

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Espaços de subordinação da mulher na adaptação mineira de *A Tempestade* de William Shakespeare

Laura Ribeiro Araújo

Para citar este artigo:

ARAÚJO, Laura Ribeiro. Espaços de subordinação da mulher na adaptação mineira de *A Tempestade* de William Shakespeare. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 50, abr. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573101502024e0205

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Espaços de subordinação da mulher na adaptação mineira de *A Tempestade* de William Shakespeare¹

Laura Ribeiro Araújo²

Resumo

Este artigo objetiva a análise de *O Toró*, adaptação da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, para aspectos da mineiridade. A peça, estreada em outubro de 2023, traz uma série de novidades para o enredo shakespeariano, a começar pela substituição de dois personagens masculinos por versões femininas. Não só isso, a utilização de elementos de religiões de matriz africana na construção da narrativa adiciona novas camadas de sentido para a hierarquia de relações firmada pelos personagens. O texto explora como a adição acrítica desses elementos reitera o discurso machista e colonial no que diz respeito à representação da mulher no discurso patriarcal.

Palavras-chave: A Tempestade. Decolonialidade. Feminismo. William Shakespeare.

Spaces of female subordination in the Brazilian adaptation of *The Tempest* by William Shakespeare

Abstract

This essay aims to analyze the play *O Toró*, an adaptation of *The Tempest*, by William Shakespeare. The play, premiered in October 2023, brings new features to the Shakespearean plot, starting with the replacement of two male characters with their female counterparts. Not only that, the use of elements from Afro-Brazilian religions in the narrative adds new layers of meaning to the hierarchy of relationships established by the characters. In our analysis we focus on a feminist-decolonial approach to how the uncritical addition of these elements reiterates the hegemony of sexist and colonial discourses regarding expectations of the place women should occupy according to patriarchal discourse.

Keywords: The Tempest. Decoloniality. Feminism. William Shakespeare.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Isabella Albuquerque Gonçalves. Mestre e doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

² Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Licenciada em Letras, ensino de inglês, e bacharel em Comunicação Social, ambas pela mesma instituição. Bolsista da Fundação de Amparo e Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).  lauraribaraujo@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/5275004043575430>  <https://orcid.org/0000-0002-3539-0980>



Espacios de subordinación de la mujer en la adaptación brasileña de *La Tempestad* de William Shakespeare

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar *O Toró*, adaptación brasileña de la obra *La Tempestad*, de William Shakespeare. La pieza de teatro, estrenada en octubre de 2023, aporta una serie de novedades a la trama shakesperiana, empezando por la sustitución de dos personajes masculinos por sus versiones femeninas. No sólo eso, el uso de elementos de las religiones africanas en la construcción de la narrativa añade nuevas capas de significado a la jerarquía de relaciones que establecen los personajes. Este texto explora cómo la adición acrítica de estos elementos reitera el discurso sexista y colonial sobre la representación de las mujeres en el discurso patriarcal.

Palabras clave: La Tempestad. Decolonialidad. Feminismo. William Shakespeare.



Introdução

A Tempestade, de William Shakespeare, aparece nos palcos pela primeira vez em 1611 na Corte do rei Jaime I, na Inglaterra. Dois anos depois a peça volta à Corte com alterações: acredita-se que a *masque*³ do ato IV tenha sido incluída na trama para a celebração do casamento da princesa Elizabeth Stuart com Frederico V, trazendo ao palco as figuras de Iris, Ceres e Juno para que abençoassem o noivado das personagens Miranda, filha de Próspero, e Ferdinando, filho do rei de Nápoles. Pouco antes da festividade, porém, testemunhamos Próspero, o protagonista d'*A Tempestade*, reforçando um aviso que, de tanto se repetir, já deveria estar gravado na mente de Ferdinando: “[...] se romperes o seu laço virginal, / Antes que as santas cerimônias sejam feitas / [...] Que o céu não lhes conceda a aspensão deleitosa / Que faz uma união florir;” (IV.1.17-21)⁴. Os temas da castidade e fertilidade são intrínsecos à construção de Miranda, única personagem feminina representada no palco d'*A Tempestade*, e chamam a atenção para seu papel na trama. Ann Thompson, em seu artigo “Miranda, Where’s Your Sister?” (1998), parte justamente dessa repetição de temas para lançar-nos o questionamento: “Teria a peça funcionado do mesmo modo caso Próspero houvesse tido um filho?” (Thompson, 1998, p.236)⁵.

A Tempestade foi e é lida de muitas maneiras: como o adeus de Shakespeare aos palcos, como um aviso sobre os excessos cometidos por aqueles em posição de poder, como um comentário ao interesse de Jaime I em ocultismo, e mais recentemente, como uma discussão sobre os processos de colonização que viriam a abrir nossa ferida colonial. Dos anos 60 em diante, a peça esteve no centro

³ [...] na corte de James I [as mascaradas] desenvolveram-se como um gênero teatral específico voltado às festividades reais. Em razão disso, alguns críticos sugerem que a mascarada em *A Tempestade* foi uma adição posterior ao texto para a apresentação da peça em Banqueting House por ocasião do casamento da filha de James I, devido à benção nupcial que envolve, embora não existam evidências conclusivas a esse respeito. Entretanto, a mascarada de Shakespeare é uma alusão dramática a esse gênero e não uma mascarada propriamente dita. (Rafaelli, 2014, p.16-17).

⁴ Todas as citações em português da peça *A Tempestade* advêm da versão traduzida de José Francisco Botelho (2022). A referência completa consta ao final do texto.

⁵ would the play have worked in the same way if Prospero had had a son? (Tradução nossa)

de discussões formadoras do pensamento pós-colonial e pós-patriarcal, mas é notável como abordagens essencialmente feministas de *A Tempestade* são relegadas na academia (Thompson, 1998; Slight, 2001; Rackin, 2005; Lara, 2007) em favor de leituras que coloquem não só Miranda, mas também Sycorax e Claribel — personagens apenas referenciadas ao longo do texto — como meramente acessórias em suas análises. Assim, quando Ann Thompson nos pergunta sobre a relevância do gênero de Miranda para a peça, podemos pensar, também, sobre o modo como o isolamento de seu gênero também contribui para essa invisibilização do feminino nas leituras de *A Tempestade*.

A trama desse drama romântico⁶ (ou cômico, a depender da classificação utilizada) nos traz Próspero, traído, deposto e exilado de seu ducado em Milão, e Miranda, sua filha, habitando uma misteriosa ilha no Mediterrâneo. Ambos sobrevivem ao mar com o auxílio de Gonzalo, conselheiro do rei, que se apieda da dupla e lhes envia para a morte com alimentos, roupas e livros. É graças a esses livros que Próspero aperfeiçoa sua magia e toma controle não só da terra, mas também de seus habitantes, como meio de preparar sua vingança contra os responsáveis por sua deposição. Para além da questão do feminino, a peça, recheada de elementos que hoje chamaríamos fantásticos, é prato cheio para pensarmos também sobre brasilidades: em sua tese de doutorado, José Carlos Marques Volcato (2007) aponta para os traços de Brasil possíveis de serem detectados na composição da peça, mas que passam despercebidos como sendo inspirados pela cultura, história ou geografia brasileira — algo que o autor apelida de “invisibilidade brasileira no exterior”. Assim, tomando em consideração essas “pistas de brasilidade” presentes na peça, não é surpresa que *A Tempestade* de Shakespeare convide adaptações e apropriações centradas em aspectos particulares à cultura de nosso país.

É nesse cenário que surge *O Toró*, peça adaptada e encenada pela Trupe de Teatro e Pesquisa que estreou em Belo Horizonte em outubro de 2023. Partindo do texto em inglês de *A Tempestade*, a trupe traz ao palco um Coronel Próspero

⁶ A partir do século XIX a categoria de “romance”, em inglês, passou a ser utilizada para designar o gênero dramático adotado nas quatro peças do período tardio de Shakespeare: *Pérgles*, *Cimbelino*, *Conto de Inverno* e *A Tempestade*. Sem me aprofundar nas especificidades desse processo, sugiro a leitura de “Shakespeare and Romance” (2004), de Darlene Greenhalgh, para uma visão geral do tema.



às margens do Rio São Francisco que vive e respira elementos da cultura mineira. O que primeiro surpreende o espectador, porém, não são as referências às carrancas, ao cerrado ou ao “jeitinho mineiro” de falar; tampouco são os efeitos visuais e sonoros multimodais que introduzem a peça, mas, as múltiplas vozes femininas que se fazem ouvir na primeira cena do primeiro ato. Em *O Toró*, para além de Miranda, Sycorax e Claribel, temos duas outras personagens femininas nomeadas: Dona Sebastiana e Dona Gonçala em lugar de Sebastião e Gonzalo — ambos presentes na peça de Shakespeare.

Longe de estabelecer um comparativo que trace a hierarquia da adaptação e da obra adaptada, esse texto pretende analisar como *O Toró* traz em sua composição a representação do lugar ocupado pelas mulheres. A invisibilização do gênero já mencionada é endêmica a leituras e críticas da peça inglesa, então, como a substituição de personagens masculinos por personagens femininas afeta o sentido construído? Mais do que isso, como a escolha de Sebastião e Gonzalo como candidatos à alteração de gênero influencia a leitura dos “espaços da mulher” que aparecem na obra de Shakespeare? E, por fim, como a adaptação, com todas as suas particularidades, multiplica leituras e sentidos da obra adaptada, atualizando nossos olhares sobre o feminino em Shakespeare? É sobre essas questões que o texto a seguir deve se debruçar.

Adaptando subalternidades femininas em *O Toró*

Em sua *Teoria da Adaptação* (2011), Linda Hutcheon explora as mudanças de sentido enfrentadas quando temos uma dada história, como é o caso de *O Toró*, passando pelo duplo processo de reinterpretação e recriação em línguas, mídias e culturas diferentes daquelas oriundas da obra adaptada. Tendo em vista o processo de recepção, entretanto, as adaptações permitem que nós as experienciemos “como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (Hutcheon, 2011, p. 30). É justamente esse trabalho sobre os palimpsestos da memória que permite que o contato com a adaptação multiplique os sentidos possíveis de serem encontrados na obra adaptada. Assistir à performance de *O Toró*, por exemplo, aguça nossa percepção



para a releitura de *A Tempestade*, de Shakespeare, e permite que encontremos na obra adaptada novas leituras possíveis de serem trabalhadas.

Nessa lógica, o texto de *O Toró* — preparado em aproximados três meses (Souto, 2023) graças a um amálgama de traduções já consagradas para o português (Universo, 2023, 11:03) e do texto original em inglês — traz para o palco novos estereótipos de aviltamento do feminino antes ausentes do texto jaimesco. Um primeiro exemplo dessas mudanças de sentido oriundas do processo de adaptação aparece na substituição da personagem Gonzalo por sua contraparte feminina: Dona Gonçala. Em lugar do gentil conselheiro do rei de Nápoles, temos, com Gonçala, uma personagem cômica que cumpre o papel estereotípico da “mulher que muito fala” na peça. Se, em *A Tempestade*, Gonzalo é construído como um personagem de excelentíssima oratória e capaz de evocar palavras sempre sensíveis às dores de seu rei, em *O Toró*, Gonçala é construída como uma mulher bajuladora do Coronel a quem serve, ganhando a alcunha de “faladeira” por seus companheiros de palco.

No segundo ato de *A Tempestade*, quando o grupo que retorna do casamento de Claribel, em Tunis, naufraga na ilha de Próspero e decide explorá-la, temos uma longa passagem em que Gonzalo se esforça para consolar Alonso, rei de Nápoles. O esforço do conselheiro vira motivo de piada para dois personagens ácidos: Sebastião, irmão do rei, e Antônio, irmão de Próspero. Suas galhofas, entretanto, concentram-se nos floreios excessivos da fala de Gonzalo: em “Ó Ceus, como ele esbanja a própria língua!” (II.1.27) e “Ele pesca palavras para assá-las na fôrma” (II.1.111) temos Antônio duas vezes referindo-se à escolha de vocabulário do conselheiro, e não ao fato de que a personagem muito fala. Essa impaciência com a possível tagarelice de Gonzalo aparece apenas na voz de Sebastião, quando diz “Ele vai seguir falando...” (II.1.31), e de Alonso, quando se queixa de estar demasiadamente triste com a morte do filho e, portanto, incapaz de dedicar-se a ouvir Gonzalo. Em ambos os casos, porém, há certo tom de impaciência mais pelo rebusco do que é dito, como apontam Virginia e Alden Vaughen (2001, p. 187), do que pelo muito falar.

Em *O Toró*, ao contrário, toda a troça de Sebastiana e Antônio se constrói na questão dos excessos do dizer de Dona Gonçala. A personagem, que se expressa



em tom de bajulação, troca o ar de servitude desinteressada exibido por Gonzalo pelo ar de frivolidade e desautoridade que lhe é impugnado pelos personagens que a cercam. Em *A Tempestade*, o tema da servidão ganha com Gonzalo a imagem do servo caridoso que, como aponta David Evett (2005, p. 196-197), **coloca** o bem estar do próprio senhor — seja ele Alonso ou Próspero — como prioridade, sem, porém, ultrapassar os limites que a posição de servo lhe confere. No caso de Dona Gonçala, esse trato positivo da personagem desaparece não só no gestual de “paparico” performado pela personagem que não se afasta, fisicamente, do Coronel a quem serve, mas também na repetição de reações desmoralizantes por parte de Sebastiana e Antônio. Pedidos constantes para que fizesse silêncio e piadas com o fato de a personagem não se calar constroem o ar de comédia do núcleo do qual Gonçala participa. Suas falas são frequentemente interrompidas ou pontuadas com pedidos para que se calasse e, no instante em que, ainda no segundo ato, Ariel aparece para fazer adormecer alguns dos personagens, ouvimos a dupla exclamar alívio por, enfim, Gonçala haver descansado sua língua.

No país em que a imagem da “bela, recatada e do lar” ganha manchetes da mídia tradicional, o estereótipo da mulher tagarela vai na direção contrária à da coroação do recato, do silêncio e da passividade como aspectos essenciais à mulher ideal. Em seu estudo sobre o desafio da fala pública feminina, Marlène Coulomb-Gully (2022) nota como a percepção da “tagarelice” feminina é estruturada em preconceitos de gênero, uma vez que “a fala das mulheres não é avaliada com os mesmos critérios que a fala dos homens, mas em vista das expectativas coletivas relativas às mulheres, das quais se espera silêncio em público” (Coulomb-Gully, 2022, p. 2). A constante solicitação do silêncio de Gonçala como recurso humorístico nos diz, então, dessa expectativa de uma mulher silenciada e que, como Miranda, adormece no silêncio a fim de permitir a entrada e circulação de personagens masculinos no palco.

O silêncio advindo da censura, como ocorre em *O Toró*, é uma tentativa de opressão não apenas da fala, mas, como explica Eni Orlandi em “As Formas do Silêncio” (2007, p. 104), da ocupação do espaço por aquele que fala. Esse demandar pela desocupação de espaços, inclusive, é uma situação recorrente na experiência do feminino em nossa sociedade patriarcal. Mulheres em silêncio,



como observam Lisiane de Cesaro e Carme Schons (2010), evocam a leitura de submissão e servitude. Se a Gonçala, com número reduzido de falas quando comparada com outros personagens masculinos, é solicitado o silêncio, não há como discordar de que o sentido que reina sobre o palco é de que, ao contrário do homem, à mulher resta aquiescer à censura de sua voz.

A substituição de Sebastião por Sebastiana, irmã de Alonso que, tentada por Antônio, ambiciona matar o irmão para herdar suas terras, não parece enfrentar as mesmas intempéries que a inserção de Gonçala enfrenta. Ainda assim, o reforço do lugar da mulher em posição de submissão ou de servitude ao masculino ainda permeia os discursos que rodeiam a personagem. Quando não no “faladeiro” de Gonçala, o humor do núcleo de que Sebastiana faz parte se constrói na tentação que a personagem enfrenta diante da ambição de Antônio. Este último, irmão de Próspero, arma contra o coronel e sua filha antes do início da peça a fim de tomar posse de suas terras e de seus empregados. Quase como um lago, de *Otelo*, Antônio enrosca-se em Sebastiana como uma serpente não apenas no sentido metafórico da expressão, mas também em âmbito literal, esfregando-se na personagem em clara alusão à influência também carnal que ele exerce. O poder de persuasão do personagem é tanto que Sebastiana concorda na possibilidade de assassinar o irmão — um ato que, na peça de Shakespeare, se realiza após um discurso cuidadosamente lapidado por Antônio.

Em *O Toró*, a argumentação de Antônio é substituída pela oferta de um prazer de conotação sexual que ele oferece ao afagar o corpo de sua interlocutora. Sebastiana cede e, nesse ceder, vemos também desaparecer o processo de convencimento “racional” que se desenrola n’*A Tempestade* de Shakespeare. Ao contrário de um personagem que questiona, argumenta e é, enfim, convencido por Antônio por meio de provas empíricas de seu sucesso, “Amigo, / Teu caso será meu precedente. / Se tomaste Milão, tomarei Nápoles” (II.1.345-7), a personagem da adaptação abre mão do processo de racionalização e, mais uma vez, entrega sobre o palco a leitura de um estereótipo da “mulher emocional” e sob o controle sexual de um homem, e não da mulher que, via racionalização, poderia chegar à mesma conclusão que sua contraparte masculina. Para Ann Thompson, esse controle masculino exercido sobre mulheres é um tema repetidamente



vislumbrado na peça de Shakespeare: “Uma característica notável do tratamento destes temas é a insistência no controle masculino: Próspero deve controlar a sexualidade de Miranda antes de entregá-la a Ferdinando. Alonso, seu pai, anteriormente controlava a sexualidade de Claribel” (Thompson, 1998, p. 239)⁷. Em todos os exemplos mencionados há, entretanto, a relação de dever (primeiro, do pai, depois, do esposo) prevalente nos laços familiares jaimescos. Fato que, por se fazer ausente na relação estabelecida entre Sebastiana e Antônio, torna mais grave esse processo acríptico de controle e sujeição da personagem feminina.

Esse subjugar de Sebastiana à tentação de Antônio chama a atenção para o modo como a personagem, assim como Miranda e Claribel, é feita marionete no jogo de poder que motiva toda a peça. Vencida por uma razão não muito convincente — ao questionar se a morte do irmão não resultaria apenas em Claribel assumindo a herança do pai, Sebastiana é convencida por Antônio com uma simples dispensa de sua lógica — e pela promessa de gratificação sexual, a personagem é silenciada e incitada a cometer o crime. No texto de Shakespeare o ato não tem consequência para além de entendermos Sebastião como alguém ou ganancioso ou fraco diante do discurso meticulosamente bordado de Antônio, mas, em *O Toró*, a cena deixa um amargo da lembrança do repetido silenciamento e instrumentalização da mulher como recurso passivo aos interesses das personagens masculinas.

Uma última questão ainda na subalternidade das representações aparece na performance visual de Miranda na adaptação. A personagem tradicionalmente lida como passiva, para Slight (2001), encontra vislumbres de independência não apenas nas micro rejeições às ordens de seu pai, mas também no fato de que, ao crescer completamente isolada da sociedade e sem referencial de seu gênero, Miranda cresce, também, descolada de parte das expectativas sociais que governam o feminino. De fato, em performances d’*A Tempestade* não é raro encontrarmos a representação de Miranda muito diferente da representação que personagens como Julieta, Desdêmona ou, na comédia, Beatriz, recebem. Ao contrário, Miranda costumeiramente aparece de cabelos desarranjados, de

⁷ One noticeable feature of the handling of these themes is the insistence on male control: Prospero must control Miranda’s sexuality before he hands her over to Ferdinand. Alonso, her father, formerly controlled Claribel’s sexuality. (Tradução nossa)



figurino simples ou esfarrapado, e com trejeitos muito menos elegantes do que aqueles esperados na performance de uma Ofélia, por exemplo. Esse ligeiro desvencilhar da regulação social do corpo e da performance do feminino garante a Miranda um tipo de liberdade que nenhuma outra personagem de Shakespeare, nem mesmo aquelas que se travestem, encontra.

Em *O Toró*, porém, a representação de uma Miranda do interior de Minas Gerais traz para o palco uma personagem em vestes completas: vestido longo, saiote, brincos e colar, xale, cabelo arranjado com flores cor-de-rosa, e uma fala mansa e delicada. A personagem, no primeiro Ato da peça, senta-se para bordar enquanto seu pai, Próspero, narra-lhe o passado. Nessa Miranda de Minas Gerais vemos esmaecer os vislumbres de independência apontados por Sights. Assim, quando há seu encontro com as outras personagens femininas da adaptação, não há muita distinção entre a regulação do gênero experimentada por Gonçalves, por exemplo, que esteve no seio da urbanidade europeia, e por Miranda, isolada em uma ilha no Mediterrâneo com seu pai como único referencial humano à vista. Resta-lhe driblar sua passividade apenas nas rejeições tímidas às recomendações de Próspero (quem tudo vê e, mesmo as transgressões, autoriza).

Instrumentalização do feminino

Em 1969, Aimé Césaire, figura importante do movimento francês *Négritude*, apresenta ao mundo sua adaptação *Une Tempête* — uma releitura pós-colonial de *A Tempestade* de Shakespeare. Em seu texto, Césaire torna explícita a relação de dominação estabelecida por Próspero, um escravagista branco, com os habitantes da ilha. Ariel, descrito como “mulato”, e Caliban, como escravo negro, aparecem como representativos das consequências do processo de colonização experimentado pelo Sul Global. Não só isso, o autor substitui a presença das deusas Iris, Ceres e Juno pela entidade Yorubá Exú, que serve como âncora para que Caliban resista à dominação também cultural levada a cabo por Próspero. A adição de Exú, inclusive, funciona como ruptura no poder hegemônico de Próspero (Santos, 2020), oferecendo reflexões críticas antes ausentes na peça inglesa.

Em *O Toró* vemos um movimento de substituição semelhante: em lugar das figuras de Iris, Ceres e Juno previstas pelo *dramatis personae* de *A Tempestade*, temos três entidades-mães trajadas em indumentárias que lembram orixás. Com os rostos cobertos, as três entidades são invocadas sob o comando de Coronel Próspero a Ariel, espírito que também encarna certa performance estereotípica da representação entidades de religião de matriz africana, a fim de abençoar o casamento de sua filha com Ferdinando, filho de Alonso. Na cena, as três entidades entram no palco sob a alcunha de Mãe Lua, Mãe Água e Mãe Terra⁸ e professam, entre cantos e digressões, a tradicional benção católica do “até que a morte os separe”. A substituição do “amém” pelo “saravá” ao final das benções nos lembra da ironia dessa inversão de referencial mitológico que, ao contrário da versão de Césaire, coloca Próspero como senhor de entidades que circulam pelo feminino enquanto oriundas de uma matriz africana que, historicamente, também foi subjugada pelo discurso colonial em território brasileiro. A falta de discussão ou, mais ainda, de reflexão crítica sobre a dinâmica de poder existente nesse processo de dominação desencadeado pelo Coronel Próspero faz com que a adaptação ponha para circular leituras que normalizam a violência da colonização. A aquiescência das entidades-mãe diante do comando de Próspero devolve-nos para o início do texto, quando a questão do silenciamento e da regulação do corpo feminino foi também levantada na inserção de Gonçala e Sebastiana.

A presença das entidades chama a atenção para a hipocrisia do discurso referente a Sycorax e sua natureza mágico-maligna. A mãe de Calibã, ausente do palco, mas presente no texto, é caracterizada tanto n’*A Tempestade* quanto n’*O Toró*, como uma bruxa perversa oriunda de Argel, no norte da África, e que, segundo Próspero (e temos acesso apenas à sua versão dos fatos), copulou com o demônio para obter seus poderes. Se fecharmos os olhos para os discursos tradicionais machistas que relacionam a figura feminina de poder à figura da bruxa

⁸ A utilização da alcunha de Mãe remete o espectador ao mito das Lá Mi Oxorongá, ou Mães ancestrais, relidas nas tradições culturais e religiosas afro-brasileiras. Essa possibilidade de leitura seria reforçada pelo uso do pássaro como meio também de exercício do poder por Ariel, quem simultaneamente encarna a Mãe-Água na peça *O Toró*. Apesar dessa possível leitura, as roupas escolhidas para essas personagens e o seu papel na trama adaptada apontam muito mais para uma representação de orixás como Iemanjá, Oxumaré e Oxum, por exemplo. Para mais informações, ver Dos Santos (2008).

como algo depreciativo, resta ainda a ironia de Próspero ser não apenas um poderoso mago, mas também comungar com entidades de uma religião tradicionalmente associada à magia sortilêga e depreciada pela tradição cristã que abocanha as origens da dita “mineiridade”. Esse processo amplifica o esquema narrativo que a autora e ativista jamaicana Sylvia Wynter (1990) aponta n’*A Tempestade* como instrumental à oposição de lógicas seculares de “bem”, materializado via comportamento racionalizado, e “mal”, materializado via comportamento sensorial (p. 362). *O Toró* herda essa mesma lógica oposicionista da peça de Shakespeare, mas, na adaptação, vemo-la reverberar de maneira ainda mais irônica no modo como o argumento da razão como fonte da magia de Próspero legitima a dominação de figuras herdeiras do legado afro-religioso brasileiro como as entidades-mães e Ariel. A inserção dessas personagens que, de algum modo, aparecem ao longo da peça como prova do poder de Próspero apesar da temporária deserção de Calibã, remete justamente ao movimento que Wynter descreve de substituição dos povos originários das américas pelos povos de origem africana no sistema de trabalho forçado (1990, p. 363) levado a cabo pelos europeus que invadiram as Américas.

Quando, em *O Toró*, chamam a mãe de Calibã de bruxa cruel, chamam sua magia de “feitiçaria ruim”, usam de sua suposta malignidade como argumento para a escravização de Ariel e designam Calibã como cria do mal — tudo isso em um contexto de avanço do homem branco, coronel, rumo ao interior mineiro e de dominação dos povos “autóctones”, como verbalizado pelo personagem de Stephano na adaptação —, temos o discurso de Próspero posicionado no mesmo *lócus* do colonizador: aquele que escraviza e que liberta no ritmo de seus mandos e desmandos. Aquele que usa, enfim, da libertação que encerra a peça como elemento de comoção e absolvição dos próprios crimes de opressão. Os aplausos que o personagem clama ao final de *O Toró* dizem respeito não apenas à exímia atuação de Alexandre Toledo em sua cena de encerramento, mas também à concessão metafórica do perdão a um crime encenado no palco e estendido sobre a ferida colonial que ainda sangra quando falta-nos o chamamento à ponderação crítica.

A centralidade mantida na figura de Próspero mesmo diante da evocação de



elementos de matriz religiosa afro-brasileira e da inserção de mais personagens femininas na trama em um contexto histórico de dizimação de povos originários e de roubo de terras indígenas, não desloca o tema da peça para longe da hegemonia do discurso colonizador. A presença das entidades em trajes de orixás não perturba a ordem estabelecida nem reafirma a necessidade de resistência cultural, como foi o caso da inserção de Exú na adaptação de *A Tempestade* de Cesaire (Santos, 2020, p. 6), mas posiciona-as, assim como Miranda, como figuras complacentes ao poder colonizador de Próspero. Todas, Miranda, Sebastiana, Gonçala, entidades-mãe e Sycorax servem, de um modo ou de outro, à fantasia de poder e ao jogo de trocas encenado pelos personagens masculinos da adaptação. É sintomático que todas as personagens femininas de *O Toró* estejam sob influência moral ou física de pelo menos um homem, mas é agravante que a adição de personagens femininas à trama de *A Tempestade*, em vez de equilibrar o jogo de poder que atravessa a lógica de gênero na peça, penda a balança justamente para a reafirmação do poder masculino.

Considerações Finais

O texto lúdico de *O Toró*, e a apreciação do público materializada ora pelos risos coletivos, ora pelas palmas ininterruptas, preconizam o elemento espetacular trazido pela música, pelos efeitos visuais, pelos jogos sonoros e pela impressão de “mineiridade” trabalhada na adaptação. Apesar disso, os pontos referentes à inserção de personagens femininas e à circulação de discursos e performances de opressão assinalam a relevância de se pensar esse espaço do feminino no palco. Está claro que a questão não é numérica, mas de reflexão crítica sobre os estereótipos, as degradações e as opressões sistemáticas que se multiplicam na adaptação da trama jaimessa para um contexto também duramente marcado pela lógica imperialista e colonizadora como é o das Minas Gerais. Como sugere Wynter (1980, p. 365), em lugar de simplesmente “dar a voz” (ainda que esse termo evoque certa atitude condescendente) ou, no caso da adaptação, “dar o palco” às personagens femininas, é antes fundamental refletir sobre a função sistêmica que o silenciamento ou o desaparecimento dessas mulheres desempenha por meio da narrativa.



Mais do que isso, faz-se necessário pensar também sobre os critérios para a escolha das personagens que teriam seus gêneros trocados e como essa decisão participa dos discursos hegemônicos de opressão que circulam hoje em nossa sociedade. A escolha das personagens de Gonzalo, um homem gentil e acolhedor, e de Sebastian, aquele que precisa ser persuadido para tomar uma ação, em lugar de Antônio, Stephano ou mesmo Calibã reitera sobre o palco os estereótipos da mulher respectivamente maternal e passiva. Na adaptação aqui discutida, as personagens femininas, apesar de aparecerem em maior número, continuam sendo figuras sem autoridade e recolhidas a um lugar de servidão à figura masculina.

Por fim, quando trazemos o argumento decolonial para a leitura dessas personagens, fica evidente ainda o movimento de normalização da subalternização tanto do nativo quanto daqueles de origem africana pela figura de Próspero. Mesmo que a adição das entidades-mães parta de um lugar de celebração da matriz religiosa africana no Brasil, há de se observar justamente esse processo de, primeiro, escravização do nativo americano, **ilustrado** por Calibã nessa adaptação mineira e, segundo, de substituição desse nativo pela força de trabalho escravizada advinda do continente africano. Quando Próspero pede-nos o perdão ao final da peça, é impossível fingir que a ferida colonial algum dia cicatrizou.

Referências

CESARO, Lisiane de. SCHONS, Carme Regina. Segregação e silenciamentos em discursos sobre a mulher. *Revista Linguasagem*, v. 14, n. 1, p. 1-20, 2010. Disponível em: <https://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/article/view/1006> Acesso em: 28 dez. 2023.

COULOMB-GULLY, Marlène. O desafio da fala pública feminina: sexismo e política. Tradução de Vanice Maria Oliveira Sargentini e Amanda Braga. *Fórum Linguístico*, v. 19, n. 3, 2022. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-8412.2022.e91186>.

DOS SANTOS, Irinéia M. "IÁ MI OXORONGÁ: As Mães Ancestrais e o Poder Feminino na Religião Africana". *Sankofá*, vol. 1, n. 2, p. 59-81, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1983-6023.sank.2008.88730>.

EVETT, David. "As Willing as Bondage E'er of Freedom: The Vindication of Willing Service in *The Tempest*". In: EVETT, David. *Discourses of Service in Shakespeare's England*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2005, p.183-212.

GREENHALGH, Darlene C. "Shakespeare and Romance." *Literature Compass*, vol. 1, n. 1, p. 1-12, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2004.00090.x>

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Trad. André Cechinel. 2ª Ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LARA, Irene. Beyond Caliban's Curses: The Decolonial Feminist Literacy of Sycorax. *Journal of International Women's Studies*, v. 9, n. 1, p. 80-98, 2007. Disponível em: <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol9/iss1/5/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

O Toró. Direção: Yuri Simon. Produção: Alexandre Toledo e Yuri Simon. Belo Horizonte: Trupe de Teatro e Pesquisa, 2023. Obra assistida em 20 out. 2023, no Teatro Feluma, Alameda Ezequiel Dias, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

RACKIN, Phyllis. *Shakespeare and Women*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005

RAFAELLI, Rafael. "Introdução". In: SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Trad. Rafael Rafaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014, p. 7-19.

SANTOS, Victória Bárbara Lopes dos. A Tempestade decolonial de Aimé Césaire: Uma alternativa "Exuínica" à colonialidade. *Anais da Semana de História PUC-Rio*, 2020. Disponível em: https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2020/download/relatorios/CCS/HIS/HIS-Victoria%20Barbara%20L.%20dos%20Santos.pdf. Acesso em: 23 out. 2023.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Tradução, apresentação e notas de José Francisco Botelho. Introdução por Frank Kermode. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.

SANTOS, Victória Bárbara L. dos. A tempestade decolonial de Aimé Césaire: uma alternativa "exuínica" à colonialidade. In: *Caderno de Resumos da Semana de História PUC-Rio*. Departamento de História da Universidade Pontifícia Católica do Rio de Janeiro. 2020, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Disponível em: https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2020/download/relatorios/CCS/HIS/HIS-Victoria%20Barbara%20L.%20dos%20Santos.pdf Acesso em: 28 dez. 2023.

SLIGHTS, Jessica. Rape and the Romanticization of Shakespeare's Miranda. *Studies in English Literature, 1500-1900*, v. 41, n. 2, p. 357-379, 2001. DOI: <https://doi.org/10.2307/1556193>



SOUTO, Nélío. Espetáculo “O Toró” adapta clássico de Shakespeare para o 'mineirês'. *O Tempo*, Contagem, Minas Gerais, 13 out. 2023. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/espetaculo-o-toro-adapta-classico-de-shakespeare-para-o-mineires-13253296>. Acesso em: 23 out. 2023.

THOMPSON, Ann. “Miranda, Where’s Your Sister?”: Reading Shakespeare’s *The Tempest*. In: VAUGHAN, Virginia Mason; VAUGHAN, Alden T. (eds). *Critical Essays on Shakespeare’s The Tempest*. Nova Iorque: G. K. Hall & Co., 1998.

UNIVERSO Literário: Yuri Simon fundador da Trupe de Teatro analisa peças baseadas na obra de William Shakespeare. Entrevistados: Yuri Simon e Sidneia Simões. Mediadora: Michelle Bruck. 1 áudio (24 min.). Belo Horizonte: *Rádio UFMG Educativa*, 10 out. 2023. Programa de Rádio. Disponível em: <https://soundcloud.com/radioufmgeducativa/yuri-simon-sidineia-simoes-trupe-teatro-pesquisa-estreia-a-peca-o-toro-10-10-2023>. Acesso em: 23 de out. 2023.

VAUGHAN, Virginia Mason; VAUGHAN, Alden T. (eds) Notas à edição de *The Tempest*. In: SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Londres: The Arden Shakespeare, 2001.

VOLCATO, Jose Carlos Marques. *Piling up logs in a brave new world: Brazilian invisibility abroad and the genesis of Shakespeare’s The Tempest*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/10759>. Acesso em: 13 nov. 2023.

WYNTER, Sylvia. “Afterword: beyond Miranda's Meanings: Un/silencing the 'Demonic Ground' of Caliban's Woman” In: BOYCE, Carole; FIDO, Elaine S. (eds). *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*. Trenton: Africa World Press, 1990, p. 355-370.

Recebido em: 28/12/2023

Aprovado em: 05/03/2024