri Chakravorty Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010), Bhabha (1998) tem afirmado que as ideias de imitação e paródia tanto como uma estratégia de sujeição colonial por meio da “reforma da regulamentação e disciplina” que se apropria do **Outro**, e imitações inadequadas do nativo desse discurso - que têm o efeito de autoridade colonial ameaçador - sugerem que o subalterno tem, de fato, falado, e que as leituras corretamente sintomáticas do texto colonialista podem recuperar a voz nativa.

Sob pena de sermos injustos com Spivak (2010), precisamos ressaltar que, na concepção da autora, subalterno é todo aquele que pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p.12). Desse modo, ela conclama os teóricos pós-colonialistas a assumirem o encargo de lutar pelo combate à situação de subalternidade e, por conseguinte, rediscutir a questão do Terceiro Mundo frente ao discurso ocidental. Essa

²⁰ de que outra maneira posso fazê-lo, se não em uma de suas línguas, que já é também a nossa língua, e com tantos de seus instrumentos conceituais, que também já são nossos instrumentos conceituais? (RETAMAR, 2006, p. 22, tradução nossa).

luta, na visão de Spivak (2010), só faz sentido a partir do momento em que sejam criadas estruturas que não falem **pelo** subalterno, mas que possibilitem que ele **fale** e seja **ouvido**.

Assim, o que vislumbramos é um coadunar de visões entre Bhabha (1998) e Spivak (2010), segundo as quais os “subalternos” podem falar e a voz nativa pode ser recuperada.

Falando em autoridade colonial, importa ressaltar que a ilha, enquanto território usurpado, tem papel relevante na peça, sobretudo no que se refere à resistência de Caliban. Na cena II do ato III, por exemplo, ele descreve os efeitos da música da ilha:

CALIBAN

Não tenha medo; há ruídos na ilha,
Sons, árias doces; dão gosto e não ferem.
Saibam que às vezes, mil cordas tangidas
Murmuram-me no ouvido; outras, vozes
Que, se eu acordo depois de um bom sono,
Me adormecem de novo; e então, sonhando,
Nuvens que se abrem mostram-me tesouros
Prontos pra chover em mim e, acordando,
Choro para sonhar de novo (SHAKESPEARE, Ato III, Cena I).

De acordo com Brown (1985, p. 64), a ilha existe não em função do colonizador, mas do colonizado, embora Próspero utilize a música para encantar, punir e asseverar seu poder. Para Caliban, a música provoca um desejo de sonhar com a posse de suas terras, que lhes foram negadas em virtude da colonização.

Parece haver uma qualidade na ilha, além do poder do colonizador, uma qualidade que existe por si só e que o **Outro** pode usar para resistir, ainda que apenas no sonho, quando a realidade repressiva o toma como vilão e como encarnação do mal (BROWN, 1995).

A ilha, então, se configura como um espaço cujo significado é bem mais abrangente do que aquele que a coloca como um local “desabitado de civilidade” e povoado por “selvagens sem dono”.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Diccionario de los símbolos* (1986)²¹, apontam que “la isla, a donde no se llega más que al término de una navegación o un vuelo, es por excelencia el símbolo de un centro espiritual, y más precisamente del centro espiritual primordial” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 297)²². Isso nos leva a inferir que, enquanto “centro espiritual primordial”, a ilha, para Caliban, é um espaço

²¹ *Diccionario dos símbolos* (1986, tradução literal nossa).

²² a ilha, onde não se chega mais que ao término de uma navegação ou um voo, é por excelência o centro de um símbolo espiritual e mais precisamente do centro espiritual primordial (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 297, tradução nossa).

pastoral, separado do mundo do poder. Os sons, as árias doces que “dão gosto e não ferem” inscrevem um espaço ainda em branco, quando a imposição da “civilidade” ainda não tinha sido infligida pelo advento da colonização.

Essa produção de um espaço que está além da imposição colonial é representada por meio discurso colonialista, uma vez que a eloquência de Caliban, a sua linguagem, é também a língua do colonizador. A cena lança mão do discurso colonialista e fornece a Caliban uma retórica que lhe permite expressar o desejo de escapar da realidade e voltar a sonhar. Ao acordar e chorar para sonhar de novo, ele também expressa seu desejo ardente de liberação.

Portanto, o que está em jogo aqui é a poderosa ambivalência discursiva da peça. Se Caliban só pode representar seu desejo de liberdade por meio do discurso colonialista, este próprio discurso pode ser proferido para produzir um movimento de resistência.

Em vista disso, podemos afirmar que esta cena - momento extremamente poético d’*A Tempestade*, de Shakespeare, e que traz uma das falas mais poéticas de toda a produção shakespeariana - registra esta ambivalência no cerne do discurso colonialista.

Nossa afirmação encontra suporte em *Caliban’s voice: the transformation of english in post-colonial literatures* (2009)²³, de Bill Ashcroft:

Furthermore, Caliban, so comprehensively demonized, is nevertheless given some of the most beautiful and powerful lines in the play. While the conflict between Prospero’s Art and Caliban’s Natural Man remains central, Caliban becomes, in a post-colonial reading, the lens through which the political issues of colonial subjection are focused. Caliban is the key to the transformation of this allegory in such a reading, for he is not only colonized by Prospero, but in a sense, also by the assumptions on which the play is based (ASHCROFT, 2009, p. 30)²⁴.

Não é sem razão que a voz de Caliban ainda ecoa mais de três séculos após Shakespeare ter concebido *A Tempestade*. As Olimpíadas do ano de 2012, sediadas em Londres, foram abertas com essa fala poética, confirmando os tais pressupostos em que a peça é baseada: o mesmo discurso que permite a transformação do “selvagem” em

²³ *A voz de Caliban: a transformação do inglês nas literaturas pós-coloniais* (2009, tradução literal nossa).

²⁴ Além disso, a Caliban, tão exaustivamente demonizado, são, contudo, dadas algumas das linhas mais bonitas e poderosas da peça. Enquanto o conflito entre a Arte de Próspero e o Homem Natural de Caliban permanece central, Caliban torna-se, em uma leitura pós-colonial, a lente por meio da qual as questões políticas de sujeição colonial estão focadas. Caliban é a chave para a transformação dessa alegoria em tal leitura, pois ele não é apenas colonizado por Próspero, mas, em certo sentido, também pelos pressupostos em que a peça é baseada (ASHCROFT, 2009, p. 30, tradução nossa).

“civilizado” oferece a possibilidade de resistir. A Inglaterra reverbera, nessa abertura dos jogos olímpicos, o sonho de Caliban.

Esse discurso, então, fornece um rico momento para a discussão do colonialismo na peça. Se Caliban, por um lado, é escravizado, por outro se recusa obstinadamente à colonização. Aqui, a linguagem inscreve uma relação de poder com o **Outro**, a partir do momento em que este se reconhece como sujeito linguístico da língua principal. Ao amaldiçoar Próspero na língua da “civilidade”, ele é capaz de resistir.

CALIBAN

Agora eu sei falar, e o meu proveito
É poder praguejar. Que a peste o pegue,
Por me ensinar sua língua! ! (SHAKESPEARE, 1999, Ato I, Cena II).

Reitera Retamar (2006):

[...] Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Caliban y le enseñó su idioma para entenderse con él: ¿Qué otra cosa puede hacer Caliban sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la «roja plaga»? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad [...] (RETAMAR, 2006, p. 31)²⁵.

Ostensivamente produzido como um **Outro** para fornecer o pretexto para o exercício do poder, ele é também um produtor, provocando reação no mestre (BROWN, 1985, p. 65):

PRÓSPERO

Mas mesmo assim
Ele faz falta. É que faz o fogo,
Corta a lenha e executa outras tarefas
Que nos servem. Escravo! Caliban!
Terra! Coisa! Fala!

CALIBAN (*fora*)

Tem lenha aí.
[...]

PRÓSPERO

Escravo vil, que o diabo gerou
Em bruxa má, vem, aparece logo! (SHAKESPEARE, Ato I, Cena II).

²⁵ Próspero invadiu as ilhas, matou nossos ancestrais, escravizou Caliban e lhe ensinou seu idioma para entender-se com ele: que outra coisa pode fazer Caliban senão utilizar esse mesmo idioma para maldizer, para desejar que caia sobre ele a “praga vermelha”? Não conheço outra metáfora mais acertada de nossa situação cultural, de nossa realidade [...] (RETAMAR, 2006, p. 31, tradução nossa).

Assim, quando Próspero abandona a vingança contra os usurpadores do seu ducado e resolve voltar para casa no intuito de se aposentar e pensar na morte, Caliban fica sozinho na ilha e não percebemos, na peça, menção alguma de que fosse a procura de outro deus a quem adorar. Para Brown (1985), a conclusão do projeto colonialista sinaliza o banimento de seu expoente supremo.

Conhecendo a “civilidade”, Caliban reconhece seu significado que, paradoxalmente, vai oferecer a ele um local de resistência, mesmo quando as capacidades coercitivas desta civilidade querem silenciá-lo.

Levando em consideração o que nos ensina Antonio Cândido em *Literatura e Sociedade* (2006), quando diz que o olhar sociológico e historiográfico faz parte da economia da obra, lembremo-nos de que, na época das grandes navegações, os desvios das rotas traçadas aconteciam, sobretudo, por causa das tempestades. Arriscamo-nos a dizer que a tempestade que levou Próspero até Caliban foi “a mesma” que levou Portugal ao Brasil. *A Tempestade* é, sobretudo, um ato político.

Mesmo que hoje sejamos uma América Latina livre, nossas veias ainda estão abertas. Parafraçando Campos (2000), Caliban veio para ficar e, quase três séculos mais tarde, ainda precisa depor Próspero.

Thespis, olhando Sólon cara a cara, teorizou alarmado: “Não tenho vergonha não, senhor Sólon, porque eu não menti! Isto que o senhor viu não é a realidade na qual vivemos, o senhor e eu: é um jogo teatral!” Usou a palavra jogo no sentido de representação, como os franceses dizem ‘jeu’, ou os ingleses ‘play’. Na verdade, quis dizer: teatro, ficção, possibilidade, imagem ou – quem sabe? – representação do real. Como Thespis ainda não havia lido a teoria do Teatro do Oprimido, ele não sabia que a imagem do real é real enquanto imagem. Sólon, que também nunca leu esse meu livro, morreu sem saber que tinha tocado fundo na verdade.

(Augusto Boal, O teatro como arte marcial)

CAPÍTULO III

O ESPELHO DE CALIBAN: BOAL E O TEATRO DO OPRIMIDO

Como é possível defender a multiplicidade cultural e, ao mesmo tempo, a ideia de que existe apenas uma estética, válida para todos? Seria o mesmo que defender a democracia e, ao mesmo tempo, a ditadura.

(Augusto Boal, *A Estética do Oprimido*)

3.1 O filho do padeiro

Desde que nasci fui criança solitária, sentado na ponte no portão da minha casa, vendo o mundo passar. Sinto estas confissões passando, fugindo das minhas mãos. As palavras escapam dos meus dedos e reaparecem na tela, levando a melhor parte de mim. Onde? Palavras fogem carregando pensamentos. Vão procurar você, que eu nem conheço. Minhas palavras fogem de mim.

(Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padeiro*)

Nascido a 17 de março de 1931, no Rio de Janeiro, Brasil, filho de pais portugueses, Augusto Boal, engenheiro químico por formação e teatrólogo por ofício e vocação pode ser considerado um dos mais importantes diretores de teatro do país.

Sua práxis teatral mais conhecida é o Teatro do Oprimido, cuja técnica foi concebida durante o exílio político, entre os anos de 1971 e 1985. Nesse período, percorreu toda a América Latina e chegou à Europa, fixando residência na França, onde fundou o *Centre de Théâtre de l'Opprimé* (CTO-Paris), enquanto lecionava na Sorbonne.

Em 1986, a convite do Secretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro, retorna ao Brasil para implantar a Fábrica de Teatro Popular, projeto de capacitação em Teatro do Oprimido. A partir de então, foi fundado o Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-Rio), com o objetivo de difundir o método no país. As primeiras parcerias se deram com sindicatos de professores e de bancários e com prefeituras das cidades mineiras de Ipatinga e Belo Horizonte.

Já com o movimento bastante fortalecido, Boal concebe uma nova metodologia do Teatro do Oprimido, denominada Teatro Legislativo e, para isso, se candidata a vereador, possibilitando a formação de 19 grupos de teatro - “como política e não mais o velho *teatro político*” (BOAL, 2000, p. 318) -, a apresentação de 36 projetos e a promulgação de 13 leis.

No fim de 1996, o CTO-Rio consegue se tornar uma Organização Não Governamental (ONG) e, por se transformar em pessoa jurídica, abriu campo para estabelecer novas parcerias tanto nacionais quanto internacionais, consolidando o Teatro do Oprimido como o método teatral mais utilizado em todos os cinco continentes.

Autor de livros de ficção e de teatro, Boal também escreveu duas autobiografias, quais sejam, *Milagre no Brasil*, de 1979 e *Hamlet e o filho do padeiro*, de 2000. Sobre esta última, importa-nos abrir uma pequena reflexão sobre seu título. Não nos parece ingênuo que Boal tenha escolhido o nome de uma peça shakespeariana. Numa perspectiva pós-colonial, poderíamos pensar na forma como o jogo político, regado a injustiças e conspirações, poderia ressoar entre partes do mundo que tenham sido colonizadas por impérios europeus. Acreditamos que, assim como um teórico pós-colonial, Boal tem a clara percepção de que a história de Hamlet é aplicável à experiência de colonização, já que este se vê violado e abusado por um poder imperial, que lhe rouba o lugar de direito dentro de sua cultura, prática contra a qual luta o Teatro do Oprimido. Ao “ser ou não ser” de Hamlet agrega-se a dialética de Boal: “Libertar-se é transgredir. Transgredir é ser. Libertar-se é ser” (BOAL, 2000, p. 312).

Historicamente, a trajetória do Teatro do Oprimido se articula à experiência do Teatro de Arena, que despontou em São Paulo no final dos anos 50 e início dos anos 60.

De acordo com Mariângela Alves de Lima, no texto *História das ideias* (1978), no princípio o Arena adota uma nova proposta de espaço cênico, diferente daquela seguida até então pelo teatro brasileiro, embasada no palco italiano. De acordo com Boal (2000),

o palco italiano, que simula um quadro na parede, com personagens em movimento, distantes, é invenção da burguesia renascentista, que privilegiava os indivíduos possuidores da virtú maquiaveliana, aqueles que tentavam tomar o poder da nobreza, mas sem se solidarizar com o povo, ao qual, economicamente, estavam fadados a explorar também. Privilegiava o indivíduo excepcional, capaz de tudo, o virtú-oso, e não todos os indivíduos (BOAL, 2009, p. 250).

Nessa nova estética, o espaço da representação passa a ocupar o centro e a colocar a cena à altura do olhar do espectador. O espaço cênico, assim, poderia ser instalado em qualquer lugar, o que, para uma proposta que ainda estava se delineando, significava economia de recursos. Em virtude disso, o teatro passa a proporcionar acessibilidade a um público que antes não tinha condições financeiras de assistir aos espetáculos.

Entretanto, não houve, na proposta inicial do Arena, um questionamento sobre as características deste público, especialmente porque os espetáculos apresentados ainda seguiam os moldes de outras companhias teatrais que se constituíram a partir de alicerces muito díspares. Sobre isso, Boal (2000) diz:

Na alternância, Renato montou Silveira Sampaio, Só o faraó tem alma, Alfredo Mesquita dirigiu um espetáculo duplo, A falecida senhora sua mãe, de Feydeau, e Casal de velhos de Mirbeau, e eu, que não gostava de ecletismo, insisti no filão realista, They knew what they wanted, com o espantoso título de A mulher do outro, de Sydney Howard, que nos permitia continuar Stanislavski com peças estrangeiras. Fazendeiros norte-americanos: nada a ver com os brasileiros. A globalização cultural ainda não tinha operado em nós a Prótese do desejo, ainda desejávamos falar de nós, ouvir nossa voz, ver nosso rosto. [...] Era como se estivesse fazendo prova de fim de ano em Nova York sem pensar na plateia de São Paulo que tinha outras preocupações e não estava interessada em problemas rurais norte-americanos (BOAL, 2000, p. 153).

Finalmente, em 1956, tem início a modificação na forma de atuar. Em lugar de novos grupos de atuação cultural, o Arena passa a investir em capacitações a partir de suas próprias experiências em teatro. José Renato Pécora continua na Direção Geral, Boal assume o Departamento Cultural, Fausto Fuser cuida do Departamento de Teatro Infantil e o Departamento de Publicidade fica a cargo de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Riva Nimitz (LIMA, 1978).

Enquanto essa nova organização se consolidava, espetáculos eram paralelamente produzidos:

Ao mesmo tempo em que Boal ensaiava *Ratos e homens*, José Renato e Beatriz de Toledo Segall orientavam um curso de treinamento inicialmente planejado para ter a duração de dois anos no TPE. O curso deveria funcionar com um estágio para os participantes que quisessem futuramente integrar a equipe do Arena (LIMA, 1978, p. 4).

Desse modo, *Eles não usam Black-tie* surge como marco de uma proposta de valorizar as produções nacionais e compor uma estética embasada em uma linha de discussões sobre a realidade política brasileira a que Lima (1978) chama nacionalismo crítico de vertente descolonial:

Grande parte dos movimentos nacionalistas da arte brasileira emergiu de uma espécie de complexo de colonizado. A descoberta da raiz brasileira foi uma forma, até certo ponto, útil historicamente, que permitia ao colonizado reconhecer-se em oposição ao colonizador. Como se as diferenças pudessem garantir ao colonizado as dimensões assustadoramente grandiosas do colonizador (LIMA, 1978, p. 5).

Ainda que não se atentasse especificamente a este complexo, o Arena passa a pensar o teatro por meio das relações entre o povo e o aparato do poder político e econômico, tomando uma posição efetiva em favor da descolonização (LIMA, 1978).

Dentro dessa perspectiva, o Arena conta com Augusto Boal efetivar, com *Revolução na América do Sul*, espetáculo estreado em 1961, sua verdade artística calcada nos signos de uma arte coletiva.

Assim, a trajetória de Boal no teatro vai se consolidando. Dos estudos de Stanislavski e Brecht vai surgindo uma estética teatral que se ocupa dos aspectos sociopolíticos da realidade brasileira na década de 60, por meio de espetáculos como os musicais *Arena conta Zumbi* (em 1965) e *Arena conta Tiradentes* (em 1966), abalizando a hegemonia do autor brasileiro.

Aqui abrimos um parêntese para, rapidamente, falarmos sobre as principais características dos métodos teatrais de Stanislavski e de Brecht, já que esses dois dramaturgos fizeram parte do caminho de Boal e, em grande parte, contribuíram para concepção da Poética do Oprimido.

Teixeira e Camargo, em *Spolin e Stanislavski: intersecções no ensino e na prática do teatro* (2010) elucidam que

Stanislavski propôs a construção de um sistema que criasse um estado prático de vivência para o ator, similar ao da representação: primeiramente, eliminando a tensão muscular para o absoluto submetimento do “aparato físico” às ordens emanadas pelo artista; depois, combinando o sistema muscular a uma grande

concentração mental, espiritual e física por meio da memória, do corpo, do pensamento, da vontade, dos sentimentos e da imaginação e, finalmente, construindo uma “segunda vida” da personagem por meio de uma “verdade cênica” constituída por um “se” imaginário que o transportaria da vida efetiva, real e cotidiana de ator para a outra vida que foi criada e imaginada (TEIXEIRA; CAMARGO, 2010, p. 12-13).

O ator stanislavskiano, então, teria que usar a memória emotiva para encontrar a forma das suas personagens, tais como voz, expressões, movimento, ideias e emoções.

Encontramos diversos exemplos do método de Stanislavski aplicados ao Teatro do Oprimido no livro *Jogos para atores e não-atores* (2008), de Boal. Dentre eles, chamou-nos a atenção:

I SENTIR TUDO QUE SE TOCA

A morte endurece o corpo, começando pelas articulações. Chaplin, o maior dos mímicos, o palhaço, o bailarino, já não podia dobrar os joelhos no fim de sua vida.

Assim, são bons todos os exercícios que dividem o corpo nas suas partes, seus músculos, e todos aqueles em que se ganha controle cerebral sobre cada músculo e cada parte, tarso, metatarso e dedo, cabeça tórax, pelve, pernas, braços, face esquerda e direita etc. (BOAL, 2008, p. 89).

Conforme podemos ver, nos jogos propostos por Boal (2008), bem como no método stanislavskiano, a ação é propositadamente representada no intuito de chegar aos objetivos da personagem, sendo um caminho para o despertar das emoções.

A diferença entre ambos os métodos está aqui:

1 O amor

Na Suécia, uma jovem de 18 anos mostrou, como imagem de uma repressão que ela mesma sofria, uma mulher deitada, pernas abertas, e um homem sobre ela, na posição mais convencional de se fazer amor, a chamada *papai-e-mamãe* (imagem real). Pedi aos espect-atores que fizessem a imagem ideal correspondente a essa mesma cena. Um homem se aproximou e inverteu as posições: a mulher por cima, o homem por baixo. A jovem protestou e fez sua própria estátua: homem e mulher juntos, face a face, pernas entrelaçadas. Aquela era a sua representação de dois seres humanos, duas pessoas fazendo amor. Muito ingênuo, *naif*, mas também sincero (BOAL, 2008, p. 7).

A “verdade cênica” de Stanislavski se constitui por meio dos exercícios que transportam o ator da vida “real” para aquilo que foi “imaginado” para a constituição da cena. Na verdade cênica de Boal não existe um “se”. A cidadã comum se faz atriz e se coloca em cena.

Por sua vez, Eduardo Luiz Viveiros de Freitas, no artigo *Brecht: teatro, estética e política* (2005), faz alusão ao teatro de Brecht como teatro político:

Na dramaturgia, Brecht admite a emoção, desde que elevada ao raciocínio e ao conhecimento, e utiliza o controverso efeito V ou distanciamento para produzir (no espectador e no próprio ator) um estado de surpresa semelhante ao que para os gregos se manifestava como o início da investigação científica e do conhecimento. A discussão de suas teorias estéticas no teatro, na poesia, na construção de uma nova poética; o desafio sempre renovado que a montagem de suas peças representa para os artistas de teatro; a vinculação de sua estética a uma opção política e ideológica clara, o marxismo; a convocação para a revolução proletária e para a transformação social e socialista da sociedade; o sentido positivo da existência que perpassa seus textos teatrais e poéticos (FREITAS, 2005, *s.p.*).

Igualmente, Bertolt Brecht, no prólogo de seu livro *Estudos sobre teatro* (1978), diz que nós só podemos descrever o mundo a partir do momento em que entendermos que este mundo pode ser modificado e enfrentado de maneira ativa. Para ele, assim como para Augusto Boal, o mundo pode ser reproduzido no teatro, mas somente se concebido como passível de transformação. O teatro político brechtiano propõe, então, que o indivíduo se posicione reflexivamente diante do que vê no palco. Mas... e as ações? Boal, em *A Estética do oprimido: Reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico* (2008), conta que Brecht dizia que o linho, caso fosse manchado uma única vez, nunca mais voltaria a ser branco como antes. O Teatro do Oprimido propõe que o linho não seja manchado ou, se o for, que essa mancha desapareça completamente por meio de sua estética teatral, como veremos mais aprofundadamente no próximo capítulo.

Voltando à trajetória de Boal, infelizmente o Golpe Militar de 1964 veio obstacularizar a maturidade artística da dramaturgia brasileira. Sábado Magaldi, no artigo *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro* (1996), nos elucida que este golpe trouxe para o teatro outra hegemonia: a da censura.

A sobrevivência do teatro tornou-se difícilíssima com a edição do Ato Institucional nº 5 e o advento do governo Médici, que sufocou o que ainda restava de liberdade. No palco só se passou a respirar de novo com a abertura política iniciada no governo Geisel e prosseguida no governo Figueiredo (MAGALDI, 1996, p. 277).

Boal (2000) ilustra bem a situação de censura:

A censura apertava o cerco a quem teimasse em falar da realidade, da injusta distribuição de renda (hoje, o Brasil perde até de Botswana). Chegou ao sublime grotesco com *Antígona* em Porto Alegre: o censor chamou o diretor da peça ao eu escritório, disse ter gostado do texto, faria o maior empenho em liberá-lo, com pequenas cirurgias: Creonte saía maculado do seu enfrentamento com Antígona e o público poderia ver aí a crítica velada à situação brasileira.
- Volte aqui com o autor da peça e vamos achar uma solução pacífica: a peça merece – propôs, conciliador.

- Depois do espanto inicial, o diretor disse que teria o maior prazer em voltar acompanhado pelo autor... se não fosse o pequeno inconveniente: o senhor Sófocles estava morto há muito tempo.
- Que pena! Eu não sabia – respondeu o censor, comovido. – Mais uma razão pra liberar: justa homenagem. Você me traga então quem recebe os direitos autorais em nome do senhor Sófocles e conversaremos [...] (BOAL, 2000, p. 252-253).

Aos censores não importava quem fosse Sófocles. O que valia era a manutenção do *status quo*.

Depois da apresentação de *Roda Viva*, de Chico Buarque, em 1968, explica-nos Armando Sérgio da Silva, em seu livro *Oficina: do teatro ao te-ato* (1981), que *Roda Viva* era discutida em todos os lugares. Até mesmo os políticos se preocupavam em discutir esse espetáculo na Assembleia Legislativa. Ainda que temerosa, boa parte da população vencida o medo e lotava a plateia. Os atores de teatro passaram de artistas a corruptores da sociedade brasileira. Proibida pela censura e, ainda assim, desafiadora, *Roda Viva* sobreviveu inclusive ao espancamento dos atores, conforme nos conta Boal (2000).

A partir daí, as peças que o Arena queria montar estavam todas proibidas. Proibição profícua. De certa forma, foram a censura e a perseguição política os embriões do Teatro do Oprimido.

A liberdade perdida: não os sonhos. As peças que queríamos montar estavam proibidas. Havíamos perdido tudo: peças, teatro censurado, subvenções, figurinos, tudo. Menos nossos sonhos.

Entre nós e nossos espectadores não havia diferença, agora que não tínhamos nada que nos vestisse de artistas: éramos cidadãos, humanos. Podíamos – nós e eles – fazer teatro. Oferecíamos nosso saber, pedíamos o deles em troca (BOAL, 2000, p. 271).

Boal começa a formar grupos de Teatro-Jornal. Estes grupos representavam em qualquer lugar, desde que longe da polícia. Os espetáculos eram escritos e, duas horas depois, encenados. O sonho de difundir as técnicas para que qualquer cidadão pudesse fazer teatro, usar a riqueza da linguagem dramática para pensar a resistência à opressão começa a tomar contornos de realidade.

O Teatro-Jornal foi uma resposta estética à censura imposta, no Brasil, no início dos anos 70, pelos militares, para escamotear conteúdos, inventarem verdades e iludirem. Nessa técnica, encena-se o que se perdeu nas entrelinhas das notícias censuradas, criando imagens que revelam silêncios. Criada em 1971, no Teatro de Arena de São Paulo, foi muito utilizada para revelar informações distorcidas pelos jornais da época, todos sob

censura oficial. Ainda hoje é usada para explicitar as manipulações utilizadas pelos meios de comunicação²⁶.

Preço alto foi pago. Depois da prisão e da tortura, Boal parte para o exílio e quem assiste à concepção do Teatro Invisível é a Argentina. O Teatro-Invisível que, sendo vida, não é revelado como teatro e é realizado no local onde a situação encenada deveria acontecer, surgiu como resposta à impossibilidade, ditada pelo autoritarismo, de fazer teatro dentro do teatro, na Argentina. Uma cena do cotidiano é encenada e apresentada no local onde poderia ter acontecido, sem que se identifique como evento teatral. Dessa forma, os espectadores são reais participantes, reagindo e opinando espontaneamente à discussão provocada pela encenação²⁷.

Foi o povo português que viu nascer *Murro em ponta de faca* (em 1978) e *A Tempestade* (em 1979), enquanto muitos exilados se suicidavam. Linguagem metafórica por causa da queda de Perón na Argentina e da Revolução dos Cravos em Portugal. Paris trouxe a oportunidade de sistematizar e divulgar o Teatro do Oprimido pelo mundo, sem metáforas. Foi organizado um grupo de vinte professores, atores, psicólogos e trabalhadores sociais. Em alguns meses, Boal ensinou jogos e técnicas.

Em 1979, precisamente em janeiro, trezentas pessoas se inscreveram, superando as expectativas. Foram quatro oficinas com 40 estagiários em cada uma e quatro equipes de cinco aspirantes a Coringas foram montadas. Cada equipe orientou uma oficina e, aos sábados e domingos, ainda havia reuniões de Teatro-Fórum (BOAL, 2000).

A dramaturgia simultânea era uma espécie de tradução feita por artistas sobre os problemas vividos pelo povo. Até o dia em que uma mulher, no Peru, não aceitou a tradução e ousou subir ao palco para dizer com sua voz e por meio de seu corpo qual seria a alternativa para o problema encenado. Aí nasceu o Teatro-Fórum, no qual a barreira entre palco e plateia é destruída e o diálogo, implementado. Produz-se uma encenação baseada em fatos reais, na qual personagens oprimidas e opressoras entram em conflito, de forma clara e objetiva, na defesa de seus desejos e interesses. No confronto, o oprimido fracassa e o público é estimulado, pelo Coringa (o facilitador do Teatro do Oprimido), a entrar em cena, substituir o protagonista (o oprimido) e buscar alternativas para o problema encenado²⁸.

²⁶ Cf. em: <<http://www.ctorio.org.br>>

²⁷ Cf. em: <<http://www.ctorio.org.br>>

²⁸ Cf. em: <<http://www.ctorio.org.br>>

A anistia veio em 1979, mas a residência francesa durou até 1984, ano em que Boal prepara seu “retorno impossível”, com o *Corsário do rei*, que estreou em 1985. E o Teatro do Oprimido continua sua missão.

O filho do padeiro morreu em 2009, poucos meses após finalizar o livro *A Estética do Oprimido*. Morreu sem montar *Hamlet*, desejo expresso em sua autobiografia. Não nos deu *Hamlet*, mas nos presenteou com *A Tempestade*, já amadurecido pela trajetória de exercitar o pensamento político, social e estético dos oprimidos e estimular a busca por uma sociedade sem opressores.

3.2 Arte e política, ética e estética

Arte não é adorno, palavra não é absoluta, som não é ruído e as imagens falam, convencem, dominam. A estes três Poderes - Palavra, Som e Imagem - não podemos renunciar, sob pena de renunciarmos à nossa condição humana.

(Augusto Boal, *A Estética do Oprimido*)

Mais uma vez, retomamos Oscar Wilde para delinear o pensamento de Boal acerca da arte e da política, da ética e da estética: “o que a arte realmente espelha é o espectador, não a vida”. Em outras palavras, mais precisamente nas palavras de Boal, “a arte não precisa ser figurativa para figurar” (BOAL, 2009, p. 83).

Não sendo razão da arte provocar sensações estancas, a fruição da obra de arte, bem como sua compreensão, são inerentes ao conhecimento prévio de cada indivíduo. Um exemplo bastante ilustrativo nos dá Boal (2008):

Os *westerns* de Hollywood, como aqueles sobre Custer, invasor de terras, arquiassassino, querem mostrar *natives* como sendo maus porque são *natives* e brancos bons... porque, ora por quê: porque são brancos. Os produtores desses filmes exaltam a figura macabra desse general, mas os indígenas sabem que Custer foi matador de inocentes (BOAL, 2009, p. 84).

Numa analogia muito simples, podemos perceber que o mesmo se dá a partir das leituras pós-colonialistas de *A Tempestade*, de Shakespeare, nas quais vislumbramos que o

poder colonial lançou mão do mesmo mecanismo utilizado nos *westerns* de Hollywood: Caliban, “o escravo selvagem e deformado”, é mau porque é nativo e Próspero é bom porque deseja ensinar-lhe seus costumes “civilizados”, de modo a perpetuar sua ideologia e seus paradigmas eurocêntricos.

Nessa perspectiva, Boal nos deixa entrever que o teatro tem a capacidade de, por meio da empatia, influenciar o comportamento dos espectadores. Muitos espetáculos se fazem importantes pela sua montagem, não pelo seu texto – “pela técnica, não pela arte” (BOAL, 2009, p. 84).

Seu raciocínio parece recorrer ao de Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994), publicado pela primeira vez em 1955, segundo o qual a resistência política a esse tipo técnico da obra de arte inclui o debate por meio do pensamento sensível. Se, por um lado, o poder vigente tem as armas para fazer com que artistas e intelectuais cooperem com as estratégias de dominação, por outro o pensamento sensível da resistência se coloca em oposição e oportuniza a criação de conceitos não apropriáveis por esse mecanismo excludente.

Importa ressaltar que, para Boal, existem dois tipos de pensamento, o simbólico e o sensível. O pensamento simbólico é representado por meio de palavras e de gestos convencionados, já que “símbolos necessitam de interlocutores concordes” (BOAL, 2009, p. 26). O pensamento sensível, por sua vez, é “para ser compreendido, mesmo quando não expresso em palavras” (BOAL, 2009, p. 27). É ele que permite organizar o conhecimento e transformá-lo em ação.

Desse modo, conforme Boal (2008), ainda que as ideias preponderantes em uma determinada sociedade sejam as ideias da classe dominante, “os dominados lampejam descontentamento” (BOAL, 2008, p. 87), sobretudo em uma sociedade que, marcada pelo poder de compra, reflete na arte a ideologia daqueles que detêm este poder. Assim, “os que vivem do seu salário devem fortalecer sua arte para não serem fagocitados pelo pensamento único” (BOAL, 2009, p. 86). E é a isso que se propõe a Estética do Oprimido: a provocar descontentamento, a fornecer, por meio da arte e da palavra, o direito à rebelião de todos os dominados.

Por falar em palavra, esta é imprescindível para possibilitar o diálogo, ação indispensável ao movimento de resistência. De acordo com Boal, as palavras carregam significantes polissêmicos que se modificam no trânsito entre emissor e receptor: “ao chegar, as palavras estarão carregadas com as experiências do destinatário, não do

remetente” (BOAL, 2009, p. 103). Boal parece, com estas palavras, arrazoar que o movimento de resistência tem seu cerne no entendimento de que não há reprodutibilidade entre o que é dito e o que é escutado, tal como disse Benjamin em *A tarefa-renúncia do tradutor* (2008).

Por essa razão, é preciso transcender o pensamento simbólico e buscar outras formas de comunicação que abarquem o pensamento sensível, ética do teatro e de todas as artes. Trocando em miúdos, é pensamento simbólico o Próspero que ensina sua língua a Caliban e é pensamento sensível o Caliban que amaldiçoa Próspero na língua que aprendeu.

As palavras, então, habitam o campo semântico da luta pelo poder. A prática colonialista do fazer teatral provoca, nos dizeres de Boal (2008), um esvaziamento da palavra e, com isso, desorganiza a linguagem e impede a formulação de ideias coerentes.

Foucault (1971) afirmava que em toda sociedade há mecanismos de exclusão, sendo que o mais recorrente é o interdito:

Temos consciência de que não temos o direito de dizer o que nos apetece, que não podemos falar de tudo em qualquer circunstância, que quem quer que seja, finalmente, não pode falar do que quer que seja. Tabu do objecto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: jogo de três tipos de interditos que se cruzam, que se reforçam ou que se compensam, formando uma grelha complexa que está sempre a modificar-se (FOUCAULT, 1971, p. 2).

O discurso – concretizado por meio de palavras e fruto do pensamento simbólico -, desse modo, torna-se o local de exercício do poder.

Em sua análise d’*A Tempestade*, de Shakespeare, Brown (1985) defende que a peça não é simplesmente um reflexo de práticas colonialistas, mas uma intervenção em um discurso ambivalente e até mesmo contraditório. Este discurso assume a forma de uma poderosa e agradável narrativa que busca, ao mesmo tempo, harmonizar disjunções, transcender irreconciliáveis contradições e mistificar as condições políticas exigidas pelo discurso colonialista.

Por outro lado, a peça pode, em última análise, trazer à tona os problemas que o discurso colonialista trabalha para apagar ou superar. O resultado, então, é um texto ambivalente que exemplifica um discurso pelo qual, inexoravelmente, se prejudica ou desconstrói pronunciamentos ditos oficiais (BROWN, 1985).

Boal acredita no discurso enquanto forma de exercício do poder e pensa a arte popular como aliada para a sua desconstrução:

Shakespeare dizia que o teatro é um espelho que nos mostra nossos vícios e virtudes. O Teatro do Oprimido quer ser um *espelho mágico* onde possamos, de forma organizada, politizada, transformar a nossa e todas as imagens de opressão que o espelho reflita (BOAL, 2009, p. 190).

O discurso colonialista é o espelho quebrado de Caliban. A Estética do Oprimido é a libertação de Caliban ao se ver no espelho.

3.3 De espectador passivo a sujeito da ação dramática

O objetivo de toda árvore é dar frutos, sementes e flores: é o que desejamos para o Teatro do Oprimido que busca não apenas conhecer a realidade, mas a transformá-la ao nosso feitio.

Nós, os oprimidos.

(Augusto Boal, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*)

Boal, em seu livro *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas* (2011), inicia a teorização sobre o Teatro do Oprimido questionando os conceitos clássicos de arte, especificamente, o conceito aristotélico de tragédia, por julgá-los conservadores de um cenário excludente das manifestações populares. Embora este estudo se ocupe de uma comédia, cabe enfatizar que a explicação do modelo trágico-coercitivo de Aristóteles é o ponto de partida para a proposta de uma nova maneira de ser fazer teatro, qual seja, o Teatro do Oprimido, que desconstrói este modelo e, a partir dessa desconstrução, entende que tanto na tragédia quanto na comédia o que importa é a participação do espectador na ação dramática.

A fim de fazer entender o modelo trágico-coercitivo, isto é, o que este modelo reproduz como aparato de dominação, Boal (2011) retoma Aristóteles e oferece um pequeno dicionário de palavras simples:

Agnorisis – É a explicação que o herói oferece aos espectadores, por meio do discurso, de sua falha e do reconhecimento desta falha. De acordo com Boal (2011), a *agnorisis* tem a função de não permitir que o espectador perca a empatia com a personagem.

Catástrofe – A catástrofe, como o próprio nome indica, cumpre o objetivo de chamar a atenção do espectador para as terríveis consequências de se cometer um erro.

Empatia - Para Aristóteles, na *Arte poética* (2008),

a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções (ARISTÓTELES, 2001, p. 8).

Assim, é necessária uma atitude passiva do espectador, para que este sinta a ação da personagem como se fosse a própria personagem. A isso se dá o nome de empatia.

Ethos – Cada forma de governo tem suas finalidades e são elas que determinam seu caráter, ou seja, o *ethos* do administrador. É necessário que a imagem deste administrador se desenhe na mente do espectador, para que haja sintonia entre orador e auditório, entre personagem e espectador. A imagem de si, construída por meio do discurso, define o *ethos*. De acordo com *A retórica*, de Aristóteles (2005), a ponderação, a simplicidade, a sinceridade são atributos hábeis em tecer a confiança no exercício oratório e, por conseguinte, na tragédia.

Harmatia – Na tragédia, tanto o erro de julgamento quanto a ignorância provocam conflito. Patrice Pavis, no *Dicionário de teatro* (1999) diz que, na concepção aristotélica, “o herói não comete uma falta por causa de sua maldade e de sua perversidade, mas em consequência de algum erro que perpetrou” (PAVIS, 1999, p. 191). Este conflito é a *harmatia*.

Herói trágico – O herói “coincide perfeitamente com sua ação: ele se coloca e se opõe através do combate e do conflito moral, responde pelo seu erro e se reconcilia com a sociedade ou consigo mesmo, quando de sua queda trágica” (PAVIS, 1999, p. 193). Daí reside o fato de ser o herói trágico aquele a quem se deve seguir em certas características, mas não em outras.

Peripécia – Trata-se de uma modificação súbita e radical no destino da personagem, que caminhará da glória para a desgraça.

Boal (2011) explica o surgimento do herói trágico em simultaneidade à época na qual o Estado inicia a utilização do teatro como mecanismo de coerção do povo, já que era o Estado que pagava as produções. As palavras de Arnold Hauser, em *Historia Social de La Literatura e El Arte*²⁹ (1998), comprovam:

El rapsoda era poeta y ejecutante a la vez. Ahora se separan las funciones. Los cantores corales forman una profesión organizada, así los poetas envían sus cantos encargados con la seguridad de que su ejecución no tendrá dificultades. Estos coros eran mantenidos por la nobleza y se podían encontrar en todas las fiestas públicas y por todas partes (HAUSER, 1998, p. 4)³⁰.

Dessa forma, pode-se esquematizar o funcionamento do sistema coercitivo. No início do espetáculo, é apresentado o herói trágico, com quem o público estabelece uma forma de empatia.

No decorrer, inicia-se a ação trágica, na qual o herói revela sua *harmatia*, sua falha de comportamento, seu erro, mas que, surpreendentemente, lhe oportuniza a felicidade almejada. Com isso, é estimulada, também, a *harmatia* do espectador.

De repente, ocorre a peripécia. “O espectador, que até então teve sua própria *harmatia* estimulada, começa a sentir crescer seu terror” (BOAL, 2011, p. 51).

Por fim, chega a catástrofe, para que o espectador apreenda as extraordinárias decorrências que pode ter uma falha.

Nesse sentido, podemos estabelecer um diálogo entre o Teatro do Oprimido e *O Panoptismo*, terceiro capítulo da terceira parte de *Vigiar e Punir* (2004), de Michel Foucault, publicado originalmente em 1975, intitulada *Disciplina*, pois este considera que a especificidade da disciplina reside na atitude de se desviar da norma. No intuito de fazer com que o indivíduo siga as normas, dispositivos de vigilância foram desenvolvidos, sendo que esses mecanismos tinham como finalidade interiorizar uma culpa por cada ato “anormal” do sujeito. Uma das formas de vigilância destacadas era o Panóptico, cujo

²⁹ *História Social da Literatura e Arte* (1998, tradução literal nossa).

³⁰ O bardo era tanto poeta como executor. Agora se separam as funções. Os cantores de corais formam uma profissão organizada, e os poetas enviam suas canções com a garantia de que sua implementação não terá nenhuma dificuldade. Estes coros eram mantidos pela nobreza e podiam ser encontrados em todas as festas públicas e por todas as partes (HAUSER, 1998, p. 4, tradução nossa).

significado concerne a uma total observação da vida do indivíduo por parte do disciplinador, consolidando, pela ordem psicológica, os mecanismos de poder.

Por meio do exemplo da peste e da lepra, Foucault (2004) explica os modelos sociais de exclusão e de esquemas disciplinares. “A lepra e sua divisão; a peste e seus recortes. Uma é marcada; a outra, analisada e repartida. O exílio do leproso e a prisão da peste não trazem consigo o mesmo sonho político. Um é o de uma comunidade pura, o outro, o de uma sociedade disciplinar” (FOUCAULT, 2004, p. 164).

Assim, Foucault (2004) coloca que a especificidade da disciplina reside na atitude de se desviar da norma. No intuito de fazer com que o indivíduo siga as normas, dispositivos de vigilância foram desenvolvidos, sendo que esses mecanismos tinham como finalidade interiorizar uma culpa por cada ato “anormal” do indivíduo.

Um dos mecanismos de vigilância destacados era o Panóptico, uma habitação em formato de anel, no centro do qual havia um pátio com uma torre no meio. Este anel era dividido em pequenas celas que se apresentavam tanto para o interior como para o exterior. Em cada cela, havia um indivíduo a ser “corrigido” e na torre ficava um vigilante.

Como cada cela dava ao mesmo tempo para o interior e para o exterior, o olhar do vigilante podia atravessar toda ela, ou seja, tudo o que o indivíduo fizesse, independente da posição no espaço que este ocupasse, o vigilante veria.

O significado do panoptismo, então, concerne a uma total observação da vida indivíduo por parte do poder disciplinador. Este indivíduo é vigiado o tempo todo sem, contudo, ter a percepção disso. Este é o objetivo do Panóptico: vigiar sem ser percebido, “[...] induzir no detido um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento autoritário do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente nos seus efeitos ... que a perfeição do poder tenta tornar inútil a atualidade do seu exercício” (FOUCAULT, 2004, p. 166).

A partir do momento em que ver e ser visto são dissociados, o poder torna-se desindividualizado.

Ao organizar espaços que, sem serem vistos, permitem ver, o Panóptico garante a ordem estabelecida, independente das ações do indivíduo. A função primordial do Panóptico não era a de vigiar, mas sim garantir ao indivíduo que ele era vigiado o tempo todo. Com isso, o poder se consolidava por meio de mecanismos de ordem psicológica.

Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmos; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os

dois papéis: torna-se o princípio da sua própria sujeição (FOUCAULT, 2004, p. 168).

Em virtude disso, para Foucault (2004), “o Panóptico (...) deve ser compreendido como um modelo generalizável de funcionamento; uma maneira de definir as relações de poder com a vida quotidiana dos homens” (FOUCAULT, 2004, p. 169).

Desse modo, a estrutura do Panóptico é pura ficção. Sua disciplina centra-se numa presença forjada do vigilante, aquele que nunca aparece, mas que pode aparecer a qualquer momento e, por isso mesmo, tem o poder de suscitar um temor muito maior que o de um vigilante real. Portanto, a estrutura do Panóptico permite imposições de ações ou comportamentos a uma pluralidade de indivíduos.

O Panóptico permite aperfeiçoar o exercício do poder. E isto de várias maneiras: porque pode reduzir o número dos que o exercem, ao mesmo tempo que multiplica o número daqueles sobre os quais é exercido. Vigiar todas as dependências onde se quer manter o domínio e o controle (FOUCAULT, 2004, p. 170).

Assim, qualquer instituição que adote o modelo do panóptico é de manipulação simples, visto que seus princípios de “adestramento” são também simples e, por isso mesmo, torna-se uma arena experimental de poder. Nesta arena experimental, o indivíduo é culpado até que prove o contrário.

Vamos retomar o modelo trágico-coercitivo de Aristóteles, segundo o qual o nível superior de felicidade alcançada pelo indivíduo é consequência de seu comportamento virtuoso. “Seja, pois, a felicidade o viver bem combinado com a virtude [...]” (ARISTÓTELES, 2005, p.109). Portanto, uma das consequências do comportamento virtuoso é a justiça que, por sua vez, seria inerente à realidade, qual seja: para os iguais, partes iguais; para os desiguais, partes desiguais. Sem nenhum critério, pois Aristóteles não cogita a probabilidade de transformação das desigualdades. Simplesmente as aceita como equitativas porque são empiricamente verificáveis (BOAL, 2011).

Ora, mesmo sendo as desigualdades inerentes à realidade, são necessários critérios que as estabeleçam e estes critérios são as leis. Assim, é feliz quem adota um comportamento virtuoso que, conseqüentemente, é fruto da justiça, que se baseia nas leis, que são fabricadas pelos indivíduos superiores, que são virtuosos porque são nobres. Em resumo: é feliz quem obedece às leis que corroboram com as desigualdades.

E aqueles que não almejam aceitar os critérios de desigualdade? O que cabe a eles?

A eles cabe o panóptico que, nesses termos, apenas muda seu formato deanel para a forma de palco tradicional: plateia abaixo e personagens acima; personagens acima, vigiando e plateia abaixo, sendo vigiada, sem perceber; plateia abaixo, aprendendo a reproduzir as relações de poder e personagens acima, ensinando a “justiça” das desigualdades; personagens acima, culpando e plateia abaixo, interiorizando a culpa; plateia abaixo, excluída e personagens acima, exercitando os mecanismos de exclusão. Cabe a eles a passividade.

A experiência do panóptico coaduna com a experiência do teatro tradicional, de acordo com o modelo trágico-coercitivo.

[...] o Panóptico pode ser utilizado como máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retreinar os indivíduos. Experimentar remédios e verificar seus efeitos. Tentar diversas punições sobre os prisioneiros, segundo seus crimes e temperamento, e procurar as mais eficazes. Ensinar simultaneamente diversas técnicas aos operários, estabelecer qual é a melhor. Tentar experiências pedagógicas [...] (FOUCAULT, 2004, p. 168).

Tudo isso nos leva a inferir que, ao contrário do que postulou Aristóteles, a poesia, a tragédia e o teatro têm, sim, relações com a política. E Boal (2011) afirma a existência destas relações embasando-se na própria Poética, para mostrar que o teatro é a arte que mais propicia a coerção.

Diferentemente do modelo trágico-coercitivo de Aristóteles, o Teatro do Oprimido propõe a “práxis-tron, não thea-tron” (BOAL, 2009, p.164). Isso significa que, embora tendo o cuidado de resgatar o espaço etimológico da palavra *theatron*, do grego, o Teatro do Oprimido deixa de ser o lugar de divisão de ações e representações em que imagens e sons são impostos sobre uma audiência visual, para ser o lugar de visão de percepção por meio da apreensão. A “práxis-tron” advém da necessidade de que o ator e o artista se reconheçam como cidadãos e de que os cidadãos de uma sociedade se conheçam como artistas:

O espaço físico, o espaço estético e o espaço cênico já são Estética mesmo antes que entre em cena o primeiro ator. Quando entra, seu corpo é pintura, escultura e dança. Quando pronuncia sua primeira frase, suas palavras são poesia, ideia e emoção. Sua voz é música. Seus atos são os atos estetizados de um cidadão (BOAL, 2009, p. 164).

A concepção de Boal para o Teatro do Oprimido, enquanto estética teatral, centra-se no que ele chama de método subjuntivo:

[...] o teatro conjuga a realidade no tempo presente do mundo indicativo— Eu faço!—ou no gerúndio — Estou fazendo. A TV e a publicidade no modo imperativo — Faça! No Teatro do Oprimido a realidade é conjugada no modo subjuntivo, em dois tempos: no pretérito imperfeito —se eu fizesse?—ou no futuro— e se eu fizer? (BOAL, 2009, p. 165).

Por isso todo seu sistema - quer teórico, quer metodológico-prático - é centrado na proposta de que toda e qualquer pessoa só pode se tornar cidadã se puder criar um indivíduo artístico e se puder produzir coletivamente.

O Teatro do Oprimido tem como objetivo transformar o espectador passivo em sujeito da ação dramática. Este espectador torna-se também ator, a partir do momento em que apresenta o espetáculo segundo suas necessidades de discutir certos temas ou de ensaiar certas ações. Dessa forma, é infundido no espectador o desejo de praticar, no cotidiano de sua vida social, as ações ensaiadas no teatro. “A prática destas formas teatrais cria uma espécie de insatisfação que necessita complementar-se através da ação real” (BOAL, 2011, p.150). Enquanto Aristóteles sugere uma Poética em que o espectador dá poder à personagem de pensar em seu lugar, a Poética do Oprimido instiga à ação. Não existe espectador que permita ao ator agir ou pensar em seu lugar.

Em contraposição ao panoptismo do teatro tradicional, o Teatro do Oprimido propõe que o espectador seja o protagonista, aquele que “transforma ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores” (BOAL, 2011, p. 138). Assim, a Poética do Oprimido transcende a demarcação implicada pela oportuna etimologia da palavra teatro, qual seja, local de onde se vê, para ser, principalmente, o local onde se atua, sem vigilância e sem culpa.

Infelizmente, o panoptismo do teatro tradicional, na forma do sistema trágico coercitivo de Aristóteles, ainda sobrevive, justamente porque é bastante eficaz, como eficaz era a estrutura do Panóptico. De acordo com Boal (2011), “a estrutura do sistema pode variar de mil formas, fazendo com que seja às vezes difícil de descobrir todos os elementos de sua estrutura, mas o sistema estará aí, realizando sua tarefa básica: a purgação de todos os elementos antissociais” (BOAL, 2011, p. 62). Apesar disso, o palco aristotélico/panoptíptico não é o único lugar para se praticar teatro.

O teatro político ambiciona confirmar a natureza inerente à ação teatral, bem como obter a reflexão aberta da plateia em torno de motes de ordem sociopolítica e também a sua mobilização para uma atuação real na sociedade. Perante esse escopo, do mesmo modo que o teatro de Brecht consagrou os resultados de distanciamento no teatro moderno ocidental, a Poética do Oprimido coopera com modificações estéticas no que tange ao procedimento

de representar e confia ao espectador não só um caráter crítico e indutivo, como também o convida a uma participação funcional na cena, sendo esta participação condição *sine qua non* para que o jogo teatral se cumpra.

Até porque a estética jamais será dissociada do teatro, nem a ética da política. Já dizia Boal (2011) que a discussão sobre as relações entre o teatro e a política é tão velha quanto o teatro, ou quanto a política. É a plateia que ergue as analogias cênicas das figuras dramáticas entre si, desde o particular até o geral, do simplesmente engraçado até aquilo que provoca o riso para fazer pensar. Assim surge a estatura política do teatro.

Para Boal (2011), Shakespeare, em suas peças, mostrava amplo interesse por assuntos sociopolíticos. Frequentando analiticamente *A Tempestade*, Boal se apropriou dela e estabeleceu um espaço textual propício para discutir o problema da opressão, assunto do nosso próximo capítulo.

Recuamos cada dia diante da luta, mas ficai certos de que não a evitaremos: os matadores precisam dela e vão precipitar-se sobre nós e moer-nos de pau. Assim terminará o tempo dos feiticeiros e dos fetiches: ou nos bateremos ou apodreceremos nas prisões. É o momento final da dialética: condenais esta guerra, mas ainda não ousais declarar-vos solidários com os combatentes [...]; não tendes medo, confiai nos colonos e mercenários; eles vos obrigarão a lutar. Talvez então, levados à parede, desenfreadeis enfim essa violência nova que velhos crimes requeitados suscitam em vós. Mas isto, como dizem, é outra história. A do homem. Aproxima-se o tempo, estou certo disso, em que nós nos juntaremos àqueles que a fazem.

(Jean Paul Sartre, *Prólogo a Os condenados da terra*, de Frantz Fanon)

CAPÍTULO IV

CALIBAN ESCREVE: A *TEMPESTADE*, DE BOAL

REI – Agora nada de greves! Isso vai contra os meus princípios, mas como não há mais remédio, é melhor dar alguma coisa de comer a esses marinheiros, até que cheguemos a porto seguro. Que comam, pelo menos durante a tempestade!

(Augusto Boal, *A Tempestade*)

No capítulo II, dissemos que, embora hoje sejamos uma América Latina livre, nossas veias ainda estão abertas e que, quase três séculos mais tarde, Caliban ainda precisa depor Próspero. Essa paráfrase a Eduardo Galeano não foi inocente. Em *As veias abertas da América Latina* (2010), editado pela primeira vez em 1970, o jornalista e escritor uruguaio nos chama a atenção para o fato de que há nações que se especializaram em ganhar e nações que se especializaram em perder, como é o caso da América Latina “desde os remotos tempos em que os europeus do Renascimento se abalançaram pelo mar e fincaram os dentes em sua garganta” (GALEANO, 2010, p. 5).

E vai mais além: desde o descobrimento, a riqueza mineral que pertencia à América Latina foi para as mãos europeias, transformou-se em capital e, tempos depois, foi transferida para as mãos norte-americanas, acumulando-se nos centros detentores do poder.

Para os que concebem a História como uma disputa, o atraso e a miséria da América Latina são o resultado de seu fracasso. Perdemos; outros ganharam. Mas acontece que aqueles que ganharam, ganharam graças ao que nós perdemos: a história do subdesenvolvimento da América Latina integra, como já se disse, a história do desenvolvimento do capitalismo mundial. Nossa derrota esteve sempre implícita na vitória alheia, nossa riqueza gerou sempre a nossa pobreza para alimentar a prosperidade dos outros: os impérios e seus agentes nativos (GALEANO, 2010, p. 5-6).

Colombo (1991) nos conta que o Almirante da caravela Santa Maria, ao aportar numa ilha, ficou maravilhado com a paisagem, especialmente com os homens, que descreveu como gente muito mansa. Ao presenteá-los com “uns gorros coloridos e umas

miçangas”, o Almirante relatara que eles receberam esses presentes de tão pouco valor e, mesmo assim, tornaram-se amigos da tripulação:

Eu – diz ele –, porque nos demonstraram grande amizade, pois percebi que eram pessoas que melhor se entregariam e converteriam à nossa fé pelo amor e não pela força, dei a algumas delas uns gorros coloridos e umas miçangas que pusei no pescoço, além de outras coisas de pouco valor, o que lhes causou grande prazer e ficaram tão nossos amigos que era uma maravilha. Depois vieram nadando até os barcos dos navios onde estávamos, trazendo papagaios e fio de algodão em novelos e lanças e muitas outras coisas, que trocamos por coisas que tínhamos conosco, como miçangas e guizos. Enfim, tudo aceitavam e davam do que tinham com a maior boa vontade [...] (COLOMBO, 1991, p. 44-45).

O mesmo ocorreu com o Brasil. Ele foi descoberto, conquistado e colonizado pelo processo de expansão do capital comercial europeu. Desse modo,

de todas as revoluções estranguladas ou traídas, ao longo da torturada história latino-americana, emergem nas novas experiências, assim como os tempos presentes, pressentidos e engendrados pelas contradições do passado. A história é um profeta com o olhar voltado para trás: pelo que foi e contra o que foi, anuncia o que será (GALEANO, 2010, p. 9).

Boris Fausto, em seu livro *História do Brasil* (1996), corrobora com Galeano (2010) nos esclarecendo que as expressões “nascimento” e “descobrimto” do Brasil são enganadoras, porque podem ser interpretadas no sentido de que o território era desabitado quando os portugueses chegaram ao Novo Mundo, o que não é verdade, em virtude da presença da população indígena. Segundo o autor, a chegada dos portugueses foi desastrosa:

A chegada dos portugueses representou para os índios uma verdadeira catástrofe. Vindos de muito longe, com enormes embarcações, os portugueses, e em especial os padres, foram associados na imaginação dos tupis aos grandes xamãs (pajés), que andavam pela terra, de aldeia em aldeia, curando, profetizando e falando-lhes de uma terra de abundância. Os brancos eram ao mesmo tempo respeitados, temidos e odiados, como homens dotados de poderes especiais (FAUSTO, 1996, p. 21-22).

Fausto (1996) ainda ressalta que, pelo fato de não haver uma nação indígena consolidada e pelo fato de alguns grupos dispersos entrarem vez ou outra em conflito, os portugueses encontraram aliados entre os próprios índios, que colaboraram para lutar a favor da colonização. “Por exemplo, em seus primeiros anos de existência, sem o auxílio

dos tupis de São Paulo, a Vila de São Paulo de Piratininga muito provavelmente teria sido conquistada pelos tamoios” (FAUSTO, 1996, p. 22).

Isso não significa que os índios não resistiram bravamente ao processo de colonização e, conseqüentemente, a maioria sofreu todo tipo de violência, desde a cultural até as epidemias e mortes. “Do contato com o europeu resultou uma população mestiça, que mostra, até hoje, sua presença silenciosa na formação da sociedade brasileira” (FAUSTO, 1996, p. 22).

Assim, anunciando o que foi, voltamos o olhar para o nosso Brasil pós-colonial, parte do mundo em que o encontro cultural destrutivo está mudando para uma aceitação da diferença em termos de igualdade, em que os polos do governador-governado, do governante-governado são invertidos, em que o contexto da dominância como principal reguladora das sociedades humanas é reconhecido, mas desafiado, conforme asseveram Ashcroft et al. (1989, p. 36-37), e do qual *A Tempestade*, de Augusto Boal, faz parte.

No entanto, não houve uma simples mudança entre o tempo em que nossa garganta foi fincada pelos dentes colonialistas e o momento no qual desafiamos o poder colonial. Diz Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização* (1992), que a característica basilar da dominação é intrínseca aos vários modos de colonizar, além de quase sempre sobredeterminar estes modos.

Tomar conta de, sentido básico de *colo*, importa não só em *cuidar*, mas também em *mandar*. Nem sempre, é verdade, o colonizador se verá a si mesmo como a um simples conquistador; então buscará passar ao descendentes a imagem do descobridor e povoador, títulos a que, enquanto pioneiro, faria jus (BOSI, 1992, p. 12).

Nesse entremeio passamos pelo que Frantz Fanon, em *Os condenados da terra* (1968), chama de maldição da independência, isto é, “por meios colossais de coerção, a potência colonial condena ao retrocesso a jovem nação. Na verdade, a potência colonial diz: ‘já que querem a independência, tomem-na e danem-se’” (FANON, 1968, p. 77). Isso denota que desafiar o poder colonial implicou em lidar com circuitos que foram cristalizados por esse regime, sobretudo no que se refere à opressão, dentro da própria América Latina, de países maiores para com os seus vizinhos, ou à opressão de classes economicamente mais ricas para com as economicamente menos abastadas dentro de um mesmo país.

Ainda nesse entremeio, diante do desejo de redescobrir a pureza cultural pré-colonialista e da vontade de criar formações nacionais ou regionais inteiramente

independentes da implicação histórica relativa ao poder colonial, o Brasil experimenta a República da Espada, A República dos Governadores, A Era Vargas e a derrubada de João Goulart até chegar à ditadura: quando determinadas classes sociais começam a perceber que estão se oprimindo em função do estilo “ocidental” de vida, são condenadas ao silêncio, à prisão ou à clandestinidade pelas forças remanescentes do colonialismo. Nos moldes da estrutura panóptica (cf. Capítulo III), o estado de exceção tolhe o direito à livre expressão. Sobre isso, o historiador Caio Prado Júnior, no livro *A revolução brasileira* (1977), diz que os promotores do golpe o enfeitaram com o nome de “revolução” para mascararem os males que refreavam o progresso material e, sobretudo, cultural.

Entre os anos de 1964 e 1968, a liberdade de criação teatral, um dos mecanismos de livre expressão, ainda foi tolerada, apesar do golpe militar. A partir de 1968, um reforço a este golpe e à censura foi instaurado por meio do Ato Institucional nº 5 (AI5), o que acabou por negar totalmente a liberdade de expressão, principalmente pelos meios de comunicação de massa.

O Teatro do Oprimido nasceu em virtude desse contexto. Boal escreveu dois textos sobre sua experiência com a prisão e a tortura: a peça *Torquemada*, no mesmo ano em que foi solto, 1971, e alguns anos mais tarde, *Milagre no Brasil*, lançado no país em 1979, em que nos conta:

Eu tinha acabado de ensaiar *Simon Bolívar* e estava cansado. Um dos atores tinha me perguntado:

- Afinal pra que é que a gente fica ensaiando tanto? A censura não vai mesmo deixar que a gente faça essa peça...

Eu não acreditava nada em nenhuma “abertura”, como muitos otimistas; desde 1964, desde uma semana depois do golpe e até hoje, tem muita gente que continua dizendo que o governo vai mudar, que vai redemocratizar o país, restaurar os direitos do homem, etc. Eu não acreditava que isso fosse possível; na minha opinião o governo não ia restaurar nada de *motu proprio*. Mas não queria de jeito nenhum aceitar a autocensura: não queria facilitar o trabalho deles. Se quiserem proibir uma peça minha, que proibam: têm a força do lado deles. Mas não contem comigo para que me autocensure. Eu não queria fazer como muita gente que já nem sequer se permitia pensar em certas peças que gostaria de fazer, só de medo da censura. Por isso, continuávamos ensaiando essa peça sobre o Libertador de tantos países de Nuestra América, o homem que se auto-intitulou “O Lavrador do Mar”: tudo o que fez, ficou por fazer, tem que ser feito de novo... (BOAL, 1979, p. 7).

Boal fazia parte dos grupos que realizavam experiências teatrais fora das instituições teatrais e que ainda sobreviviam, em busca de organizar uma resistência democrática e discutir sobre os aspectos tanto estéticos quanto políticos da sociedade brasileira pós-golpe de 64.

Essa evolução nacionalista do teatro era permeada por uma radical manobra de politização, segundo a qual a dramaturgia deveria servir como instrumento de luta para a transformação social. O resultado desta luta foi o exílio.

O ministro nos recebeu com salamaleques e biscoitos finos. Ouviu nossos projetos, entusiasmado, quase nos condecorou com pesadas medalhas pátrias. Na porta, despedindo-se, lembrou detalhe importante: pela manhã, havia assinado decreto que nos exonerava. Estávamos no olho da rua, todos. Se quiséssemos retornar, teríamos que fazer exame diante de banca constituída pelos professores mais reacionários do país. Perdi o segundo terço do meu salário... Os cravos tiveram o trágico destino de todas as flores: a lata do lixo. Passei dois anos em Portugal (BOAL, 2000, p. 313-314).

Boal escreveu *A Tempestade* em 1979, ainda no exílio, ocasião da ditadura militar brasileira. Publicada primeiramente em Lisboa, *A Tempestade*, de Boal, apropria-se da peça de Shakespeare para questionar a exploração da América do Sul pelo colonialismo europeu e, especialmente, para discutir a postura neocolonialista dos Estados Unidos.

A Tempestade, de Boal, lembra-nos do que esquecemos, ajuíza o que ignoramos, partilha o que nos foi negado. Assim, a peça sugere um resgate de um período que, embora recente na história do Brasil, é desconhecido ou incógnito para muitos e, em oposição ao esquecimento, investe na aspiração de falar e conhecer um Brasil e os brasileiros que não desistem. E resistem.

Ele principia sua apropriação com a marca que traduz a postura ideológica da Poética do Oprimido:

Este espetáculo pode ser feito em palco à italiana ou em arena; em teatro ou em circo; numa garagem ou na rua. Para mim, o importante é que seja feito com muita verdade, muita sinceridade, muita cor, que pode até exagerar um pouco mas que fique claro, bem claro, que somos belos porque somos nós, e nenhuma cultura imposta é mais bela do que a nossa. É preciso que fique claro que nós somos Caliban (BOAL, 1979, p.1).

Ao clarificar que somos Caliban, Boal faz clara alusão a Retamar (2006), que já havia nos chamado a atenção para as implicações de se repensar a história da América Latina a partir “do outro lado”, ou seja, assumindo a condição de Caliban.

De acordo com Aimara da Cunha Resende, no artigo *God bless thee! Thou art translated!: on two brazilian Tempests* (1999)³¹ Boal mantém os principais aspectos encontrados mais tarde na fonte, principalmente pelos novos historicistas e pós-

³¹ *Deus te abençoe! Tu és traduzido!: Em duas tempestades brasileiras* (1999, tradução literal nossa).

colonialistas críticos, recriando a caracterização de acordo com sua própria teoria em Teatro do Oprimido e em consonância com sua visão sobre a exploração, pelo centro, dos países menos desenvolvidos. Próspero é um usurpador que lida com o habitante oprimido da ilha, Caliban, e também com outros membros das classes mais baixas, facilmente manipuláveis, como se fossem objetos colocados na ilha unicamente para servi-lo. Assim, tanto no texto fonte quanto na sua apropriação, Caliban domina suficientemente as “lições” de civilidade que permitem a ele reconhecer em Próspero o usurpador de suas terras, o conquistador “barato”, aquele que abusou da sua hospitalidade e o enganou com mimos e frutinhas, com colares, espelhos e anéis:

CALIBAN

Eu quero o meu jantar.
A ilha é minha, da mãe Sycorax,
Que você me tirou. Logo que veio,
Me aflagava, mimava, inda me dando
Um frutinhas, e ainda me ensinou
A chamar a luz grande e a pequena,
Que queimam dia e noite. E eu te amava,
E mostrei a você tudo na ilha –
As fontes, onde é estéril e onde é fértil.
Maldito seja! Todos os encantos
De Sycorax – sapos, escaravelhos,
E morcegos, te ataquem todos juntos!
Pois eu sou o seu único vassalo.
Eu era rei. Você me fez de porco
Nestas pedras, guardando para você
A ilha toda (SHAKESPEARE, 1999, Ato I, Cena II).

CALIBAN – Esta ilha pertence-me, e você roubou-me! Quando você veio pela primeira vez, eu acreditei em você, e você me corrompeu! Deu-me o supérfluo, e eu dei-te as minhas terras. Deu-me colares, espelhos e anéis, eu ofereci-te os meus rios, as minhas praias e os meus campos. Que sobre ti caíam todas as maldições da terra! Que te matem os escorpiões, os sapos e os morcegos. Você reina na minha terra e eu sou escravo no meu país! (BOAL, 1979, Primeiro Acto, Cena 2).

Até aqui, nem tanta novidade. Do mesmo modo como n’A *Tempestade*, de Shakespeare, o Caliban d’A *Tempestade*, de Boal, domina o bastante da civilidade e exerce sua potência discursiva para criar um local de resistência (cf. Capítulo II). O que nos chama a atenção é capacidade que o método do Teatro do Oprimido tem de conduzir Caliban à ação.

Mas não nos apressemos. É preciso partir do texto escrito para sua encenação. O texto d’A *Tempestade*, de Boal, ressignifica o texto shakespeariano por meio de uma relação intertextual estabelecida pelo processo de apropriação, inclusive da escrita que,

conforme colocam Ashcroft et al. (1989, p. 78), teve sua significação mais intensificada no discurso pós-colonial. É pela apropriação do poder investido por meio da escrita que este discurso pode tomar posse da marginalidade que lhe é imposta e fazer do hibridismo e do sincretismo a fonte de redefinição literária e cultural:

Diz o branco mentiroso
que sou feio e salafrário;
mas só isto é verdadeiro
sou negro como o operário.
Da Ásia e da África eu venho
o meu povo é um torvelinho.
Todos os pobres da América
conquistarão o seu destino.
Eu também sou amarelo,
Sou terra, sou campesino.
Um dia nos vingaremos
de todo branco assassino (BOAL, 1979, Primeiro Acto, Cena 3).

Todos somos Caliban e, parafraseando Césaire (1977), sabemos que temos vantagem sobre os colonialistas. Sabemos que estes, nossos senhores provisórios, são fracos e, por isso, mentem.

Falando em Césaire, quando ele, por exemplo, escreveu a personagem Caliban em *Une Tempête*, publicada em 1969, sabia-se que esta personagem, em anos anteriores, havia passado por várias representações no palco e em teoria crítica, como já comentamos (cf. Introdução). Na proposta de Césaire, Caliban vinha metamorfoseado em um escravo negro, enquanto que, no discurso crítico, estava começando a evoluir a partir de uma figura que justificou o colonialismo para uma figura de resistência.

A contribuição de Boal com a sua apropriação de *A Tempestade*, de Shakespeare, vem na esteira de autores como Césaire. Caliban, na apropriação de Boal, representa todo o hibridismo sociocultural resultante da ação colonialista:

CALIBAN
[...]
Eu sou negro, eu sou pobre,
eu sou pena e eu sou pranto.
Sou índio, sou amarelo,
sou triste, mas assim canto [...] (BOAL, 1979, Primeiro Acto, Cena 3).

É preciso ressaltar que o conceito de hibridismo abarcado por nós por meio da vertente pós-colonialista que assumimos nesta pesquisa segue o que propõe Bhabha (1998)

ao dizer que este hibridismo se acha na essência dos discursos instituídos entre o colonizador e o colonizado. Desse modo,

representa aquele “desvio” ambivalente do sujeito discriminado em direção ao objeto aterrorizante, exorbitante, da classificação paranoica – um questionamento perturbador das imagens e presenças da autoridade.[...] Não tem uma tal perspectiva de profundidade ou verdade para oferecer: não é um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas, ou as duas cenas do livro, em um jogo dialético de “reconhecimento” (BHABHA, 1998, p. 165).

O hibridismo, então, trata-se de uma problemática de representação, conforme podemos perceber no diálogo entre Caliban e Trínculo quando aquele questiona a servidão deste para com o rei e tenta convencê-lo de que os opressores devem morrer:

CALIBAN – Eu vou beber quando for para celebrar a morte do invasor.
TRÍNCULO – Cala a boca, pelo amor de Deus, eu tenho ordens terminantes de lutar contra toda a subversão.
CALIBAN (OFERECENDO A GARRAFA A TRÍNCULO) – Toma. Bebe pela morte do nosso opressor.
TRÍNCULO – Um gole, nada mais. Mas bebe tu primeiro.
(CALIBAN BEBE)
CALIBAN – Se com plena consciência és tão estúpido, que te ilumine o álcool.
(TRÍNCULO BEBE)
TRÍNCULO – Mais luz...
[...]
TRÍNCULO – Lá dentro tem mais garrafas.
CALIBAN – Vai buscar.
TRÍNCULO – São do meu patrão, eu tenho o dever sagrado de guardá-las.
[...]
CALIBAN – E porque são do teu patrão e não nossas?
TRÍNCULO – Porque assim são os costumes, assim são.
CALIBAN – Começa então a transformação (SAI ESTÉVÃO EM BUSCA DAS GARRAFAS). Responde minha besta: como podem ser do seu patrão, se as uvas nós a cultivávamos com as nossas mãos; se o vinho nós o fermentamos com a nossa ciência; se as bodegas nós as construímos com a nossa madeira? Como podem ser do teu patrão, se tudo quem fez fomos nós?
TRÍNCULO – São os costumes, assim é, e não digo mais, é a tradição.
CALIBAN – E se a tradição te mandar morrer de fome como a essa besta quadrada?
[...]
CALIBAN – O que se deve fazer, morrer de fome ou romper a tradição?
TRÍNCULO (EXCITADO) – Tens razão. Vamos roubar as bodegas. O monstro Próspero roubou-me toda a vida (BEBE). Sangue! Morte ao invasor! Abaixo o colonialismo! Sangue! Vamos roubar as garrafas! (BOAL, 1979, Primeiro Acto, Cena 3).

O discurso de Caliban acaba por revelar os saberes negados pelo poder colonial, que se infiltram em Trínculo, levando-o a questionar as bases de autoridade do discurso dominante. Ademais, na peça de Boal observamos um Caliban que nos remete a uma

alteridade, a um **Outro** que, por questões históricas, incorpora uma nova temática: a do trabalhador.

CALIBAN – É assim que você vai acabar, e eu e todos nós. Por enquanto você tem uma arma na mão e obriga-me a trabalhar pra ele, que nos explora. Mas no fim vamos cantar nós três o mesmo canto, bêbados do mesmo vinho [...]

CALIBAN – És um bêbado desempregado e assim vamos acabar os três, mas por enquanto eu ainda tenho que trabalhar [...] (BOAL, 1979, Primeiro Acto, Cena 3).

Apesar da incorporação desta nova temática, o trabalhador assalariado, explorado pelo capital comercial é um desdobramento da mesma violência, da mesma pirataria marítima, da mesma escravidão e da mesma submissão a que foram submetidos os povos do Novo Mundo aos quais Shakespeare se referiu.

Do mesmo modo, se uma das principais características da opressão é o controle sobre a linguagem, se Caliban, n^o *A Tempestade* de Shakespeare, se reconhece como sujeito linguístico da língua que lhe foi imposta e, por meio dela, adota uma postura de resistência ao amaldiçoar Próspero, na estratégia subversiva da apropriação de Boal ocorre algo bem semelhante:

CALIBAN – Você me ensinou a tua língua e eu te agradeço: assim posso amaldiçoar-te certo de que você vai compreender-me. (MÚSICA DE INSPIRAÇÃO NORTE-AMERICANA, GRITOS, SONS DESESPERO, GUITARRA ELÉTRICA, MUDANÇAS FERÓZES DE LUZ. CALIBAN AGARRA O MICROFONE E COMEÇA A FALAR DENTRO DO RITMO – AMBIENTE DE SHOW DE MÚSICA BEAT.) Você me ensinou a tua música: obrigado – canta e dança comigo! Eu quero amaldiçoar-te mas você diz que você é bom. Supondo que Próspero não fosse Próspero, que fosse outro! E supondo que esse outro, que não é Próspero, me odiasse porque sou o dono do meu país, e viesse com seus navios e bloqueasse as minhas terras, e lançasse bombas de fósforo vivo para queimar as carnes dos meus irmãos e das minhas irmãs, e bombas e canhões que destruíssem as casas do meu pai e de minha mãe – se isto fosse verdade, e é verdade que pode ser – se isto fosse verdade, é certo que você cantaria junto comigo: Que Todas as Pestes do Mundo Caiam Sobre os Invasores! (BOAL, 1979, Primeiro Acto, Cena 2).

Caliban se utiliza do único meio possível de afirmação linguística, qual seja, amaldiçoar seu opressor na língua deste, conforme explicitam Ashcroft et al. (1989). Porém, na sequência dessa fala, observamos novamente uma postura de denúncia: o coro em inglês faz clara alusão ao neocolonialismo norte-americano.

CORO – Back on you, back on you!
Back on you, back on you!
All your bombs, you pale face, back on you!

Your lazy dogs, back on you,
you pale face, your deadly dogs,
you sick brains, your bloody dogs,
all your bombs, your dogs, you
back on you, back on you!
You'll get your pay,
one day, one day,
You'll get your pay, one day! (BOAL, 1979, Primeiro Acto, Cena 2)³².

Na sequência, ainda confirma:

CALIBAN – Senhor esta é a tua língua, tu ensinastes-me e eu aprendi. Eu agradeço-te (BOAL, 1979, Primeiro Acto, Cena 2).

Precisamos relembrar, aqui, que *A Tempestade*, de Boal, foi escrita enquanto o Brasil passava por um período delicado. Essa coisa das trevas, Boal reconheceu a sua, reconheceu as trevas que encobriam seu país: a ditadura, suas causas e consequências decorrentes da crença de que seria possível abolir quaisquer formas de “subversão”, especialmente o comunismo, tendo em vista a inclusão do Brasil na esfera da chamada democracia ocidental e cristã, adotada pelos Estados Unidos da América. Sobre esse assunto, e coadunando com Prado Junior (1977), conta-nos Élio Gaspari, em *A ditadura escancarada* (2002):

O porão respondeu à crise da esquerda armada transformando-se em seu empresário. A máquina montada pelos generais atacava duas frentes: numa, o que restava do inimigo. Na outra, combatia quem dizia que desse inimigo restava pouco. Assim como à esquerda se desenvolvera a ideia segundo a qual o dever do revolucionário era fazer a revolução, criou-se à direita o entendimento de que os revolucionários de 1964 tinham o dever de erradicar o terrorismo, a subversão e até mesmo aquilo que denominavam (sem terem conseguido jamais definir) de “contestação ao regime” (GASPARI, 2002, p. 196).

Em virtude disso, vislumbramos uma interessante rela o entre a ironia que permeia o discurso de Caliban em ambas as peças e os regimes autoritários, especialmente na cena em que ele, acusado de tentar estuprar Miranda, rebate:

³² De volta para você, de volta para você!
Todas as suas bombas, você cara pálida, de volta para você!
Seus cães preguiçosos, de volta para você,
você cara pálida, seus cães mortais,
vocês c erebros doentes, seus cães sangrentos,
todas as suas bombas, seus cães, vocês
de volta para vocês, de volta para vocês!
Vocês ter o seu pagamento,
um dia, um dia,
vocês ter o seu pagamento, um dia! (BOAL, 1979, Primeiro Acto, Cena 2, tradu o nossa).

CALIBAN

O ho,ho, quem dera eu conseguir!

E se não me impedisse eu populava

A ilha de Calibans (SHAKESPEARE, 1999, Ato I, Cena II).

CALIBAN – E se não fosse porque você chegou de repente, eu teria povoado a ilha com multidões de calibanzinhos... (BOAL, 1979, Primeiro Acto, Cena 2).

Curiosamente, há uma analogia bastante possível: povoar o espaço usurpado com outros Calibans é uma estratégia de resistência. No texto shakespeariano, ao totalitarismo das invasões inglesas e no de Boal, à ditadura norte-americana que se opõe não só ao regime político, mas também ao capital cultural imposto pelo colonialismo.

A ironia, de acordo com Hutcheon, no livro *Irony's edge: the theory and politics of irony* (1995)³³, revela a impossibilidade de haver discursos neutros ou apolíticos. Tal impossibilidade nos remete à relação entre discurso e ideologia apontada por Bakhtin (2006) e já mencionada no primeiro capítulo, segundo a qual a ideologia abrange ciência, arte, moral, filosofia, religião, ética, dentre outros setores de produção intelectual. Em razão disso, os discursos são imbuídos de diversas interpretações ou recriações, que Bakhtin (2006) nomeia como refrações, ou seja, resignificações. A ironia, então, é uma das refrações adotadas por determinada comunidade linguística como implicações de suas experiências sociais.

Por conseguinte, se Harold Bloom nos provocar, dizendo que não estamos atentos ao texto shakespeariano, colocaremos a nosso favor, mais uma vez, o estudo de Hutcheon (1995) sobre a apropriabilidade da ironia: o interpretador, enquanto leitor/espectador consciente, pode atribuir ironia mesmo àquilo que o autor não pretendeu ironizar. É o poder do não dito sobre o dito. Assim, a ironia envolve a memória do espectador em uma reavaliação das formas estéticas e dos conteúdos por meio de uma reconsideração política, como também nos aponta Hutcheon em *The politics of Postmodernism* (1990)³⁴.

Falando em reconsideração política, caminhemos para a encenação do texto e retomemos o conceito de teatro épico de Bertolt Brecht, já mencionado no terceiro capítulo e em que Augusto Boal também se inspirou para conceber sua Poética do Oprimido.

Brecht (1978) expõe suas ideias acerca de um teatro que busca a narrativa em lugar da personificação das ações, de modo a posicionar o espectador **diant**e da ação e não **dentro** dela. Ao invés de sugestionar a plateia, o teatro épico lança mão de argumentos, o

³³ A tradução brasileira desse título é *Teoria e política da ironia*, lançado em 2000 pela editora da UFMG.

³⁴ *Políticas do pós-modernismo* (1990, tradução literal nossa).

que contribui para ampliar a visão crítica de mundo, transformando a atitude passiva do espectador em atitude reflexiva diante do que ele vê e ouve.

Nessa perspectiva, observamos uma dramaturgia que se centra no exercício da razão e se coloca como estratégia estética e política a serviço da transformação social perante todo tipo de injustiça.

O elemento narrativo, próprio do gênero épico, é o que permite a montagem de peças em acordo com as exigências de uma determinada época e, como muito bem salienta Pavis (1999), com o contexto ideológico que lhe corresponde.

Se, para Brecht, o teatro épico é aquele que não tem caráter cíclico, ou seja, não se dá como um fim em si, outro elemento, aliado ao narrativo, se faz necessário: o distanciamento, que consiste em quebrar o envolvimento do espectador, para que este não absorva como verdade absoluta tudo o que está colocado em cena.

Trocando em miúdos, Brecht inicia a desconstrução do modelo trágico-coercitivo de Aristóteles e, supondo que *A Tempestade*, de Boal, fosse montada sob a égide do drama e não do épico e supondo, ainda, que na plateia estivessem operários de uma construtora, por exemplo, quais (pré)conceitos eles introjetariam a partir do modo como Próspero se refere a Caliban?

PRÓSPERO – Lógico: nós não somos todos iguais. Até os nossos corpos são diferentes. Olha as minhas mãos! Suaves e perfumadas, são mãos de quem pensa. Olha agora as mãos dele cheias de calos: ele não precisa pensar – tem as mãos de quem trabalha. E tu agora? (BOAL, 1979, Primeiro Acto, Cena 3).

Como dois e dois são quatro, estes operários sairiam do teatro e dormiriam tranquilamente, certos de que não precisam pensar. “E tu agora” não precisa refletir. E as relações de dominação, quaisquer que fossem, permaneceriam em seus devidos lugares.

Vamos supor, agora, o contrário: Caliban referindo-se a Próspero, para a mesma plateia e nos mesmos moldes do teatro dramático.

CALIBAN – Que vivo vá para o inferno
que sofra de toda dor
que pague por todas as mortes
de que foi o causador.
A todos os seus agentes
e ao brutal imperialismo (ou colonialismo)
que sejam destruídos
por colossal cataclismo! (BOAL, 1979, Primeiro Acto, Cena 2).

Caliban, monstro malvado! Como é possível desejarmos o mal ao próximo? Isso está longe da *virtu*. Assim, imbuído de empatia e sofrendo as dores de Próspero, o espectador ignora que Caliban está tentando se desoprimir. Ignora, principalmente, que **ele** também é Caliban e é colonizado. E permanece virtuoso. E oprimido.

Mas Caliban se apresenta e canta:

CALIBAN – (CANTA DOCEMENTE)

CANÇÃO DA IDENTIDADE

E que quem sou?
Quero ver-me.
E eu quem sou,
quem devo ser?

Foste tu que me ensinaste
qual é a mais linda cor.
Azuis são os seus olhos,
branco e alvo é o meu senhor.

Quero ser branco,
por que sofro tanto?
Sou negro, sou feio,
sou negro, que espanto.

Conheço todos os brancos
e tudo o que os brancos buscam.
Tu queres que eu ame o branco,
mas esses brancos assustam-me.

Com os brancos aprendi
pela força a conquistar
todas as coisas do mundo
pode o dinheiro comprar.
Todos os negros do mundo
podem os brancos matar.

Quero ser branco?
Por que sofro tanto?
Sou negro, sou feio,
sou negro, que espanto!
E eu quem sou?
Quero ver-me.
E eu quem sou,
quem devo ser? (BOAL, 1979, Primeiro Acto, Cena 3).

Ao cantar, Caliban nos oferece uma alegoria fundamental ao distanciamento brechtiano: a música. Por meio dela, explica-nos Anatol Rousenfeld em *O teatro épico* (1995), anula-se o ilusionismo do teatro dramático, comenta-se o texto, forma-se uma posição frente a ele, abrem-se novos horizontes de percepção e compreensão. E tudo isso pode ser alcançado apenas com voz e corpo!

Portanto, em um primeiro momento, a expressão “quem devo ser” passa ao espectador a impressão de que o colonizado está perguntando ao colonizador o que este gostaria que ele fosse. Tanto é assim que Caliban diz ser Próspero quem o ensinou que ser branco é ser superior e afirma: “quero ser branco”. Todavia, mais à frente, a música proporciona o vislumbre de uma nova interpretação: “Quero ser branco?”. De uma afirmação para um questionamento, a pergunta que se faz Caliban coloca a plateia em estado de reflexão: “quem devo ser?”, agora, denota a busca pela identidade, pela alteridade perdida em meio à invasão colonial.

Entre ironias e canções, precisamos nos lembrar de que estamos caminhando para o final um estudo comparativo. Duplo desafio. J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima, no *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos* (2006), confirmam o que já havíamos percebido: Shakespeare incorporava elementos épicos à sua dramaturgia, e *A Tempestade* comprova essa incorporação.

Retomando a cena II do ato II, por exemplo, vemos que música proporciona o distanciamento característico do teatro épico:

CALIBAN
Cercar peixe, nunca mais;
Lenha não pego nem acendo,
Só porque ele está querendo;
Seus pratos não lavo mais.
Ban, ban, ban, Caliban
Tem amo novo amanhã.
Liberdade, viva! Viva a liberdade!
Liberdade, vivôoooo!! (SHAKESPEARE, Ato II, Cena II).

Por isso, quase três séculos mais tarde, Caliban ainda precisa depor Próspero. Parece repetitivo, mas precisamos ficar atentos a este **ainda**. Se Caliban já passou pela tempestade e se ele, sobretudo, agora é mais sábio n’*A Tempestade* de Shakespeare, isso desconstrói todo nosso trabalho de pesquisa?

Acreditamos que não. A Poética do Oprimido exhibe traços do teatro épico de Brecht. A poética shakespeariana já lançava mão de elementos épicos muito antes de Brecht. A teoria pós-colonial exhibe um rosto fecundo, diferente do aniquilamento que habitualmente aparece no discurso do colonizador sobre o colonizado, e nos permite vislumbrar a crítica de Shakespeare ao colonialismo por meio da resistência de Caliban.

No entanto, observamos que a Poética de Boal vai além da proposta de atitude reflexiva do teatro épico que, pela “voz” do autor, produz texto e imagem, mantendo

algum resquício panóptico. A Poética estimula o próprio oprimido a proferir seu discurso, falando por si. Isso é **denúncia**. Entrando em cena, o cidadão sai do confinamento em que consiste a plateia ou sua imagem congelada em um quadro. Produzindo sua representação ao assumir a condução da cena, ele vive situações que permitem reforçar ou recriar sua identidade. É o que exemplifica Caliban, com seu perfil transformador, enquanto que, no drama épico, há a exposição de um perfil transformado à luz do olhar do artista.

O Teatro do Oprimido, segundo Boal (2011), criou um sistema que pode ser aplicado a qualquer tipo de texto teatral, o Sistema Coringa, que, além de diminuir consideravelmente o custo da produção, também implanta proposições estéticas, vinculadas a uma maneira épica e dialética de exibir a trama.

Quatro são as bases norteadoras do Sistema Coringa: (1) qualquer ator pode (e deve) representar qualquer personagem; (2) é necessário que o ponto de vista autoral seja assumido ideologicamente por todos os participantes do espetáculo; (3) cada cena traz seu próprio estilo; e (4) a música funciona como elemento de ligação ou de introdução ou mesmo de discurso no contexto da peça (BOAL, 2011).

Conforme Boal (2011), o Coringa é uma personagem onisciente, de estrutura única, que assume a função de alterar, inverter ou recolocar a perspectiva de uma cena, sempre que houver a necessidade de chamar a atenção da plateia para o que for significativo. Por isso é importante que o Coringa assuma uma postura crítica e distanciada, pois ele pode, inclusive, refazer uma cena, de modo a enfatizá-la ou corrigi-la.

Pois bem. Propomos, neste momento, uma cena de Teatro-Fórum. Ato I, Cena II d'A *Tempestade*, de Shakespeare:

PRÓSPERO

Passa, bruxo!

Vai pegar lenha – e depressa, pois tenho

Mais cargas pra ti. Inda reclaims?

Pois se me fizeres mal, com má vontade,

O que eu mandar, eu vou dar-te mais câibras,

Dores nos ossos e fazer-te urrar

Tanto que os bichos vão tremer com o som.

CALIBAN

Não, ¡por favor!

(*à parte*) Tenho de obedecer. É tal sua Arte

Que domina Setebos, que é meu deus,

E o faz seu servo (SHAKESPEARE, Ato I, Cena II).

No Teatro-Fórum, após Caliban obedecer e sair, o Coringa parará a cena e pedirá à plateia que sugira uma maneira para que ele se liberte dessa opressão.

Isso significa que, no texto de Shakespeare, Caliban assume uma postura de resistência, como já tantas vezes mencionamos, embora na cena acima ele tenda a obedecer. Lendo o texto, com o auxílio da teoria pós-colonial, tendemos a perceber que sua fala é apenas um recurso momentâneo para se livrar dos castigos, afinal faz parte da estratégia de resistência retroceder para ganhar. Contudo, na encenação, fica muito mais difícil para o espectador apreender essa estratégia se a cena se desenrolar na perspectiva do teatro épico, menos ainda na do teatro dramático.

Ato II, Cena VII d'*A Tempestade* de Boal:

CALIBAN – Nós não vamos fazer nada por vingança: lembra-te que Próspero não tem direito. Por isso vamos fazer o que vamos: por justiça! (BOAL, Segundo Acto, Cena 7).

Tanto no texto quanto na montagem d'*A Tempestade*, de Boal, à luz da Poética do Oprimido Caliban - ao convidar Trínculo e Estevão para fazerem a revolução em busca de se libertarem do regime colonialista - resiste e denuncia. O Coringa pode parar a cena e discutir com plateia as distinções entre vingança e justiça, bem como abrir espaço para um debate sobre os direitos e deveres do trabalhador, por exemplo.

Assim, a figura de Caliban n'*A Tempestade*, de Boal, ratifica essa fundação mais firme de uma representação voltada para a perspectiva do terceiro mundo, em sintonia com a realidade social e com as dificuldades políticas brasileiras. Para Boal (2011), o Teatro do Oprimido é o teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior das classes. Assim, Caliban representa o colonizado pelo colonizado: tanto o protagonista quanto o espectador são Caliban e nunca se contentam em apenas refletir sobre o passado, mas repensam o presente e se preparam para o futuro.

Ao repensar o presente e futuro, esta pesquisa se propôs a reler o trabalho precursor de Boal na ação descolonial brasileira. Acreditamos que se trata de um descolonizar teórico exercido quando nos aproximamos dessa apropriação de *A Tempestade*, demonstrando uma atitude como tantas outras deflagradas em todo o mundo e muito mais conhecidas e estudadas no Brasil que essa proposta pós-colonial criada por Boal a partir da releitura de nosso universo político-cultural. Boal se propõe a fazer o que nos diz Fanon em *Os condenados da terra* (1968):

Então o colonizado descobre que sua vida, sua respiração, as pulsações de seu coração são as mesmas do colono. Descobre que uma pele de colono não vale mais do que uma pele de indígena. Essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo. Dela decorre toda a nova e revolucionária segurança do colonizado.

Se, com efeito, minha vida tem o mesmo peso que a do colono, seu olhar não me fulmina, não me imobiliza mais, sua voz já não me petrifica. Não me perturbo mais em sua presença. Na verdade, eu o contrario. Não somente sua presença deixa de me intimidar como também já estou pronto para lhe preparar tais emboscadas que dentro de pouco tempo não lhe restará outra saída senão a fuga (FANON, 1968, p. 34).

O que se percebe no texto dramático de Boal é uma abordagem de comportamentos intersubjetivos, pertinentes ao contexto de um Brasil que precisa adotar uma postura de contra-ataque aos poderes opressivos do colonialismo justamente por não negá-los e sim por meio do teatro em que o espectador-cidadão se torna parte da sua própria obra de arte, apontando “o seu funcionamento silencioso, as suas forças e fraquezas e o seu jogo de dominação de risco”, (BELLEI, 2000, p. 90), de modo a instigar um fazer teatral que liberte da opressão.

CONCLUSÃO
CALIBAN FALA (E ESCREVE) DE VOLTA

Prospero batting
Caliban bowling
And is cricket in yuh ricketics
But from far it look like politics
[...]
Prospero standing
Bat and pad
Thinking Caliban is a mere lad
From a new-world archipelago
And new to the game
But not taking chances
[...]

(John Agard, *Prospero Caliban cricket*)³⁵

Nosso estudo comparado entre *A Tempestade*, de William Shakespeare e *A Tempestade*, de Augusto Boal, nos permitiu observar como Caliban continua sendo lido e interpretado de diversas maneiras, especialmente a partir do século XX, quando passou a ser considerado um emblema das populações nativas colonizadas.

O poema que inicia esta conclusão, *Prospero Caliban cricket*, de John Agard, funciona como uma lente de aumento para o estudo das apropriações pós-coloniais dessa dinâmica de poder narrada n'*A Tempestade*, de Shakespeare, a partir do momento em que, por meio da metáfora de um jogo de críquete, demonstra a resistência de Caliban, problematizando o diálogo essencial da relação entre ele e Próspero.

Nascido na Guiana Inglesa e emigrado para a Grã-Bretanha em 1977, John Agard mostra uma forte reversão do relacionamento entre colonizador e colonizado. O jogo de críquete, então, é permeado por interconexões políticas, econômicas e culturais, tornando-se o meio pelo qual Caliban é resgatado socialmente ao vencer Próspero.

Conforme explica Emanuele Monegato, em seu ensaio *Can the Subaltern Play? Il gioco dell'identità in Prospero Caliban Cricket di J. Agard* (2009)³⁶, o poema foi escrito

³⁵ Ainda sem tradução no Brasil. Texto na íntegra no ANEXO II.

em variedades do inglês atualmente utilizadas na Guiana, com ritmos e referências culturais do Caribe intercaladas a referências lexicais e semânticas para o mundo do críquete britânico.

Próspero aparece com o bastão, mas Caliban tem na mão o poder de lançar seu ataque. No jogo, Caliban é introduzido como a peça central que define as estratégias a seguir, enquanto Próspero nada pode fazer além de esperar o ataque para tentar se defender e marcar pontos a seu favor. Aos poucos, a disputa ancestral se torna uma batalha política.

Ainda imerso em seu velho sonho de poder e controle, Próspero, com arrogância, vê Caliban como um ingênuo recém-chegado ao jogo do poder. Mesmo assim, invoca proteção e procura executar suas estratégias para evitar um movimento errado.

Ao adentrar a sociedade ocidental, Caliban carrega a semente da luta anunciada por Césaire (1977) quando vemos o colonizador enfrentando a destruição e o colapso da ordem existente. Caliban criou outra ordem: ao jogar com o colonizador, ele assume uma eficaz posição política, conforme explicita Bhabha (1998), na medida em que disputa não o território geográfico usurpado, mas o território conceitual da luta por sua referência social.

Ao buscar estratégias para evitar qualquer movimento que o derrote no jogo, Próspero se sente ameaçado. Ao disputar uma partida de críquete no mesmo solo que um dia usurpou, ele agora vê Caliban em claro movimento de resistência.

Lembremo-nos de que Shakespeare é o árbitro do jogo. Portanto, Ashcroft (2009) tem toda a razão quando diz que, ao examinarmos trabalhos canônicos, eles frequentemente se mostram como reconstruções consumadas da dinâmica do poder imperial. Lendo-os nós descobrimos por que eles têm sido tão atrativos para reescritas. A *Tempestade*, de Shakespeare, tem sido lida por aproximadamente meio século como uma poderosa alegoria da colonização.

No entanto, preferimos chamá-la de alegoria da descolonização, pois observamos um notável discurso anticolonialista na peça, sobretudo quando Caliban se apropria da língua de Próspero para acusá-lo e amaldiçoá-lo. Nesse sentido, Ashcroft (2009, p. 1) questiona: “Can Caliban own Prospero’s language? Can he use it to do more than curse?”³⁷.

Acreditamos que sim. A voz de Caliban reconhece o extraordinário poder da literatura para intervir na dominação política das culturas colonizadas pelo uso de uma

³⁶ *Pode o subalterno jogar? O jogo da identidade em Prospero Caliban cricket de J. Agard* (2009, tradução literal nossa).

³⁷ Caliban pode ser dono da linguagem de Próspero? Ele pode usá-la para fazer mais que praguejar? (ASHCROFT, 2009, p. 1, tradução nossa).

linguagem global porque, se Próspero acreditasse em sua legitimidade para governar a ilha, não se irritaria tão excessivamente com Caliban. Em outras palavras, o “mestre” não acharia necessário reforçar sua autoridade diante do “escravo selvagem e deformado”.

Desse modo, enquanto *A Tempestade* tem sido um assunto clássico das releituras e reescrituras, é no encontro de Caliban com a linguagem de Próspero que algumas das mais interessantes questões na transformação pós-colonial emergem. A peça fornece uma das mais confrontantes demonstrações da importância da linguagem no encontro colonial (ASHCROFT, 2009, p. 28).

Caliban, como todos os colonizados, não é perpetuamente silenciado, porque passa pelo processo de descolonização linguística, mesmo em face do malicioso colonialismo. Ele sai da prisão da língua de Próspero por meio da conversão da linguagem às suas próprias necessidades de autoexpressão: é o potencial da linguagem servindo como uma ferramenta para desarticular o poder.

Abraçando as alegações de Loomba (1998), é necessário um conhecimento básico das tendências de reescritas pós-coloniais de *A Tempestade* para melhor contextualizarmos a apropriação de Boal como uma representação personalizada da dinâmica de poder na leitura pós-colonial de Shakespeare. No que diz respeito a ambos, a peça mostra uma problematização generalizada no diálogo da relação tradicional entre Caliban e Próspero, estereótipos de colonizadores e colonizados.

With European colonial expansion, and nation-building, these earlier ideas (and their contradictions) were intensified, expanded and reworked. Despite the enormous differences between the colonial enterprises of various European nations, they seem to generate fairly similar stereotypes of 'outsiders' - both those outsiders who roamed far away on the edges of the world, and those who (like the Irish) lurked uncomfortably nearer home. Thus laziness, aggression, violence, greed, sexual promiscuity, bestiality, primitivism, innocence and irrationality are attributed (often contradictorily and inconsistently) by the English, French, Dutch, Spanish and Portuguese colonists to Turks, Africans, Native Americans, Jews, Indians, the Irish, and others (LOOMBA, 1998, p. 106-107)³⁸.

³⁸ Com a expansão colonial europeia, e a construção da nação, essas ideias anteriores (e suas contradições) foram intensificadas, ampliadas e reformuladas. Apesar das enormes diferenças entre as empresas coloniais de vários países europeus, elas parecem gerar estereótipos bastante semelhantes aos ‘estrangeiros’ - ambos os forasteiros que vagavam longe das bordas do mundo, e aqueles que (como o irlandês) se escondiam desconfortavelmente perto casa. Assim, a preguiça, a agressão, a violência, a ganância, a promiscuidade sexual, bestialidade, primitivismo, inocência e irracionalidade são atribuídos (muitas vezes contraditória e inconsistentemente) pelos colonos Ingleses, Franceses, Holandeses, Espanhóis e Portugueses aos turcos, africanos, nativos americanos, judeus, índios, irlandeses e outros (LOOMBA, 1998, p. 105-106, tradução nossa).

Os estereótipos de servilismo e de autoridade em termos de linguagem e situações narrativas, então, são reanalisados e revisados, permanecendo em torno do núcleo da representação (des)colonial.

Por isso, Caliban é tão importante para os propósitos de Ashcroft (2009, p. 32) e para os nossos, porque Shakespeare, brilhantemente, deixa vislumbrar que não é a simplicidade da rebelião de Caliban e seu esforço em busca de identidade que faz dele tão relevante para a experiência pós-colonial, mas sua complexidade. Para todo discurso de resistência existem muitos outros competindo por autoridade. O centro desta complexidade, das questões de disputa de classe, raça, nação, é a língua que ele fala. No presente idioma reside a liberdade.

Comparando *A Tempestade*, de Shakespeare, e a de Boal, observamos que a perspectiva pós-colonial de leitura nos permite confirmar o que diz Foucault (1971): é em virtude daquilo que ainda está por dizer que basta apenas uma obra literária para dar lugar, concomitantemente, a uma infinidade de discursos. O discurso de Caliban em ambas as obras nos mostra que, na condição de colonizado, ele se mostra consciente de que foi seduzido pelo colonizador para, em sequência, ser usurpado de suas terras e escravizado em nome do poder hegemônico. O poder retórico e emocional do discurso shakespeariano oferece a Boal uma opção discursiva que se constitui em resistência. E é a isso que se propõe a Estética do Oprimido: a provocar descontentamento, a fornecer, por meio da arte e da palavra, o direito à rebelião de todos os dominados.

Marjorie Garber, em *The Tempest: the conundrum of man* (2008, p. 4-5)³⁹, nos explica que, em sua forma dramática, *A Tempestade*, de Shakespeare, é uma comédia que recupera o que poderia ter sido uma tragédia. Ela pertence também ao gênero da peça de vingança, um modo popular no período, mas que, em sua forma mais usual, termina com morte e repetição: o retorno de fantasmas, um erro passado que é recordado e corrigido. Nesse caso, a repetição surge no início, com naufrágio, tempestade, perda, enredo, descoberta. Eventos são recontados, lembrados e revisitados, como a tempestade mágica operada por Próspero que traz para a ilha as mesmas pessoas que foram a causa de sua usurpação e exílio. Por isso, não é surpresa que o mecanismo interno da peça torne-se, assim, um mecanismo de sua história, ou histórias (no plural) na cultura moderna.

Para Garber (2008), são várias histórias, todas interessantes e interligadas:

- the history of the play's performances
- the history of its adaptations

³⁹ *A Tempestade: o enigma do homem* (2008, tradução literal nossa).

- political and cultural history (exploration and settlement; colonial and postcolonial)
- the history of literary criticism (romanticism, liberal humanism, new historicism, cultural materialism, psychoanalysis, postcoloniality)
- the history of “Shakespeare” – that is, fantasies about the author, in this case focusing on the persistent fantasy that the play is his “farewell to the stage”
- or the history of the sciences of “man” – theories of the self, the subject, the unconscious, and evolution (GARBER, 2008, p. 5)⁴⁰.

Por ser a “história” desta pesquisa a da crítica literária pós-colonial, a dramaturgia - que poderosamente faz parte do ritmo de nossas vidas e cujas variadas formas têm refletido de volta para nós as circunstâncias culturais e históricas que nos sustentam e dentro das quais temos que tentar dar sentido a nossa condição - nos clarifica a potência do discurso de Caliban sob a égide do Teatro do Oprimido. Longe de afirmarmos que esta potência não existe no texto de Shakespeare, o que observamos é a inegável denúncia que advém do método dramaturgicamente de Boal.

Umberto Eco, em *Obra aberta* (1991), diz que não existe um modo de abolir o sentido conotativo de um discurso e desvinculá-lo do sentido denotativo dentro de uma experiência estética. O ato de comunicar decorre da ligação entre significante e significado, chegando ao receptor de modo complexo e concluído.

Em razão disso, a plateia não tem aptidão para apartar os significantes estruturais da mensagem dos significados e particularizá-los. O que acontece, então, é que o espectador apreende o que está sendo representado dentro do contexto em que se apresenta o espetáculo, porque, nas incitações estéticas, os símbolos da mensagem surgem atrelados à subjetividade do espectador e às menções estéticas já instituídas. Por conseguinte, o estímulo estético tende a aprofundar a relação do espectador com a mensagem, proporcionando novas sensações e reflexões.

Tais sensações abrem espaço para que se habitue a assistir a determinados espetáculos, sem que sejam percebidas as ligações, que se constituem de ensejos emocionais, e nos conectam a determinada mensagem por meio da arte.

⁴⁰ a história das apresentações da peça
a história das suas adaptações
história política e cultural (exploração e colonização; colonial e pós-colonial)
a história da crítica literária (romantismo, humanismo liberal, novo historicismo, materialismo cultural, psicoanálise, pós-colonialidade)
a história de “Shakespeare” – isto é, fantasias sobre o autor, nesse caso focando a fantasia persistente de que a peça é o seu “adeus à fase”
ou a história das ciências do “homem” – teorias do eu, do sujeito, da inconsciência, e evolução (GARBER, 2008, p. 5, tradução nossa).

As proposições de Eco (1991) revigoram o que Boal (2008) explicita no que tange às relações entre pensamento simbólico e pensamento sensível. A partir de uma análise acerca do uso das palavras, ele deixa a entender que o sentido de certas palavras é modificado em virtude do desejo de poder das classes dominantes e, por isso, essa modificação torna-se ferramenta de opressão (cf. Capítulo III).

Ora, se palavras têm seus sentidos modificados no intuito de fazerem valer os interesses destas classes dominantes, que delas se utilizam semanticamente para subjugar, corre-se o risco de cair em uma emboscada léxica, principalmente os povos colonizados. Assim como “a mão que bate é a mão que afaga”, a palavra que salva pode punir. Tudo depende do sentido que se dá a ela. A adjetivação de Caliban, por exemplo, como “escravo selvagem e deformado”, depende do significado que se lhe atribui: para Mannoni, significou a dependência do colonizado em relação ao colonizador; para Césaire, assumiu o símbolo da opressão de todos aqueles que, sendo negros, estão fora do paradigma eurocêntrico de civilização.

Palavras são símbolos. Para que um símbolo exista, é necessária a concordância dos interlocutores. Como quase tudo na vida social, também as palavras se tornam objeto de encarniçadas lutas. A etimologia mostra a correlação de forças da sociedade no momento em que fabricou uma palavra a fim de revelar - ou esconder - uma verdade. A semântica torna-se um campo de batalha em que todas as forças em conflito procuram, a cada palavra, atribuir-lhe o sentido que mais lhes convenha. A luta semântica é luta pelo Poder (BOAL, 2008, p.69-70).

Assim, Boal (2008) chama a atenção para a dominação pela palavra, isto é, ao apreender os sentidos das palavras, o oprimido pode delas fazer uso para se livrar da opressão.

Comprovando o que diz Boal (2008), Ashcroft (2009, p. 43) afirma que, linguisticamente, Caliban, o “monstro não humano”, o oprimido, tem sido a língua ensinada em si - não apenas a língua invasora -, para que ele possa “saber seu próprio significado”, um significado fornecido, claro, por Próspero, o opressor.

No entanto, o poder, como qualquer força repressiva ou energia produtiva, não é absoluto ou estático, mas transformável. Embora esta força ou esta energia tenham a capacidade de “produzir” Caliban, elas não o impedem de entrar no poder e reproduzir-se na linguagem (ASHCROFT, 2009), ou seja, ainda que Caliban pareça incapaz de fazer coisa alguma, ele pragueja na linguagem dominante. Sua reação demonstra os limites do poder de Próspero.

Caliban recaptura, em sua própria linguagem e na de Próspero, uma cultura que Próspero não criou e não pode controlar, coisa que ele, Caliban, reconheceu como sua própria.

Palavra, imagem e som, que hoje são canais de opressão, devem ser usados pelos oprimidos como formas de rebeldia e ação, não passiva contemplação absorta. Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados (BOAL, 2008, p. 19).

Nesse processo a linguagem é transformada, adquirindo diferentes significados que Próspero jamais esperou.

Parafrazeando Garber (2008, p. 31), podemos dizer que Caliban tem sido, por turnos, um elo perdido, um teólogo natural, um revolucionário, um nativo escravizado ou desprezado, um inimigo do esteticismo. Mas Boal faz dele um ator. Caliban interage com o público, a partir de uma posição de denúncia. Ele é o espelho de todos os oprimidos. O espectador entra no palco e toma parte na ação.

A resistência de Caliban nos parece um assunto inesgotável. A literatura proporciona essa inesgotabilidade, já que seu objeto não se situa naquilo que **é**, mas no que pode **vir a ser** e o drama, por sua vez, conforme coloca Jiri Veltruski em *O texto dramático como componente do teatro* (1988, p. 164), “é uma obra de literatura por direito próprio”. Em razão disso, indagamos: assim como Caliban foi prisioneiro da língua de Próspero, este, por algum momento, não se sente também prisioneiro da língua que ele mesmo impôs a seu colonizado? Essa perspectiva é uma sugestão para pesquisas futuras.

Concluindo a presente pesquisa, sem a pretensão de, como já dito no parágrafo acima, nela colocarmos um ponto final, observamos que Shakespeare deixa claro que existe um lugar que o poder da língua de Próspero não alcança. Boal, por sua vez, prova que a linguagem de Próspero tem poder sobre Caliban até o momento em que este internaliza o modo como se encontra situado nesta linguagem e a percebe não só como um indicador de sua condição e existência, mas também, e sobretudo, como uma ferramenta de libertação.

REFERÊNCIAS

Textos literários

AGARD, John. Prospero Caliban cricket. In: ASHCROFT, Bill. **Caliban's voice: the transformation of English in post-colonial literatures**. London and New York: Routledge, 2009. p. 1-6.

BOAL, Augusto. **A Tempestade e As mulheres de Atenas**. Lisboa: Plátano, 1979.

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

WILDE, Oscar. Prefácio. In: WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Maria de Lurdes Sousa Ruivo. Viana do Castelo, Portugal: Abril/Controljornal, 2000. p. 3.

Textos teóricos

ARISTÓTELES. **A Política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, [s.d.].

ARISTÓTELES. **Retórica**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

ASHCROFT, Bill. **Caliban's voice: the transformation of English in post-colonial literatures**. London and New York: Routledge, 2009.

ASHCROFT, Bill et al. **The empire writes back**. London: Routledge, 1989.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Monstros, índios e canibais**. Florianópolis: Insular, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Suzana Kampff Lages. In: BRANCO, Lúcia Castello (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BETZ, Louis Paul. Observações críticas a respeito da natureza, função e significado da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 44-59.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLOOM, Harold. A Tempestade. In: BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.802-828.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOAL, Augusto. **Milagre no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido: Reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BOAL, Augusto. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BONICCI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2000.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fioma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROWN, Paul. This thing of darkness I acknowledge mine: The Tempest and the discourse of colonialism. In: DOLLIMORE, Jonathan; SINFIELD, Alan. **Political Shakespeare: New essays in cultural materialism**. Ithaca and London: Cornell U.P., 1985. p. 48-71.

CAMPOS, Sirlei Santos. The various *Tempest(s)*: From Prospero's text to Caliban's resistance. 2000. 104f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Expressão Inglesa) – Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CÉSAIRE, Aimé. 1971. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COLOMBO, Cristóvão. **Diários da descoberta da América: as quatro viagens e o testamento**. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1991.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura Comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 1, n. 3, p. 67-73, Rio de Janeiro: ABRALIC, 1996.

DESMET, Christy; SAWYER, Robert. Appropriation in theory. In: DESMET, Christy; SAWYER, Robert. **Shakespeare and appropriation**. New York: Routledge, 1999. p. 15-84.

DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Revisão técnica da tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

DUDALSKI, Sirlei Santos. Leituras pós-coloniais d'A Tempestade: um breve panorama. **Revista de Ciências Humanas do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa**, v. 1, n. 1, p. 89-96, Viçosa – MG, fev./jul. 2001.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

EWBANK, Inga-Stina. The Tempest and After. **Shakespeare Survey: An annual survey of Shakespeare studies and productions**. n. 43. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. p. 109-119.

FANON, Frantz. 1952. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. 1961. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 191-208.

FOUCAULT, Michel. O Panoptismo. In: FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 29 ed. Petrópolis: Vozes, 2004. pp. 162-188.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Lição inaugural ao Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Edmundo Cordeiro com a ajuda para a parte inicial de António Bento. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

FREITAS, Eduardo Luiz Viveiros de. Brecht: teatro, estética e política. **Revista Cultura Crítica da Associação dos Professores da PUC-SP**, n. 1, primeiro semestre de 2005. Disponível em: <<http://www.apropucsp.or.br>> Acesso em: 07/08/2012.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Galeano de Freitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

GARBER, Marjorie. The Tempest: the conundrum of man. In: GARBER, Marjorie. **Shakespeare and a modern culture**. New York: Anchor Books, 2008. p. 2-32.

GASPARI, Élio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 6.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HAUSER, Arnold. **Historia Social de La Literatura e El Arte**. Madrid: Debate, 1998.

HULME, Peter. Stormy Weather: Misreading the Postcolonial *Tempest*. [entre 2000 e 2003]. **Early Modern Culture: an eletronic seminar**, issue three. Disponível em: <<http://www.emc.eserver.org>>. Acesso em: 20/06/2012.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Irony's edge: the theory and politics of irony**. New York: Routledge, 1995.

HUTCHEON, Linda. **The politics of Postmodernism**. New York: New Accents, 1990.

- JEUNE, Simon. Literatura geral e literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 219-240.
- KOTT, Jan. A varinha de Próspero. In: KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 259-297.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. **Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2007.
- LAMMING, George. 1961. **The pleasures of exile**. London: Allison & Busby Ltd., 1995.
- LIMA, Mariângela Alves de. História das ideias. **Revista Dionysos**, n. 24, out., 1978.
- LOOMBA, Ania. **Colonialism/Postcolonialism**. New York: Routledg, 1998.
- LOOMBA, Ania. **Gender, race, renaissance, drama**. Delhi: Oxford University Press, 1993.
- LOOMBA, Ania. The Postcolonial Tempest: response to Peter Hulme's 'Stormy Weather'. [entre 2000 e 2003]. **Early Modern Culture: an eletronic seminar**, issue three. Disponível em: <<http://www.emc.eserver.org>>. Acesso em: 20/06/2012.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. 2ed. rev. aum. Lisboa: Presença, 2001.
- MAGALDI, Sábado. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. **Estudos Avançados**, 10 (28), p. 277-289, 1996.
- MANNONI, Octave. **Prospero and Caliban: the psychology of colonization**. Trans. Pamela Powesland. New York: Frederick A. Praeger Publishers, 1993.
- MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MIRANDA, Danilo Santos de. O teatro registrado. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. p. 9-10.
- MONEGATO, Emanuele. Can the Subaltern Play? Il gioco dell'identità in Prospero Caliban Cricket di J. Agard. Les Caraïbes: convergences et affinités, **Publifarum**, n. 10. Disponível em: <http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=84>. Acesso em: 30/01/2013.
- MONTAIGNE, Michel. **Dos canibais**. São Paulo: Abril Cultural. Coleção "Os pensadores"; 1978. Capítulo XXXI; Ensaios-I, p.100-106.
- MOURA, Paulo César Prazeres. **Caliban – o outro da história**. [S.I.: s.n.], 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1999.

PRADO JUNIOR, Caio. **A revolução brasileira**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

REIS, Luís Augusto. **Piscator, Brecht, Boal e Artaud** - considerações sobre o 'teatro político'. Disponível em: < http://www.ccba.com.br/asp/cultura_texto.asp?idtexto=571> Acesso em: 10/09/2011.

RESENDE, Aimara da Cunha. God bless thee! Thou art translated!: on two brazilian Tempests. **Ilha do Desterro**, n. 36, Florianópolis, p. 237-264, jan/jul 1999.

RETAMAR, Roberto Fernández. **Todo Caliban**. Buenos Aires: CLACSO, 2006.

ROUSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RUI, Manuel. Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. **Negritude e estudos literários**. São Paulo, jan., 2011. Disponível em: <http://www.negritudeeliteratura.blogspot.com.br/2011_01_01_archive.html> Acesso em: 04/02/2013.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. London and New York: Routledge, 2006.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-21.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: PEREIRA, Flávio Henrique Unes; DIAS, Maria Tereza Fonseca (Orgs.). **Cidadania e inclusão social: estudos em homenagem à Professora Miracy Barbosa de Sousa Gustin**. Belo Horizonte: Fórum, 2008. p. 73-93.

SANTOS, Marlene Soares dos. Theatre for the Oppressed: Augusto Boal's A Tempestade. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LITERATURA DE LÍNGUA INGLESA, 26, Águas de Lindóia. **Anais...** Águas de Lindóia: ABRAPUI, 1995. p. 65-75.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SKURA, Meredith Anne. **The Case of Colonialism in The Tempest: Caliban**. New York: Chelsea, 1992.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STEINER, George. O leitor incomum. In: STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 14-31.

TEIXEIRA, Ana Paula; CAMARGO, Robson Corrêa de. Spolin e Stanislavski: intersecções no ensino e na prática do teatro. **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 7, ano VII, n. 1, jan./fev./mar./abr., 2010. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>> Acesso em: 07/08/2012.

TYMOCZKO, Maria. Post-colonial writing and literary translation. In: BASSNET, Susan; TRIVEDI, Harish (Eds.). **Post-colonial translation: theory and practice**. London: Routledge, 1999. p. 19-40.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América** – a questão do outro. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VAUGHAN, Alden T.; Vaughan, Virginia Mason. **Shakespeare's Caliban: a Cultural History**. New York: Cambridge UP, 1991.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 163-190.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

Filmografia

UTOPIA e barbárie. Direção: Sílvio Tendler. Produção: Ana Rosa Tendler. Roteiro: Sílvio Tendler. Fotografia: André Carvalheira. Trilha Sonora: Caíque Botkay, Bnegão, Marcelo Yuka, Cabruêra. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 2010. 1 DVD (120 min.), NTSC, color.

ANEXO I

EU E O OUTRO – O INVASOR OU EM POUCAS TRÊS LINHAS UMA MANEIRA DE PENSAR O TEXTO⁴¹

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a destruição do que não me pertence.

Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar mas para exterminar dele a parte que me agride. Afinal assim identificando-me sempre eu, até posso ajudar-te à busca de uma identidade em que sejas tu quando eu te olho, em vez de seres o outro.

Mas para fazer isto eu tenho que transformar e transformo-me. Assim na minha oratura para além das estórias antigas na memória do tempo eu vou passar a incluir-te. Vou inventar novas estórias. Por exemplo o espantalho silencioso que coloco na lavra para os pássaros não me comerem a massambala passa a ser o outro que não fazia parte do texto. Também vou substituir a surucucu cobra maldita. Surucucu passa a ser o outro. E a cobra no meu texto inventado agora passa a ser bela e pacífica se morder o outro com o seu veneno mortal.

⁴¹ Manuel Rui: *Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, Brasil, 23/05/1985. Manuel Rui é escritor angolano, da cidade de Huambo, nascido em 1941. Lançou, entre outros livros, *Rioseco*, *Um anel na areia* e *Quem me dera ser onda*, sendo esta a sua obra mais conhecida.

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita? A escrita. Finalmente apodero-me dela. E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do movimento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita quase redundam num mutismo sobre a folha branca. O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar este código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me descodifique para depois me destruir.

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse: não toco e não o deixo minar pela escrita, arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. ‘Nós mesmos’. Assim reforço a identidade com a literatura.

Só que agora porque o meu espaço e tempo foi agredido, para defender por vezes dessituo do espaço e tempo o tempo mais total. O mundo não sou eu só. O mundo somos nós e os outros. E quando a minha literatura transborda a minha identidade é arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal.

Escrever então é viver.

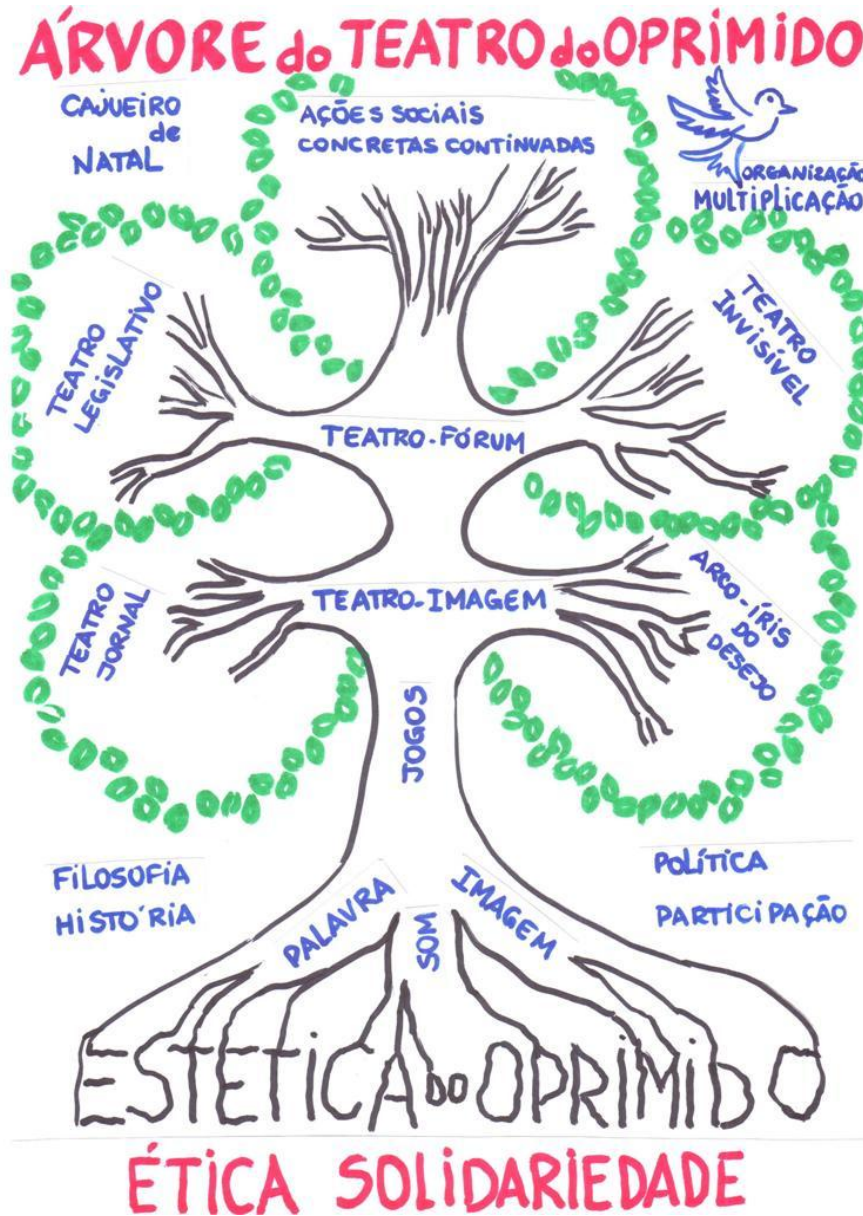
Escrever assim é lutar.

Literatura e identidade. Princípio e fim. Transformador. Dinâmico. Nunca estático para que além da defesa de mim me reconheça sempre que sou eu a partir de nós também para a desalienação do outro até que um dia e virá “os portos do mundo sejam portos de todo o mundo”.

Até lá não se espantem. É quase natural que eu escreva também ódio por amor ao amor.

ANEXO II

ÁRVORE DO TEATRO DO OPRIMIDO⁴²



⁴² A Árvore foi símbolo escolhido pelo próprio Boal para representar seu método. Diz ele: O TO é uma Árvore Estética: tem raízes, tronco, galhos e copas. Suas raízes estão cravadas na fértil terra da Ética e da Solidariedade, que são sua seiva e fator primeiro para a invenção de sociedades não opressivas. Nessa terra coexistem o remanescente instinto predatório animal e o avanço humanístico. Na terra, vemos a miséria do mundo; nas copas, o sol da manhã, como o Cajueiro de Natal, que se estende por uma superfície maior que o estádio Maracanã no Rio de Janeiro, mais de oito mil metros quadrados de superfície, crescido durante 125 anos de paciência. Este fenômeno se explica porque muitos galhos penetram na terra e dela surgem como troncos poderosos, alguns atingindo o lençol freático, hidratando todo o conjunto, mesmo sem chuva. *Obra dos multiplicadores criativos!* (BOAL, 2008, p. 185).

ANEXO III

PROSPERO CALIBAN CRICKET⁴³

(for C. L. R James)

Prospero batting
Caliban bowling
And is cricket in yuh ricketics
But from far it look like politics
Caliban running up
From beyond de boundary
Because he come
From beyond de boundary
If you know yuh history
Prospero standing
Bat and pad
Thinking Caliban is a mere lad
From a new-world archipelago
And new to the game
But not taking chances
Prospero invoking de name
Of W.G. Grace
To preserve him
From a bouncer to the face
Caliban if he want
Could invoke duppy jumbie
Zemi bacao douen all kinda ting,
But instead he relying
Just pon pace and swing
Caliban arcing the ball

⁴³ Jonh Agard: *Prospero Caliban Cricket*. John Agard emigrou para a Grã-Bretanha em 1977, onde trabalhou como poeta na BBC (estação BBC Educação Windrush) e *do National Maritime Museum* de Greenwich. Desde 2002, o seu poema *Metade casta* está incluído no *English GCSE Anthology*.

Like an unpredictable whip
Prospero foot like it chain to de ground.
Before he could mek a move
De ball gone thru to de slip,
And de way de crowd rocking
You would think dey crossing de atlantic
Is cricket is cricket in yuh ricketics
But from far it look like politics.
Prospero remembering
How Caliban used to call him master.
Now Caliban agitating the ball faster
And de crowd shouting POWER
Caliban remembering
How Prospero used to call him knave and serf.
Now Caliban striding de cricket turf
Like he breathing a nation,
And de ball swinging it own way
Like it hear about self-determination
Is cricket is cricket in yuh ricketics
But from far it look like politics
Prospero wishing
Shakespeare was the umpire,
Caliban see a red ball
And he see fire
Rising with glorious uncertainty
Prospero front pad forward with diplomacy
Is cricket is cricket in yuh ricketics
But from far it look like politics
Prospero invoking
De god of snow,
Wishing a shower of flakes
Would stop all play,
But de sky so bright with carib glow

You can't even appeal for light
Much less ask for snow.
Is cricket is cricket in yuh ricketics
But from far it look like politics

ANEXO IV

PEÇAS DE WILLIAM SHAKESPEARE

A) Tragédias

Tito Andrônico (1592)

Romeu e Julieta (1595)

Júlio César (1599)

Hamlet (1600-1)

Tróilo e Créssida (1602)

Otelo, o mouro de Veneza (1603-4)

Rei Lear (1605-6)

Macbeth (1606)

Antônio e Cleópatra (1606)

Timão de Atenas (1606)

Coriolano (1608)

B) Comédias

Os dois cavalheiros de Verona (1589-91)

A megera domada (1590-91)

A comédia dos erros (1594)

Os trabalhos de amores perdidos (1594-5)

Sonho de uma noite de verão (1595)

Love's labour's won - perdida (1595-6)

O mercador de Veneza (1596-7)

As alegres comadres de Windsor (1597-8)

Muito barulho por nada (1598-9)

Como gostais (1599-1600)

Noite de Reis (1599-1601)

Medida por medida (1603-4)

Tudo está bem quando acaba bem (1606-7)

Péricles (1607)
Conto de inverno (1609-10)
Cimbelino (1610-11)
A Tempestade (1610-11)
Cardenio - perdida (1612-13)
Os dois nobres parentes (1613)

C) Históricas

Henrique VI, parte I (1592)
Henrique VI, parte II (1592)
Ricardo III (1592-3)
Henrique VI, parte III (1593)
Eduardo III (1594)
Ricardo II (1595)
Rei João (1596)
Henrique IV, parte I (1596-7)
Henrique IV, parte II (1597-8)
Henrique V (1598-9)
Henrique VIII - talvez escrita em colaboração com John Fletcher (1612-1613)

ANEXO V

PEÇAS DE AUGUSTO BOAL

Marido Magro, Mulher Chata (1957)

A Engrenagem - adaptação do texto de Jean-Paul Sartre, em parceria com José Celso Martinez Corrêa (1960)

Revolução na América do Sul (1960)

José, do Parto a Sepultura (1961)

Arena Conta Zumbi – em parceria com Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo (1965)

Arena Conta Bahia (1965)

Tempo de Guerra – construída com poemas de Brecht, em parceria com Gianfrancesco Guarnieri (1965)

Arena Conta Tiradentes (1967)

Primeira Feira Paulista de Opinião (1968)

Arena Conta Bolivar (1969-70)

Torquemada (1971)

Tio Patinhas e a Pílula (1974)

A Barraca Conta Tiradentes (1977)

Murro em Ponta de Faca (1978)

A Tempestade (1979)

Mulheres de Atenas - adaptação de *Lisístrata*, de Aristófanes (1979)

O Corsário do Rei (1985)

Carmen – sambópera construída a partir da obra de Bizet, em parceria com Marcos Leite e Celso Branco (1999)