

Caliban Reescrito: a Figura do Oprimido em *A Tempestade*, De agosto Boal

Sirlei Santos Dudalski*

Mariana De-Lazzari Gomes**

RESUMO: A partir do século XX, Caliban, personagem d'*A Tempestade* (1610), de Shakespeare, tem sido adotado como um ícone cultural, especialmente no Caribe, América Latina e África, sendo considerado um emblema das populações nativas colonizadas. A proposta desta pesquisa é observar como se delinea a figura do oprimido em *A Tempestade* (1979), apropriação de Augusto Boal. A peça de Boal aponta para uma reinterpretação do discurso hegemônico, assim, pretendemos contextualizá-la enquanto reescritura transgressiva, à luz do que Boal formulou como Poética do Oprimido.

PALAVRAS-CHAVE: Caliban; Oprimido; Reescritura; Poética do Oprimido.

ABSTRACT: From the twentieth century on, Caliban, character from *The Tempest* (1610) by Shakespeare, has been adopted as a cultural icon, especially in the Caribbean, Latin America and Africa. He has also been considered an emblem of the native colonized peoples. This research aims at observing how the figure of the oppressed is delineated in *A Tempestade* (1979), an appropriation by Augusto Boal. Boal's play reinterprets the hegemonic discourse, so we intend to contextualize his play as a transgressive rewriting, in the light of what Boal formulated as the Poetics of the Oppressed.

KEYWORDS: Caliban; Oppressed; Rewriting; Poetics of the Oppressed.

* Universidade Federal de Viçosa – UFV.

** Universidade Federal de Viçosa – UFV.

À guisa de introdução: teatro, o pão do povo

A justiça é o pão do povo.
Às vezes bastante, às vezes pouca.
Às vezes de gosto bom, às vezes de gosto ruim.
Quando o pão é pouco, há fome.
Quando o pão é ruim, há descontentamento.

Bertolt Brecht, **Poemas**.

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? Augusto Boal, em seu livro **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**, “procura mostrar que todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas” (BOAL, 1991, p. 13). 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 (1991), e é em virtude disso que as classes dominantes sempre buscaram e buscam se apropriar dele, para empregá-lo como aparato de dominação. Tão eficiente é esta arma que ela pode, igualmente, reverter-se em libertação, ou seja, se há bom pão, não há fome nem descontentamento.

Desde a Grécia clássica pode-se observar a relação antagônica entre teatro e política/poder. Para Aristóteles, por exemplo, poesia e política eram disciplinas adversas, que deveriam ser estudadas separadamente, porque possuíam leis particulares, serviam a escopos distintos e, por isso, serviam a diferentes finalidades.

No modelo aristotélico, 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). Sendo assim, 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, 1991).

Em virtude disso se descortinou nosso interesse por comparar, à luz do discurso pós-colonialista, a figura do oprimido em *A Tempestade*, de William Shakespeare, escrita entre 1610 e 1611, e na apropriação de mesmo título, realizada por Boal, em 1979, tendo como representante desta figura a personagem Caliban.

A dramaturgia nos parece outra forma de escrita que possibilita a experiência dessa estética. No teatro, os significados são fluidos, relativos, passíveis de novos arranjos. Também no teatro os signos se inter cruzam e se destituem de sua arbitrariedade para se deixarem manipular por outras interposições significativas. Trata-se de um convite à imaginação, à habilidade de criação, à apreensão de um jogo signifiante (FERRARA, 1988).

Além disso, 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).

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).

Dessa forma, é preciso considerar, em um primeiro momento, o trabalho seminal de Octave Mannoni (1993),

que toma de empréstimo **A Tempestade** de Shakespeare e teoriza o complexo de dependência do colonizado em relação ao colonizador, isto é, simultânea e imutavelmente, o colonizador sempre oprime e o colonizado sempre acata a opressão. Assim, nota-se um paralelo entre a atitude do colonizado para com a chegada de estranhos e a atitude de Caliban para com a chegada de Próspero.

Mannoni, um oficial francês, escreveu **La psychologie de la colonization**, publicado pela primeira vez em 1948 e traduzido para o inglês em 1956 como **Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization**, no qual tenta explicar as mentes dos colonizadores e colonizados. Descreve o “complexo de dependência” que, segundo ele, é inato em todos e do qual o indivíduo se separa à medida que vai ficando adulto. O rompimento com este complexo pode ser negativo para algumas pessoas que não conseguem superar o sentimento de abandono resultante e que, por isso, desenvolvem outro complexo, o “complexo de inferioridade”. Segundo Mannoni, este complexo de inferioridade está sempre presente no colonizador, que, como consequência, é compelido a dominar e, algumas vezes, a usar a força contra outras pessoas. No entanto, no colonizado, o “complexo de dependência” nunca desaparece; na verdade, é até reforçado. Então o colonizado desenvolve uma necessidade de estar sob o constante controle do colonizador. A “psicologia da colonização” está criada; nem o dependente nem o europeu são capazes de superar os seus primeiros complexos. Não é difícil prever quais papéis Próspero e Caliban irão incorporar.

A formulação de Mannoni foi amplamente criticada. Em **Pele negra, Máscaras brancas** (2008), Frantz Fanon dedica um capítulo intitulado “Sobre o pretense complexo de dependência do colonizado” em resposta à obra de Mannoni, afirmando que, de acordo com a “psicologia da colonização” de Mannoni, não existe saída para os povos colonizados a não ser considerarem a si mesmos como inferiores. Para Fanon (2008), os complexos são

construídos devido à ideia racista de que os europeus são superiores 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. A obra de Mannoni também foi criticada por Aimé Césaire em **Discurso sobre o colonialismo** (1977). Apesar de toda a crítica, Peter Hulme afirma que a análise da personalidade de Próspero feita por Mannoni continua a ser um marco no estudo da situação colonial (HULME, 1993, p. 121).

Em 1988, quando o Instituto Folger¹ patrocinou um seminário sobre Shakespeare e o colonialismo os na época denominados teóricos revisionistas chamaram a atenção para o movimento de neutralizar algumas leituras profundamente a-históricas de **A Tempestade** (SKURA, 1992).

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, tal como escrito por Mannoni, reforça o discurso colonial, enquanto que o segundo, defendido pelos revisionistas, critica este discurso.

Na esteira dessa abordagem, podemos identificar um dos primeiros exemplos da representação do Caliban do Terceiro Mundo. Em seu livro, **Todo Caliban** (2004), Roberto Fernández Retamar faz referência ao artigo **Caliban**, publicado em 1971, no qual afirma que foi o primeiro a considerar Caliban como símbolo das ex-colônias espanholas, tais como Cuba e outros países do Caribe e da América do Sul. Usando essa personagem para simbolizar os latino-americanos, Retamar 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 argumenta, ainda, que Caliban tem muito em comum com os latino-americanos, principalmente no

¹ 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.

sentido de que estes, subjugados, falam a língua dos colonizadores.

Ainda mais que isso, Retamar também mostra que o colonizado não precisa ter vergonha de todos os comentários depreciativos a seu respeito, porque essas referências são meras fabricações verbais e, mesmo que as observações dos colonizadores sobre seu “atraso” sejam verdade, são estes colonizadores os culpados por isso. Assim, a interpretação de Caliban defendida por Retamar vai de encontro à interpretação da dependência proposta por Mannoni.

A partir desse ponto, alguns escritores, como Boal, começam a se apropriar da versão shakespeariana d’**A Tempestade**, interpretando Caliban como um emblema das populações nativas colonizadas.

“Todos somos Caliban”

“A colonização falsifica as relações humanas, destrói ou esclerosa as instituições, e corrompe os homens, colonizadores e colonizados.”

Albert Memmi, **Retrato do Colonizado**
Precedido pelo Retrato do Colonizador

É fato que **A Tempestade**, de Shakespeare, é uma das mais lidas, relidas e reescritas obras da literatura inglesa, e que pode ser contemplada por uma visão crítica como uma réplica às decorrências sociais e políticas da colonização que se estenderam ao período pós-colonial.

Albert Memmi (2007), em sua obra **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**, publicada pela primeira vez em 1957, propõe-se a refletir sobre as relações entre colonizador e colonizado, bem como sobre a formação de suas identidades.

O retrato do colonizador, assim, pinta-se 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 pelo aviltamento e opressão intrínsecos ao fato colonial, como o discurso colonialista 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, objetivando sua 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 Roberto Fernández Retamar (2004), o conceito-metáfora de Caliban é o traço marcante do processo de colonização:

Nuestro símbolo no es pues Ariel, como penso Rodó, sino Caliban. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Caliban: 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 El “la roja plaga”? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad.(...) ¿qué es nuestra historia, que es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Caliban? (RETAMAR, 2004, p. 33-34)¹.

Assim como Memmi (2007), Retamar (2004) 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, pois seu linguajar principal acaba por se tornar o idioma do colonizador: “*de que otra manera puedo hacerlo, sino en una de sus lenguas, que es ya también nuestra lengua, y con tantos de sus instrumentos*

Nosso símbolo não é, pois Ariel, como pensou Rodó, mas Caliban. Isto é algo que vemos com particular nitidez nos mestiços que habitam estas mesmas ilhas onde viveu Caliban. Próspero invadiu as ilhas, matou nossos ancestrais, escravizou Caliban e lhe ensinou seu idioma para se entender 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. (...) Que é nossa história, que é nossa cultura, senão a história, senão a cultura de Caliban? (Retamar, 2004, p. 33-34, tradução nossa).

conceptuales, que también son ya nuestros instrumentos conceptuales?” (RETAMAR, 2004, p. 22)¹.

Seguindo a mesma linha, Alden T. Vaughan e Virginia Mason Vaughan (1991) prospectam Caliban como o escravo que, percebendo-se vítima da ação colonizadora e amordaçado em uma relação de opressão social, rebela-se e tenta derrocar seu opressor.

Caliban passa a ser um ícone cultural - especialmente no Caribe, América Latina e África -, considerado um símbolo de todos aqueles que, injustamente, foram deixados à margem e que lutam para se livrarem, ao mesmo tempo, da dominação física, representada pela exploração da sua força de trabalho, e da mental, representada pelo “complexo do colonizado” descrito por Mannoni.

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 delinea e é levada a cabo por escritores como George Lamming² e Aimé Césaire³. 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 reafirmar sua identidade.

Falando em América Latina, importa pensar no Brasil enquanto parte desta América que, nas palavras de Tzvetan Todorov (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.

A Poética do Oprimido, de Augusto Boal, é 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,

¹ [...] 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, 2004, p. 22, tradução nossa).

² 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* e *Water with Berries* (1970) – se aportam no processo de descolonização das nações caribenhas.

³ Dramaturgo, poeta e político martiniquense que se apropriou d’*A Tempestade*, de Shakespeare, concebendo Caliban como escravo negro.

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. Esta transformação social só acontece a partir da desconstrução do modelo aristotélico e a partir da liberdade dada ao espectador de pensar e agir em lugar da personagem.

N’A *Tempestade*, de Boal, embora Caliban ainda tenha sido aquele que resistiu – mesmo “caçado e queimado vivo, devorado por cães e pisoteado por cavalos, cortado e retalhado por espadas, arrebatado pelos estilhaços do ferro e da pólvora, ou mesmo combatido por doenças infecciosas” (MOURA, 2001, p. 9) –, percebe-se um traço de brasilidade, de envolvimento com um Brasil que ainda sofre as consequências da opressão colonialista.

Essa apropriação do texto shakespeariano abre espaço para a discussão acerca da figura de Caliban e aponta para a reinterpretação de um discurso hegemônico, que, por sua vez, tende a conferir ao escritor a total liberdade de se (re)apropriar dos fatos que teatraliza.

O Teatro do Oprimido nasceu em um contexto histórico de final dos anos 50 para o início dos anos 60, período em que o Partido Comunista Brasileiro (PCB) havia se consolidado e angariado adesão da maioria dos artistas e intelectuais. De acordo com Mariângela Alves de Lima, em seu texto *História das ideias* (1978), no princípio é o teatro de Arena que 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 *virtu* 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 virtuoso, e não todos os indivíduos (BOAL, 2000, 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, podia 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) nomeia como 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 para efetivar, com **Revolução na América do Sul**, sua verdade artística calcada nos signos de uma arte coletiva.

O Golpe Militar de 1964 veio obstacularizar a maturidade artística da dramaturgia brasileira. Sábato 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).

Roda Viva, de Chico Buarque, explica-nos Armando Sérgio da Silva, em seu livro **Oficina: do teatro ao teatro** (1981), 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 vencia 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, pois, mesmo assim, grupos que realizavam experiências teatrais fora das instituições teatrais ainda sobreviviam, em busca de organizar uma resistência e discutir sobre os aspectos tanto estéticos quanto políticos da sociedade brasileira pós-golpe de 64.

Boal começa a formar grupos de Teatro-Jornal⁴. Estes grupos representavam em qualquer lugar, desde

⁴ O Teatro-Jornal foi uma resposta estética à censura imposta, no Brasil, no início dos anos 1970, pelos militares, para escamotearem conteúdos, inventarem verdades e iludirem. Nesta 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, esta técnica foi muito utilizada na época da ditadura militar brasileira, para revelar informações distorcidas pelos jornais da época, todos sob censura oficial. Ainda hoje é usada para explicitar as manipulações utilizadas pelos meios de comunicação (Disponível em <http://www.ctorio.org.br>).

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.

Preço alto foi pago. Depois da prisão e da tortura, Boal parte para 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).

Assim, quem assiste à concepção do Teatro Invisível⁵ é a Argentina. Portugal viu nascer **Murro em ponta de faca** e **A Tempestade**, enquanto muitos exilados se suicidavam. Linguagem metafórica por causa da queda de Perón e da Revolução dos Cravos. Paris trouxe a oportunidade de sistematizar e divulgar o Teatro do Oprimido pelo mundo, sem metáforas.

Em virtude disso, **A Tempestade**, de Boal, apropriase 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. Ele principia sua reescritura transgressiva 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,

⁵ 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. Desta forma, os espectadores são reais participantes, reagindo e opinando espontaneamente à discussão provocada pela encenação (Disponível em <http://www.ctorio.org.br>).

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 (BOAL, 1979, p.1).

De acordo com Aimara da Cunha Resende (1999), Boal mantém os principais aspectos encontrados mais tarde na fonte, principalmente pelos novos historicistas e pós-colonialistas críticos, recriando a caracterização de acordo com sua própria teoria no Teatro do Oprimido e em consonância com sua visão sobre a exploração do império em relação aos 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.

Caliban, sendo um patriota idealista que sonha restituir a sua terra de volta para aqueles que, como ele, nasceram na mesma condição e não são usurpadores, é alvo da raiva de Próspero e se encontra na condição de pobre e punido. Já Gonçalo, por exemplo, reproduz em seu discurso a aceitação de sua categoria de oprimido:

GONÇALO – (CANTA)

CANÇÃO DO SOFRER DEMAIS

Ouçam a minha opinião –
cheguei a esta conclusão:
quando alguém é desgraçado
tem gente em pior estado.

Muito feliz, sorridente,
o conde perdeu o condado;
exultante e contente, cantou:
tem gente em pior estado.

Das suas vacas e bois
foi o fazendeiro roubado.
Tem gente em pior estado
disse o homem iluminado.

Perdeu o pobre o futuro
e a colheita o campesino;
tudo muda, isso é seguro,
ninguém vence o seu destino (BOAL, 1979, p. 37).

Desse modo, enquanto Gonçalo se encontra **na** fronteira de subordinado que “não pode deixar de sentir, ao mesmo tempo, o desconforto da angústia e o embaraço do inevitável desejo de copiar e imitar” (BELLEI, 2000, p. 150), Caliban, ao contrário, parece ocupar o espaço **da** fronteira, desenhando “mapas que definem a parte de dentro e os que a habitam como mais significativos do que tudo o que se encontra do lado de fora” (BELLEI, 2000, p. 150):

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? (BOAL, 1979, p. 47).

As colocações de Edward Said (1990) acerca do discurso orientalista também ilustram nossa leitura, na medida em que este 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 possa ser 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 que serve para definir o Ocidente como a sua origem, servindo para negar culturas estrangeiras, ou seja, servindo para negar a expressão do outro. Fazendo parte da fronteira, vendo negada a sua cultura e usurpado o seu país, Caliban mantém sua postura de resistência.

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 caiam 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, p. 24).

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, 1999, p. 35)⁶.

Comparando as duas passagens d'**A Tempestade** de Boal e da de Shakespeare, observamos que a perspectiva pós-colonial de leitura nos permite entrever que, de acordo com Michel Foucault, em **A ordem do discurso**

⁶ Tradução de Bárbara Heliodora

(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 revela 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 às leituras colonialistas do texto de Shakespeare, além de retomar um espaço textual privilegiado para abordar o problema da opressão.

Assim, a figura de Caliban n'**A Tempestade**, de Boal (1979), 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 de um país chamado Brasil. Para Boal (1991), 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.

A Poética do Oprimido nos remete ao antropofagismo de Oswald de Andrade. A antropofagia exhibe um rosto fecundo, diferente do aniquilamento com que habitualmente aparece no discurso do colonizador sobre o colonizado, que utiliza o canibalismo como símbolo máximo da violência.

Na perspectiva oswaldiana, a antropofagia significa um tipo de transubstanciação em que o devorador se altera no devorado, ou seja, o oprimido se altera no opressor e, diante disso, o discurso melindroso das relações coloniais transforma-se em discurso que gera novas identidades. Assim ocorre, ao final d'**A Tempestade**, de Boal, quando se tem, por um momento, a impressão de que Caliban foi apenas o derrotado para, no momento seguinte, perceber-

se que, aos moldes do Teatro do Oprimido, é delineado como indivíduo transformador, social e coletivo:

CALIBAN – Que o nobre casal tenha muitos filhos, como é o desejo do senhor Próspero...

PRÓSPERO – Finalmente aprendeste boas maneiras...

CALIBAN (AFASTANDO-SE, EM VOZ BAIXA) - ... e que todos os filhos morram enforcados no cordão umbilical, e que apodreçam no ventre da sua mãe, e que a gangrena destrua cada fibra dos seus corpos, e que o diabo em pessoa...

PRÓSPERO – Que é que você está dizendo?

CALIBAN (ALTO) – Que tenham longa vida...

PRÓSPERO – Bom...

CALIBAN (BAIXO) - ... no inferno! (BOAL, 1979, p. 92-93).

O que se percebe, no texto de Boal, é uma abordagem de comportamentos intersubjetivos, pertinentes ao contexto de um Brasil que precisa adotar uma atitude antropofágica, numa concepção de canibalismo que abrace uma postura de contra-ataque aos poderes opressivos do colonialismo justamente por não negá-los e sim por, através do teatro em que o espectador-cidadão se torna parte da sua própria obra de arte teatral, apontar “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.

Considerações finais: o descortinar de um novo cenário

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, na

sociedade, as ações ensaiadas no teatro. “A prática destas formas teatrais cria uma espécie de insatisfação que necessita complementar-se através da ação real” (BOAL, 1991, p. 150). Enquanto Aristóteles sugere uma Poética em que o espectador dá poder ao 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.

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 da sua mobilização para uma atuação real na sociedade. Perante esse escopo, do mesmo modo que o teatro de Bertolt Brecht consagrou o 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 Augusto Boal 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, Shakespeare, em suas peças, mostrava amplo interesse por assuntos sociopolíticos (BOAL, 1991). Frequentando analiticamente **A Tempestade**, Boal se apropriou dela e estabeleceu um espaço textual privilegiado para o entendimento de um novo modelo dos estudos literários que se ocupa de uma prática politizada e atenta para questões atinentes ao exercício do poder (BELLEI, 2000), criando uma forma alternativa de leitura que se constitui em resistência às leituras convencionais do texto de Shakespeare, além de retomar um espaço textual privilegiado para abordar o problema da opressão.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Retórica*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais*. Florianópolis: Insular, 2000.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOAL, Augusto. *A Tempestade*. [S.I.: s.n.], 1979.
- 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.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.
- 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.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERRARA, Lucrécia 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. *A ordem do discurso*. Lição inaugural ao Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Tradução de Edmundo Cordeiro com a ajuda para a parte inicial de António Bento. Paris: Éditions Gallimard, 1971.
- HAUSER, Arnold. *Historia Social de La Literatura e El Arte*. Madrid: Debate, 1998.
- HULME, Peter. The profit of language: George Lamming and the postcolonial novel. In: WHITE, Jonathan (Ed.). *Recasting the world: writing after colonialism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1993. p. 120-133.
- LAMMING, George. *The Pleasures of Exile*. London: Allison & Busby Ltd., 1995.
- LIMA, Mariângela Alves de. História das ideias. *Revista Dionysos*, n. 24, out., 1978.
- MAGALDI, Sábado. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. *Estudos Avançados*, 10 (28), 1996. p. 277-289.
- 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.
- MOURA, Paulo César Prazeres. *Caliban – o outro da história*. [S.I.: s.n.], 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1999.
- 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, Aímara 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, 2004.
- SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- 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.
- 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.

