



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i1p85-97

Brasil

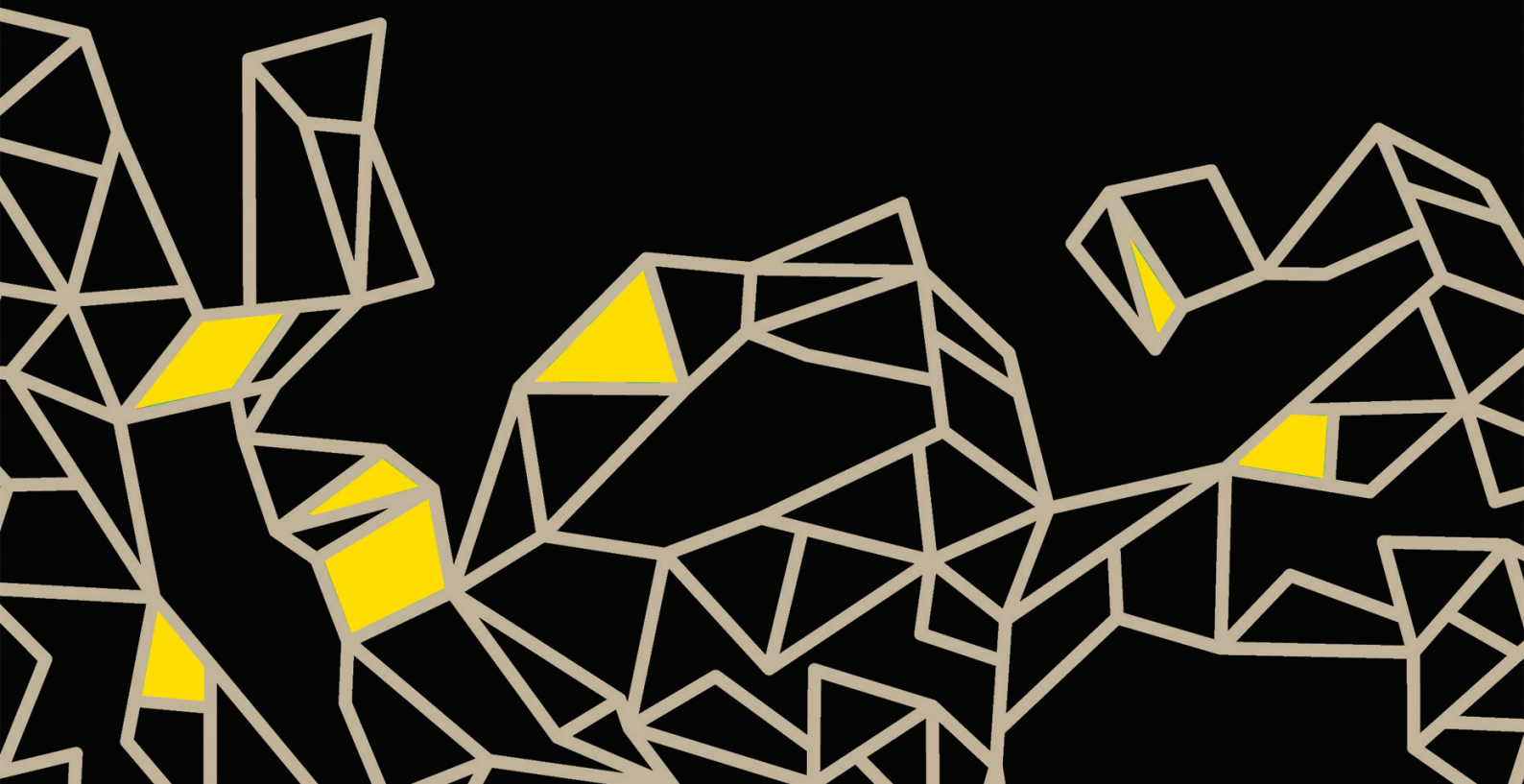
O teatro sob a tempestade: uma leitura crítica de *A tempestade*, de Augusto Boal

Theatre under the storm: a critical reading of A tempestade, by Augusto Boal

Patricia Freitas dos Santos

Patricia Freitas dos Santos

Mestra em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)



Resumo

Escrita no período de maior isolamento profissional de Augusto Boal, *A tempestade*, a um só tempo, traz um balanço histórico das reiteradas derrotas políticas e artísticas da esquerda latino-americana, bem como uma resposta à paralisia largamente propagada pelos regimes ditatoriais a partir da década de 1960. A leitura que se pretende apresentar possui como principal ponto de partida a relação dialética que a obra estabelece com seu momento histórico e com o trabalho teatral produzido por Boal até então.

Palavras-chave: Teatro político, Exílio, Augusto Boal.

Abstract

Written in the most solitary moment of Augusto Boal's professional life, *A tempestade* brings not only a historical analysis of the numerous political and artistic defeats suffered by the Latin American left, but also an answer to the paralysis largely promoted by the dictatorships since the 1960's. This reading takes as a starting point the dialectical relation established by the play both with its historical moment and with the theatrical work produced by Boal until then.

Keywords: Political theatre, Exile, Augusto Boal.

Tempo morto

Em 1974, Augusto Boal, já com 43 anos e bastante consagrado no Brasil por sua atuação como diretor do Teatro de Arena de São Paulo, adapta uma das peças mais importantes e controversas da história do teatro mundial: *A tempestade*, de William Shakespeare. Até aí, não se esboçava grande novidade. Pelo contrário, a última obra shakespeariana, repleta de simbolismos, havia sido matéria de inúmeros debates e traduções em território nacional desde a década de 1950¹.

Musicada por Manduka, a singularidade da adaptação de Boal residia em oferecer ao público o fio da meada que unia a sangrenta América Latina

1 As traduções que receberam maior destaque pela crítica especializada foram as elaboradas por: Carlos Alberto Nunes, Beatriz Viégas-Faria, F.C. Cunha Medeiros e Oscar Mendes, Geraldo Carneiro e Bárbara Heliadora.

dos anos 1970 à atmosfera enigmática d'*A tempestade*. Segundo o teatrólogo, era necessário enfatizar que “nós somos Caliban” (BOAL, A., 1979, p. 1), personagem nativo da ilha comandada por Próspero, num tempo em que a perspectiva pós-colonialista possibilitava novos contornos para a esquerda em âmbito mundial. Influenciado principalmente por Roberto Fernandez Retamar, Boal rejeitava uma espécie de tradição romântica que consagrou a peça como um drama a respeito dos dilemas de um nobre perdido numa ilha tropical, o qual, por sua vez, “se acha no direito de lá permanecer e escravizar os nativos” (Id., 1975). A versão latino-americana, pelo contrário,

aborda o ponto de vista de Caliban, que é visto tradicionalmente como ofensivo e horrendo. Não partimos do ponto de vista colonialista de Próspero, que dá voz a Shakespeare. Eu tento mostrar que o nativo é belo e que os invasores é que são repugnantes. (BOAL apud DRISKELL, 1975, p. 78, tradução minha)²

É evidente que Boal, longe de sinalizar qualquer demérito do texto original, procurava sublinhar aspectos cruciais e intrínsecos ao momento histórico e à sua condição de artista compulsoriamente exilado desde 1971. Tal como as adaptações de clássicos do Arena, *A tempestade* não estabelece como princípio normativo a fidelidade ao texto original, mas enfatiza o expediente narrativo para lançar luz sobre o tempo e o lugar em que a obra é realizada. Em outras palavras, a adaptação operaria no plano simbólico como um espaço de representação daqueles latino-americanos submetidos sistematicamente, ao longo da história, à lógica imperialista e ditatorial.

De fato, a própria forma da obra precipita o tumultuoso momento vivido por Boal: durante os cinco anos em que permanece exilado em Buenos Aires com sua esposa, Cecília Thumim, e seus dois filhos, Boal encena algumas de suas peças, sistematiza as técnicas teatrais que o tornaram mundialmente conhecido e escreve cerca de nove obras³. Tamanha produtividade deve ser vista à luz das poucas opções práticas existentes no período.

2 No original: “*La Tempestad* is seen from the point of view of Caliban, who is traditionally maligned as being ugly and offensive, and not from the colonialist point of view of Prospero, who speaks for Shakespeare. I try to show that the native is beautiful and that the invaders are the repugnant ones”

3 Para mais detalhes, ver: SANTOS, P. F. **Pedagogia da atuação**: um estudo sobre o trabalho

Se na primeira metade de seu exílio Boal conseguiu driblar, ainda que minimamente, a famigerada Operação Condor e trabalhar de forma exaustiva na Argentina e em diversos outros países, a segunda metade, no entanto, marcaria um ponto de inflexão em sua trajetória profissional. É nessa etapa que o teatrólogo inicia uma fase de escrita teórica intensa em diálogo com problemas políticos da Argentina, em que podemos destacar obras singulares, como *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (BOAL, A., 1980) e *Técnicas latino-americanas de teatro popular* (Id., 1977). Ele, inclusive, relata a Chico Buarque que as condições materiais em Buenos Aires não o permitiam exercer seu ofício como diretor de teatro: “durante 17 anos eu dirigi 3 ou 4 espetáculos por ano, depois disso, a partir de 73, parei de dirigir, fiquei só escrevendo” (Id., 1975). Com efeito, a crescente onda de repressão espalhada a partir dos ataques terroristas da Aliança Anticomunista Argentina (Triple A) ao redor do país enfraquece e desestabiliza todo o cenário cultural mais à esquerda, sobretudo os artistas ligados às artes cênicas:

Estava sendo uma *nochebuena* nada *buena*. A gente tinha se reunido aqui em casa, mas muitos preferiram não botar o pé na rua, ficar trancado, porque nunca se viu tanto tira e tanto meganha, fardado e sem farda [...]. Houve de tudo, Chico: bomba mesmo, bomba de verdade, dessas de avião, foguetes, ar-terra [...]. Mais de 150 mortos em quase 12 horas de fogo aberto. (Ibid., p. 1)

Tendo em vista o panorama que se apresentava, aos artistas mais politizados só coube o amordaçamento ou a ilegalidade. No caso de Boal, foi necessário criar bases teóricas de fortalecimento e de divulgação de uma pesquisa teatral preocupada, sobretudo, em democratizar todos os processos de criação cênica. O teatrólogo passa a refletir não somente sobre maneiras de tornar o assunto de uma determinada peça compreensível para o público, mas também acerca de possíveis caminhos para que a arte teatral não se extinguisse enquanto prática política. A pedagogia, nesse sentido, torna-se instrumento vital de perpetuação de um teatro engajado. Deslocava, como

teatral de Augusto Boal durante seu exílio latino-americano. 2015. 298 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

técnica autoexposta de multiplicação de grupos de teatro, o centro do processo criativo do artista para o âmbito coletivo.

Assim Boal produz, nos anos finais e mais turbulentos de seu exílio em Buenos Aires, uma poética capaz de engendrar uma prática. Sua imensa produção teórica tinha como principal objetivo sistematizar as técnicas de um teatro não institucional, formando células multiplicadoras. Obedecia a uma pedagogia peculiar: comparada ao período do Arena, em que a reflexão sobre uma possível estrutura pedagógica estava a serviço da escrita dramática, a pedagogia no exílio, por não poder mais sustentar uma ponte crítica entre palco e plateia, funcionava como único e exclusivo meio de sobrevivência artístico-ideológica.

Assim, *A tempestade* boalina, muito mais do que qualquer exaltação nacionalista ou latino-americana, insere-se em toda uma produção cultural engajada que, com vigor, resistia ao poder conservador, mesmo perdida na encruzilhada histórica que se anunciava. Seu ponto de partida é a busca pela tomada de consciência sobre os problemas singulares de que padeciam os latino-americanos e que, justamente por sua singularidade, não deixavam de estar envolvidos diretamente na política externa do imperialismo.

Na medida em que a obra sinaliza o ponteiro do relógio na periferia do capitalismo, também se torna porosa às recriações do original produzidas na América Latina desde a década de 1930. Autores como Aníbal Ponce (1969), Frantz Fanon (1994), George Lamming (1999), Césaire (2002) e o diretor da *Casa de las Americas*, Roberto Retamar (2004, p. 30), já haviam associado Caliban “às sofridas massas”, cuja trajetória “revelava a enorme injustiça da relação senhor/escravo”, enquanto Ariel, o intelectual “mescla de escravo e mercenário”, encontrava-se afinado com a ordem constituída. Munido de toda a produção teórica e literária sobre a obra shakespeariana, Boal será o único brasileiro que, a despeito da derrota política, cultural e ideológica acarretada pelo golpe em 1964 e pelo exílio, exortará avatares de Caliban com o intuito de promover respostas coletivas.

Finalizada em junho de 1974 e encenada por José Luiz Ribeiro somente em 1981⁴, a obra recupera a linguagem metateatral do original, salientando a

4 Montagem realizada no teatro do Banco Nacional da Habitação (BNH), no Rio de Janeiro, pelo Grupo Gente de Casa, sob direção de José Luiz Ribeiro.

figura de Próspero como detentor da arte/magia e, até mesmo, como principal orquestrador do espetáculo apresentado⁵. Mas a adaptação estende tal linguagem ao ponto de propor a ruptura dos limites teatrais e, assim, materializar e legitimar uma teoria em esboço. Com a peça, o teatrólogo pretendeu amarrar as pontas de uma prática profissional posta na ilegalidade a um trabalho teatral amador de contestação política. Só que esse mesmo amarrar de pontas assumia um posicionamento crítico responsável por colocar na ordem do dia uma perspectiva de teatro descentralizado, democrático e antiritualístico.

O que salta aos olhos em *A tempestade* é seu movimento pendular entre a alegorização de processos históricos latino-americanos e a fervorosa procura por estabelecer um contato pedagógico imediato e pontual com um possível público/leitor. Por alegorização compreendemos o procedimento estético que, de acordo com Fredric Jameson (1981, p. 19, tradução minha), “evoca uma narrativa mestra inscrita tanto no texto quanto no pensamento social”⁶. Para o crítico literário, tais narrativas alegóricas refletem e reforçam fantasias coletivas acerca da história e da realidade social. O abrupto corte das convicções políticas da esquerda latino-americana, portanto, condensava-se na forma d’*A tempestade* como uma busca simbólica por representar em uníssono a continuidade da luta revolucionária.

Além disso, se Boal “estava em trânsito” (BOAL, A., 2000, p. 297), era urgente divulgar a proposta basilar de seu trabalho teórico e prático – a multiplicação de células –, travando contato direto com o seu público. A abstração presente na peça e na teoria produzida no período obedecia, assim, a um objetivo prático e materialista. Tornar a arte engajada invisível ao inimigo era instrumento de sobrevivência para que ela se apresentasse, explicitamente, aos condenados da terra.

A tempestade é reveladora desse mal-estar. A única peça do bardo que tem seu tempo de ação proporcional à duração da encenação – em torno de quatro horas – parece conter em si o rompimento das barreiras ilusórias com o público. Num momento em que o artistas politizados estavam literalmente banidos, nada mais coerente do que enredar atores e plateia no mesmo beco sem

5 Ver Kott (2010).

6 No original: “Allegorical master narratives have inscribed themselves in the texts as well as in our thinking about them.”

saída regido por Próspero, onde tudo termina do mesmo jeito que começa. Em depoimento ao crítico argentino Arthur Sainer, Augusto Boal (1974) comenta:

Estou tentando montar a peça em Buenos Aires, mas a repressão aqui está terrível. Não há censura oficial como no Brasil, mas os donos dos teatros fazem suas próprias censuras e não deixam uma peça que eles dizem ser “política” ser apresentada em seus teatros... tempos difíceis, muita luta, tudo está incerto. Ano passado, eles puseram fogo em um teatro onde se daria a encenação de *Jesus Cristo, Superstar*, ficou tudo em ruínas.

Em última instância, tratava-se de uma pedagogia em chave negativa, em que, em meio às ruínas, não eram oferecidos modelos de emancipação social, mas sim um processo de conscientização crítica pela via prática. Restavam aos espectadores/leitores, portanto, as indagações: afinal, de qual arte trata a peça? Da de Próspero, um nobre, ou da de Caliban, o escravo cuja língua de origem é compreendida como grunhidos? Se a cultura de Próspero, legitimada pelo progresso europeu, servia como arma de dominação social, por que Caliban, personagem grotesco, não poderia se apropriar dessa mesma cultura a contrapelo do poder hegemônico?

A tempestade conta Boal

A primeira cena da peça de Boal – a tempestade suscitada por Ariel – sublinha, por seu recurso cômico, a desarmonia entre a ordem social, representada pelo rei Alonso, e a força da natureza dos ventos e trovões. O caráter dinâmico da cena logo será estilhaçado pela imposição cênica da moralidade de Próspero, ainda subjacente na peça de Boal, cujo eixo norteador será a paralisia constitutiva das relações de poder. A partir daí, o espectador toma conhecimento de que todas as ações da obra, dirigidas por Próspero, são planejadas com o intuito de restaurar a ordem dominante. É assim que, no primeiro ato, a revelação falaciosa da luta de classes disfarça o círculo vicioso de perpetuação de classe:

CORO DE MARINHEIROS
Mas ao vento e furacão
nada os poderá parar:
os raios e a trovoad



não conhecem a autoridade!

CAPITÃO – Estourou uma greve entre os marinheiros: como os seus filhos em terra morrem de fome, eles preferem morrer afogados a voltar pra casa. (BOAL, A., 1979, p. 12)

Tal painel, que expõe toda a movimentação frenética dos barcos à vela conduzidos pelas correntes marítimas até a ilha de Próspero, serve como impulso à revolta unificada da natureza e das massas. A greve de trabalhadores emergiria, principalmente, de um princípio cósmico (a tempestade) que estaria contra a ordem estabelecida e a favor dos marinheiros despossuídos. Ainda que ilusório, o enfrentamento entre as classes é o ponto de partida da trama envolvendo Próspero, Ariel e Caliban. Somos, então, levados à narração de Próspero acerca da traição de seu irmão, Antônio, e da luta pelo poder na ilha, já conscientes da perspectiva crítica que rege a obra: “PRÓSPERO – Na Europa, todos os nobres se entrematavam. Violações, destruições, explosões, enfim, a civilização. E a mim, coube-me civilizar esta ilha bárbara!” (Ibid., p. 18)

É assim que o espectador se defronta com a ilha da bruxa Sicorax. Diferentemente do original shakespeariano, em que o espaço é universal, quase como uma categoria que representaria o teatro e, ao mesmo tempo, o mundo, a ilha de Próspero é geograficamente localizada por Boal no Caribe. Essa significativa ambientação, onde os horrores perpetrados a Caliban são apresentados, era utilizada por intelectuais latino-americanos, como Retamar (2004) e George Lamming (1999) que, por sua vez, encontraram no personagem monstruoso de Shakespeare algo próximo a um herói libertário e anti-imperialista.

O Caribe, portanto, seria o lugar por excelência na peça de Boal em que era possível concentrar e, ao mesmo tempo, expandir toda a potência perversa do capitalismo, perpetuada prismaticamente por grande parte dos personagens. Vemos que, mesmo padecendo dos males da traição fraterna e do exílio compulsório, Próspero opera o mesmo mecanismo de dominação sobre a “negra feitiçaria” dos nativos Caliban e Sicorax através da “branca magia real” (BOAL, A., 1979, p. 18). Esse paralelismo de ações em torno de um eixo primordial (a luta de classes ou a disputa pelo poder), comum aos escritos de Shakespeare e visto com detalhe por Jan Kott (2010), ganha força na adaptação de Boal ao focar a função protagônica da arte como instrumento de coerção social e ideológica. São os livros de Próspero que permitem

a restauração do status quo ao final, bem como será através da imposição de uma cultura civilizada que o personagem dominará a ilha, escravizando e anulando as identidades de Ariel e Caliban. É dessa forma que a chegada de Próspero assinala a ruptura de uma convivência utópica entre os dois personagens, pautada no trabalho manual, igualitário e não especializado, diferentemente do original shakespeariano:

PRÓSPERO – A negra Sicorax obrigava-te a trabalhar no campo, arar a terra, semear a cana nos canaviais, a ti, um homem tão delicado [...]. Moer o açúcar, construir a tua própria casa, estudar todas as noites, enfim, eram essas as terríveis torturas que sofrias. Ela fazia-te trabalhar para comer: imperdoável!

ARIEL – Ai, mestre, não digas mais. Serei teu escravo por toda a minha vida. (BOAL, A., 1979, p. 21)

Tal modificação no plano do enredo estabelece uma relação quase nostálgica com um passado orgânico e “puro”, ainda não tocado pela exploração imperialista. Os limites ideológicos impostos aos trabalhadores manuais e intelectuais engendra no espectador a tomada de posição a favor de Caliban, personagem que alegoricamente representa uma América Latina oprimida por sucessivos golpes de Estado. Parece que, já na cena citada, Boal rompe com a alegorização negativa, que facilitaria a representação de homens dominados por forças objetivas alienantes, e parte para uma certa humanização conflitante e cheia de avanços e recuos do personagem Caliban.

O caráter empático adquirido por Caliban ao longo da obra não deixa de sugerir uma atmosfera idealista, ao colocar em primeiro plano um personagem em processo de individualização, mesmo que dominado e vencido pelo poder hegemônico. É como se Boal nutrisse interesse em expor justamente o ponto em que fosse ativada a consciência social do personagem, sem torná-lo por isso um herói totalmente positivo. Num dos capítulos de *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Boal (1980, p. 115) analisa o papel da empatia no efeito da obra teatral:

a empatia era o resultado do *Éthos*, mas a ação da *dianoia* também provocava o que John Gassner chamou de *enlightenment* e que se poderia traduzir como “esclarecimento” ou algo parecido. [...] Uma boa empatia não impede a compreensão e, pelo contrário, necessita da compreensão,



justamente para evitar que o espetáculo se converta em uma **orgia emocional** e que o espectador possa purgar seu pecado social.

Caliban possuiria um *éthos* capaz de despertar uma empatia produtiva e crítica, associada ao próprio processo de *dianoia*. O protagonista da obra inicia sua trajetória como ser alienado e títere da classe dominante para, ao fim, formar-se indivíduo em busca da luta coletiva contra o estado de coisas. Caberá, portanto, ao nativo da ilha escravizado por Próspero assumir a centralidade nas táticas de oposição ao regime imperialista, ao ganhar progressivamente consciência da necessidade de reconquista dos meios culturais sobre os quais o poder de Próspero se apoia.

Nesse sentido, o ensaio de Retamar (2004), *Todo Caliban*, demonstra um extremo impulso produtivo no processo de escrita da peça. A aproximação tecida pelo poeta cubano entre o personagem monstruoso de Shakespeare e os países periféricos, submetidos à colonização imperialista, aplicava uma forte carga ideológica à obra, a qual passaria, por sua vez, a constituir-se como um paradigma de oposição e resistência aos ditames capitalistas em geral. Retamar (Op. cit.), amparado na peça de Shakespeare e em vários escritos sobre a posição de classe representada por seus personagens, sinaliza somente dois caminhos possíveis para o meio político, artístico e intelectual revolucionário da América Latina: seguir o caminho mistificador de Ariel ou identificar-se com a perspectiva de embate materialista representada por Caliban.

Além disso, o diretor da *Casa de las Americas* defende a incorporação da cultura do explorador como instrumento principal de luta na constituição da cultura latino-americana, destruindo as barreiras de classe entre trabalho braçal e intelectual (Ibid.). Essa perspectiva prática parece ter tido seu ápice na Cuba dos anos 1970 – período cujo lema propulsor era o “esforço decisivo” para que se atingisse a autonomia econômica do país. Para tanto, as fronteiras entre a classe intelectual e a camponesa na busca de uma ação planificadora, que desse sentido às dificuldades até então enfrentadas, haviam de ser abolidas. É esse, portanto, o homem novo que estaria por trás da representação de Caliban e potencializaria uma transformação dos rumos da história latino-americana, utilizando como instrumentos de luta o idioma e a cultura

de seu opressor. Em um importante trecho da obra de Boal, Caliban reclama o uso da música *beat*, intensamente divulgada pela indústria cultural inglesa nos anos 1960, em chave invertida pelos explorados:

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 ferozes de luz, Caliban agarra o microfone e começa a falar dentro do ritmo – ambiente de show de música beat.). (BOAL, 1979, p. 25)

Em contraposição à rebeldia progressista de Caliban, Ariel cumpre a função de executar passivamente as vontades de Próspero, a despeito da própria exploração que sofre. Em Boal, longe de ser aquela figura metafísica, o personagem é caracterizado como um homem efeminado, para quem o trabalho braçal seria insuportável e incompatível com seus atributos intelectuais. Considerado, mesmo sob o domínio de Próspero, um homem livre, Ariel opera uma certa lógica do favor bem à moda brasileira, visto que a servidão e a cordialidade servem como moeda de troca para a conquista de privilégios burgueses: “trabalhem outros por mim:/ são muitos os que trabalham/ eu gosto da vida assim” (Ibid., p. 30)

Considerado por muitos estudiosos como musa inspiradora do ato poético ou ser divino capaz de fazer a mediação entre a materialidade da escrita e o descolamento da realidade, tido como necessário para a criação estética, o Ariel boalino serve como um instrumento de perpetuação do poder hegemônico, cuja força propulsora reside na capacidade de tornar-se literalmente invisível aos personagens da obra. São, portanto, aqueles que mais parecem inofensivos, por serem “invisíveis” e se associarem ao trabalho metafísico, os que maior poder detêm para mover a engrenagem do sistema capitalista. Em uma clara alusão ao trabalho artístico, Boal elucida dialeticamente a forte trama que conjuga cultura e política: aliando-se a Trínculo e Estêvão, Caliban reivindica o domínio do aparato cultural como instrumento de transformação social: “CALIBAN – [...] é preciso agarrar todos os seus livros. Aí está o seu poder: ele tem os livros e nós, não. Sem os livros ele será mais débil que o mais débil de todos nós” (Ibid., p. 70).

Ao protagonista, Caliban, personagem positivo e negativo a um só tempo, convém a difícil tarefa de resistir à lógica social perversa em que se encontra,



mesmo após o fracasso de seu projeto revolucionário. A tomada de consciência desenvolvida na peça não deixa de focar, fazendo paralelo com a experiência brasileira, as falhas tentativas de um programa revolucionário pautado pela política de alianças. Além disso, a precipitação na obra do fracasso da esquerda peronista na Argentina dos anos 1970 assume um tom negativo e questionador, ao afirmar a sistemática vitória dos que “ao final se juntam/ para tudo voltar a ser igual” (Ibid., p. 95)

A tempestade de Boal, em linhas gerais, ao materializar a ilha de Próspero num ponto geográfico bem definido, representa uma espécie de armadilha revolucionária latino-americana: impossibilitado de esvaziar a memória de um sonho compartilhado, Boal buscava alicerces na construção de uma teoria capaz de promover o salto qualitativo necessário naqueles anos de terror. A ilha-mundo de Shakespeare torna-se na criação de Boal um cenário nada místico e bastante familiar aos espectadores da América Latina. Não deixava, portanto, de oferecer um retrospecto histórico em círculo vicioso, um relógio parado no tempo da revolta popular fracassada. É assim que a moralidade de Próspero poderia servir de alerta, mas não de alento – a urgente busca pelos meios de produção artística daria as brechas para uma possível vitória. Mas não seria Boal a contá-la antes do tempo. Não seria também Boal a contá-la como um Caliban. E não é esse todo o propósito de sua produção no exílio, fugir da figura fantasmagórica do autor e expandir as barreiras técnico-criativas a todos? Afinal, ao possuir o lugar social do artista, nosso autor estaria mais próximo da varinha mágica de Próspero e só poderia assistir ao desastre enquanto continuava a esboçar teoricamente possibilidades de conquistas teatrais pelas massas.

Ao todo, *A tempestade* não deixa de evidenciar uma capacidade de pensar a forma teatral como fenômeno histórico, aberto, cambiante, passível de emendas e adequações no mesmo ritmo das transformações sociais, sendo capaz de a um só tempo estimular a mudança do status quo e de brotar dessa mesma mudança diferente do que era, já extrapolando o teatro.

Referências bibliográficas

BOAL, A. Arthur Sainer entrevista Augusto Boal. **The Village Voice**, Nova York, v XIX, n. 37, p. 71, 12/09.1974.

- _____. **Carta para Chico Buarque**. Buenos Aires, 26 dez. 1975. 2 p.
- _____. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. Coimbra: Centelha, 1977.
- _____. **A tempestade e As Mulheres de Atenas**. Lisboa: Plátano, 1979.
- _____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BOAL, C. **Entrevista**. Entrevistadora: Patricia Freitas dos Santos. São Paulo, 18 abr. 2014.
- CÉSAIRE, A. **A Tempest**: Based on Shakespeare's "The Tempest" adaptation for a Black Theatre. New York: TCG Translations, 2002.
- DRISKELL, C. B. An interview with Augusto Boal. **Latin American Theatre Review**, Lawrence, v. 9, n. 1, p. 71-78, 1975.
- FANON, F. **Black skin, white masks**. New York: Grove, 1994.
- JAMESON, F. **The political unconscious**. Narrative as a socially symbolic act. London: Routledge, 1981.
- KOTT, J. **Shakespeare, nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LAMMING, G. **The pleasures of exile**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- PONCE, A. **Humanismo burgués y humanismo proletario**. México: Ediciones Solidariedad, 1969.
- RETAMAR, R. F. **Todo Caliban**. Buenos Aires: Clacso, 2004.
- SHAKESPEARE, W. **The tempest**. London: The Royal Shakespeare Company, 2008.

Recebido em 26/03/2018

Aprovado em 19/05/2018

Publicado em 29/06/2018

