

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

REBECA PINHEIRO QUELUZ

*MACBETH* DE GABRIEL VILLELA: UMA RE-CRIAÇÃO DA TRAGÉDIA  
SHAKESPEARIANA

CURITIBA

2015

REBECA PINHEIRO QUELUZ

*MACBETH* DE GABRIEL VILLELA: UMA RE-CRIAÇÃO DA TRAGÉDIA  
SHAKESPEARIANA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Célia Arns de Miranda.

CURITIBA

2015

Catálogo na publicação  
Mariluci Zanela – CRB 9/1233  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Queluz, Rebeca Pinheiro  
Macbeth de Gabriel Villela: uma re-criação da tragédia Shakespeariana /  
Rebeca Pinheiro Queluz – Curitiba, 2015.  
275 f.

Orientadora: Profa. Dra. Célia Arns de Miranda  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

1. Shakespeare, William, 1564-1616 - Crítica e interpretação. 2. Teatro  
brasileiro. 3. Villela, Gabriel, 1958-. I.Título.

CDD 822.33



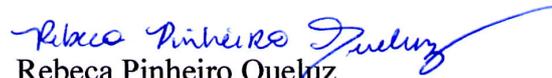
Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata seiscentésima octogésima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **REBECA PINHEIRO QUELUZ**. No dia dois de abril de dois mil e quinze, às quatorze horas, na sala 1020, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Célia Arns de Miranda, Presidente, Janice Cristine Thiel e Walter Lima Torres designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**MACBETH DE GABRIEL VILLELA: UMA RE-CRIAÇÃO DA TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA**”, apresentada por **REBECA PINHEIRO QUELUZ**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Célia Arns de Miranda retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração Estudos Literários. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia dois de abril de dois mil e quinze.

  
Dr<sup>a</sup> Célia Arns de Miranda

  
Dr<sup>a</sup> Janice Cristine Thiel

  
Dr. Walter Lima Torres

  
Rebeca Pinheiro Queluz



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **REBECA PINHEIRO QUELUZ** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Célia Arns de Miranda, Janice Cristine Thiel e Walter Lima Torres arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação "**MACBETH DE GABRIEL VILLELA: UMA RE-CRIAÇÃO DA TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA**".

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificado abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr <sup>a</sup> Célia Arns de Miranda		Aprovado
Dr <sup>a</sup> Janice Cristine Thiel		Aprovado
Dr. Walter Lima Torrès		Aprovado

Curitiba, 02 de abril de 2015.

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria José Foltran  
Vice-Coordenadora

Maria José Foltran  
Vice-Coordenadora  
Matrícula SIAPE 0744084

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que acreditaram no meu trabalho e que me incentivaram para que esse estudo pudesse ser concretizado, especialmente:

À Capes-CNPq, pelo auxílio financeiro.

Ao Marcos Daud, ao Claudio Fontana e ao Gabriel Villela, pela receptividade e disponibilidade.

À professora Dra. Célia Arns de Miranda, pela leitura minuciosa do meu trabalho, pelas valiosas sugestões, pelos encontros, pelos cafés e por todo apoio e estímulo!

À professora Dra. Liana de Camargo Leão, pelas aulas sobre Shakespeare, pela sugestão do projeto de mestrado, pelos livros emprestados.

À professora Dra. Anna Stegh Camati, pelas contribuições apresentadas no debate do V Fórum de Produção Discente da Universidade Federal do Paraná.

Aos professores da banca de qualificação, Dra. Liana de Camargo Leão e Dr. Walter Lima Torres, pelos questionamentos, sugestões e novos olhares.

À professora Dra. Janice Cristine Thiel, por aceitar o convite repentino para participar da banca de defesa e por apontar novos caminhos e direções para a pesquisa.

Aos professores do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Paraná, por despertarem minha paixão pela língua e literatura inglesa e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, por me desafiarem a pensar meu objeto de pesquisa sob diferentes ângulos.

Ao professor Dr. José Roberto O'Shea, por ter me aceitado como aluna especial na sua matéria sobre Shakespeare na Universidade Federal de Santa Catarina, onde aprendi muito e conheci teóricos importantes relacionados com a minha pesquisa.

Aos meus colegas da Pós-Graduação, pelo humor e companheirismo.

A todos os técnicos envolvidos na filmagem e sonorização do espetáculo *Macbeth*, aos funcionários da Biblioteca de Humanas da UFPR e da Biblioteca Pública do Paraná, pela fonte de pesquisa.

À minha família, pelo otimismo, cooperação e torcida.

Aos meus irmãos, Gabriela e Tobias, que me ensinaram que os prazos são importantes e à minha avó, Lourdes, que, entre um café com leite e uns pãezinhos de queijo, sempre me pergunta como estão as aulas e a quantas anda a pesquisa.

Aos meus pais, Marilda e Gilson, que me ensinaram que estudar é um privilégio e que o conhecimento precisa ser construído coletivamente.

Ao meu esposo, Andrei, por sempre apoiar as minhas escolhas, projetos e aventuras shakespearianas. Sem você nada disso faria sentido!

A Deus, por me dar tantas oportunidades maravilhosas, por me presentear com pessoas queridas e dedicadas tanto na *família* como na universidade, e fornecer forças e condições para estudar e escrever.

MACBETH (in 3 Panels)



©2014 Mya Gosling



www.goodticklebrain.com

## RESUMO

Na história da adaptação, apropriação e tradução shakespeariana, *Macbeth*, considerada uma das quatro grandes tragédias, ocupa um lugar privilegiado. Os temas presentes nessa peça (ambição desmedida, aparência e realidade, o peso da culpa, a corrupção do poder, violência, tirania) fornecem material para incontáveis releituras e interpretações, em qualquer espaço ou tempo, seja no cinema, na literatura, no palco, nas artes em geral. Com relação às encenações, só no Brasil há registros de, pelo menos, quatorze montagens da peça realizadas por diferentes diretores teatrais desde 1970. Esta pesquisa tem como objetivo discutir uma das encenações da “peça escocesa” cuja estreia se deu em 2012 no Teatro Vivo em São Paulo. Tal montagem teve Gabriel Villela na direção e Marcelo Antony e Claudio Fontana nos papéis do protagonista Macbeth e de sua esposa e cúmplice Lady Macbeth, respectivamente. Villela é um dos mais importantes encenadores brasileiros, profundo conhecedor de Shakespeare. Em seu currículo constam outras três peças do bardo inglês, a saber: *Romeu e Julieta*, *Sonhos de uma noite de verão* e *Ricardo III*. Faz parte da proposta do diretor mineiro mesclar o erudito com o popular, as tradições brasileiras com influências estrangeiras, no intuito de aproximar a literatura clássica do espectador. Para nossa análise, foram utilizados uma gravação em formato de DVD, a tradução de Marcos Daud e o texto do espetáculo fornecidos pela produção. Essa pesquisa compartilha os pressupostos teóricos de Linda Hutcheon, Robert Stam, Caroline Spurgeon, A.C. Bradley, Patrice Pavis, Barbara Heliodora, José Roberto O’Shea. Em *Macbeth*, Villela propõe uma reflexão em torno dos binômios vida e arte, realidade e ficção, entre aquilo que é ou não é, entre a aparência e a realidade. Ele concretiza essa proposta, principalmente, através da introdução de elementos épicos e metateatrais. Os artifícios da construção dramática confrontam o espectador a todo momento, levando-o a manter uma atitude de distanciamento crítico. A encenação também incorpora na materialização cênica múltiplas leituras de Macbeth, presentes implícita ou explicitamente, no trabalho coletivo de produtores, cenotécnicos, coreógrafos, maquiadores, figurinistas, sonoplastas, contrarregas, figurantes e atores.

Palavras-chave: Adaptação. Shakespeare. *Macbeth*. Teatro brasileiro. Gabriel Villela.

## ABSTRACT

In the history of Shakespearean adaptation, appropriation and translation, *Macbeth*, considered one of the four great tragedies, occupies a privileged place. The themes present in this play (excessive ambition, appearance and reality, the burden of guilt, the corruption of power, violence, tyranny) provide material for countless readings and interpretations in any space and time, be it in the cinema, on stage, literature, and arts in general. Regarding theater, in Brazil alone there are records of, at least, fourteen stagings of the play performed by different directors since 1992. This research aims to discuss one of the productions of the Scottish play which had its premiere in 2012 at the Vivo Theater in São Paulo. This production was directed by Gabriel Villela and had Marcelo Antony and Claudio Fontana in the roles of Macbeth and Lady Macbeth, respectively. Villela is one of the most important Brazilian directors and he has a deep knowledge of Shakespeare. His resume lists three other plays of the English bard: *Romeo and Juliet*, *A Midsummer Night's Dream*, and *Richard III*. In his works, Villela mixes the popular and the classic, and Brazilian traditions and foreign influences, in order to make classic literature more accessible to the spectator. Our analysis used a DVD recording of this production, the translation by Marcos Daud, and the screenplay provided by the producers. This research shares the theoretical assumptions of Linda Hutcheon, Robert Stam, Caroline Spurgeon, A.C. Bradley, Patrice Pavis, Barbara Heliodora, José Roberto O'Shea. In *Macbeth*, Villela proposes a reflection between the binomials of life and art, fiction and reality. He materializes this proposal mainly through the introduction of epic and metatheatrical elements. The devices of the dramatic construction confront the viewer at all times, causing him/her to maintain an attitude of critical distance. The staging also incorporates in the scenic materialization multiple readings of *Macbeth*, implicitly or explicitly present in the collective work of producers, directors, scenic, lighting, sound, and costume designers, choreographers, makeup artists, stagehands, background actors and main actors.

Key-words: Adaptation. *Macbeth*. Gabriel Villela.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – <i>VOCÊ VAI VER O QUE VOCÊ VAI VER</i> .....	113
FIGURA 2 – <i>VOCÊ VAI VER O QUE VOCÊ VAI VER</i> .....	113
FIGURA 3 – <i>ROMEU E JULIETA</i> .....	118
FIGURA 4 – <i>ROMEU E JULIETA</i> .....	118
FIGURA 5 – <i>SONHOS DE UMA NOITE DE VERÃO</i> .....	123
FIGURA 6 – <i>SONHOS DE UMA NOITE DE VERÃO</i> .....	123
FIGURA 7 – <i>SUA INCELENÇA, RICARDO III</i> .....	126
FIGURA 8 – <i>SUA INCELENÇA, RICARDO III</i> .....	126
FIGURA 9 – CONTRA CAPA E CAPA DO PROGRAMA TEATRAL DE <i>MACBETH</i> .	137
FIGURA 10 – NARRADOR.....	149
FIGURA 11 – NARRADOR E O POSICIONAMENTO DO LIVRO EM TRÊS MOMENTOS.....	152
FIGURA 12 – SEQUÊNCIA EM QUE LADY MACBETH ESTÁ SENDO “ENGOLIDA”PELO VESTIDO DO NARRADOR.....	159
FIGURA 13 – ROSTO DE LADY MACBETH E DE UMA GUEIXA.....	163
FIGURA 14 – LADY MACBETH E DUNCAN.....	165
FIGURA 15 – LADY MACBETH NO INÍCIO E NO FINAL DA ENCENAÇÃO.....	167
FIGURA 16 – LADY MACBETH SONÂMBULA.....	169
FIGURA 17 – FIGURINOS DE MACBETH E DE LADY MACBETH.....	170
FIGURA 18 – CAPAS DE MACBETH E DE LADY MACBETH.....	172

FIGURA 19 – FIGURINOS DE MACBETH E DE LADY MACBETH UTILIZADOS NA CENA DO BANQUETE.....	173
FIGURA 20 – MAQUIAGEM E FIGURINO DE DUNCAN.....	174
FIGURA 21 – CARACTERIZAÇÃO DE BANQUO.....	175
FIGURA 22 – RESPINGOS DE SANGUE NO ROSTO DE MACBETH.....	176
FIGURA 23 – CAIXA SOBRE RODAS, LADY MACBETH NA FRENTE DO QUADRO E QUADRO COM A PROJEÇÃO DE UM SER HUMANO TRANSFIGURADO.....	177
FIGURA 24 – MACBETH EM CONTRAPONTO À IMAGEM DO QUADRO.....	177
FIGURA 25 – DIVERSOS MOMENTOS EM QUE O QUADRO APARECE NA ENCENAÇÃO.....	178
FIGURA 26 – POSICIONAMENTO DE MACBETH E DE LADY MACBETH AOS 20 MINUTOS DA ENCENAÇÃO.....	180
FIGURA 27 – MACBETH, <i>O RETRATO DE DORIAN GRAY</i> E MACBETH E LADY MACBETH.....	181
FIGURA 28 – BRUXAS DA ENCENAÇÃO DE <i>MACBETH</i> .....	184
FIGURA 29 – BRUXAS EM <i>TRONO DE SANGUE</i> , DE ANTUNES FILHO E EM <i>TRONO MANCHADO DE SANGUE</i> , DE KUROSAWA.....	188
FIGURA 30 – ANTENAS UTILIZADAS NO ESPETÁCULO DE VILLELA COM DIVERSOS PROPÓSITOS.....	191
FIGURA 31 – SANGUE REPRESENTADO POR FIOS DE LÃ VERMELHA EM TRÊS MOMENTOS DA ENCENAÇÃO DE VILLELA.....	194
FIGURA 32 – SEQUÊNCIA EM QUE MACDUFF CARREGA EM SEUS BRAÇOS O REI DUNCAN.....	196
FIGURA 33 – LUTA ENTRE MACBETH E SEUS OPOSITORES.....	197

FIGURA 34 – CENÁRIO DE <i>MACBETH</i> .....	198
FIGURA 35 – CADEIRAS CIMO.....	200
FIGURA 36 – POSICIONAMENTO DE LADY MACBETH E DE MACBETH NA CENA DO BANQUETE E DUNCAN E SEUS SÚDITOS.....	201
FIGURA 37 – CENA DO PORTEIRO E MALAS UTILIZADAS PELAS BRUXAS....	203
FIGURA 38 – CENA DO BANQUETE.....	205
FIGURA 39 – ADAPTAÇÃO DE <i>MACBETH</i> POR WILLIAM DAVENANT.....	252
FIGURA 40 – <i>MACBETH</i> , DE ULYSSES CRUZ.....	261
FIGURA 41 – <i>TRONO DE SANGUE</i> , DE ANTUNES FILHO .....	261
FIGURA 42 – <i>MACBETH</i> , DE ANA TEIXEIRA.....	262
FIGURA 43 – <i>MACBETH, HERÓI BANDIDO</i> , DE PATRÍCIA FAGUNDES.....	263
FIGURA 44 – <i>SENHORA MACBETH</i> , DE ANTONIO ABUJAMRA.....	264
FIGURA 45 – <i>MACBETH, A PEÇA ESCOCESA</i> , DE REGINA GALDINO.....	265
FIGURA 46 – <i>MACBETH – A TRAGÉDIA DA NOITE ETERNA</i> , DE ADRIANO BARROSO.....	265
FIGURA 47 – <i>MACBETH – COMO NASCE UM DESERTO</i> , DE ÉDERSON JOSÉ .....	266
FIGURA 48 – <i>MACBETH</i> , DE NONATA SILVA.....	267
FIGURA 49 – <i>MACBETH</i> , DE ADERBAL FREIRE-FILHO.....	267
FIGURA 50 – <i>MACBETH</i> , DE ROBERT WILSON.....	268
FIGURA 51 – <i>MACBETH</i> , DE GABRIEL VILLELA.....	269
FIGURA 52 – <i>DONA MACBETH</i> , DE RAFAEL CAMARGO.....	270

FIGURA 53 – <i>PAPER MACBETH</i> , DE SASSÁ MORETTI.....	271
--	-----

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	17
<b>2 SHAKESPEARE E <i>MACBETH</i></b> .....	21
2.1 FONTES UTILIZADAS EM <i>MACBETH</i> .....	26
2.2 LINGUAGEM.....	31
2.3 IMAGENS, SÍMBOLOS E TEMAS.....	35
2.4 SOLILÓQUIOS.....	50
2.4.1 Solilóquios em <i>Macbeth</i> .....	53
2.5 BRUXAS.....	63
<b>3 ADAPTANDO SHAKESPEARE: TEORIA E PRÁTICA</b> .....	67
3.1 TEORIZANDO A ADAPTAÇÃO.....	67
3.2 ADAPTANDO SHAKESPEARE PARA O PALCO.....	80
3.3 SHAKESPEARE NO BRASIL .....	88
3.4 <i>MACBETH</i> NO BRASIL .....	98
3.5 GABRIEL VILLELA E SHAKESPEARE .....	111
3.5.1 <i>Romeu e Julieta</i> .....	114
3.5.2 <i>Sonhos de uma noite de verão – fragmentos amorosos</i> .....	119
3.5.3 <i>Sua Incelença, Ricardo III</i> .....	123
<b>4 (RE) CONTANDO A TRAGÉDIA ESCOCESA: <i>MACBETH</i> DE VILLELA</b> .....	132
4.1 CONTEXTUALIZANDO .....	132

4.2 EPICIZAÇÃO E METATEATRO: A DEMONSTRAÇÃO DO JOGO TEATRAL...	138
4.3 A CONCEPÇÃO DE <i>MACBETH</i> DE VILLELA.....	146
4.3.1 Narrador.....	147
4.3.2 Composição das personagens.....	160
4.3.3 Lady Macbeth: a sutileza da maldade.....	162
4.3.4 Macbeth: um ser humano que se deteriora.....	170
4.3.5 Bruxas: as três estranhas irmãs e o destino.....	183
4.3.6 Tecidos, teares, tessituras.....	186
4.3.7 Adereços e cenário.....	189
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>208</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>216</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>229</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>249</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Shakespeare, um dos maiores dramaturgos de língua inglesa é também motivo de inspiração para novos criadores da dramaturgia. As suas peças têm sido, desde o século XVI até hoje, encenadas nas mais diversas línguas e diferentes culturas, consideradas, por esse motivo, 'obras imortais'. Fonte inesgotável para novas adaptações, a obra shakespeariana levanta questões profundas com as quais homens e mulheres vêm lidando ao longo do tempo, como: poder político, relacionamentos familiares, ambição, corrupção, amor e ódio, guerras, escolhas erradas que levam à ruína. As diferentes versões atualizam nosso olhar sobre os textos, contribuindo para o melhor entendimento das peças do bardo, mas também propondo novas reflexões sobre estes temas em nossa época, em nossa sociedade.

Por esse viés, torna-se importante o estudo dos diretores brasileiros que se apropriam do texto shakespeariano, investigando como se relacionam com o mesmo, como retomam a discussão dessa obra literária. Pensar o teatro brasileiro é também pensar as adaptações que os diretores realizam dos grandes clássicos, dentre eles, Shakespeare.

Estudar *Macbeth* é um desafio que se renova a cada época, conforme o contexto histórico-cultural de uma dada sociedade. São muitas as adaptações dessa peça no Brasil, como por exemplo, a do diretor Ulysses Cruz e a de Antunes Filho, ambas de 1992. Em 2004 a Companhia Amok Teatro produziu outra adaptação e, quatro anos mais tarde, Regina Galdino dirigiu sua versão de *Macbeth*. Além dessas montagens, surgiram outras, como a de Aderbal Freire Filho em 2010 e a de Gabriel Villela em 2012.

Desde a graduação eu já possuía certo interesse pela tragédia escocesa, por ter realizado disciplinas sobre Shakespeare e por ter escrito minha monografia comparando as traduções de *Macbeth* de Beatriz Viégas-Faria e de Barbara Heliodora. No ano em que eu realizaria o processo seletivo do mestrado estreou o espetáculo de Villela (um diretor amplamente reconhecido e premiado dentro do cenário nacional e também como adaptador de Shakespeare) ao qual tive o

privilégio de assistir em São Paulo. A montagem despertou um desejo de aprofundar esse estudo no mestrado.

Assim, para esta pesquisa, escolheu-se trabalhar com a encenação da tragédia escocesa dirigida por Gabriel Villela, cuja estreia se deu no Teatro Vivo em São Paulo em 1º de junho de 2012. A partir da tradução de Marcos Daud, Villela fez alguns cortes e adaptou o texto de 20 personagens para 8 atores em cena. Essa encenação veio para Curitiba e realizou apresentações no Teatro Bom Jesus nos dias 26, 27 e 28 de outubro de 2012. A gravação, realizada em Curitiba, serviu de base para a análise deste trabalho.

O objetivo geral dessa dissertação é entender a concepção de Gabriel Villela de *Macbeth*. Especificamente, procurou-se estudar a transposição de *Macbeth* para o palco, analisar e entender a tragédia *Macbeth* de Shakespeare, abordando os seguintes aspectos: estrutura, enredo, temas, personagens, imagens recorrentes na peça, entre outros aspectos. Tentou-se resgatar algumas das encenações de *Macbeth* no Brasil e examinar, ainda que de forma breve, a tradução de Marcos Daud e as adaptações feitas pelo diretor em sua produção, levando em conta cortes, redução do número de personagens/ atores em cena, introdução de um narrador, diálogos intertextuais e elementos metateatrais, entre outros.

O fundamento teórico que amparou a reflexão sobre a tragédia *Macbeth* teve como base os estudos de Kenneth Muir, de A. R. Braunmuller, Frank Kermode, A. C Bradley, Caroline Spurgeon, John Turner, Marilyn French, Wolfgang Clemen, Barbara Heliodora. Em relação à teoria da adaptação e, dentro desta, da adaptação shakespeariana, foi preciso trabalhar em cima dos estudos de Linda Hutcheon, Julie Sanders, Robert Stam, Edward L. Rocklin, Peter Reynolds, John Russell Brown, Jay L. Halio, Jack Jorgens. Para entender a concepção da encenação de Villela a presente pesquisa utilizou como subsídio teórico os trabalhos de Anatol Rosenfeld, Patrice Pavis, Patricia Waugh e José Roberto O'Shea.

Quanto à metodologia para a execução da pesquisa, esta se deu da seguinte maneira: foi feito um levantamento teórico sobre o tema, com a leitura, o fichamento e a análise da bibliografia selecionada. Durante o levantamento e a revisão bibliográfica, o único estudo anterior encontrado sobre o trabalho de Villela

foi a dissertação de Dalmir Rogério Pereira (2012) intitulada *Alinhaves entre traje de cena e moda: estudos a partir de Gabriel Villela e Ronaldo Fraga*.

Foram utilizados vídeos com entrevistas dos atores e do próprio diretor. Realizou-se uma entrevista semiestruturada por e-mail com o produtor da peça, Claudio Fontana (Anexo 1, p. 249). A análise da encenação de *Macbeth* de Villela foi construída com base na concepção e nas escolhas teatrais realizadas pelo diretor, a partir da gravação da peça de Villela, da tradução de Marcos Daud da peça (utilizada por Villela) e do roteiro do espetáculo fornecidos pelo produtor. Foi elaborada uma tabela com a análise ato a ato da montagem de Villela (Apêndice 1, p. 229). Procurou-se analisar a construção dos significados tendo como critérios: o cenário, a trilha sonora, a iluminação, o palco, a movimentação cenográfica, o figurino e os adereços e realizou-se o exame da composição de personagens como Macbeth, Lady Macbeth, Banquo e narrador (realizadas por Marcello Antony, Claudio Fontana, Marco Antonio Pâmio e Carlos Morelli, respectivamente). Apesar de não ter sido feito um estudo extensivo do programa do espetáculo (ver no Apêndice 2, p. 234, as observações realizadas), no decorrer do trabalho fizeram-se algumas referências a ele, levando-se em conta que esse material é o primeiro contato que o espectador teve com a montagem de Villela.

A estrutura desta dissertação está organizada em três capítulos. No capítulo intitulado *Shakespeare e Macbeth*, foram levantadas questões concernentes à peça shakespeariana para uma melhor compreensão da adaptação de Villela. Desse modo, abordamos possíveis interpolações e fontes utilizadas em *Macbeth*. Além disso, apontamos aspectos relacionados à linguagem, às imagens, aos símbolos, aos temas e aos solilóquios da peça, buscando relacioná-los com a transposição para o palco realizada por Villela. Por fim, fizemos considerações a respeito das bruxas da tragédia escocesa.

O capítulo nomeado *Adaptando Shakespeare: teoria e prática*, por sua vez, traz considerações sobre as adaptações de modo geral e sobre as adaptações shakespearianas para o palco. Em seguida, é retomada a tradição de Shakespeare no Brasil; mais especificamente, são recuperadas as encenações brasileiras de *Macbeth*. O resgate das encenações de Shakespeare e, especialmente, da tragédia

escocesa é importante porque através dessa pesquisa podemos ter uma ideia do que tem sido produzido por aqui. É fundamental ressaltar que o número de montagens das peças do bardo aumenta a cada ano. Devemos lembrar que a proposta de Villela para *Macbeth* não está isolada no tempo e no espaço; pelo contrário, ela está inserida no contexto brasileiro e dialoga com os trabalhos de outros diretores. Por último, evidencia-se a relação de Gabriel Villela com Shakespeare, a partir de seu trabalho com *Romeu e Julieta*, *Sonho de uma noite de verão* e *Ricardo III*, com o intuito de apresentar uma visão geral dos seus espetáculos, para termos um contato inicial com o diretor de *Macbeth*.

Já o último capítulo, intitulado *(Re) contando a tragédia escocesa: Macbeth de Villela*, resgata informações sobre o espetáculo através de uma breve contextualização e, em seguida, discute de modo sucinto os conceitos de epicização e metateatralidade. Após a teorização é apresentada a concepção do espetáculo, a partir da análise do narrador e de personagens como Macbeth, Lady Macbeth e as bruxas. Apontam-se, ainda, alguns elementos épicos e metateatrais presentes na encenação. Finalmente, são analisados elementos materiais da representação, como os adereços de palco e o cenário.

Refletir sobre uma apropriação brasileira de *Macbeth* é um desafio instigante para compreender os processos criativos que, em última instância, podem ser vistos como modos de descolonizar as concepções cristalizadas sobre Shakespeare.

## 2 SHAKESPEARE E *MACBETH*

Este capítulo pretende estabelecer um diálogo inicial entre *Macbeth* de Shakespeare e a adaptação de Gabriel Villela, visto que a tragédia escocesa é seu principal intertexto. Assim, faz-se necessário ressaltar a importância da contextualização da peça e da crítica literária em torno da mesma. Procurou-se criar um elo com a encenação de Villela, através da exemplificação de algumas de suas cenas.

Considerada uma das quatro grandes tragédias shakespearianas<sup>1</sup>, *Macbeth* é a mais curta delas<sup>2</sup> (possui apenas 2.107 linhas), a mais intensa e rápida também, conforme escreveu a crítica e tradutora Barbara Heliodora (1995, p.175). Escrita, provavelmente, entre 1603 e 1606, foi impressa pela primeira vez no *Primeiro Fólho* de 1623 (publicado por John Heminges e Henry Condell), sete anos após a morte de Shakespeare e dezessete anos depois de sua primeira encenação. Segundo Kenneth Muir (2001), pode-se inferir que não houve uma edição em quarto<sup>3</sup> desta peça, anterior à edição do *Primeiro Fólho*. Por outro lado, A. R. Braunmuller (2012, p. 111) leva em conta dois textos do século XVII: um quarto do *Macbeth* de 1673, publicado sem o nome de William Shakespeare, mas que seguia em linhas gerais a versão do Fólho, com alguns acréscimos. E, o outro texto, é uma adaptação da peça por William Davenant, impressa em 1674<sup>4</sup>.

Por conta da modesta extensão da peça discute-se a possibilidade de ter havido supressões ou cortes, além de interpolações. O texto, provavelmente, foi copiado de um *prompt-book* (livro do contrarregra), ou ainda, de uma transcrição do mesmo preparada para a impressão. Como aponta Kenneth Muir, o texto

<sup>1</sup> *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Rei Lear* são consideradas as quatro grandes tragédias shakespearianas.

<sup>2</sup> Kenneth Muir na introdução da edição da Arden de *Macbeth* comenta que esta é a mais curta das tragédias, ocupando apenas 21 páginas do Fólho. O estudioso leva em consideração as peças *Otelo* e *Hamlet*, que ocupam, 30 e 31 páginas, respectivamente, do mesmo (MUIR, 2001, p. xiii).

<sup>3</sup> Conforme o “Glossário de crítica textual” (2011), as definições para *In quarto* e *In folio* são: **In quarto**: formato de um livro em que cada folha de impressão é dobrada em quatro, dando oito páginas com uma altura média entre 25 e 35 cm. (...) **In folio**: formato de um livro em que cada folha de impressão é apenas dobrada em duas, dando, portanto quatro páginas, com uma altura média entre 35 e 50 cm.

<sup>4</sup> Ver a figura no Anexo 2, p. 252.

contém indicações da origem do livro do contrarregra como direções de palco duplicadas e instruções para a sonoplastia (por exemplo, soar o sino e bater II.ii); mas também tem 'toques descritivos' nas direções de palco 'para sugerir o autor' e alguns vagos toques característicos de um manuscrito de um autor que de alguma forma foi transferido para o livro do contrarregra<sup>5</sup> (MUIR, 2001, p. xiii).

Em outras palavras, significa que o texto funcionava já como roteiro de espetáculo e que era preparado segundo os ensaios.

Outra informação que está disponível hoje é a de que as alterações na peça estão vinculadas às diferentes encenações da mesma. No Fólio, há passagens que não poderiam ter pertencido à versão encenada em 1606. Além disso, muitos críticos<sup>6</sup> acreditam que havia uma versão mais antiga, datando do reinado de Elisabete I; outros estudiosos afirmam que houve uma encenação em 1606 na corte e, por isso, a peça teve que ser encurtada.

Percebe-se que existe uma grande polêmica em relação ao estabelecimento desse texto. Muir (2001) aponta para uma possível falta de cenas inteiras em *Macbeth*. O crítico argumenta, entretanto, que muitas pessoas discordam desse arrazoado, como por exemplo, Richard Flatter, que defende que a peça não mostra sinais de interferência por parte de editores e que é possível discernir a escrita de Shakespeare. Além dele, D. A. Traversi é contra a ideia de se atribuírem os problemas do texto a omissões (MUIR, 2001).

No que diz respeito à cronologia da peça, embora constantemente se afirme que *Macbeth* tenha sido escrita depois de *Rei Lear* e antes de *Antônio e Cleópatra*, não há certezas<sup>7</sup>. Com relação à datação de *Macbeth*, existe um manuscrito intitulado "O livro de peças e anotações delas por Forman para a política comum"<sup>8</sup>, pertencente a Simon Forman<sup>9</sup>, que contém a descrição de uma encenação da

<sup>5</sup> Tradução nossa. No original: "contains such indications of prompt book origin as duplicated stage directions and instructions for noises off (e.g. ring the bell and knock II.ii.); but there are also 'descriptive touches' in the stage directions 'to suggest the author' and some vague touches characteristics of an author's manuscript which somehow got transferred to the prompt-book".

<sup>6</sup> Ver Muir, Kenneth (ed). **The Arden Shakespeare *Macbeth***. Croatia: Thomson Learning, 2001.

<sup>7</sup> Ver a introdução de Braunnmuller, A.R. (ed). **The New Cambridge Shakespeare *Macbeth***. United Kingdom: Cambridge University Press, 2012.

<sup>8</sup> No original: [The Bocke of Plaies and Notes therof per Formans for Common Pollicie].

<sup>9</sup> Simon Forman (1552-1611) foi um médico, astrólogo e herborista inglês que viveu no período elisabetano. Ele mantinha um diário com descrições detalhadas das encenações que ele via.

tragédia escocesa no teatro Globe na primavera de 1611<sup>10</sup>. Apesar de ele ter se confundido na data<sup>11</sup>, sabe-se que com outras encenações Forman também foi impreciso e que ele registrava suas idas ao teatro após um espaço de dias ou semanas.

Kenneth Muir (2001) indica que, apesar de esse ser o primeiro registro comprovado de uma encenação de *Macbeth*, sabe-se que a peça já existia há, pelo menos, quatro anos, devido aos ecos encontrados em peças contemporâneas, tais como: *Lingua* (1607), de Thomas Tomkis, onde há possíveis ecos da primeira cena do segundo ato e uma espécie de paródia da cena do sonambulismo; *The Puritaine*<sup>12</sup> (1607), apresenta referências ao fantasma de Banquo; *The Knight of the Burning Pestle* (1607), de Francis Beaumont, apresenta igualmente referências ao fantasma. É quase certo que a tragédia escocesa foi encenada em 1606. Pode-se afirmar também que as referências ao mal do rei<sup>13</sup> (IV.iii)<sup>14</sup> e aos cetros dos descendentes

<sup>10</sup> Muir (2001, p. xvi) não descarta a possibilidade de Forman ter misturado as memórias que ele tinha das Crônicas de Holinshed com as da encenação que ele viu. Forman escreve, entre outras coisas, que Macbeth se tornou o Príncipe de Cumberland em vez de Malcolm e não fez menção à cena do caldeirão. No anexo 3 (p. 253) encontra-se uma reprodução da descrição da peça vista por Simon Forman retirada do livro **Oxford Shakespeare: Macbeth**. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>>. Acesso em: 22/10/2014, às 22:07.

<sup>11</sup> Em seu manuscrito, Simon Forman coloca a data de 20 de abril de 1610 (um sábado), porém, de acordo com os estudiosos, ele provavelmente quis dizer 1611 já que nesse ano 20 de abril caiu num sábado (pelo calendário juliano).

<sup>12</sup> *The Puritaine* é atribuída a Thomas Middleton, embora seja um dos textos apócrifos de Shakespeare. “Shakespeare apócrifo” é o nome dado a um grupo de peças teatrais que têm sido atribuídas ao bardo inglês. Entretanto, tais atribuições são questionáveis. Para mais informações, ver: FELDMAN, S. **The Apocryphal William Shakespeare: Book One of A 'Third Way' Shakespeare Authorship Scenario**. Dog Ear Publishing, LLC, 2011.

<sup>13</sup> Na terceira cena do quarto ato é apresentado um contraste entre a tirania de Macbeth e a bondade de Malcolm e de Macduff. A passagem nos mostra como deve ser um bom governante. Um médico entra em cena e revela aos dois que uma multidão de doentes está esperando por uma cura que seria realizada pelo rei inglês, Eduardo: “MÉDICO: Sai, senhor, pois um bando de infelizes/ Esperam sua cura: suas doenças/ Derrotam toda arte;/ mas seu toque/ De tão santas o céu lhe fez as mãos,/ As cura logo” (IV.iii, p. 259). Macduff pergunta a Malcolm de que doenças o médico falava, ao que este lhe responde: “Das chamadas/ O Mal: e faz milagres o bom rei/ Que muita vez, estando na Inglaterra/ Testemunhei. Como invoca ele o céu./ Só ele sabe; mas males estranhos,/ Chagas inchadas que dá pena olhar/ E derrotam o médico, ele cura:/ Ele pendura, em torno dos pescoços/ Com muita reza uma moeda de ouro/ E dizem que transmitem à sua linhagem/ A bênção de curar. E a tal virtude/ Junta ele ainda o dom da profecia;/ As muitas bênçãos que cercam seu trono/ Proclamam sua graça” (IV.iii, p. 259). O mal do rei era assim chamado por causa da crença popular de que a cura estava no toque de reis santos. A doença, sabe-se hoje, era a escrófula, que provocava inchaços nas glândulas do pescoço. Para mais informações, consultar: SHAKESPEARE NAVIGATORS. Disponível em: <<http://www.shakespeare-navigators.com/macbeth/S43.html>>. Acesso em: 22/10/2014, às 10:16 e MACBETH IV. iii. Disponível em: <<http://www.shmoop.com/macbeth/act-4-scene-3-summary.html>>. Acesso em: 22/10/2014, às 10:17.

<sup>14</sup> Neste trabalho os atos e cenas da tragédia *Macbeth* serão sempre representados por números romanos, com letra maiúscula indicando os atos e minúscula para as cenas.

de Banquo (IV.i) presentes na peça foram escritas após a ascensão do rei Jaime I ao trono em 1603. Se considerarmos essas passagens interpolações, *Macbeth* pode ter sido escrita antes da coroação. Há quem argumente que originalmente a peça foi escrita durante o reino da rainha Elisabete I e revisada em 1606.

Kenneth Muir também aponta três críticos que defendiam que essa tragédia foi escrita antes de 1606. Os dois primeiros foram Arthur Melville Clark e Dover Wilson, que afirmaram que a peça foi escrita em 1601, visto que ela continha alusões à Conspiração de Gowrie<sup>15</sup> que ocorreu no ano anterior. Muir escreve que nenhuma dessas alusões é convincente, e que ainda que o fossem, teriam sido retiradas da peça anônima *Gowrie*, encenada pela companhia de Shakespeare em 1604. O terceiro crítico, Daniel Amneus acreditava que *Macbeth* teria sido escrita em 1599 porque, para ele, Shakespeare não teria ousado escrever uma peça que abordava a rebelião contra um monarca (MUIR, 2001).

Levando em consideração todos esses dados, pode-se afirmar que *Macbeth* foi escrita, possivelmente, entre 1603 e 1606. As alusões ao equívoco [equivocation II.iii] e ao enforcamento dos traidores (IV.ii) foram escritas anteriormente ao julgamento de Henry Garnet (ocorrido em 28 de março de 1606) devido a sua cumplicidade na Conspiração da Pólvora<sup>16</sup>. Segundo Muir, o fragmento, retirado da

<sup>15</sup> Conforme explica Thomson Gale: “Em 5 de agosto de 1600, uma tentativa de assassinato do rei Jaime, da Escócia, quase deu certo. O conde de Gowrie e seu irmão mais velho, Alexander Ruthven enganou o rei para que ele fosse se encontrar a sós com um homem supostamente acusado de roubo, mas, na verdade, esse homem estava armado para matar o monarca que, naquele momento, estava sem a proteção de sua comitiva. O atentado à vida do rei chamou a atenção do público – um dilúvio de panfletos sobre o assunto apareceu, incluindo um escrito pelo próprio rei. Sermões apresentados em toda a Inglaterra e Escócia focaram na blasfêmia da tentativa de homicídio. Neste momento, enquanto o próprio assassinato foi considerado um crime e um pecado, o regicídio, especificamente (o assassinato de um rei) era um crime e um pecado ainda maior. Um assassino que atacasse um rei tirava não só a vida humana, mas também, de acordo com a crença popular, a de um governante cuja monarquia foi determinada por Deus (GALE, 2007).

<sup>16</sup> Segundo Thomson Gale, “Em 5 de novembro de 1605, outra tentativa de regicídio veio à tona: a Conspiração da Pólvora, motivada pela disputa religiosa entre protestantes e católicos em geral e pelas medidas severas de Jaime contra os católicos em particular. Os conspiradores, um grupo de católicos que se opunham à monarquia protestante, formulou um plano para matar o rei Jaime, a família real, e dezenas de funcionários do governo. Na noite anterior a uma cerimônia que seria realizada na Casa do Parlamento com a presença da maioria do governo Inglês, incluindo a família real, uma inspeção da adega encontrou Guy Fawkes, um dos conspiradores, esperando no porão com um fósforo e grandes quantidades de pólvora. Os traidores foram julgados em um tribunal, acusados de traição e executados em 30 de janeiro de 1606. Outro conspirador era Robert Catesby, um nobre jovem de uma família ilustre. Sua participação na Conspiração da Pólvora foi um choque para o rei Jaime, que considerava Catesby como um dos seus súditos mais queridos. Alguns estudiosos têm especulado que Catesby foi o modelo para *Macbeth*” (GALE, 2007).

fala do porteiro, “mas nem equivocando entrou no Céu” [“yet could not equivocate to heaven” II.iii] evidencia que essa fala foi inserida após o dia 3 de maio, quando Garnet foi enforcado. A palavra *equivoco*, na realidade, aparece na primeira cena do último ato de *Hamlet*<sup>17</sup>. Todavia, tanto na primavera como no verão de 1606 esse tópico estava muito em voga (MUIR, 2001). Apesar das datas, não se tem certeza se Shakespeare já tinha escrito a peça e foi introduzindo os acontecimentos da época aos poucos.

*Macbeth* foi apresentada provavelmente no dia 7 de agosto de 1606 na corte de Hampton, por ocasião da visita do rei Cristiano IV da Dinamarca. É provável que esta tenha sido a primeira encenação da tragédia escocesa, ou da versão com cortes. Críticos como Dover Wilson defendem que inúmeras cenas foram suprimidas, tais como: uma cena no segundo ato na qual Lady Macbeth está com o punhal para matar Duncan, mas ela e seu esposo conversam, outra cena que explicaria o aparecimento do terceiro assassino e, finalmente, uma cena que explicaria porque Macduff deixou sua esposa e seus filhos desprotegidos, para citar algumas. Kenneth Muir afirma que não há evidências de nenhum desses cortes, como não há evidências de que a peça teria sofrido esses acréscimos. O crítico finalmente argumenta que em todas as peças do bardo há detalhes soltos e contradições, e que eles não são falhas, mas, sim, ferramentas que auxiliam a criação da ilusão da vida (MUIR, 2001).

Em relação às interpolações presentes em *Macbeth*, Kenneth Muir (2001) lista nove passagens que foram consideradas pela crítica interferências de outros autores: as duas primeiras cenas e parte da terceira (da linha 1 à 37) do primeiro ato (atribuídas a Thomas Middleton); a quinta cena do terceiro ato (que muitos críticos atribuem também a Middleton); algumas linhas da primeira (39-43 e 125-132, muitos críticos atribuem a Middleton), segunda (30-63, considerada uma interpolação de Cunningham) e terceira (140-6, considerada uma interpolação de Clarendon) cenas

---

<sup>17</sup> Na primeira cena do quinto ato, dois coveiros estão preparando o terreno para o enterro de Ofélia. Hamlet e Horácio observam a cena à distância. Em seguida, Hamlet começa a conversar com os trabalhadores e num determinado momento pergunta: “HAMLET Quem vai ser enterrado nela? 1° COVEIRO Alguém que foi mulher, senhor; mas, paz à sua alma, está agora morta. HAMLET Como é preciso esse sujeito! Temos de falar muito claro, ou nos perderemos em seus **equivocos**” (V.i, p.151, *grifos nossos*).

do quarto ato; e, finalmente, a segunda e a nona cenas do último ato (atribuídas a Clarendon).

O crítico afirma enfaticamente que I.i, I.ii, I.iii e V.ix são universalmente aceitas como sendo de Shakespeare, com exceção de Granville-Barker, que defende que o trabalho de Shakespeare começa mesmo a partir da entrada de Macbeth na peça. A segunda cena do quinto ato, conforme Muir, “contém exemplos da imagística de Shakespeare e certamente é dele”<sup>18</sup> (MUIR, 2001, p.xxxii) e as interpolações na segunda cena e na terceira cena do quarto ato foram realizadas provavelmente pelo próprio Shakespeare.

Por outro lado, muitos críticos defendem que a quinta cena do terceiro ato e algumas linhas da primeira cena do quarto ato não foram escritas por Shakespeare. Elas são atribuídas a Thomas Middleton<sup>19</sup> porque há duas músicas<sup>20</sup> suas que estão inseridas na peça *The Witch*<sup>21</sup>. Não é possível saber quando as mesmas foram acrescentadas à peça shakespeariana. É certo que as partes em que a Hécate aparece foram criadas para introduzir as músicas. Há quem afirme<sup>22</sup> que essas passagens não foram escritas por Middleton porque diferem enormemente das bruxas de sua peça, mas sim, por um outro dramaturgo com certo talento. Middleton, por outro lado, pode ter sido influenciado por *Macbeth* ao escrever *The Witch*, considerando que existem alguns paralelos entre algumas cenas das bruxas. Ademais, os dois dramaturgos recorriam às mesmas fontes para criar os seus trabalhos.

## 2.1 FONTES UTILIZADAS EM *MACBETH*

Shakespeare, para a composição de suas peças utilizava narrativas de várias procedências, tais como: lendas, mitos, romances gregos, histórias de

<sup>18</sup> Tradução nossa. No original: “contains examples of Shakespeare’s characteristic imagery and is certainly his”.

<sup>19</sup> Dentro da crítica atual esses acréscimos e interpolações atribuídos a outros dramaturgos poderiam ser estudados como intertextos.

<sup>20</sup> As músicas da peça *The Witch* estão no Anexo 4, p. 256.

<sup>21</sup> Localizadas em III.v.33 e em IV.i.43.

<sup>22</sup> Kenneth Muir cita como exemplo o crítico JM Nosworthy. Além dele, Charles Lamb escreveu um artigo em que apresenta as diferenças entre as bruxas de Middleton e de Macbeth.

cavalaria, contos populares e eruditos, e recorria a tradições teatrais diversas. Ele bebia no teatro medieval e na comédia italiana renascentista. Normalmente, o dramaturgo usava uma fonte principal que, entretanto, era acrescida de ideias, situações e personagens advindas de outras leituras (SANTOS, 2008, p.176).

Embora *Macbeth* não seja considerada uma peça histórica, seu protagonista foi uma figura da história da Escócia que reinou por dezessete anos (de 1040 a 1057). A principal fonte utilizada para a composição do enredo da tragédia escocesa foram as *Crônicas da Inglaterra, da Escócia e da Irlanda* (publicadas pela primeira vez em 1577 e reeditadas em 1587 na versão que Shakespeare leu), compiladas por Raphael Holinshed e outros. O livro é dividido em três volumes: a pré conquista da Inglaterra (volume 1), as crônicas da Escócia e da Irlanda (volume 2) e o que ocorreu após a Inglaterra ter sido conquistada (volume 3). Grierson (apud MUIR, 2001, p. xxxvi) assevera que Shakespeare retirou das *Crônicas*

o tom e a atmosfera das lendas celtas e primitivas de atos violentos e remorso assombrado... História após história contou-lhe de homens movidos por um impulso irresistível em realizar atos de traição e derramamento de sangue, mas que eram assombrados pelos espectros da consciência e da superstição quando o feito estava realizado<sup>23</sup>.

Tanto Kenneth Muir (2001) como A.R. Braunmuller (2012) afirmam que Shakespeare se apropriou de dois acontecimentos da história da Escócia para escrever a sua tragédia *Macbeth*: o reinado e o assassinato do rei Duff por Donwald e sua esposa e a ascensão e o reinado de Macbeth.

Na narrativa do assassinato do rei Duff, a esposa de Donwald incita-o a tirar a vida do rei, em quem o soberano depositava total confiança, mostrando-lhe como ele cometeria o ato. O monarca, naquela ocasião, era seu convidado e o havia presenteado com diversas honrarias. Donwald e sua esposa embebedaram os guardas do solene hóspede e Donwald o mata e atira o corpo no leito de um rio. Holinshed, em suas *Crônicas*, ressalta que a escuridão associada a acontecimentos estranhos – entre eles, o canibalismo equino e a luta entre aves de forças desiguais – tomaram conta da Escócia até o corpo de Duff ser encontrado e ser propriamente

<sup>23</sup> Tradução nossa. No original: “the tone and atmosphere of the Celtic and primitive legends of violent deeds and haunting remorse... Story after story told him of men driven by an irresistible impulse into deeds of treachery and bloodshed but haunted when the deed was done by the specters of conscience and superstition”.

enterrado. Em *Macbeth*, na cena IV do segundo ato, Ross afirma que “já é dia/ Mas o negror sufoca a tocha exausta. / É só a noite ou vergonha do dia/ Que enterram em negror todo este mundo/ Quando a luz viva o deixa beijar?” Ao que o velho responde: “É anormal, como o ato perpetrado. / Na terça-feira um falcão altaneiro/ Foi trucidado por uma coruja”. Ross complementa: “E os cavalos de Duncan (muito estranho)/ Exemplos de beleza e agilidade,/ Como feras fugiram da cocheira/ Negando obediência e parecendo/ Estar em guerra”. O velho continua: “E se comeram, dizem” e Ross concorda: “Comeram; para o espanto dos meus olhos/ Que tudo viram”<sup>24</sup> (II.iv, p. 225).

Alguns detalhes foram emprestados da história do reinado de Eduardo, o Confessor, mas o enredo principal foi tirado do reinado de Macbeth, ainda que tenha havido inúmeras alterações com diferentes propósitos dramáticos. Kenneth Muir (2001, p. xxxvii) comenta que há um artigo que lista 35 acontecimentos em *Macbeth* que não estão nas *Crônicas* de Holinshed<sup>25</sup>.

O encontro de Macbeth com as bruxas é semelhante ao reportado por Holinshed (exceto pela aparência delas) e a cena entre Macduff e Malcolm, que se passa na Inglaterra, também se assemelha ao relato das *Crônicas*. O quadro a seguir, baseado nos dados apresentados por Muir (2001) e Braunmuller (2012), evidencia as principais alterações de Shakespeare quando compôs *Macbeth*:

HOLINSHED	SHAKESPEARE
As estranhas irmãs [weird sisters] são ninfas ou fadas, algo como deusas das montanhas, das florestas ou das águas. Elas são belas e jovens.	As bruxas são velhas, feias, possuem barba, assumem um papel mais sinistro, são mais misteriosas, mais assustadoras e fascinantes.
Duncan é jovem e fraco como governante.	Duncan é mais velho, bondoso e um ótimo governante.
Descreve três batalhas.	Condensa essas batalhas em uma: a rebelião de Macdowald, a batalha com os noruegueses e a luta com os irlandeses.

<sup>24</sup> Todas as referências relativas à tragédia de *Macbeth* serão realizadas diretamente da tradução de Barbara Heliodora. A partir dessa citação, optamos por colocar entre parênteses o ato e a cena, além da página correspondente na tradução utilizada.

<sup>25</sup> Tal artigo pode ser lido em: R.A. Law. **University of Texas Studies in English**, 1952.

	Shakespeare transforma o relato do capitão ferido em uma fala mais emocionante e destaca as qualidades de Macbeth, ao alterar seu papel na derrota das forças de Macdonwald.
Macbeth tem direito a lutar pelo trono quando Duncan anuncia seu filho como o Príncipe de Cumberland, contrariamente à tradição da época, em que o sucessor era eleito a partir de uma linha familiar paralela a sua (ou seja, um sobrinho poderia ser eleito, ainda que ele não fosse o primogênito). Sua esposa também tinha direito ao trono por ser descendente direta de dois reis escoceses anteriores (Malcolm I e Kenneth III).	Shakespeare não leva isso em consideração.
Banquo foi cúmplice de Macbeth no assassinato de Duncan.	Apenas Macbeth e sua esposa tramaram o assassinato do rei.
Macbeth é considerado um bom rei entre o assassinato de Duncan e o de Banquo.	Shakespeare omitiu esse fato.
	Shakespeare criou a cena do Banquete e a aparição do fantasma de Banquo.
Macbeth cerca o castelo de Macduff com um grande poderio.	Shakespeare foi mais econômico e utilizou assassinos para matar a família de Macduff.
A passagem em que Malcolm testa a lealdade de Macduff é repleta de detalhes (tanto no texto de Holinshed como em Boece, Bellenden e Stewart).	Shakespeare omite algumas partes, tais quais: a fábula da Raposa e das Moscas, a autoacusação de Malcolm de dissimulação e acrescenta outros vícios aos mencionados por Holinshed.
O teste de Macduff ocorre depois de ele ter tido notícias da morte de sua esposa.	
Macbeth foge do castelo de Dunsinane e é perseguido por Macduff até Lunfannaine.	Shakespeare omitiu esse acontecimento por ser irrelevante para a ação dramática.
Holinshed não menciona que fim leva a esposa de Macbeth ou mesmo a esposa de Donwald.	Shakespeare cria a cena do sonambulismo e o suicídio de Lady Macbeth.

**Quadro 1:** Principais alterações realizadas por Shakespeare a partir de Holinshed.

**Fonte:** Quadro elaborado pela autora com base em Muir (2001) e em Braunmuller (2012).

É interessante perceber como Shakespeare se apropriou das *Crônicas de Holinshed* e as modificou para que se adequassem ao tecido da ação dramática. Por exemplo, o fato de o dramaturgo ter alterado a idade de Duncan e tê-lo transformado em um bom governante acentua a maldade e a culpa de Macbeth. Ou, ainda, a modificação do fato de que Macbeth, em *Holinshed*, teve Banquo e outros como cúmplices torna muito mais dramático o assassinato, do que na versão shakespeariana, que fica nas mãos de Lady Macbeth e seu esposo, além de salvar a reputação de Banquo, considerado ancestral do rei Jaime I.

Além das *Crônicas de Holinshed*, Shakespeare utilizou outras fontes para criar *Macbeth*, entre elas: o trabalho de Hector Boece, *Scotorum Historiae* (1526, 1575) e de George Buchanan, *Rerum Scoticarum Historia* (1582). Contribuíram ainda para o texto da peça as tragédias latinas de Sêneca, a Bíblia, a *Arcadia Reformed* (encenada em 1605 em Oxford e publicada no ano seguinte com o título de *The Queenes Arcadia*), de Samuel Daniel, as obras de Jaime I, *Daemonologie* e *Counterblast to Tobacco*. Do mesmo modo, Muir (2001) aponta críticos que sugerem outros textos que Shakespeare pode ter utilizado para a criação de *Macbeth* como, por exemplo, C.C. Stopes, que menciona um poema de William Stewart's intitulado *Buik of the Cronicles of Scotland*. Entretanto, Muir (2001) acredita ser pouco consistente essa sugestão já que não há nenhum paralelo entre esse poema e a tragédia shakespeariana. H.N. Paul argumentou que Shakespeare conheceu a obra de Leslie, *De Origine, Moribus et Rebus Gestis Scotorum* (1578), na qual as bruxas são diabos disfarçados de mulheres e na qual há uma árvore genealógica dos descendentes de Banquo. Muir (2001) também comenta que James Fergusson escreveu que foi reimpressa em Londres uma tabela com todos os reis da Escócia na obra *Certaine Matters Concerning the Realme of Scotland* (1603), que era acessível a Shakespeare, entre outros.

Finalmente, em *Macbeth* há ecos de três trabalhos que Shakespeare criara anteriormente, que podem ser considerados intratextos: a segunda parte de *Henrique VI*, *O rapto de Lucrecia* e *Ricardo III*. Na primeira peça, o tema da bruxaria já aparecera. Há ecos de *O rapto de Lucrecia* no cenário do assassinato de Duncan,

como o próprio Macbeth assinala<sup>26</sup>. Tanto Macbeth quanto Tarquínio têm certeza de que seus crimes os farão perder a honra e estão em conflito entre a tentação e a consciência. Já com relação a *Ricardo III*, ambos matam para chegar ao trono, ambos são tiranos, usurpadores e assassinos, tanto corajosos como cruéis e traidores. Porém Macbeth, num primeiro momento, resiste em se transformar num assassino, lutando com sua consciência antes, durante e depois do crime, enquanto que Ricardo já se define como um vilão desde sua primeira fala. Sabe-se, entretanto, que Macbeth ao assumir o posto de rei, torna-se um assassino perverso, alguém que tira a vida de crianças e mulheres (como foi o caso de Lady Macduff e seus filhos). Todavia, o tirano, depois do assassinato de Duncan, não conseguirá mais matar com suas próprias mãos: ele contrata outras pessoas para eliminar seus inimigos. É apenas na última batalha, quando Macbeth sente que já não tem mais nada a perder além da própria vida, que ele empunhará sua espada.

Percebe-se, por todas essas referências, que Shakespeare faz uso de um número significativo de pré-textos para compor a sua obra, criando uma relação palimpséstica entre os textos. Assim como o dramaturgo inglês, Gabriel Villela, em sua encenação da tragédia escocesa, dialogou com inúmeros trabalhos, dos quais por ora citamos a peça *Henrique V* (do próprio Shakespeare), a ópera de Purcell, *Dido e Eneias* e a música *The End*, do grupo musical The Doors. Além disso, o diretor estabeleceu relações com a mitologia greco-latina, através das moiras ou parcas e com a cultura japonesa, por meio das gueixas. Seu intertexto principal, entretanto, é *Macbeth* de William Shakespeare.

## 2.2 LINGUAGEM

Ao compor *Macbeth*, Shakespeare já havia deixado de lado, em grande parte, os versos formais de peças anteriores como *Ricardo III*, utilizando, em seu lugar, versos brancos (pentâmetros iâmbicos), que conferiam um ritmo diferenciado a suas peças. Seu estilo estava mais amadurecido, menos estruturado e mais expressivo. Os dísticos rimados, por exemplo, por volta de 1606 já eram pouco

<sup>26</sup> Ato II, i (p. 215): “A bruxaria/ Celebra Hécate, e o Assassinato,/ Desperto pelo lobo, sentinela/ Cujo uivo é seu alarme, pisa manso - / Tarquínio estuprador – para o seu alvo,/ Como um fantasma”.

usados e serviam apenas para marcar o final das cenas. *Macbeth* é considerada uma das obras-primas de Shakespeare, apresenta uma linguagem concentrada, carregada de expressão e de significado, repleta de ironia e de metáforas que a tornam singular.

Em *A linguagem de Shakespeare*, Frank Kermode analisa a arquitetura dos textos de Shakespeare, desembaralhando seu ritmo, as estrofes, os versos, as rimas, as metáforas. Ele aborda dezesseis peças, entre elas *Macbeth*. Em seu estudo, discorre sobre o caráter específico de sua linguagem que, para ele, é em grande parte definido por sua estrutura: “a peça tem lugar em um mundo de dúvida e decisão, que tem muito de um pesadelo” (KERMODE, 2006, p. 290). Em meio a esta situação é que o verso é concebido, para igualar as decisões terríveis e incertas as quais ele narra. Kermode (2006), assim como A.R. Braunmuller (2012) aponta que *Macbeth* exibe grande preocupação com o tempo – a sucessão, a permanente inquietação com linhagens e descendência, a morte, o nascimento, o desfile na Parada dos Reis que cobre inúmeras gerações. Também mostra que no começo da peça o verso está cheio de frases equívocas em relação ao presente e ao futuro, assim como profetizam as três bruxas.

Sobre a linguagem de *Macbeth*, Vivien Kogut Lessa de Sá comenta que ela

tramita no fio entre racional e irracional, claro e obscuro, legítimo e usurpado, abstrato (nomeando) e concreto (se materializando, como sangue, por exemplo). (...) A atmosfera de violência que permeia *Macbeth* é intensificada pelo cenário de iminência e contágio desenhado na linguagem. A desordem que gradual e intensamente se instala no reino escocês não aterroriza tanto senão pelo fato de ter sua origem primeiro nas palavras, na forma de previsões, encantamentos e invocações (SÁ, 2004, p.190-191).

Assim, a pesquisadora salienta a força sugestiva das palavras nessa tragédia que aparece, por exemplo, nas cenas de violência que são narradas e não mostradas. Sobre a linguagem, Sá ainda afirma que as palavras das bruxas “têm o permanente efeito de “preparar” o espectador para o terror que segue” (SÁ, 2004, p.196), causando uma espécie de fascínio sobre o mesmo. Ela conclui que a linguagem<sup>27</sup> é a grande protagonista das peças de Shakespeare em razão da

<sup>27</sup> Para Vivien Sá (2004, p. 198), “na experiência da encenação do trágico, a linguagem será o grande elo eficaz entre elementos do texto, marcações de palco, atores e espectadores, e espectadores consigo mesmo”.

“múltipla exploração de seu caráter individualizador e mesmo material” (SÁ, 2004, p. 198). Como consequência, há um resgate do próprio imaginário do espectador, que complementa o processo iniciado pelo dramaturgo.

Andrew Cecil Bradley (2009, p. 258) ao abordar a tragédia escocesa afirma que a exuberância, a excelência e a dramaticidade de algumas imagens presentes na peça marcam *Macbeth* do início ao fim, contribuindo para a construção da atmosfera da peça. Ele menciona, por exemplo, imagens como a do leite da bondade humana sendo derramado no inferno (I.v), ou a do bebê arrancado do seio materno para ser estraçalhado (I.vii), a da terra ardendo em febre (II.iii), a do espírito torturado em uma loucura inquieta (III.ii), a mente repleta de escorpiões (III.ii) e mesmo a história narrada por um idiota cheia de som e fúria (V.v). Assim como Kermode, Bradley assevera que “na linguagem e na ação, a peça é marcada por agitação e tormentas” (BRADLEY, 2009, p. 259).

Essa agitação e essas tormentas, segundo Kermode, já aparecem na primeira cena do primeiro ato, com trovões e relâmpagos, batalhas ganhas e perdidas. A peça é permeada de antíteses, opções fantasmagóricas e paradoxos que se multiplicam. “Aqui, mais do que em qualquer outra das peças de Shakespeare, um ritmo idiossincrático e um hábito léxico se afirmam com uma espécie de firmeza hipnótica” (KERMODE, 2006, p. 292). Exemplos desse aspecto são a fala de Macbeth sobre o belo e o feio ecoando a fala das bruxas na primeira cena do primeiro ato e a menção desses seres sobrenaturais à batalha que será “perdida e ganha”. Ela vai ser duplicada depois quando Duncan afirma que o que o *thane* de Cawdor perde, Macbeth já ganhou. O protagonista, ao receber tal título, espanta-se e pergunta por que o vestem com roupas de outra pessoa. Esta é uma fala que inicia a sequência de alusões a vestimentas que não lhe servem.

O crítico sugere ainda que *Macbeth*, mais do que qualquer outra peça, se fixa no momento de crise, em que o futuro é atulhado no presente, ou seja, quando Macbeth não consegue parar de pensar no que as três irmãs previram; “E nada existe/ exceto o inexistente” (I.iii, p. 203), pensa Macbeth, quando o futuro tomou o lugar do presente em seus pensamentos e ações. Kermode sugere que essa passagem da peça, combinada à fala sobre a solicitação do sobrenatural que, para

Macbeth, não pode ser boa e nem pode ser má, impõe um ritmo encantatório (KERMODE, 2006, p. 295). O protagonista, por um momento, está preso nesse abismo entre o desejo e sua execução e isso se reflete nos seus apartes e solilóquios. Ele quer tanto ocupar o trono do rei, porém não quer ser ele um assassino, ainda que com a nomeação do filho de Duncan ele não tenha chance de ser coroado. Lady Macbeth o encoraja, Macbeth está inclinado a realizar o intento, contudo desiste de uma hora para outra. A esposa consegue fazê-lo mudar de ideia com seus argumentos sobre a covardia e a virilidade: “Toda essa redefinição de masculinidade a leva a proclamar sua própria resolução antifeminina; ela mataria o próprio filho” (KERMODE, 2006, p. 302), se assim fosse necessário.

O tempo se precipita após a cena do porteiro (II.ii), avançando para as consequências do crime de Macbeth. Há ironia na fala de Macbeth para seus companheiros após ver o corpo de Duncan, quando ele diz que sua própria vida foi arruinada. O desespero toma conta do assassino e isso repercute sobre suas ações: Macbeth está determinado a tirar todos os obstáculos de seu caminho. A figura do fantasma de Banquo que só Macbeth consegue ver retoma a questão do que é ser homem, ser corajoso e a discussão que ele teve com a sua esposa no início da peça.

Depois da segunda conferência com as bruxas (IV.i), Macbeth não apresenta mais conflitos de consciência e o medo do julgamento. A peça flui até a cena IV do terceiro ato quando Malcolm e Macduff testam um ao outro<sup>28</sup>. Kermode afirma que essa cena é considerada a menos bem escrita da peça (KERMODE, 2006, p. 307). Além disso, o crítico enfatiza que a preocupação com o tempo também está presente no final da peça: para Lady Macbeth, agora sonâmbula, noite e dia confundem-se e a noite é considerada longa. Por fim, Kermode conclui que as palavras “tempo”, “homem”, “feito”, “sangue” e “escuridão” são as matrizes da linguagem de *Macbeth* (KERMODE, 2006, p. 309).

A linguagem utilizada na encenação de Villela vai ao encontro da concepção do espetáculo que será analisado no último capítulo. Pode-se adiantar que ela é acessível, no que diz respeito ao vocabulário e à construção sintática, e também

---

<sup>28</sup> Malcolm e Macduff testam a fidelidade um do outro, querem descobrir se estão do mesmo lado da luta. Tal diálogo pode ser encontrado na terceira cena do quarto ato de *Macbeth*.

pelo fato de os versos terem sido transformados em prosa, facilitando o entendimento da história. A ironia dramática é mantida: esse aspecto pode ser percebido na encenação de Villela, por exemplo, no momento em que Duncan afirma que “Não há arte que possa decifrar o caráter de um homem apenas pelo seu semblante. Ele era um cavalheiro em quem eu depositava a mais absoluta confiança” e logo em seguida, chega Macbeth, a quem o rei considera “Valoroso primo!” (VILLELA, 2012, p.11). Duncan, traído pelo *thane* de Cawdor, mais uma vez escolherá um traidor para ficar ao seu lado e comandar o seu exército. Igualmente mantida é a ironia textual, que pode ser encontrada, na encenação de Villela, em cenas como a que ocorre logo após o regicídio. Lady Macbeth pergunta “Por que mandaram tocar esses sinos infernais? Vão acordar nossos convidados”. Ao que Macduff responde: “Ah, gentil senhora, minhas palavras não são para seus ouvidos. Nosso rei foi assassinado!” (VILLELA, 2012, p. 26). Nota-se também uma ênfase na questão temporal<sup>29</sup> mencionada por Kermode (2006) e por Braunmuller (2012) e nas palavras destacadas pelo primeiro.

### 2.3 IMAGENS, SÍMBOLOS E TEMAS

“Bom é mau e mau é bom:/ Voa no ar sujo e marrom” (I.i, p. 195), assim termina a primeira cena de *Macbeth*, peça com uma estrutura antitética. Em sua análise de *Macbeth*, Jonh Turner (1992) chama a atenção sobre esse aspecto da peça, que desde o começo apresenta uma oposição entre o bem e o mal. Com a entrada do protagonista, inicia-se uma luta entre confiança/fidelidade e traição, bondade e maldade, aparência e realidade, dia e noite. Essas oposições são ressaltadas através de antíteses, presentes em falas como a de Macbeth antes do primeiro encontro com as bruxas, “Dia tão lindo e feio eu nunca vi” (I.iii, p. 199), ou a fala de Macbeth num aparte, “A tentação do sobrenatural/ Não pode ser má e nem ser boa” (I.iii, p. 202), ou ainda sua fala quando vê o punhal na sua frente, “Não te alcanço, mas fico sempre a ver-te!” (II.i, p. 214).

<sup>29</sup> Na encenação nota-se a preocupação de Macbeth com a questão sucessória, com a ideia dos filhos de Duncan ou de Banquo serem reis, o desfile na Parada dos Reis que percorre gerações, entre outras.

A encenação de Villela mantém muitas dessas oposições, destacando a questão da aparência e da realidade (simbolizada principalmente pela gueixa, pelos véus que encobrem as intenções de Macbeth e de sua Lady e pelo narrador que carrega um livro com as obras de Shakespeare, como se estivesse enfatizando o rompimento dos limites entre a realidade e a ficção) e da luz e da escuridão (que pode ser vista através da análise da iluminação). Do mesmo modo, em termos de texto, as antíteses que se tornam vitais no texto shakespeariano são mantidas como, por exemplo: a “batalha perdida e ganha” e a confusão de valores estabelecida pela frase “o belo é feio e o feio é belo” (VILLELA, 2012, p. 3) dito pelas bruxas; o eco dessa última frase na fala de Macbeth – “Nunca vi um dia tão feio e tão belo” (VILLELA, 2012, p. 7), entre outros.

O trecho de *Macbeth* sobre o bom e o mau citado anteriormente é de extrema importância, pois transmite uma ideia da atmosfera lúgubre da peça que, já de início, apresenta três personagens que são seres sobrenaturais – as bruxas – que se preparam para encontrar com Macbeth. Elas estão envoltas por uma neblina, falam em raios, trovões e em ar poluído<sup>30</sup>. Além disso, a fala equívoca, formada por um paradoxo, evidencia que há uma inversão de valores (aquilo que é bom é mau e vice-versa) e que as fronteiras entre o bem e o mal estão esfaceladas.

Barbara Heliodora (2004) explica que nessa primeira cena, que apresenta apenas onze versos, a confusão de valores está na frase dúbia da batalha que foi “ganha e perdida”, não apenas porque numa luta sempre alguém ganha e alguém perde, mas pela sua própria ambiguidade. Nesse caso, não se sabe quem ganha nem quem perde. A inversão de valores estabelecida pela cena faz com que o belo seja horrível, o bom seja mau e vice-versa, isso tudo em meio à imundice e a um ar poluído.

Além disso, conforme aponta Heliodora em “*Macbeth* e a natureza do mal”:

A inversão de valores será basicamente identificada com o momento a partir do qual a ambição e a coragem de Macbeth, elogiadas enquanto buscava glórias da batalha na defesa do reino, transformam-se em mal, ou seja, em elemento favorável às mortes das vítimas de Macbeth, mortes à traição, gratuitas e malévolas, como também à morte espiritual e eventualmente

<sup>30</sup> Em relação à *Macbeth*, podemos pensar nas várias acepções da palavra poluição: sujeira, imundice, apodrecimento, corrupção, contaminação, desperdício.

física do próprio protagonista. A neblina e o ar poluído são parte desse mundo de valores pervertidos (HELIODORA, 2004, p.168).

Em outras palavras, vamos perceber essa confusão de valores quando Macbeth, que era tido como um valente guerreiro, uma pessoa nobre e valorosa, depara-se com a ideia de que ele poderá tomar o lugar do rei se assassinar Duncan, como uma consequência de sua própria decisão. Essa ambição desmedida<sup>31</sup> vai causar mortes e gerar desagregação. Quando somos apresentados à personagem Macbeth, na cena três do primeiro ato, observamos um eco do que disseram as bruxas na primeira cena: “Dia tão lindo e feio eu nunca vi” (I.iii, p.199). Essa fala alude tanto ao ocorrido na batalha quanto ao que vai acontecer no encontro de Banquo e de Macbeth com as bruxas.

O encontro de Macbeth com as bruxas na charneca, somado à insistência da esposa para que o crime seja cometido, terá um grande peso na decisão de Macbeth. A “tentação” é estabelecida de duas maneiras: por um lado, o sobrenatural (através das bruxas que fazem três previsões, sendo que a terceira delas é a de que ele será rei). A outra tentação acontece através de sua esposa, Lady Macbeth, que imediatamente após ler a carta com a notícia do encontro do marido com as “estranhas irmãs” [weird sisters] fica tomada pela ambição e começa a planejar o assassinato. Entretanto, embora Macbeth tenha sido fortemente influenciado tanto pelas bruxas quanto por Lady Macbeth, a decisão de matar Duncan foi dele. Assim,

---

<sup>31</sup> Conforme Bradley (2009), a tragédia é, essencialmente, uma história de sofrimento e calamidade que conduzem à morte. Esse sofrimento e calamidade são dirigidos a uma pessoa notável (de alta linhagem, como um rei, príncipe, chefe de estado, general), e aparecem de forma inesperada, sendo contrastados com a glória e a felicidade anterior. O relato da calamidade e do sofrimento não se sobrepõe aleatoriamente ao homem como se fossem obra do destino, mas, sim, são a consequência das ações e decisões deste homem. Este é (em grande parte) responsável pela sua queda e suas ações geram determinadas reações, que por sua vez vão gerar outras, até que essa série de feitos e decisões que estão entrelaçadas leva a uma aparentemente inevitável sequência que culminará na catástrofe. A 'história' ou 'ação' de uma tragédia escrita por Shakespeare não consiste somente em ações ou feitos humanos; entretanto, estes são os fatores que predominam. Nota-se a contribuição do sobrenatural (na forma de fantasmas e bruxas) para a ação e em mais de uma instância eles são partes indispensáveis para que ela ocorra. Há nos personagens trágicos uma força espiritual, ou seja, qualquer força atuante sobre o espírito humano, seja ela boa ou má, seja ela uma paixão pessoal ou um princípio impessoal; dúvidas, desejos, escrúpulos, ideias – o que quer que possa animar, sacudir, possuir e conduzir a alma do homem. Essas forças atuam nos homens e causam desentendimentos entre eles. Elas também são mostradas, eventualmente, mas de forma característica, gerando distúrbio e até mesmo conflito na alma do herói. A ambição desmedida de Macbeth (causadora de traição) se choca com a lealdade e o patriotismo de Macduff e Malcolm (gerando o conflito externo). Essas forças ou princípios estão igualmente colidindo na alma do próprio Macbeth, caracterizando-se como conflito interno. E sem um ou outro a tragédia não se realizaria.

o protagonista é responsável por seus atos e o sofrimento que recai sobre ele não pode ser atribuído a mais ninguém. Nas palavras de Kenneth Muir (2001, p.liv), “Macbeth nunca pensa em culpar as bruxas por tentá-lo a matar Duncan, apesar de mais tarde ele culpar as ‘falsas bruxas’ que o enganaram com uma falsa sensação de segurança”<sup>32</sup>. Após o primeiro crime, Macbeth se torna cada vez mais frio e desumano, e mata qualquer um que possa ser um obstáculo ou ofereça ameaça a seu reinado.

Apesar de assassinar inúmeras pessoas ao longo da peça, Macbeth não é simplesmente um assassino frio, um açougueiro, um vilão determinado como Ricardo III. Conforme ressalta Kenneth Muir (2001, p.lii): “Macbeth embarca em sua carreira de crime com angústia e relutância, 'como se fosse um dever terrível' ”. Ele é humanizado por seus medos, o que prova que ele é um homem, e não o monstro que seus súditos oprimidos acreditam que ele seja”<sup>33</sup>. Nesse sentido, podemos perceber a complexidade do herói tanto por ele ter qualidades, ser um grande guerreiro, de confiança, por todos respeitado, ter conquistado um título, como por ele ter dúvidas, demonstrar receios antes de matar o rei, sentir remorso e se arrepender do ato no momento do crime. Esse conflito pode ser visto quando ele pronuncia as seguintes palavras: “se eu morresse uma hora antes do havido, minha vida seria abençoada (...) Morreram fama e graça; foi-se o vinho da vida e ao mundo só restou a borra para jactar-se” (II.ii, p. 222). Ainda que seja irônica<sup>34</sup>, pode-se argumentar que o protagonista sente alguma culpa pelo que fez, pelo fato de Macbeth não conseguir dormir e por não ter conseguido terminar a reza dos guardas do rei que diziam ‘Amém’. Devemos lembrar ainda que a esposa de Macbeth também é punida com a privação do sono ao andar sonâmbula pelo castelo. Ela tenta se livrar do crime lavando as suas mãos, mas não consegue limpá-las. O que está feito não

---

<sup>32</sup> Tradução nossa. No original: “Macbeth never thinks of blaming the Weird Sisters for tempting him to the murder of Duncan, though he later blames the ‘juggling fiends’ who have lulled him into a false sense of security”.

<sup>33</sup> Tradução nossa. No original: “Macbeth embarks on his career of crime with anguish and reluctance, ‘as if it were an appalling duty’. He is humanized by his fears, which prove him to be a man, and not the monster his oppressed subjects believe him to be”.

<sup>34</sup> A ironia desta fala ocorre porque Macbeth está lamentando a sua dor em relação ao regicídio com os presentes, mas, ao mesmo tempo, o público sabe que se ele (o próprio regicida) tivesse morrido uma hora atrás o rei ainda estaria vivo. Entretanto, também se pode considerar que Macbeth está arrependido, ainda que momentaneamente.

poderá ser desfeito. Na encenação de Villela, essa cena se destaca pelo trabalho com a iluminação nas vestes de Lady Macbeth e pela música ao fundo que, por soar como uma lamúria, como gemidos de dor e de agonia, contrasta com a calma da esposa de Macbeth.

Através de *Macbeth*, Shakespeare realiza um estudo do mal que existe no ser humano, ou como afirma Kenneth Muir, com essa tragédia escocesa Shakespeare “investiga os passos pelos quais um homem nobre e valente é levado à sua condenação, e apresenta o processo de tal forma a despertar a nossa piedade e terror. Macbeth é responsável por sua condenação, mas ele é extremamente tentado”<sup>35</sup> (MUIR, 2001, p. xliv).

O crítico Bradley, em sua conferência<sup>36</sup> sobre *Macbeth*, comenta que a popularidade dessa peça se deve à fascinação das pessoas pelo sobrenatural e por personagens que, ao mesmo tempo em que praticam atos temerosos, conquistam nossa simpatia e nos fascinam. Como exemplo, cita Lady Macbeth, que para ele é sublime, assim como toda a peça (BRADLEY, 2009).

Somos aterrorizados e ao mesmo tempo ficamos fascinados por Lady Macbeth, que afirma que teria a coragem de esmagar o crânio de um recém-nascido se fosse necessário e que não hesita tanto na hora de continuar com o plano de matar o rei quanto na hora de devolver as armas para a cena do crime quando seu marido fala que não é capaz de retornar ao local.

Bradley também afirma que, apesar de a peça ser curta, nós não temos a impressão da brevidade, mas, sim, da rapidez, da velocidade, pois a cada minuto sentimos plena e intensamente a amargura de uma alma torturada “por uma agonia que não oferece um momento de descanso, precipitando-se febrilmente para a própria perdição” (BRADLEY, 2009, p. 256). Após conquistar a coroa, Macbeth não desfruta de um minuto de descanso: desconfia de todos e elimina os que apresentam perigo iminente.

---

<sup>35</sup> Tradução nossa. No original: “investigates the steps by which a noble and valiant man is brought to his damnation, and to present the process in such a way as to arouse our pity and terror. Macbeth is responsible for his damnation, but he is sorely tempted”.

<sup>36</sup> Essa conferência, presente no livro “As tragédias shakespearianas: *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear*, *Macbeth*”, se baseia numa seleção feita sobre material de aula em Liverpool, Glasgow e Oxford.

A atmosfera e o tom da peça são de escuridão: as cenas acontecem à noite ou em um local escuro. As cenas da visão da adaga, do assassinato de Duncan, do sonambulismo de Lady Macbeth, das bruxas que se encontram em meio a trovões e à neblina, e que recebem Macbeth numa caverna escura são apenas alguns exemplos desse aspecto. O espírito da peça é de medo e horror. A escuridão do céu do crepúsculo é ameaçadora, aponta Bradley: o momento em que Banquo encontra seus assassinos é um exemplo significativo:

a hora em que o viajante se apressa para ganhar a segurança da hospedaria e Banquo toma a direção de casa, onde encontrará seus assassinos; a hora quando “a luz agoniza”, quando “os agentes tenebrosos da noite se levantam contra a presa”, quando uiva o lobo e pia a coruja e o mirrado assassinio esgueira-se para cumprir seu desígnio. Macbeth conclama as estrelas a parar de cintilar para que seus “negros” desejos não sejam vistos; Lady Macbeth conclama a noite espessa, envolvida na mais sombria fumarada do inferno. (...) Em toda a peça, o sol parece brilhar apenas duas vezes (BRADLEY, 2009, p. 257).

O sol brilha apenas quando o rei Duncan está chegando ao castelo de Macbeth em Inverness e ao final da peça, quando a batalha acaba e os soldados estão limpando o campo. A própria Lady Macbeth vai temer a escuridão e exigirá a luz sob ela continuamente. Como assinala Vivien de Sá (2004), a oposição claro/escuro evidencia outras questões essenciais, como o conhecimento *versus* ignorância, que é central na peça: “é a insaciável busca de conhecer o futuro, espaço proibido pela causalidade que ordena o universo, que leva Macbeth a penetrar no terreno do imponderável” (SÁ, 2004, p. 188), ou ainda, do sobrenatural.

Na encenação de Villela a iluminação tem um papel determinante no estabelecimento do tom e da atmosfera. Há um predomínio da escuridão, especialmente nas cenas em que Macbeth e sua esposa estão presentes. A luz e o bem são simbolizados pela pequena lamparina que está à esquerda no palco e que permanece acesa durante todo o espetáculo. Ao mesmo tempo em que representa os desejos e as expectativas de Macbeth e de sua esposa, seu contraste com a falta de luz pode indicar que “a esperança é a última que morre”.

O que contrasta e dá um colorido à escuridão são as cores e luzes dos raios da tempestade, o brilho da adaga, a luz das tochas e das chamas do caldeirão das bruxas e, sobretudo, o vermelho do sangue dos inúmeros assassinatos cometidos

na peça. Lady Macbeth, por exemplo, no início da peça roga aos espíritos malignos para que deixem seu sangue espesso, retorna da cena do crime com as mãos ensanguentadas e, ao final da peça, esfrega as mãos sem cessar, sobretudo na cena do sonambulismo, fato que revela a culpa decorrida de seus atos. A imagem que ela usa de que nem todos os perfumes da Arábia vão limpar as suas mãos pode ser comparada à que Macbeth emprega de que nem as águas do oceano de Netuno conseguiriam tirar de suas mãos o sangue de Duncan.

*Macbeth* é uma peça rica em imagens do dia a dia, defende Caroline Spurgeon em *A imagística de Shakespeare*. As roupas que não servem a Macbeth são um bom exemplo: “Reaparece constantemente a ideia de que as novas honrarias de Macbeth não caem bem nele, como um traje largo e mal ajustado, que pertence a outra pessoa” (SPURGEON, 2006, p. 304). O próprio Macbeth menciona esse aspecto no começo da peça quando Ross o saúda como Thane de Cawdor: “Mas Cawdor vive. Por que hão de vestir-me/ Com roupas emprestadas?” (I.iii, p. 201). Minutos depois, quando Macbeth está absorto com a notícia de que é *thane*, o que confirma a profecia das bruxas, e pensa no que está por vir, Banquo, ao observá-lo, murmura: “Essas honras lhe caem/ Como trajes estranhos que não servem/ Sem muito uso” (I.iii, p. 203).

Além disso, Spurgeon atenta para o fato de que há ironia quando Macbeth, ao debater consigo mesmo sobre as razões a favor e contra o assassinato enquanto Duncan está a salvo em outra sala do castelo, utiliza a metáfora das roupas para argumentar com sua esposa: “e eu conquistei/ O ouro do respeito dessa gente;/ Devo agora ostentá-lo no seu brilho/ Não descartá-lo assim” (I.iii, p. 211). A metáfora do homem pequeno usando vestimentas que não lhe servem, indicando que não cabe a ele possuir o trono, atravessa a peça. Ela vai aparecer também nas falas de Lady Macbeth<sup>37</sup>, Macduff<sup>38</sup>, Caithness<sup>39</sup> e Angus<sup>40</sup>.

<sup>37</sup>“Estava bêbada a ambição que vestias?” (I.vii, p. 211).

<sup>38</sup> “Pra que os trajes de outrora não nos caiam/ Melhor que as novas roupas de hoje em dia!” (II.iv, p. 226).

<sup>39</sup>“O [Macbeth] dizem louco, e quem o odeia menos/ Fala de brava fúria; mas o certo/ É que não fecha mais seu destempero/ Com o cinto da razão” (V.ii, p. 268).

<sup>40</sup> “Os que comanda só cumprem comandos,/ Mas sem amor: seu título parece/ vesti-lo como o manto de um gigante/ Em um larápio anão” (V.ii, p. 268).

Outras imagens que perpassam *Macbeth*, apontadas por Spurgeon (1975), são: a da reverberação do som ecoando sobre vastas regiões, usadas para enfatizar os incalculáveis e ilimitados efeitos do mal sobre a natureza de um homem<sup>41</sup>; o pecado como doença e a imagem de que a Escócia está doente<sup>42</sup> e sangrando; a doença de Lady Macbeth, a qual se refere o médico na cena do sonambulismo<sup>43</sup>. Como propõe Marlene Soares dos Santos em “A dramaturgia Shakespeariana”,

a grande vítima do diabólico Macbeth é a Escócia, dilacerada pela sua tirania, transformada em um inferno, e, no final, sendo socorrida pela celestial Inglaterra, onde reina o santo rei Eduardo, o Confessor, que ajuda Malcolm, o filho de Duncan, a conquistar o seu trono (SANTOS, 2008, p. 200).

Existem outras imagens associadas ao fato do crime de Macbeth ser antinatural e de que os resultados são reverberados na própria natureza (por exemplo, a coruja que mata o falcão, a terra que treme, o dia que se torna noite, os cavalos que se devoram). A imagem do sangue intensifica o sentimento de medo, de dor e de horror. Há, ainda, as imagens de animais predatórios, como um ninho de escorpiões, uma cobra, uma coruja, um grilo, um tigre, um rinoceronte e um urso que está preso e que luta até o fim, que intensificam a violência da peça.

É necessário ressaltar ainda o simbolismo da planta que aparece ao longo da peça nas palavras de Duncan, por exemplo, que agradece o trabalho realizado por Macbeth e por Banquo pela sua lealdade e coragem na batalha: “Comecei a plantar-te e hei de fazer-te/ Crescer ao máximo (I.iv, p. 204). Banquo responde: “Se aí crescer,/ A safra é vossa” (I.iv, p. 205). Dentro desse sistema no qual estão inseridos, o papel do soberano é recompensar os seus súditos pelo trabalho que realizam ao protegerem o reino para que eles possam florescer ainda mais. Duncan

<sup>41</sup> Como se nota, por exemplo, na terceira cena do quarto ato, quando Macduff comenta que “As dores ferem o rosto do céu/ Que ressoa como a sentir com a Escócia,/ E ecoa sua dor” (IV.iii, p. 254) e Malcolm afirma que “a natureza boa se retrai/ À voz imperial” (IV.iii, p. 255).

<sup>42</sup> Como propõe Marlene Soares dos Santos em “A dramaturgia Shakespeariana”, “A grande vítima do diabólico Macbeth é a Escócia, dilacerada pela sua tirania, transformada em um inferno, e, no final, sendo socorrida pela celestial Inglaterra, onde reina o santo rei Eduardo, o Confessor, que ajuda Malcolm, o filho de Duncan, a conquistar o seu trono” (SANTOS, 2008, p. 200).

<sup>43</sup> “Tal doença fica além de minha arte: no entanto, já vi gente que andava dormindo morrer santamente em sua cama” (V.i, p. 267) e “feitos vis/ Geram males doentes: mentes más/ Contam ao travesseiro seus segredos./ Ela precisa mais pastor que médico./ Deus! Que Deus nos perdoe! Cuide dela” (V.i, p. 267). Para o médico, Lady Macbeth precisa de ajuda espiritual e o único que pode curá-la é Deus.

faz isso ao oferecer um título novo a Macbeth acompanhado de outras honrarias. Entretanto, Macbeth rejeita essa ordem “natural” das coisas, desejando a destruição do seu reino ao procurar as bruxas para conseguir mais informações sobre o seu futuro<sup>44</sup>. Malcolm, após derrotar Macbeth, restabelece a ordem na Escócia e afirma que chamará de volta as pessoas que se exilaram durante o governo do tirano Macbeth: “Thanes e parentes,/ Sejam agora condes, os primeiros/ Com tal nome na Escócia. Quanto ao mais/ Que se deve ser plantado nesta hora” (V.ix, p. 279). Desse modo, a metáfora da planta ajuda a entender um dos temas da peça: ordem e desordem.

A imagem da semente e da fertilidade está ligada à metáfora da planta. Nas palavras de Heliodora (2004, p. 174), estabelece-se o “conflito entre a fertilidade, que é a vida, e a esterilidade, que é a morte”. Macbeth não tem herdeiros, não gera frutos para ocupar sua posição no trono. Lembramos de sua esterilidade quando o protagonista ordena a morte da fértil Lady Macduff e seus filhos e, antes disso, quando contrata assassinos para matarem Fleance e Banquo, a quem foi profetizado que seria “pai de reis”. Percebemos que o próprio Macbeth está consciente disso em seu solilóquio: “A coroa que uso não dá frutos/ E um cetro estéril tenho em minha mão./ Que me será tirado sem linhagem,/ Sem filho como herdeiro. Se assim for,/ Pela prole de Banquo maculei-me;/ por ela assassinei o suave Duncan” (III.i, p. 229).

Também é relevante o simbolismo da luz que está para a virtude e bondade enquanto a escuridão para a maldade e para a morte. Nas palavras de Barbara Heliodora (1995, p.179),

Em toda a sua obra podemos dizer que Shakespeare identifica a luz com a virtude e a vida, e a escuridão com o mal e a morte, ideia aliás grandemente difundida na obra de inúmeros autores; mas em *Macbeth* a ideia é levada adiante, e a escuridão aparece como condição indispensável para a maldade e o crime: a peça vai ficando progressivamente mais escura.

A dualidade entre a luz e a escuridão podem ser vistas em momentos como o encontro das bruxas depois do pôr do sol, quando Macbeth chama as estranhas

---

<sup>44</sup> “Respondam: não me importa como saibam/ Mesmo que soltem ventos e os atirem/ Contra igrejas (...) E germens naturais se mesclm todos/ Até que a própria destruição se enoje./ Quero resposta àquilo que pergunto” (IV.i, p. 247).

irmãs de “bruxas secretas desta noite negra” (IV.i, p. 246), quando Banquo previne Macbeth que “Muita vez, pra levar-nos para o mal,/ As armas do negror dizem verdades;/ Ganham-nos com tolices pra trair-nos/ Em questões mais profundas” (I.iii, p. 202). Quando Duncan nomeia Malcolm como seu sucessor, equaciona a nobreza com as estrelas<sup>45</sup>. Em seguida, Macbeth num aparte pede à estrela “pra luz não ver os meus desígnios negros” (I.iv, p. 205). Sua esposa também chama pela “noite negra” (I.v, p. 207) para que ela se envolva na “bruma dos infernos” durante o assassinato. Novamente, quando Banquo está para ser assassinado, Macbeth roga à “noite cega/ Vem selar o suave olho do dia,/ E com a mão sangrenta e invisível/ Rasga em pedaços o fio de vida (...) A luz vai se espessando (...) Já começa a murchar o bem do dia/ E a noite para a presa agora guia” (III.iii, p. 234). Luz e escuridão, bem e mal, céu e inferno, Deus e o demônio, salvação e danação são algumas das forças antagônicas que estão em constante conflito no enredo de *Macbeth*. Essa dualidade será trabalhada na encenação de Villela, por exemplo, através dos figurinos negros de Lady Macbeth e de Macbeth, que se opõem às roupas coloridas de Banquo e de Duncan e por meio da iluminação, que enfatiza essa escuridão progressiva de *Macbeth*.

Simbólico na peça também é o leite, que pode significar alimento ou fraqueza (Macbeth está cheio do leite da bondade humana, diz sua esposa na cena cinco do primeiro ato) e pode ser corrompido, transformado em fel, como roga Lady Macbeth aos espíritos mortíferos. Nesse caso, a substância que alimentava tornou-se venenosa, corrompeu-se a inocência. Outra bebida com grande significado é o cálice<sup>46</sup> que Lady Macbeth oferece aos guardas reais: “Quando o rei dormir (...) seus dois camareiros/ Hei de embalar com tanta e tal bebida/ Que a guardiã do cérebro, a memória,/ Fará com seus vapores,/ Da razão mero alambique/ Chafurdando em sono,/ Tão encharcados que pareçam mortos” (I.vii, p. 212). Sidney Lamb faz uma comparação entre o cálice com vinho, usado na missa durante a comunhão como

<sup>45</sup> “Honras assim não devem vir sozinhas/ E sinais de nobreza, como astros/Hão de brilhar em todos que a merecem” (I.iv, p. 205).

<sup>46</sup> Antes mesmo de Lady Macbeth acusar seu marido de covardia, Macbeth se refere ao cálice envenenado em seu solilóquio, sobre a angústia da antecipação do assassinato: “São julgados aqui e nos ensinam/ Que os truques sanguinários que criamos/ Punem seus inventores e a Justiça/ Conduz o cálice que envenenamos/ Aos nossos lábios” (I.vii, p. 210).

símbolo do sangue de Cristo que redime os homens e o cálice preparado pela esposa de Macbeth:

O cálice envenenado é um importante símbolo poético. O cálice é um cálice de vinho, especialmente aquele utilizado durante a comunhão na igreja. Agora, um cálice envenenado sugere a reversão desse mistério (o vinho da comunhão é o vinho da vida). Bruxas realizavam de tempos em tempos, o que chamavam de missa negra, que era de fato a comunhão blasfemosamente invertida. Assim, o cálice envenenado é um símbolo companheiro à oração de Lady Macbeth, “Vinde espíritos...”<sup>47</sup> (LAMB, 1970. p. 24).

A tragédia *Macbeth* também faz referências a um dos outros temas recorrentes na obra de Shakespeare, como aparência e a realidade, que será muito explorada na encenação de Villela, principalmente na figura da gueixa incorporada por Lady Macbeth. Além disso, *Macbeth* tematiza o equívoco, a sucessão, a ordem e a desordem e a violência<sup>48</sup>. A peça inteira gira em torno de enganos, decepções, máscaras: desde as bruxas que profetizam meias verdades, até o casal Macbeth, que representa um papel diante do rei e de sua corte. No primeiro ato Lady Macbeth aconselha seu esposo: “Teu rosto, Thane, é um livro aonde os homens/ Podem ler suspeições; para enganá-los/ Usa aspecto enganoso, e boas vindas (...) Sê a inocente flor que nutre a víbora” (I.vi, p. 208). A seguir, mostra-se uma excelente e humilde anfitriã ao receber o rei nos portões de seu castelo, revelando que todos no castelo dobraram os seus serviços para que o soberano se sentisse acomodado. Macbeth também afirma que “O rosto esconde o falso coração” (I.vii, p. 212). Na encenação de Villela, Macbeth e sua esposa estão diante de uma lâmparina com uma vela quando ela fala sobre as máscaras que eles precisam usar para esconder

<sup>47</sup> Tradução nossa. No original: “The poisoned chalice is an important poetic symbol. The chalice is a wine goblet, especially that used in the communion service of the church. Now a poisoned chalice suggests the reversal of this mystery (the communion wine is the wine of life). Witches held from time to time, what they called the black mass, which was in fact the communion service blasphemously inverted. Thus the poisoned chalice is a companion-symbol to Lady Macbeth's prayer, “Come you spirits...””.

<sup>48</sup> Segundo Vivien Kogut Lessa de Sá, *Macbeth* se aproxima das *revenge plays* (tragédias de vingança, cujas características principais incluíam a exibição de cenas de assassinato, mutilações, loucura e aparições sobrenaturais) devido ao caráter violento de sua ação, “que aborda temas malditos e venerados na virada do século XVII, tais como bruxaria, maldade e delírio”. A autora dá enfoque, especialmente à disseminação da violência pela linguagem. Ela conclui que “O terror incutido nas palavras de Macbeth nos leva além do próprio texto, para vislumbrar suas dimensões mais profundas e terrivelmente próximas. *Macbeth* nos fascina por ser tão assustadoramente familiar e humano. A violência que exala de seu mundo desordenado não é senão a contraparte latente de uma construção de ordem e segurança” (SÁ, 2004, p.198-199).

suas verdadeiras intenções. Macbeth está absorto, seu olhar dirigido à luz dessa lamparina, enquanto sua mulher o aconselha. A escuridão predomina no palco. A seguir, os dois estendem seus braços e suas capas para os lados, enquanto Duncan e Banquo se sentam em bancos. Nesse momento, o casal passa com as capas por cima de Banquo de Duncan, que se levantam e fazem comentários sobre o castelo, utilizando as capas como portões. É significativo o uso desse artefato nesta cena, visto que ele representa o enredamento de Duncan e de Banquo. Os dois cairão na armadilha de Macbeth e de sua esposa e perderão suas vidas. É interessante notar, ainda, que a chegada de Banquo e de Duncan é fortemente iluminada, o que contrasta com a escuridão deixada por Macbeth e Lady Macbeth.

Em Shakespeare, Banquo, após o assassinato do rei revela-nos as suas suspeitas com relação a Macbeth: “tu já tens tudo agora/ Que as bruxas prometeram: temo, entanto/ Que agiste mal para tê-lo” (III.i, p. 227). Os filhos de Duncan fogem – Malcolm para a Inglaterra e Donalbain para a Irlanda –, após a descoberta do crime, pois “mostrar dor que não sente é uma tarefa/ Que o falso cumpre bem” (II.iii, p. 224) e “onde estamos/ Há punhais nos sorrisos” (II.iii, p. 224). Por fim, Malcolm, em uma conversa com Macduff observa que ainda que os anjos brilhem, o maior entre eles caiu, numa referência clara a Lúcifer. Em outras palavras, Malcolm está se referindo às pessoas que aparentam ser virtuosas, mas que na realidade não o são. E é por isso que ele age com tanta desconfiança, uma vez que numa época como essa não há certezas de quem está ao lado de quem.

Outra questão que Shakespeare aborda nessa peça é a desagregação que ocorre, tanto ao corpo e à mente, referindo-se ao próprio indivíduo, quanto ao casal e ao Estado. Macbeth e Lady Macbeth após o crime vão se referir a seus corpos através das mãos e os dois se tornarão cada vez mais solitários, desencantados e entristecidos. Heliadora (1997), em *Falando de Shakespeare*, comenta sobre a desagregação do casal:

O crime desagrega também a estreita e inicial união dos dois: depois da morte de Duncan eles ficam cada vez mais separados: há uma cena breve na qual ela reclama que ele se isola (e ela não é sequer informada dos planos dos crimes que vêm depois do primeiro), e os dois só ainda aparecem juntos, mas apenas em público, na cena do banquete, quando ela tenta encobrir o descontrole de Macbeth. A participação dela na tragédia virtualmente acabou: Lady Macbeth só volta à cena no quinto ato, para o

pesadelo antes da morte. Macbeth não só fica isolado no poder, com um número de inimigos que aumenta a cada crime, como o seu fim (mesmo que morra em combate) vem com a descoberta de que tudo o que fez foi em vão, porque a vida que passou a viver, ao invés de coroação gratificante de sua ambição, tornou-se absolutamente vazia e sem sentido (HELIODORA, 1997, p.140).

Sobre a desagregação do casal Macbeth, dentro dos mesmos pressupostos destacados por Heliodora, está a afirmação de Kenneth Muir:

O crime não deixou os criminosos mais unidos, mas estabeleceu uma barreira intransponível entre eles — esta imagem do "deserto assombrado de suas almas", que revela que Lady Macbeth agora percebe (o que o marido sabia, na época do assassinato) o que eles fizeram<sup>49</sup> (MUIR, 2001, p. lx).

Em *Macbeth* de Villela, o casal que no começo da encenação era unido a tal ponto que um não fica longe do outro, após o assassinato, se distancia e se separa. Inclusive, na encenação de Villela, Lady Macbeth nem aparece em cena quando Banquo é intimado a comparecer ao banquete e não tem as falas em que pergunta por Banquo e por Macbeth. Por outro lado, suprimiram-se as falas em que ela reclama de sua solidão e da reclusão do marido: "Então senhor? Por que fica tão só,/ Na companhia de tristes lembranças/ E ideias que deviam ter morrido/ Com os que as relembram" (III.ii, p. 232). Tanto em Shakespeare quanto em Villela, Lady Macbeth não está mais a par dos planos do marido após o assassinato do rei e Macbeth não consegue prevenir o suicídio de sua esposa.

Macbeth, momentos antes da última batalha, dirige-se a Seyton e ao médico da rainha, confessando que seu coração está oprimido, que já viveu bastante e que, no lugar da honra, do respeito, do amor e de amigos, tem pragas contidas, honras só de boca. Mais adiante, o protagonista recebe a notícia da morte de sua esposa e profere o célebre solilóquio do "Amanhã, e amanhã e ainda amanhã" (V.v, p. 273), em que exclama (num tom de resignação) que a vida é uma sombra, um mau ator que grita e se debate pelo palco e é então esquecido, é uma história cheia de som e fúria que quer dizer nada. Em outras palavras, Macbeth se dá conta de sua própria indiferença ao acontecido e mais ainda, da perda de propósito. Ele fez tudo o que

<sup>49</sup> Tradução nossa. No original: "The crime has not brought the criminals closer together, but has set an impassable barrier between them – this picture 'of the haunted desert of their souls' which reveals that Lady Macbeth now realizes (what her husband knew at the time of the murder) what it is they have done".

fez (matou o rei, tentou assegurar o seu trono através da tirania e de assassinatos) para nada, para não poder compartilhar com ninguém. Macbeth não tem amigos ou súditos fiéis; está rodeado de pessoas que o temem ou que estão confraternizando com os inimigos. Enfim, o herói vilão perde a última esperança e se torna vulnerável quando descobre que Macduff nasceu por cesária, o que, de acordo com o que tinha sido profetizado pelas bruxas, levaria à sua destruição. Essa questão vai ter uma reverberação muito forte na encenação de Villela; Macbeth fica enraivecido por ter matado tantas pessoas para que os filhos de Banquo fossem reis e, mais tarde, percebe a inutilidade de tudo o que fez, juntamente com todas as consequências dos seus atos.

Ainda, como propõe Marilyn French (1992), em *Macbeth* temos a erradicação do princípio feminino e uma supervalorização do princípio masculino, da virilidade: excluem-se a compaixão e a amamentação, como vemos na imagem utilizada por Lady Macbeth, quando ela está reprimindo o marido<sup>50</sup>. A própria Lady Macbeth se dessexualiza em seu solilóquio, quando invoca os espíritos maléficos<sup>51</sup> para que possa se livrar da sua feminilidade e assumir os princípios masculinos. Na encenação de Villela, a erradicação do princípio feminino é levada ao extremo: não há mulheres no palco. Lady Macbeth é interpretada por Claudio Fontana, que se traveste de gueixa, incorporando a temática da aparência e da realidade.

A Escócia de *Macbeth* apresenta uma cultura heroica, que supervaloriza os valores masculinos, que está em constantes guerras, onde há órfãos e viúvas<sup>52</sup> (IV. lii) – o que expressa a ideia da infertilidade –, é um mundo em que há muito sangue e brutalidade<sup>53</sup>. French (1992) aponta que um mundo “civilizado” que se mantém através da violência deve, para manter o equilíbrio, defender alguns segmentos – a família, a vizinhança, o estado – dentro dos quais a violência não é o modo mais

<sup>50</sup> “Eu já amamentei/ E sei o quanto é doce o sugar do neném;/ Enquanto ele sorria eu poderia/ Roubar-lhe o seio da gengiva mole/ E arrebentar-lhe o cérebro, se houvesse/ Jurado que o faria” (I.vii, p. 211-212).

<sup>51</sup> “Vinde, espíritos/ Das ideias mortais; tirai-me o sexo” (I.v, p. 207).

<sup>52</sup> Na peça, chega-se a dizer que a Escócia não é uma mãe, mas uma tumba.

<sup>53</sup> Como aponta French (1992, p. 15), “De fato, as primeiras palavras humanas da peça são: ‘Que homem sangrento é aquele?’”. No original “Indeed, the first human words of the play are ‘What bloody man is that’”. Uma leitura recomendada que trata do desequilíbrio entre os valores masculinos e femininos em *Macbeth*, é: FRENCH, M. *Macbeth and masculine values*. IN: SINFIELD, A. (ed). **Macbeth: contemporary critical essays**. London: Macmillan, 1992.

apropriado de ação. Dito isso, “a lei, os costumes, a hierarquia e a tradição devem superar o direito de poder”<sup>54</sup> (FRENCH, 1992, p. 15). Assim, o círculo interno é o que harmoniza os princípios femininos e masculinos e exige um certo grau de subordinação por parte de todos os seus membros. Todos, incluindo o governante, devem renunciar a algum poder em favor do bem-estar das pessoas. Sem esta renúncia, a amizade, a cerimônia, a sucessão ordenada, o amor pacífico, a hospitalidade e até a possibilidade de dormir à noite se torna quase impossível. As leis, entretanto, não são forçadas porque a coação faz parte de uma esfera mais ampla, exterior – o mundo violento. Macbeth quebra as regras. Sua hesitação comprova que o círculo interno, onde o assassinato é ilegítimo, é realmente sagrado.

Logo que o crime foi cometido, Shakespeare sugere que a natureza do mundo mudou<sup>55</sup>: “quando o círculo interno é idêntico ao externo, a conexão entre meios e fins está rompida”<sup>56</sup> (FRENCH, 1992, p. 18). Nesse cenário, a finalidade do poder se torna a consolidação e a extensão do mesmo. A vitória dos princípios masculinos sobre os femininos é, segundo French (1992), uma vitória dos meios sobre os fins, e é vazia de significado. Quando o lar se torna parte de uma zona de guerra, a vida é meramente uma batalha. Após o assassinato do rei, percebemos na peça um mundo que se tornou insano devido ao desequilíbrio em que se encontra. As ações de Macbeth perdem todo o sentido e o objetivo e são transformadas numa fúria cega de alguém que está condenado à destruição e que está decidido a arruinar tudo e todos que estão ao seu alcance. Ele se torna um tirano sedento por sangue, um assassino em série. Conforme defende a pesquisadora, com a morte de Macbeth<sup>57</sup>, o equilíbrio é restabelecido, embora não haja mudança na estrutura dessa sociedade. O que se restaura, enfim, é o círculo interno, no qual se espera que as pessoas controlem seus anseios. Todavia, esse mundo é continuamente

---

<sup>54</sup> No original: “family, the block, the neighborhood, the state are supposed to supersede the right of might”.

<sup>55</sup> A mudança é percebida tanto na fala de algumas personagens, como o porteiro, que anuncia o inferno, como pelo acontecimento de eventos estranhos, como um falcão que foi trucidado por uma coruja, os cavalos de Duncan que se devoraram e um fazendeiro que se enforcou.

<sup>56</sup> No original: “when the texture of the inner circle is identical to that of the outer one, the connection between means and ends is broken”.

<sup>57</sup> French vê a morte de Macbeth como um anticlímax, já que o protagonista está morto em espírito antes de encontrar Macduff. Macbeth perde todas as razões para viver: honra, amor, amizade, respeito.

ameaçado pela violência e pela agressão, visto que nele se prioriza o princípio masculino.

## 2.4 SOLILÓQUIOS

Em *Shakespeare's Soliloquies*, o teórico Wolfgang Clemen (1987) faz, inicialmente, considerações genéricas sobre os solilóquios shakespearianos, para mais adiante tratar especificamente de alguns solilóquios nas peças históricas (*Ricardo III, Ricardo II, Rei João e Henrique IV*), nas comédias e romances (*Os dois cavaleiros de Verona, Noite de reis, Bem está o que bem acaba, Medida por medida, Cymbeline e A tempestade*) e nas tragédias (*Romeu e Julieta, Júlio César, Hamlet, Macbeth, Otelo e Rei Lear*).

O solilóquio é um discurso que ocorre quando uma personagem fala consigo mesma. No palco, ela expõe seus pensamentos em voz alta, de modo a exprimir seu estado de espírito. Esse vocábulo de origem latina (*Soliloqui(u)m*), cujo significado é: [loqui] = falar, [solus] = só, sozinho) foi cunhado, conforme explica Ricardo Sérgio (2007), por Santo Agostinho em seu “*Liber Soliloquiorum*”. Com relação à diferença entre solilóquio e monólogo interior, o autor ressalta:

O solilóquio consiste na oralização do que se passa na consciência do protagonista. Aí está a diferença do monólogo interior. Neste a oralização se passa no subconsciente do protagonista, de modo que suas emoções e ideias são estruturadas de forma ilógica e incoerente. Já o solilóquio, por se passar no consciente da personagem, suas ideias e emoções são estruturadas de maneira coerente e lógica, ainda, que partindo de um pensamento psicológico e não racional. (...) O solilóquio é feito sempre na primeira pessoa e dirige-se ao leitor como se a personagem dialogasse com um interlocutor calado, com uma diferença: no solilóquio é possível dizer tudo o que se passa pela mente, enquanto o diálogo não permite, visto ser uma relação (SÉRGIO, 2007).

Para Clemen (1987, p.1), os solilóquios são um dos elementos pelos quais podemos ter acesso ao todo da peça. O seu estudo é particularmente frutífero pois nos permite: “compreender algo da distinta qualidade do trabalho de Shakespeare, sendo reflexos em miniatura de sua arte da linguagem e caracterização, e a sua

destreza de fazer encaixes na construção das cenas”<sup>58</sup>. Dessa forma, cada solilóquio está vinculado de diferentes maneiras com a totalidade dramática.

Clemen (1987) afirma, ainda, que há mais de trezentos solilóquios nas peças de Shakespeare e que os encontramos em todas as peças, mas atenta para o fato de que sua frequência em cada uma varia, assim como a extensão – que vai de meio verso a setenta. Igualmente relevante é a variedade de suas funções e de sua forma, refletindo a diversidade das peças shakespearianas como um todo. São exemplos de tipos de solilóquios: expositório (ou de exposição), auto-caracterização, reflexivo, homilia, entre outros. Entretanto, segundo o crítico, essas categorias costumam ser aplicáveis parcialmente: podem ser atribuídas, por exemplo, aos solilóquios de menor grandeza e menor extensão, que tendem a seguir o esquema da convenção tradicional mais de perto. Os grandes solilóquios (como por exemplo, o “Ser ou não ser” (III.i) de *Hamlet* ou o “Se ficasse feito o feito” (I.vii) de *Macbeth*), de acordo com Clemen, dificilmente poderão ser classificados dessa forma, pois se procurarmos neles esses tipos básicos encontraremos vários concomitantemente.

Shakespeare aproveitou a tradição estabelecida e utilizou seu gênio criativo para reinventá-la. Convém ressaltar que no teatro elisabetano os dramaturgos utilizavam convenções com o intuito de informar e instruir os espectadores, instigar o seu poder de imaginação, mas também para lembrá-los da ficcionalidade da sua experiência teatral. O desenvolvimento do solilóquio até a época que precedeu Shakespeare, como assinala Clemen (1987), reflete a diversidade dessa expansiva tradição da dramaturgia.

Em suas peças, o dramaturgo inglês cada vez mais descobre a capacidade do solilóquio como um modo de expressão humana, tratando-o como um suplemento necessário ao diálogo, e não simplesmente como mais uma ferramenta dramática. Nas palavras de Clemen (1987), em Shakespeare notamos essas duas habilidades simultâneas:

com grande facilidade ele faz uso das convenções tradicionais para que sirvam seus propósitos, e com igual liberdade ele excede as fronteiras dessas convenções, alcançando técnicas criativas novas e originais que

---

<sup>58</sup> Tradução nossa. No original: “grasp something of the distinctive quality of Shakespeare's craftsmanship, being in-miniature reflections of his art of language and characterization, and his skill of dovetailing in the construction of scenes” (CLEMEN, 1987, p.1)

testemunham um entendimento da natureza humana nunca visto<sup>59</sup>.  
(CLEMEN, 1987, p. 7).

O solilóquio expressa algo que tem toda a aparência de inevitabilidade e de credibilidade. Por meio dele ficamos cientes de uma verdade fundamental que não conseguiríamos enxergar através de uma conversa entre personagens, tendo em vista que através do diálogo adquirimos um conhecimento parcial e inadequado destes. O solilóquio mostra outras faces de quem é a pessoa por detrás de todas as máscaras sociais.

É nas tragédias que os solilóquios se tornam aparentes, mais do que em qualquer outro gênero, que, concomitantemente à sequência de eventos externos há uma sequência de eventos internos, cada qual refletindo a outra. Contudo, o peso da convicção e o impacto que um solilóquio causa nunca pode ser explicado por apenas um ingrediente, mas sim, por efeitos simultâneos de vários elementos, segundo Clemen (1987). Nesse sentido, o autor afirma que um solilóquio requer uma abordagem específica e que para sua melhor compreensão, faz-se necessário olhá-lo sob diferentes ângulos e em diferentes contextos. Ele propõe uma série de perguntas que delinearão seu estudo dos solilóquios shakespearianos e que eventualmente poderão servir de guia para a análise de outros solilóquios não contemplados em sua própria obra. Elas versam sobre a necessidade interna e externa do solilóquio, sua função e o assunto do qual ele trata; o modo como ele está entrelaçado no contexto mais amplo ou mais estreito; como ele foi preparado, com relação aos dispositivos da dramaturgia, ou pelas próprias palavras ditas pelo personagem; a investigação do uso feito do solilóquio quanto a revelar planos, decisões, conflitos ou emoções; a consciência do tempo – os comentários do solilóquio sobre eventos anteriormente ocorridos e a avaliação destes; a ligação entre o diálogo dentro do solilóquio e o uso de gestos e a movimentação dos atores; a sua linguagem.

Por fim, como aponta Clemen (1987), cada novo solilóquio parece nos enriquecer com novas características, novas possibilidades e nos permite obter mais *insights* das peças estudadas.

<sup>59</sup> Tradução nossa: “with great ease he makes such use of the traditional conventions as may suit his purposes, and with equal freedom he exceeds the bounds of these conventions, achieving new and original creative techniques which bear witness to an unprecedented understanding of human nature”.

### 2.4.1 Solilóquios em *Macbeth*<sup>60</sup>

*Macbeth*, assim como outras tragédias shakespearianas, apresenta diversos<sup>61</sup> solilóquios extremamente conhecidos: a invocação das forças maléficas de Lady Macbeth (I.v), no começo da peça; o solilóquio em que Macbeth demonstra estar consciente de sua vilania e revela que o que o move é uma imensa ambição (I.vii); o solilóquio em que o protagonista, prestes a cometer um assassinato, afirma ver um punhal à sua frente (II.i); o solilóquio proferido logo após a notícia do suicídio de Lady Macbeth (V.v), no qual Macbeth proclama uma das mais célebres reflexões.

Como afirma Clemen (1987, p. 143), antes de cada grande solilóquio Shakespeare cria uma rede de expectativas e impressões, e propõe indagações ao leitor/espectador. Em *Macbeth*, mais do que em outras peças, o que é dito em uma cena complementa e se relaciona com o que foi dito em outra. O solilóquio do protagonista no primeiro ato, por exemplo, “Ficasse feito o feito, então seria/ Melhor fazê-lo logo: se o matar/ Trancasse as consequências e alcançasse/ Com seu cessar sucesso; se este golpe/ Pudesse ter um fim de tudo aqui” (I.vii, p. 210) relaciona-se com uma série de acontecimentos anteriores, como o encontro com as bruxas e sua profecia, a ideia do assassinato de Duncan, que já lhe havia ocorrido em um aparte<sup>62</sup>, e aponta para cenas futuras: não fica claro que Macbeth prosseguirá sua empresa de matar o rei.

Quando o herói vilão profere este solilóquio, ele se encontra em uma sala de seu castelo, debatendo consigo mesmo se matará Duncan ou não. É irônico o fato de que, em outra parte do castelo, um banquete em homenagem ao rei Duncan está sendo preparado, e que este acredita estar em um ambiente de hospitalidade e de bom convívio. É nessa fala que também percebemos a luta interna travada entre a lealdade e a bondade que há em Macbeth e a impureza de sua ambição.

<sup>60</sup> Os solilóquios de *Macbeth* discutidos neste item estão inseridos no Anexo 5 (p. 258) desse trabalho.

<sup>61</sup> *Macbeth* apresenta em torno de dez solilóquios e apartes. Ver: <<http://meighan.edublogs.org/2012/11/04/macbeths-soliloquies-and-asides/>>. Acesso em: 01/12/2014, às 14:57.

<sup>62</sup> “Meu pensamento, cujo assassinato/Inda é fantástico, tal modo abala/ A minha própria condição de homem,/ Que a razão se sufoca em fantasia/ E nada existe, exceto o inexistente” (I.iii, p. 202).

A agonia do personagem é tanta que ele evita falar a palavra assassinato, referindo-se a isso como "feito", bem como evita nomear sua vítima; só citará o nome do rei após dezessete versos. Macbeth sabe que Duncan tem sido um bom governante, que ele é seu rei, seu parente, que está ali como seu convidado e que, portanto, deveria impedir o assassino de entrar e não portar a faca ele mesmo<sup>63</sup>. Isso o leva a questionar a razão pela qual está para cometer o crime, e essa reflexão<sup>64</sup> fará com que ele desista, por um momento, da empresa. Ele sabe que sua atitude terá consequências e que seu intento é grande, e consegue se ver com uma certa distância, calculando quais serão as punições tanto na Terra como após a morte. O que o atormenta com relação ao regicídio, mais ainda do caos que prevê no âmbito celestial, são as punições terrenas e a vilania de seu feito: se falhar, não ficará impune, e se por ventura for bem-sucedido, como seus novos súditos o tratarão? O reino vai se tornar um caos? É por esse motivo, como já nos referimos anteriormente, que as duas personagens, Macbeth e Ricardo III, se distanciam tanto.

Na encenação de Villela, Duncan pede para Lady Macbeth o levar até o anfitrião e depois ele sai de cena. Macbeth chega, passa por debaixo do véu de Lady Macbeth, que vai para perto do quadro, ao fundo do palco, quase como se tivesse saído de cena, mas permanece lá, tal qual uma sombra. A luz foca em Macbeth; o resto é escuridão. Ele está de pé, com as mãos em frente ao corpo. Sua fala é bem pausada e enfatiza algumas palavras (como sangue, vítimas, confia, íntegro, horror). Em relação à linguagem, esta apresenta expressões bem populares, como "nos tornamos vítimas de nossas próprias lições"; "pagamos pelo que fazemos aqui mesmo, na terra"; "Esta justiça imparcial força-nos a engolir o nosso próprio veneno"; "minha ambição, que, de tão grande, só poderá levar à minha própria ruína" (VILLELA, 2012, p. 17). Os receios e as dúvidas de Macbeth são mantidos na encenação; poucas imagens (como a do cálice envenenado e a do céu, com os anjos e querubins) são tiradas.

---

<sup>63</sup>"Ele está aqui/ Por dupla confiança ao meu cuidado:/ Primeiro, sou seu súdito e parente - / São ambos contra o ato. E, hospedeiro,/ Devia interditar o assassino/ E não tomar eu mesmo do punhal,/ Nem usar o punhal" (I.vii, p. 210).

<sup>64</sup>"Para esporar meu alvo eu tenho apenas/ Esta imensa ambição que, salta tanto/ Que cai longe demais" (I.vii, p. 210).

Em Shakespeare, Macbeth hesita e desiste de continuar tal empresa: “Não vou levar adiante este negócio” (I.vii, p. 211). Ele explica a sua esposa que Duncan o honrou e que ele é bem-visto por muitas pessoas, em uma tentativa de justificar sua desistência. Lady Macbeth interpreta sua atitude como covardia<sup>65</sup> e o persuade novamente. No final da cena, ouvimos Macbeth proclamar justamente o contrário do que falara no começo: “Estou pronto” (I.vii p. 212). A seguir, Macbeth troca algumas palavras com Banquo, responde de forma evasiva quando este lhe faz algumas perguntas, mas, ao mesmo tempo, quer saber o que se passa em sua mente. A cena é repleta de ironia e ambiguidade, explorando a discrepância entre o que um sabe e outro não. Assim que se despede, aguardamo-lo retirar sua máscara e revelar-nos o que está por vir e como procederá.

Macbeth, ao prosseguir com o plano do regicídio após a despedida de Banquo, vê um punhal diante de si: “Será um punhal que vejo, à minha frente, com o cabo voltado para mim?” (II.i, p. 214). Nota-se que a personagem dispõe de um poder de imaginação enorme que percebe a faca como um espelho do que ele está para realizar. A alucinação é um sintoma de como Macbeth se sente interiormente; é uma demonstração do conflito interno da personagem, do desequilíbrio provocado pelo assassinato eminente.

Clemen (1987) explica que nesse solilóquio há mudanças dramáticas tanto na linguagem como na entonação: Macbeth, exaltado com a visão da adaga não consegue se decidir se esta é real ou imaginária e, por quatro vezes, vacila, acreditando ser alucinação. Tenta pegar a arma e, apesar de não conseguir tocá-la, ainda a vê. O protagonista passa do estado do medo e de horror para uma segurança quase cínica, como se quisesse se livrar de uma vez da tensão e prosseguir sem demora com o plano sangrento ao qual se refere na primeira cena do segundo ato. Ao soar dos sinos, o herói está pronto para cometer o regicídio.

Na encenação de Villela, as bruxas estão presentes nessa cena, sentadas na estrutura do quadro presente no cenário, cobertas por um véu preto, tricotando. Suas agulhas se transformam no punhal que Macbeth vê diante de si e que ele tenta

---

<sup>65</sup> “Estava bêbada/ A ambição que vestias? E dormiu?”; “Queres ter/ O que julgas da vida o ornamento,/ Ou viver, um covarde aos próprios olhos,/ Deixando o “quero” curvar-se ao “não ousar”/ Como o gato pescando?” (I.vii, p. 211).

em vão agarrar, a fim de verificar se é uma alucinação, um produto de sua mente, ou se o que está vendo é real. Quando fala “só pode ser coisa da minha imaginação” (VILLELA, 2012, p. 20), as bruxas continuam seu trabalho com as agulhas, e ele está atrás delas. Ele arranca o véu das bruxas, vai para frente e elas juntam as agulhas/o punhal e lhe entregam. É como se elas fossem fantasmas ou espíritos malignos que estão ali pela maldade que será cometida. A seguir, Macbeth pede para o chão não escutar seus passos nem denunciar seu caminho, pois está preparado para realizar a sua “horrorosa tarefa” (VILLELA, 2012, p. 21).

Não podemos nos esquecer de um dos solilóquios<sup>66</sup> mais célebres de Shakespeare, que se inicia com a frase: “Ela devia morrer só mais tarde;/ Haveria um momento para isso” (V.v, p. 273). Nesta cena, Macbeth está se preparando para a batalha quando Seyton lhe traz a notícia de que Lady Macbeth está morta. Macbeth toma consciência do vazio de seus feitos. Ele está amortecido, inerte, desumanizado; transformou-se em uma pessoa que não é capaz de sentir mais nada, que está perdendo os vínculos com a vida. Em outras palavras, “Mesmo a notícia da morte dela [de Lady Macbeth] não tem efeito sobre ele, exceto incitar o seu último e mais profundo reconhecimento da perda de todo o senso de culpa ou sentimento pelos outros” (FOAKES apud BROWN, 1982, p. 23)<sup>67</sup>.

Uma das partes mais conhecidas e mais belas desse solilóquio ocorre quando Macbeth começa a falar do tempo, “Amanhã, e amanhã, e ainda amanhã/ Arrastam nesse passo o dia-a-dia/ Até o fim do tempo pré-notado” (V.v, p. 273). Sobre esse futuro de que Macbeth está falando, com os dias se arrastando, escreve Reginald A. Foakes:

Aqui, o colapso do tempo, o futuro (“Amanhã”), o presente (maravilhosamente assinalado na palavra “arrasta-se”) e o passado (“Todos os nossos ontens”), no tédio da mera repetição trai o sentido esmagador de privação de Macbeth, e agora o que reverbera não é meramente a perda de recompensas sociais, mas de qualquer razão para permanecer vivo.(...) através do peso da ação da peça que está por trás das falas, quão inadequada é tal definição da vida. Pois a vida significara mais do que isso

<sup>66</sup>Há quem afirme que o segundo solilóquio é, na verdade, um aparte: “Even in current editions, Macbeth's most famous soliloquy, “To-morrow and to-morrow”, is technically no soliloquy but an aside”. (HADDON, 2009, s/n). Entretanto, aqui analisaremos como solilóquio.

<sup>67</sup> Tradução nossa. No original: “even the news of her [Lady Macbeth's] death has no effect on him, except to prompt his last and most profound acknowledgement of his loss of all sense of guilt or feeling for others”.

para Macbeth, em sua ambição de ser rei, de governar a Escócia e fundar uma dinastia, ser um “homem”, um guerreiro heroico, ser honrado e amado<sup>68</sup> (FOAKES in: BROWN,1982, p. 23-24).

O crítico Bradley, ao mencionar essa cena, refere-se à “desilusão de um homem que conscientemente declarara guerra contra a própria alma” (BRADLEY, 2009, p. 276). Para Macbeth, a vida parece fútil e enganadora; o futuro não significa muita coisa, sua vida se tornara a mera continuação do inferno que ele mesmo criou. Ao ousar fazer tudo o que o tornaria um homem (como tanto desejou Lady Macbeth), Macbeth destruiu a melhor parte de si.

Por outro lado, Foakes defende que “Macbeth ‘conquistou através de um crime excessivo uma relação harmoniosa e honesta com o seu entorno.... Ele agora se reconhece como um tirano, e ganha de volta ... integridade da alma” (FOAKES apud BROWN,1982, p.10)<sup>69</sup>. Em outras palavras, Macbeth readquire uma estatura de herói quando se dá conta da sua tirania e do significado da vida.

Na encenação de Villela, ao receber a notícia da morte da rainha, Macbeth, que está dentro da estrutura construída a partir de teares, que também representa o castelo, desfalece. O impacto causado pela notícia, portanto, é expresso fisicamente. Ele começa o solilóquio falando em voz baixa, e o volume vai aumentando até ouvirmos: “cheia de som e fúria, significando nada”. Antes do “nada” há uma pausa significativa. Os inimigos estão rodeando seu castelo. Macbeth sabe que agora só resta lutar. A encenação está próxima do fim. O impacto dessa cena é forte, porque vemos um general que tinha uma vida invejada por muitos, que possuía uma posição importante ao lado do seu soberano, cair. Por causa da ambição Macbeth perde tudo: aliados, a confiança nas pessoas, sua esposa e, posteriormente, a própria vida. Ele foi enredado pelo destino mas também por suas próprias escolhas e isso é simbolizado através dos teares que, no presente

---

<sup>68</sup> Tradução nossa. No original: Here, the collapse of time, the future (“to-morrow”), the present (marvelously signaled in the word 'creeps'), and the past ('All our yesterdays'), into the boredom of mere repetition betrays Macbeth's crushing sense of deprivation, and now what reverberates is not the loss merely of social rewards, but of any reason for remaining alive.(...) through the weight of the action of the play that lies behind the lines, how inadequate such a definition of life is. For life had meant more for Macbeth than this, in his ambition to be King, to rule in Scotland and found a dynasty, to be a 'man', an heroic warrior, to be honoured and loved.

<sup>69</sup> Tradução nossa. No original: “Macbeth 'has won through by excessive crime to a harmonious and honest relation with his surroundings.... He now knows himself to be a tyrant confessed, and wins back... integrity of soul”.

momento, simbolizam da fortaleza do castelo e da prisão na qual Macbeth se encontra.

Ressaltamos, ainda, dois solilóquios de Lady Macbeth, que muito contribuem para o desenrolar da trama: o primeiro ocorre quando ela recebe a carta do marido e o segundo está logo adiante quando ela realiza um pacto com as forças infernais; ambos se encontram na quinta cena do primeiro ato.

Quando Lady Macbeth recebe a carta do marido ela aparece na cena pela primeira vez. A carta, portanto, introduz indiretamente sua personagem e a de Macbeth através das palavras do último. Cabe à atriz conferir a entonação, o ritmo, as pausas, a emoção a essa leitura de modo a tornar o texto vivo. Na encenação de Villela, por exemplo, Lady Macbeth é representada por um ator que se traveste de mulher. Sua voz não é afeminada, mas uma mistura andrógina. A leitura da carta é bem pausada e a voz é bem suave; ela só se altera quando a personagem começa a tecer comentários sobre o esposo.

Ainda com relação à carta, esta, segundo Clemen (1987, p.144), traz à mente a cena três do primeiro ato (aquela em que Macbeth e Banquo encontram as bruxas) e nos permite comparar a diferença na reação de Lady Macbeth e de Macbeth em relação à profecia, além de nos proporcionar um contraste no traço de personalidade de ambos. Por um lado, o primeiro quase se perde em um estado de transe, manifestado em vários apartes, indicando o estado em que se encontrava a mente de Macbeth, já pensando em assassinato<sup>70</sup>, ou, pelo menos, começando a conceber essa ideia. Esse pensamento, no entanto, é acompanhado de medo e incerteza, de um desejo de escapar desse intento. Por outro lado, Lady Macbeth reage de uma maneira muito mais assertiva, dirigindo-se em seu solilóquio ao marido ausente (evocando sua presença) e examinando suas fraquezas, pensando no que ela terá que fazer para vencer os obstáculos, sem escrúpulos ou demora.

Macbeth distorce o episódio, omitindo o fato de que Banquo também estava presente no encontro com as bruxas e que este recebeu, do mesmo modo, uma profecia que poderá acabar com suas próprias expectativas. Além disso, quando escreve “da grandeza que te é prometida” (I.v, p. 206), ele mente, ou, pelo menos,

---

<sup>70</sup>“Meu pensamento, cujo assassinato/ Inda é fantástico” (I.iii, p. 202).

interpreta, pois nada lhe foi prometido, e nenhuma bruxa mencionara Lady Macbeth no encontro.

O *thane* de Cawdor dirige-se de forma carinhosa à sua esposa (“minha adorada parceira de grandeza”), revelando a satisfação por seu novo título e sua gratidão pela participação de sua esposa nas suas conquistas. Lady Macbeth, por outro lado, aparece nessa cena como alguém implacável, ambiciosa, uma mulher decididamente comprometida, que se esforça para lutar pela glória e pelo sucesso de seu marido. A parceria, a lealdade e a confiança que existe no casamento dos dois aparece de forma clara nessa cena, e tudo isso será modificado no decorrer da peça. O general, que antes chamava sua esposa de “parceira de grandeza”, escrevia uma carta para antecipar o que lhe havia ocorrido mesmo estando a caminho do castelo. Percebemos, entretanto, que, após o assassinato deixará de revelar seus planos, passará a agir sozinho. Ou seja, de certa forma, Macbeth abandonará sua esposa, ou, pelo menos, a deixará de lado. Lady Macbeth começa a se desintegrar a partir do momento em que vê o rei morto e o relaciona com a figura de seu pai<sup>71</sup>. Isso vai se refletir na cena do sonambulismo, quando ela exclama “Mas quem havia de pensar que o velho tivesse tanto sangue?” (V.i, p. 266).

Lady Macbeth, que nos primeiros dez versos se dirige somente a seu marido, descreve a influência que ela pretende exercer nele, pois já começa a contemplar a possibilidade de ascensão ao trono que se abriu diante dos dois. A esposa de Macbeth calcula, então, o que isso acarretará para o futuro e resume sua realização sucinta e pragmaticamente em um verso e meio. Todavia, ela evita, de modo deliberado, a palavra “rei”: “Já és Glamis e Cawdor, e serás/ O resto” (I.v, p. 206). Assim, a mensagem cifrada da carta surtiu o provável efeito que Macbeth pretendia; é um apelo velado para falar do não-dito e planejar o inconcebível

---

<sup>71</sup> Bradley (2009) aponta que o problema de Lady Macbeth é que, se comparada com o marido, ela não tem imaginação. Enquanto Macbeth consegue imaginar todas as consequências possíveis do assassinato, sabe o que é tirar a vida de alguém, tem experiência como general, Lady Macbeth não pensa no que está fazendo. Ela reza pedindo forças para realizar o seu intento maléfico, incita Macbeth a cometer o crime, mas se desestabiliza ao se deparar com a morte. Logo ela, que havia insistido para o marido que com um pouco de água eles resolveriam tudo. Entretanto, é necessário reiterar que ela não conseguiu imaginar, sobretudo, que a lembrança de seu pai ao encarar o rei morto, fosse desestruturá-la da forma como aconteceu. Quem sabe, nesse sentido, as teorias freudianas fossem um bom instrumento de análise.

(CLEMEN, 1987). É por esse motivo que, apesar de Macbeth ter decidido ele próprio pelo assassinato do rei, não é possível não reconhecer a influência avassaladora que a sua esposa exerceu sobre a sua atitude.

Quanto à execução de seu plano, Lady Macbeth teme que seu marido seja muito cheio do leite da bondade humana<sup>72</sup> para tomar um caminho mais curto rumo à coroa: o assassinato de Duncan. Devido à possível fraqueza de seu esposo, ela utiliza uma metáfora que sugere envenenamento, quando se oferece para derramar sua energia e resoluções em seu ouvido, para encorajá-lo a cometer o crime, podendo ser comparada, neste ponto, ao diabólico Iago que envenena Otelo com suas palavras.

Sobre a personagem de Lady Macbeth, Bradley menciona que:

A primeira metade de Macbeth é maior que a segunda, e, nela, não só Lady Macbeth aparece mais do que na segunda como ainda é quem exerce a influência decisiva sobre a ação. E, pelo menos no Ato de abertura, Lady Macbeth é a figura mais imponente e talvez a mais espantosa já criada por Shakespeare. Partilhando certos traços com o marido, conforme vimos, diferencia-se dele de imediato pela inabalável firmeza de espírito, mostrando-se capaz de submeter a imaginação, as emoções e a consciência. Para ela, a profecia de coisas que virão se transforma instantaneamente na determinação de que essas coisas hão de vir (...) quando diz em solilóquio (...) vemos que “ambição” e “grande” e “glorioso” e até mesmo “maldade” para ela não passam de expressões elogiosas, e “santamente” e “bondade humana” são termos cheios de opróbio. Em plena euforia, deixam de existir as questões morais; ou melhor, mostram-se invertidas: “bem” para ela é a coroa e o que quer que seja necessário perpetrar para obtê-la, “mal” é o que quer que lhe obstrua o caminho. (BRADLEY, 2009, p.283, 286).

Os “espíritos” que Lady Macbeth pretende derramar no ouvido de Macbeth têm a finalidade de inspirar nele coragem, não para fazer o bem, mas o mal. Seu primeiro solilóquio termina com a visão de Macbeth coroado com o “círculo redondo” [golden round], e nos leva a supor que mesmo nesse começo da peça sua ambição excede a do marido. Certamente ela sabe que somente ambição e vontade não serão suficientes. Nas palavras de Clemen, “O destino e a ajuda metafísica”<sup>73</sup>

<sup>72</sup>“Mas temo-te a natureza:/ Sobra-lhe o leite da bondade humana” (I.v, p. 206).

<sup>73</sup> A própria Lady Macbeth utiliza essas palavras: “Vem, pra que eu jorre brio em teus ouvidos,/ E destrua com a bravura desta língua/ O que te afasta do anel de ouro/ Com que o destino e a força metafísica/ Te querem coroar” (I.v, p. 206).

apontam o caminho para a constelação misteriosa da qual a tragédia irá crescer”<sup>74</sup> (CLEMEN, 1987, p. 146).

Finalmente, pelas palavras de Lady Macbeth podemos perceber que seu marido não é, pelo menos desde o começo da peça, um assassino frio, incapaz de compaixão. Além disso, sua fala também nos permite concluir que para o *thane* de Cawdor há uma grande diferença entre planejar uma ação maléfica e chegar à sua execução. O solilóquio de Lady Macbeth é interrompido pela chegada de um mensageiro que lhe transmite a notícia de que o rei planeja pernoitar no castelo de Inverness. Assim que o mensageiro se retira, tem início o segundo e tenebroso solilóquio da esposa de Macbeth.

O que se experencia neste solilóquio é a dedicação de Lady Macbeth ao mal, mas um mal que somente poderá tomar conta dela quando a sua humanidade e feminilidade forem arrancadas de si. Esse é o propósito da sua invocação<sup>75</sup> aos espíritos diabólicos, o que nos permite ver que a transformação interna pela qual Lady Macbeth decidiu passar não ocorreria se não houvesse a ajuda dos espíritos ou, pelo menos, seria mais difícil de ocorrer. Segundo Clemen (1987), para a audiência elisabetana essas proclamações não eram mera retórica, mas uma conjuração de poderes infernais cuja conclusão se firmará com um pacto. A piedade e o remorso, duas forças primitivas da natureza humana, precisam ser eliminados para que Lady Macbeth possa perpetrar o mal com a mais pura crueldade. Clemen (1987) ainda aponta que é típico de Shakespeare apresentar processos psíquicos como sendo processos físicos também, perturbando de forma violenta o organismo do homem.

A atitude de Lady Macbeth, nesse solilóquio, lembra um pouco a das bruxas: primeiro, ela diz que derramará espíritos nos ouvidos de Macbeth, como se fosse uma poção para mudar seu caráter. Em seguida, invoca espíritos mortíferos para desfeminizá-la, para desumanizá-la e, como Macbeth proferira na cena anterior<sup>76</sup>,

<sup>74</sup>Tradução nossa. No original: “Fate and metaphysical aid’ point the way to the mysterious constellation out of which the tragedy will grow”.

<sup>75</sup>Ela fala três vezes a palavra “Come” (Vinde) - ‘Vinde espíritos’/“Come, you spirits,”; ‘Tornai, neste meu seio de mulher’/“Come to my woman’s breasts”; ‘Vem, negra noite’/“Come, thick night” (I.v, p. 207), de forma a invocar essas forças do mal.

<sup>76</sup>“Agora, estrela/ Pra luz não ver os meus desígnios negros./ Fique o olho cego à mão; porém insisto/ Que o que ele teme, feito, seja visto” (I.iv, p. 205).

pede escuridão para ocultar o que planeja<sup>77</sup>. Ao implorar às forças do mal para que a dessexualizem, vem-nos à mente a descrição de Banquo das bruxas<sup>78</sup>. Ainda, Lady Macbeth roga a essas forças que lhe tirem o leite de seus seios e o transformem em fel e engrossem seu sangue, prevenindo desta forma qualquer interferência de sua consciência. A menção ao sangue espesso retoma o “voa no ar sujo e marrom” (I.i, p. 195) e o sargento ensanguentado de uma cena anterior. Além disso, o efeito encantatório da repetição da invocação das forças maléficas reforça o tom sinistro de seu solilóquio. A cadeia de imperativos “vinde”, “tirai-me”, “dai-me”, “tornai”, “inundai-me”, entre outros, dá a seu discurso, em forma de prece, um ar de urgência e determinação.

O grito “Pára! Pára!” empresta ao solilóquio uma nota de medo. Lady Macbeth é interrompida novamente, dessa vez por outra voz. Clemen (1987) ressalta que diversas vezes em *Macbeth* ouvimos vozes e chamados distantes. Nosso sentido de audição, assim como o de visão ficam apurados nessa peça e, às vezes, como ocorreu nesse solilóquio, eles chegam a se combinar. O crítico ainda afirma que os sons do mundo animal (o grasnar do corvo no início do solilóquio que assinala a entrada fatídica de Duncan) contribuem para criar uma atmosfera de ansiedade e de agouro da cena.

É relevante destacar a comparação que Clemen faz entre os dois solilóquios de Lady Macbeth:

O primeiro começa com a carta em prosa e então passa para o verso branco para o diálogo com o parceiro ausente; o verso flexível carrega o selo de um intelecto afiado e uma mente pragmática e prática, que combina cálculo frio com uma análise realista da situação. A linguagem é determinada pela razão, com predomínio de cláusulas curtas e equilibradas, que dificilmente contêm alguma imagem. No segundo solilóquio, há um mundo um tanto quanto diferente, repleto de ação interna demoníaca, de imagens simbólicas e palavras e frases sugestivas para estimular a imaginação. Ele começa e termina com a invocação da atmosfera, evocando a escuridão e o terror da noite com gritos de animais e gritos de medo.<sup>79</sup>

<sup>77</sup>“Vem, negra noite;/ Apaga-te na bruma dos infernos/ Pra não ver minha faca o próprio golpe/ E nem o céu poder varar o escuro” (I.v, p. 207).

<sup>78</sup>Parecem mulheres,/ mas as barbas proibem que eu afirme/ Que o são (I.iii, p. 199).

<sup>79</sup> Tradução nossa. No original: The first begins with the prose letter and then moves into blank verse for the dialogue with the absent partner; the flexible verse bears the stamp of a keen intellect and a pragmatic turn of mind, combining cool calculation with realistic analysis of the situation. The language is determined by reason, with a predominance of short balanced clauses, which contain hardly any

Na encenação de Villela, assim que Lady Macbeth recebe a notícia de que o rei chegaria de noite, ela sai do lugar em que estava (na moldura do quadro) e caminha em passos curtos e rápidos mais para perto da plateia. Em seguida, inicia a invocação aos ministros da morte. Há muitas aliterações que se destacam nessa tradução, como a do “s” (“espíritos que velam pelos pensamentos mais criminosos” e “engrossam o meu sangue e extraíam todo o remorso que há em mim”, por exemplo) e do “f” (“meu punhal afiado não veja a ferida que irá fazer, e nem o céu, espiando pelas frestas da escuridão”), o que contribui para que sua fala seja mais envolvente e enfática. Seu rosto e sua maquiagem representam uma máscara (de atriz, de boa anfitriã), contrastando com as suas palavras e intenções cruéis.

Finalmente, para Bradley, a grandeza de Lady Macbeth está na sua coragem e força de vontade: para perseguir as próprias ambições e as de seu marido, ela foi capaz de fazer um pacto com as forças da escuridão, desumanizar-se e desfeminizar-se.

## 2.5 BRUXAS

Em *Macbeth*, as bruxas desempenham um papel importante no desenrolar da narrativa, que ganhará um destaque na encenação de Gabriel Villela<sup>80</sup>. Como apontado por John Turner (1992), segundo o dicionário inglês de Oxford [*The Oxford English Dictionary* de 1989], *weird* significava “o princípio, poder ou agência pela qual os eventos são predeterminados; fado, destino”, enquanto que *Weirds* eram “as três deusas que determinavam o curso da vida humana” (TURNER, 1992, p. 14). O que de fato são as bruxas de Shakespeare? Será que elas podiam controlar o destino das pessoas? Ou eram bruxas que possuíam um pacto com o demônio? Existe alguma relação entre elas e as moiras gregas?

---

imagery. In the second soliloquy there is a quite different world, full of demonic inner action, of symbolic images and suggestive words and phrases to stimulate the imagination. It begins and ends with the invocation of atmosphere, conjuring up the fatal somberness and terror of the night with animal cries and shrieks of fear. (CLEMEN, 1987, p. 147).

<sup>80</sup> Que será analisada no terceiro capítulo.

Em *Macbeth*, as bruxas, com a exceção de Hécate, sua superior, não são identificadas, o que aumenta o mistério em torno das mesmas. Além disso, elas realizam atos que não são nomeados (“o que nunca tem nome” IV. I, p. 247), como respondem ao protagonista. Não se sabe onde elas vivem, apenas que são associadas ao tempo ruim, à charneca, à confusão e à guerra. Em Holinshed, eram consideradas deusas do destino, ninfas ou fadas, com algum conhecimento da necromancia, mas Shakespeare não deixa o seu *status* claro. John Turner apresenta também outra possível interpretação das bruxas de *Macbeth*:

As Irmãs – bruxas malditas, como Macbeth as chama – encarnam os perigosos poderes oposicionistas que jazem nas margens e intersecções da Escócia de Duncan: elas pertencem a ela como a terra, perturbadoramente, entusiasmadamente até mesmo, pertence à nossa ideia de limpeza. Sem nome, sem lugar, as Irmãs são insidiosas que divulgam as normas de uma sociedade maior em sua luta incessante por poder contra suas próprias forças oposicionistas. As Irmãs, então, são associadas com charnecas, tempestades e guerras – com tempos e lugares ricos em sugestão paradoxal, contextos marginais apropriados para seres marginais que parecem nem dentro nem fora da comunidade, nem uma parte da natureza nem aparte dela.<sup>81</sup> (TURNER, 1992, p. 21).

O crítico aponta que é pelo fato de esses seres escaparem às restrições de tempo e de lugar que eles parecem tão perigosos, tão fascinantes e maus. Numa sociedade com hierarquia tão rígida essa mobilidade era ainda mais ameaçadora do que hoje. Mais ainda, tanto na peça como na Inglaterra de Jaime I, o poder estava concentrado nas mãos de homens, que defendiam seus privilégios e suas crenças. As bruxas são vistas como dissidentes, à margem da lei.

O público elisabetano acreditava em bruxas, que eram perseguidas, torturadas e condenadas à morte, principalmente, por cometerem bruxaria. Havia diferenças de intensidade dessa crença na Escócia e na Inglaterra. A caça às bruxas foi uma das mais severas na Escócia, enquanto que na Inglaterra foi relativamente

---

<sup>81</sup> Tradução nossa. No original: “The Sisters – filthy hags as Macbeth calls them – embody the dangerous oppositional powers that lie on the margins and in the interstices of Duncan’s Scotland: they belong to it as dirt disturbingly, excitingly even, belongs to our idea of cleanliness. Nameless, placeless, the Sisters are deviants who disclose the norms of the larger society in its ceaseless struggle for power against its own oppositional forces. The Sisters, then, are associated with heath, storm and war – with times and places rich in paradoxical suggestion, marginal contexts suitable for marginal beings who seem neither inside nor outside the commonwealth, neither a part of nature nor apart from it”.

pequena em comparação. Nesse período, bruxaria<sup>82</sup> e traição eram os maiores inimigos da Igreja e do Estado. Eram presas as pessoas consideradas mágicos, feiticeiros, mulheres sábias e as que ameaçavam desestabilizar a ordem social e familiar e a estrutura política. Segundo A.R. Braunmuller, as bruxas inglesas:

eram tipicamente mulheres velhas, sem apoio da família ou da comunidade: seus “supostos 'crimes' eram práticos e amiúde economicamente destrutivos – fazer com que uma vaca não desse mais leite, ou com que algum outro animal doméstico morresse, fazer com que a manteiga não fosse produzida corretamente ou que a colheita falhasse – ou muito pessoais – fazer com que um membro da família morresse inexplicavelmente, ou que um homem ficasse sexualmente incapacitado, ou uma mulher infértil. De acordo com a crença popular e com as ações judiciais, as bruxas acusadas trocavam suas almas com diabo em retorno de um 'familiar', geralmente um animal comum, como um sapo, gato, mosca ou cão, que a (raramente 'o') assistia em seus desígnios demoníacos<sup>83</sup> (BRAUNMULLER, 2012, p. 30).

Além disso, como explica Braunmuller (2012), acreditava-se que as bruxas não só compactuavam com o diabo, como praticavam atos sexuais com Satã, realizavam a missa negra e outras práticas religiosas invertidas, além de roubar e comer crianças e sumir com os corpos, fazer paródia do batismo utilizando animais e voar.

---

<sup>82</sup> Vale lembrar do famoso caso das Bruxas de Salem em 1692. Esse episódio, ocorrido entre os meses de junho e setembro no vilarejo de Salem, ao norte de Boston, na colônia de Massachusetts Bay, Nova Inglaterra, teve 20 pessoas condenadas por bruxaria (19 enforcadas e um homem esmagado por pedras). Conforme explica Cristina Massari na reportagem do dia 31/10/2013 para o jornal *O Globo*, “Na Nova Inglaterra do século XVII, a prática de bruxaria era considerada crime. Salem enfrentava um período de instabilidade política quando casos de supostas bruxarias começaram a ocorrer. Sem explicação científica para doenças que surgiam, o médico local diagnosticou o que via como 'feitiçaria'”. (MASSARI, C. **Todo dia é Dia das Bruxas em Salem, nos arredores de Boston**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/estilo/boa-viagem/todo-dia-dia-das-bruxas-em-salem-nos-arredores-de-boston-10614602#ixzz3GuLyJcEH>>. Acesso em: 22/10/2014, às 18:37). Como salienta Max Altman, “As perseguições às bruxas de Salem serviram, dois séculos e meio depois, como tema para que o dramaturgo Arthur Miller escrevesse a peça de teatro 'The Crucible', traduzido por 'prova severa', conhecida como 'As Feiticeiras de Salem'. Encenada no início dos anos 1950, eram evidentes as analogias que Miller fez entre as perseguições à esquerda americana na época da Guerra Fria, com os tormentos sofridos pelas “bruxas” de Salem” (ALTMAN, M. **Hoje na História: 1692 – começa a caça às bruxas de Salem**. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/3026/hoje+na+historia+1692+-+comeca+a+caca+as+bruxas+de+salem.shtml>> Acesso em: 22/10/2014, às 18:41).

<sup>83</sup> Tradução nossa. No original: “were typically old women without familial or communal support: their 'supposed 'crimes' were practical and often economically destructive – causing a cow to stop giving milk or some other domestic beast to die, causing butter not to churn properly, crops to fail – or highly personal – causing a family member to die inexplicably or a man to become sexually incapable, or a woman to be infertile. According to both popular beliefs and legal claims, accused witches contracted their souls to the devil in return for a 'familiar', usually a common animal such as a toad, cat, fly or dog, which assisted her (only rarely 'his') demonic designs”.

Conforme Robert Smallwood (In: THEMES, 1997), não interessa tanto saber como os espectadores ingleses daquela época reagiam à presença das bruxas na peça, quais eram as suas crenças. Ele afirma que se tivermos em mente entender *Macbeth* apenas se pesquisarmos as credices e leis elisabetanas em relação à bruxaria, olharemos para a peça como um documento histórico e não como uma obra de arte. Para ele, as bruxas são uma teatralização da ideia da tentação. Elas são um problema para as plateias de hoje, visto que são muito críveis para se tornarem figuras de pantomina, com seus pertences estranhos, como pedaços do corpo e outros ingredientes que colocam em caldeirões.

Dentro desse contexto, as bruxas são uma questão significativa a ser abordada na encenação em foco: elas serão consideradas mulheres, videntes, bruxas, fados, projeções dos desejos inconscientes de Macbeth, seres sobrenaturais? Como se dá o choque de épocas com o espectador moderno? Mais ainda, qual é a sua responsabilidade em relação às ações de Macbeth? Elas o tentam com suas visões ou apenas o informam? A peça apenas recria em nós a experiência pela qual passa o protagonista. Ela evidencia as alucinações, fantasias e sonhos, perturbações da visão ocasionadas pelo desejo e pelo medo, deixando os espectadores tão perturbados quanto os personagens. E, no mínimo, problematiza a questão da responsabilidade pessoal, do livre arbítrio e do destino.

Em suma, foi realizada uma reflexão a respeito do texto shakespeariano de *Macbeth* para tentar entender quais são as temáticas, as metáforas e as imagens, entre outros aspectos, propostas no texto-fonte utilizado na adaptação brasileira dessa tragédia dirigida por Gabriel Villela. No capítulo seguinte serão apresentadas questões sobre a adaptação e serão identificadas algumas das principais encenações desta tragédia realizadas no Brasil.

### 3 ADAPTANDO SHAKESPEARE: TEORIA E PRÁTICA

#### 3.1 TEORIZANDO A ADAPTAÇÃO

Adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto.  
*Linda Hutcheon*

As adaptações estão em toda parte: no cinema, na televisão, nos palcos (teatro, ópera, balés, peças de rádio, shows e musicais), na internet, nos quadrinhos e nos romances e, como enfatiza Linda Hutcheon (2013, p. 21), também nos videogames, fliperamas e parques temáticos. A onipresença desse fenômeno, conforme essa teórica, é reforçada por filmes que discutem seu processo<sup>84</sup>, como *Perdido em La Mancha* [Lost in La Mancha], de Terry Gilliam, e *Adaptação* [Adaptation], de Spike Jonze, ambos de 2002.

Adaptação é um ato de apropriação ou recuperação que envolve uma interpretação/reinterpretação e uma criação/recriação do artista. É uma operação que implica reescritura, diálogo intercultural, intermidial e intertextual. As adaptações são revisitações deliberadas, anunciadas e extensivas de obras do passado. Linda Hutcheon defende a ideia de que as adaptações podem ser comparadas às traduções se estas forem consideradas a partir de uma concepção inserida dentro de “um ato comunicativo tanto intercultural quanto intertemporal” (BASSET, citado por HUTCHEON, 2013, p. 40). Por esse prisma, as adaptações são traduções em forma de transcodificação de um sistema sógnico para outro. A tradução modifica, inevitavelmente, não só o sentido literal, mas também determinadas nuances,

<sup>84</sup> Há minisséries de televisão que trabalham com a questão da adaptação, como a minissérie canadense *Slings and Arrows*, escrita por Mark McKinney, Susan Coyne e Bob Martin e dirigida por Peter Wellington. Com estreia da primeira temporada em 2006 no Canadá e em 2007 nos Estados Unidos, o enredo da história girava em torno dos bastidores de uma companhia de teatro que deveria apresentar suas peças no *New Burbage Festival*. Este festival fictício, por sua vez, era baseado no Stratford Shakespeare Festival. No Brasil, a Rede Globo em parceria com a produtora O2 Filmes adaptou a série canadense para *Som e Fúria*. Com direção de Fernando Meirelles, estreou em julho de 2009 e recebeu dois prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), de melhor minissérie de 2009 e de melhor ator. A trama diz respeito aos bastidores de uma produção da Companhia de Teatro do Estado enquanto se prepara para apresentar uma peça de Shakespeare. A minissérie mostra os desafios que a companhia enfrenta – desde problemas pessoais, até a qualidade do trabalho, as exigências do público e do mercado.

associações e mesmo o significado cultural do que está sendo traduzido. Dentro desse contexto, Hutcheon afirma que

as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 40).

A teórica ressalta que com as adaptações as mudanças ocorrem geralmente entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas (HUTCHEON, 2013). Como a adaptação, segundo a autora, “é uma forma de repetição sem replicação, a mudança é inevitável, mesmo que não [haja] qualquer atualização ou alteração consciente da ambientação (HUTCHEON, 2013, p. 17).

O processo da adaptação envolve ajustes, alteração, releitura, recodificação, transmutação, tradução, reconcepção, transfiguração, transformação, apropriação, recuperação e reformatação. Há repetição com variação, com diferença. Nas palavras da autora canadense, os adaptadores

contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Assim, para Hutcheon, a arte deriva de outra arte e as histórias são criadas a partir de outras histórias. Em seu livro *Uma teoria da adaptação*, a autora problematiza o conceito e trabalha com a ideia da adaptação enquanto processo e enquanto produto. O processo envolve a apropriação, a “tomada de posse” da história de outra pessoa, “que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento” (HUTCHEON, 2013, p. 43).

Deste modo, os adaptadores são, em um primeiro momento, intérpretes, para então tornarem-se criadores. A partir de sua leitura e de sua compreensão da obra a ser adaptada, os adaptadores fazem ajustes e alterações, tornando a obra

inédita. Para a autora, o adaptador e o contexto em que ele se insere influem no processo da adaptação e no seu resultado final, uma vez que quem adapta está inserido em um tempo e num local e vive numa sociedade que tem determinada cultura:

Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. As adaptações fazem alterações que revelam muito sobre os contextos mais amplos de recepção e produção (HUTCHEON, 2013, p. 54).

Por trás do trabalho de adaptação também podem haver questões econômicas, legais, pedagógicas, políticas e pessoais. De modo bem resumido, o processo adaptativo é “a soma de encontros entre culturas institucionais, sistemas de significação e motivações pessoais” (HUTCHEON, 2013, p. 149). Dessa forma, para a interpretação do público, as intenções tanto políticas quanto estéticas e autobiográficas dos adaptadores são potencialmente relevantes. Isso porque a intenção<sup>85</sup> vai determinar questões como por que um artista escolhe adaptar uma nova obra e como irá fazê-lo. Não podemos esquecer que o público também interpretará dentro de um contexto, que inclui seu conhecimento e sua própria interpretação da obra adaptada. Hutcheon atenta para o fato que o *status* de celebridade do diretor ou das estrelas também é um elemento importante do contexto de recepção, bem como a publicidade, a cobertura da imprensa e as resenhas críticas dirigidas à adaptação. Ainda, o tempo – mesmo curtos intervalos de tempo – “pode mudar o contexto, inclusive dentro de um mesmo lugar e de uma mesma cultura”, aponta a pesquisadora (HUTCHEON, 2013, p. 195). De modo geral, o contexto condiciona o significado, assim como eventos contemporâneos ou imagens dominantes afetam tanto as nossas percepções e interpretações quanto as do adaptador.

---

<sup>85</sup> Estamos conscientes de que a palavra intenção gera uma polêmica. Linda Hutcheon afirma que não há dúvidas de que os artistas criadores têm intenções, mas que estas, ainda que sejam recuperáveis, não devem orientar por completo nossa interpretação. É necessário averiguar sua relevância. Segundo a autora, “ao focar primeiramente a dimensão textual, é claro, o crítico é que detém a autoridade, não o autor ou o adaptador” (HUTCHEON, 2013, p. 151). A autora também mostra que “sem abordar o processo criativo, não podemos entender por completo a necessidade de adaptar e, portanto, o próprio processo de adaptação. Nós precisamos saber “por quê””(HUTCHEON, 2013, p. 151).

Hutcheon ainda compara a ação de adaptar a uma arte cirúrgica em que há cortes e subtrações, especialmente, quando se trata de longos romances que vão se tornar filme, musicais ou peças de teatro. Para ela, os adaptadores “atualizam ou concretizam ideias; eles fazem simplificações mas também ampliam e extrapolam” (HUTCHEON, 2013, p. 24), podendo fazer analogias, criticar ou prestar homenagens.

A pesquisadora observa igualmente que uma adaptação procura “equivalências”<sup>86</sup> em diferentes sistemas de signos para os mais variados elementos da história: seus temas, eventos, mundos, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, etc. Pode haver diversas transformações nesse processo, desde mudanças no compasso, no enredo, na extensão, no tempo (que pode ser comprimido ou expandido) e na focalização ou no ponto da estória que está sendo adaptada (por exemplo o início ou a conclusão).

Em vez de reforçar a noção da adaptação como “secundária”, “derivativa”, “tardia, convencional ou culturalmente inferior” e “infiel”, que realizam uma “deformação”, “perversão”, “violação”, “profanação”, “suavização”, entre tantos outros termos negativos<sup>87</sup> que estimulam a iconofobia e a logofilia, Linda Hutcheon enfatiza a ideia de que as adaptações garantem a permanência (sobrevivência) do que está sendo adaptado:

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver;

---

<sup>86</sup> Torna-se necessário evidenciar que o termo equivalência não está sendo referido a partir de um critério de fidelidade. Sabe-se que uma tradução intermediática assegura um amplo grau de liberdade e de criatividade para aqueles que estão envolvidos no processo tradutório. As diferentes representações visuais, gestuais, verbais em uma produção artística, por exemplo, podem estabelecer uma equivalência/ relação com outras mídias, linguagens, línguas, culturas, dentro do vasto rol de possibilidades. A discussão dos conceitos que dizem respeito ao estabelecimento de equivalências entre os sistemas semióticos é também proposta por Thaís F. N. Diniz (2003, p. 27-42).

<sup>87</sup> Em *Uma teoria da adaptação*, Hutcheon afirma que tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística (naquele momento da década de 1980) estigmatizavam as adaptações. Hutcheon afirma que se, por um lado, as adaptações são populares entre o público (que vê filmes na TV ou nos cinemas, que lê quadrinhos, etc) e múltiplas, por outro, há uma constante crítica do fenômeno geral da adaptação. Isso é comprovado em estudos que foram realizados por Naremore, Robert Stam e McFarlane (citados por HUTCHEON, 2013, p. 22). Nas palavras da autora, “Mesmo em nossa época pós-moderna de reciclagem cultural, algo – talvez o sucesso comercial das adaptações – provoca certo desconforto” (HUTCHEON, 2013, p. 23). Para essas pessoas, qualquer adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o “original” (HUTCHEON, 2013, p. 11).

elas florescem [...] as adaptações são derivadas e retiradas de outros textos, porém não são derivativas ou de segunda categoria [...] a adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. A adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares. (HUTCHEON, 2013, p. 225).

Nesse sentido, a autora percebe as adaptações como formas híbridas que podem auxiliar o texto-fonte<sup>88</sup> (seja ele um romance, um poema, uma pintura, uma ópera) a sobreviver<sup>89</sup>. Dentro desse processo evolutivo as histórias tanto se adaptam como são adaptadas; para permanecerem elas devem se adequar ou se adaptar a determinados meios culturais.

Robert Stam, na mesma direção de Hutcheon, critica o discurso da “fidelidade ao original”. Em um texto intitulado “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, Stam (2006, p. 19-51) apresenta um percurso dos estudos sobre adaptação e as importantes influências que aos poucos foram modificando o olhar tradicional que era voltado à fidelidade das obras adaptadas. Na perspectiva tradicional entende-se que, para receberem uma avaliação positiva e a aceitação do público, as adaptações precisam ser “iguais” ou, pelo menos, mais próximas possíveis da obra que lhes serviu de inspiração. Ele menciona os termos que proliferam no discurso sobre adaptações, como “abastardamento”, “ilegitimidade”, “vulgarização” e “traição” e “infidelidade”. De acordo com esses termos, a adaptação é percebida como um processo de perdas, ao passo que o texto-fonte que a originou ocupa um lugar privilegiado. Com frequência, esse discurso reinscreve a superioridade axiomática dos originais sobre as adaptações e reforça o prestígio da literatura como instituição.

<sup>88</sup> Dentro das teorias das adaptações, Patrice Pavis (2008) utiliza os termos “texto-fonte” e “texto-alvo” quando se refere aos textos de partida e de chegada, assim como Genette (2005) os denomina de hipotexto e hipertexto.

<sup>89</sup> Da mesma forma que Hutcheon, Anne Ubersfeld afirma que através da adaptação a obra (especialmente o clássico) assegura sua permanência. Nas suas palavras: “O traço distintivo da representação (e do texto) clássico é a continuidade” (UBERSFELD, 2002, p. 29). Isso vai de encontro ao que a pesquisadora Célia Arns de Miranda escreve sobre a apropriação textual. Para ela, “No mundo dos estudos literários, a apropriação textual é um processo necessário e inevitável: uma obra literária estará exercendo influência se as pessoas não deixarem de manifestar uma reação diante dela, ou seja, se houver leitores que, novamente, se apropriem da obra do passado, ou autores que desejem imitá-la, excedê-la ou refutá-la. Através do ato de apropriação literária, a respectiva obra torna-se propriedade alheia e essa é uma garantia de sua permanência através de sua re-invenção” (MIRANDA, 2008, p.1).

Na obra intitulada *Adaptação e apropriação*, Julie Sanders, como Hutcheon e Stam, faz menção a uma enorme variedade de termos que demonstram a instabilidade da terminologia que é utilizada nas referências à adaptação, tais como: empréstimo, roubo, apropriação, herança, assimilação, ser influenciado/inspirado por, dependência, assombração, possessão, homenagem, mimetização, travestimento. A lista continua: eco, alusão, intertextualidade, variação, versão, interpretação, imitação, incremento, suplemento, improvisação, prequel, sequência, continuação, acréscimo, paratexto, hipertexto, palimpsesto, reescrita, revisão, reavaliação, entre outros (SANDERS, 2006). Sem dúvida nenhuma, a ênfase nesses termos pelos três pesquisadores salienta a necessidade de se repensar a maneira como vemos adaptação.

Conforme defende Sanders, a adaptação tanto retoma como perpetua o cânone, ao mesmo tempo em que contribui para sua reformulação e sua expansão. A reescrita, para ela, “invariavelmente transcende a mera imitação [...] acrescentando, suplementando, improvisando, inovando”<sup>90</sup> (SANDERS, 2006, p. 12), de tal modo que o objetivo não é criar uma réplica, mas uma estrutura complexa, uma expansão do texto anterior em vez de uma redução. Em termos científicos, seria a diferença entre um clone (uma cópia idêntica) e uma adaptação genética, em que há uma réplica que sofreu mutação.

Nesse sentido, Sanders (2006, p. 12) critica a forma como geralmente se percebe a relação entre o original e a apropriação; muitas vezes, essa relação é vista como linear e redutora. Em outras palavras, a apropriação é sempre percebida como uma forma secundária, previsível, enquanto que a discussão em torno dela será sempre com relação às diferenças e perdas, ou seja, é dada uma ênfase ao lado negativo. Não é possível realizar uma adaptação a partir desse ponto de vista, dado que a leitura que se faz de um texto diverge de pessoa para pessoa.

É importante ressaltar que a visão negativa do fenômeno da adaptação advém em grande parte do fato que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é

---

<sup>90</sup> No original: “The rewrite, be it in form of novel, play, poem or film, invariably transcends mere imitation, serving instead in the capacity of incremental literature, adding, supplementing, improvising, innovating.”

caro, que cria um horizonte de expectativas<sup>91</sup>, e que não percebe que a adaptação é uma obra distinta da anterior, com uma outra concepção, outros objetivos, um público-alvo diferente. Hutcheon, da mesma maneira que Stam e Sanders, propõe uma outra visão em que a adaptação apresenta um engajamento com o texto original que nos permite vê-lo de diferentes formas, de modo a enriquecê-lo. Assim, ela percebe na adaptação o conforto do ritual aliado à atração da surpresa (HUTCHEON, 2013).

Sanders em conformidade com essa ideia sustenta que

Os textos se alimentam de outros textos, criando outros textos e outros estudos críticos; a literatura cria outra literatura. Parte do prazer da experiência da leitura deve ser a tensão entre o familiar e o novo e o reconhecimento tanto da semelhança quanto da diferença, entre nós mesmos e entre os textos. O prazer existe e persiste, então, no ato de ler e reler (e continuar a ler)<sup>92</sup>. (SANDERS, 2006, p. 14).

A adaptação pode acrescentar questões que não estavam sendo propostas na obra anterior, expandir ideias que já haviam sido mencionadas, sobrepor interpolações para intensificar o significado. Além disso, pode servir como um comentário crítico ao texto-fonte. Por outro lado, como sugere Sanders (2006), uma adaptação pode simplesmente ter apenas o objetivo de aproximar o texto-fonte de uma determinada plateia, deixando-o mais compreensível, tornando-o mais fácil, ou ainda, pode ter a ambição de tornar o texto original mais relevante para determinado público, levantando questões que interessam-no, fazendo atualizações na linguagem, no cenário, no tempo em que se passa a história, entre outros elementos. Um exemplo que ilustra esse tipo de adaptação é o filme de Baz Luhrmann, *Romeu + Julieta* (1996), em que o clássico shakespeariano é

---

<sup>91</sup> Quem se preocupa com o modo como o leitor apreende o texto com sua inteligência, seus desejos, sua cultura, suas determinações sócio-históricas e seu inconsciente é a teoria da recepção, da qual não trataremos nesse trabalho. Alguns dos pesquisadores que abordam a relação entre o leitor e o texto são: Jauss (*A história da literatura como provocação à teoria literária*, 1994), Iser (*O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*, 1996), Eco (*Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*, 1986), Picard (*A leitura como jogo*, 1986), Thérien (*Por uma semiótica da leitura*, 1990), Barthes (*O prazer do texto*, 1996), Zilberman (*Estética da recepção e história da literatura*, 1989), entre outros.

<sup>92</sup> No original: "Texts feed off each other and create other texts, and other critical studies; literature creates other literature. Part of the sheer pleasure of the reading experience must be the tension between the familiar and the new, and the recognition both of similarity and difference, between ourselves and between texts. The pleasure exists, and persists, then, in the act of reading in, around and on (and on)".

transportado para os dias atuais, ambientado em Verona Beach. As espadas e os punhais foram trocados por armas de fogo, a ação se passa em uma cidade grande. Apesar disso, o texto de Shakespeare foi integralmente mantido.

Robert Stam (2006, p. 27) que, como Hutcheon, aproxima o processo da adaptação com o da tradução, afirma que

o termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução.

Dentro desse contexto, o artista que se propõe a fazer uma adaptação interpretará aquele trabalho artístico do seu jeito para criar algo novo, com impressões pessoais e suas próprias características de estilo, sob influência da sua cultura. Dito de outro modo, Stam salienta que a noção de fidelidade e infidelidade expressa uma parcela de decepção por parte do leitor-espectador (STAM, 2008), já anteriormente comentada. O crítico ainda argumenta que é preciso analisar o original e a sua adaptação de perspectivas diferentes, questionando até que ponto a fidelidade estrita é possível:

Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20).

Assim, como também já foi mencionado, sempre haverá perdas e ganhos quando se compara a fonte com a adaptação já que são obras diferentes, produzidas em contextos e em momentos diversos e, principalmente, por se tratarem de mídias distintas. A partir de teorias estruturalistas e pós-estruturalistas,

como a teoria da intertextualidade de Julia Kristeva<sup>93</sup>, da degradação foucaultiana<sup>94</sup> e de alguns conceitos bakhtinianos<sup>95</sup>, Stam questiona a ideia de pureza, essência e origem. Ele aponta que “a arte revitaliza-se recorrendo a estratégias de formas e gêneros anteriormente marginalizadas, canonizando o que outrora fora desprezado” (STAM, 2008, p. 23) e sustenta que as adaptações cinematográficas<sup>96</sup> estão envolvidas “nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação” (STAM, 2006, p. 34).

Dentro dessa concepção, os termos vinculados à teoria da adaptação são outros: tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita. Esses elementos trazem à luz uma diferente dimensão da adaptação, evidenciando o fato de que ela é o resultado de uma “leitura”, “inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural. Da mesma forma que um texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance [obra de arte] pode gerar uma série de adaptações” (STAM, 2008, p.21). Isso não significa que as noções de julgamento e avaliação serão deixadas de lado, tornando toda e qualquer adaptação brilhante; entretanto, a discussão será menos

---

<sup>93</sup> Com raízes no dialogismo de Bakhtin, a teoria da intertextualidade de Kristeva enfatiza a infundável permutação textual: “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Para mais informações acerca dessa teoria, ver: KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

<sup>94</sup> O conceito foucaultiano, do autor em favor de um “anonimato difuso do discurso”, é um importante pressuposto dentro desse contexto. Segundo Márcia Vescovi Fortunato, Foucault afirma que “nada do que dizemos pode ser compreendido sem levarmos em conta as relações que um discurso mantém com outros que circulam em nossa cultura a partir de certas práticas sociais. Quem fala, fala de um lugar determinado na instituição que o legitima e autoriza [...] situa-se em determinado momento histórico e fala sob determinadas condições físicas, linguísticas, psicológicas e sociais” (FORTUNATO, 2003, p. 16).

<sup>95</sup> Stam utiliza os seguintes conceitos de Bakhtin: o do autor como harmonizador de discursos preexistentes, do autor literário enquanto situado num “território interindividual”, da literatura enquanto “construção híbrida” que se aplica ao filme que envolve um processo colaborativo, com vários elementos que estão dialogando (STAM, 2008, p. 21). Bakhtin assevera que “A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar, etc. Neste diálogo o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com as suas ações. Ele se põe todo na palavra e esta palavra entra no tecido dialógico da existência humana, no simpósio universal” (CLARK; HOLQUIST, 1998, p.13).

<sup>96</sup> Em seu texto, Robert Stam apresenta, sobretudo, uma preocupação em relação às adaptações cinematográficas. Na realidade, sua reflexão pode ser aplicada a todas as adaptações.

moralista, menos comprometida com hierarquias não aceitas. Assim, conforme Robert Stam (2008, p. 22):

ainda podemos falar de adaptações bem-sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de “fidelidade”, e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a “leituras”, “críticas”, “interpretações” e “reescritas” de romances-fonte, em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas e transformações na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes.

Dito de outro modo, em situações de adaptação cinematográfica ou mesmo teatral em que o ponto de partida é uma obra literária, o diretor constrói a sua proposta a partir de vários aspectos contidos no texto-fonte por meio de uma leitura que investiga os possíveis caminhos deixados pelas palavras desse texto. São construídas leituras, interpretações e reelaborações do texto-fonte a partir de determinados objetivos e pressupostos.

Outra ideia destacada por Linda Hutcheon e partilhada por Robert Stam diz respeito ao fato de que uma adaptação remete a uma obra inicial, o que a torna palimpséstica<sup>97</sup>. Em outras palavras, “trabalhar com adaptações significa pensá-las como obras inerentemente **palimpsestuosas**, assombradas a todo instante pelos textos adaptados” (HUTCHEON, 2013, p. 27). Nesse sentido, as adaptações são percebidas como relações intertextuais, ou seja, um texto que estabelece “um plural de ecos, citações e referências” (HUTCHEON, 2013, p. 28), já que elas são transposições anunciadas e extensivas de uma ou mais obras em particular. Cria-se um processo dialógico contínuo, pois as adaptações estão quase sempre direta e abertamente conectadas com outras obras reconhecíveis. Portanto, a adaptação “cria o duplo prazer do palimpsesto: mais de um texto é experienciado – e de forma proposital” (HUTCHEON, 2013, p. 161). Como Hutcheon, Stam argumenta que a consciência da pluralidade de leituras possíveis para um texto garante à adaptação

<sup>97</sup> Conforme Gérard Genette em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve atrás da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse outro território. Um texto sempre pode ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor” (GENETTE, 2005, p. 5).

também uma característica dialógica de ideias que se inter-relacionam entre si e de textos que retomam outros textos. A partir desse pressuposto, a obra de arte passa a ter uma imagem multifacetada de caleidoscópio, aberta a conexões infinitas conforme o leitor vai “girando” seu conteúdo.

Julie Sanders também propõe reflexões acerca da adaptação como uma arte que remete a outras. A autora assevera que a arte cria arte e que a literatura se origina a partir da literatura, o que significa dizer que os textos surgem de outros textos e que, portanto, como as adaptações, não aparecem do vazio de nossas mentes. Desse modo, quanto mais textos lemos, mais ecos e alusões identificaremos e maior será a quantidade de paralelos e de comparações que estabeleceremos com textos anteriores. Com essa ideia, Sanders discorre sobre a dimensão reprodutiva da apropriação e da adaptação, no sentido de que ambas se alimentam de outros textos ao mesmo tempo em que criam materiais novos.

A partir de uma série de textos e de escritores, tais como Edward Said, Roland Barthes, Julia Kristeva, Gérard Genette, T.S. Eliot, entre outros, Julie Sanders (2006) utiliza conceitos e ideias que auxiliam a pensar sobre intertextualidade, adaptação e apropriação. Esses autores escreveram sobre o fato de os escritores pensarem menos sobre a originalidade e mais sobre a reescrita na hora de compor suas obras; sobre os intertextos e a rede de diálogos que se estabelece com outras obras; sobre a intertextualidade e o fato de que cada texto é uma permutação de diversos textos; sobre as relações entre hipertextos e hipotextos; sobre pastiches e bricolagens; sobre como os textos literários são criados a partir de tradições estabelecidas por outros textos literários e não alcançam seu significado sozinhos, entre outras questões.

Sanders (2006) também aponta para o fato de que a adaptação é um processo que geralmente envolve a transição de um gênero para outro, ou seja, de romances para filmes, teatro para musicais, a dramatização da poesia narrativa ou da ficção em prosa, dentro das possibilidades. Outro aspecto da adaptação é o fato de ela ser uma reinterpretação de um texto em um novo contexto ou ainda uma realocação de um texto anterior para outra cultura ou outro local, o que pode ou não modificar o gênero em que o novo texto será realizado.

Assim, para a autora, o objetivo não é identificar as boas ou más adaptações. Baseados em que poderíamos realizar esse julgamento? A partir da fidelidade ao original? “Geralmente é a partir da infidelidade que os atos mais criativos de adaptação e de apropriação ocorrem<sup>98</sup>” (SANDERS, 2006, p. 20). Dessa forma, o estudo das adaptações envolve a análise não apenas do produto, mas do processo, da ideologia e da metodologia das mesmas.

A partir dessa formulação, Sanders (2006) cita o trabalho de Deborah Cartmell, que categoriza as adaptações em: transposição, comentário e análogo. Logo, em princípio todas as versões cinematográficas dos romances seriam transposições, porque elas alteram o gênero (de romance para filme) no processo. Sanders atenta para o fato de que muitas adaptações trazem outras camadas de transposição, quando alteram não apenas a mídia, mas também fazem modificações em termos geográficos, culturais e temporais (SANDERS, 2006). Esse processo normalmente ocorre com textos conhecidos, como os romances de Jane Austen e Charles Dickens, e as peças de Anton Chekhov e William Shakespeare. No segundo caso, que Cartmell nomeia “comentário”, o processo da adaptação se torna “culturalmente carregado”; há comentários políticos que podem se referir ao texto de partida, mas também podem se referir à época em que está sendo realizada a adaptação. Esses comentários se dão através de alterações e acréscimos (SANDERS, 2006). A terceira categoria, por fim, refere-se ao análogo: nesse caso, não é necessário ter conhecimento do texto-fonte, embora este enriqueça e aprofunde as possibilidades palimpsésticas da adaptação.

Nesse sentido, considerando as categorias enumeradas por Cartmell, seu pensamento difere do de Linda Hutcheon, que defende que toda adaptação deve ser vista como uma obra autônoma<sup>99</sup>; ela enriquece com o texto original, mas não depende dele para ser compreendida.

Sanders (2006) ressalta que a adaptação, longe de ser imitação, cópia ou repetição, é um processo complexo, criativo, permeado de escolhas e intenções. A

<sup>98</sup> No original: “It is usually at the very point of infidelity that the most creative acts of adaptation and appropriation take place”.

<sup>99</sup>Linda Hutcheon defende que as adaptações possuem a sua própria aura, sua própria “presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (HUTCHEON, 2013, p. 27). Consequentemente, para que uma adaptação seja bem-sucedida em si mesma, ela precisa satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor da história que a antecedeu.

adaptação também cria seus próprios intertextos; ela dialoga com outras adaptações além do seu texto de partida (SANDERS, 2006). Parte do prazer em ver a adaptação está em reconhecer essa rede de intertextos que ela evoca, está na expectativa de ver o texto que é conhecido e na surpresa de perceber o que foi feito com esse texto, como ele foi interpretado e adaptado pelas mãos dos adaptadores.

Finalmente, Julie Sanders diferencia o processo de apropriação e o de adaptação. Segundo a pesquisadora,

Uma adaptação sinaliza uma relação com um texto-fonte ou original. Por outro lado, a apropriação frequentemente cria um caminho mais decisivo para longe da fonte, tornando-se um produto ou domínio cultural totalmente novo. Isso pode ou não envolver uma mudança de gênero e pode ainda exigir a justaposição intelectual de (pelo menos) um texto com outro que, como já sugerimos, é central para a leitura e a experiência do espectador de adaptações. Contudo, o texto ou os textos apropriados nem sempre são claramente sinalizados ou reconhecidos como tais como no processo adaptativo<sup>100</sup> (SANDERS, 2006, p. 26).

Como exemplo, Sanders (2006) cita o musical *Kiss me Kate* (1953), que a seu ver é concomitantemente uma adaptação e uma apropriação. O musical em si é uma adaptação da peça do bardo inglês, *A megera domada*, enquanto que a história que se desenvolve nos bastidores é uma apropriação.

Retomando as ideias de Hutcheon, no que dizem respeito às peças de teatro, afirma-se que:

Num sentido bastante concreto, qualquer produção de uma peça impressa poderia ser a princípio considerada, em sua *performance*, uma adaptação. O texto de uma peça nem sempre fala ao ator sobre questões como gestos, expressões e tons de voz utilizados para converter as palavras da página numa *performance* convincente (MILLER, 1986, p.48); o diretor e os atores são os responsáveis por efetivar o texto, por interpretá-lo e recriá-lo, de certo modo, pois, adaptando-o para o palco (HUTCHEON, 2013, p. 68).

Desta maneira, nunca teremos a mesma encenação de uma peça, levando em conta que cada diretor interpreta o texto de uma forma, possui determinados objetivos, ambições, recursos, atores e apoio técnico para poder criar um mundo

---

<sup>100</sup> No original: “an adaptation signals a relationship with an informing sourcetext or original. On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations. But the appropriated text or texts are not always as clearly signaled or acknowledged as in the adaptive process”.

visual e auditivo no palco. As limitações físicas do palco também acrescentam restrições às possibilidades de ação e caracterização. Ainda assim, os adaptadores têm à sua disposição inúmeras possibilidades, podendo criar encenações mais ou menos realistas, estilizadas, artificiais, dependendo da concepção.

Com relação a quem devemos chamar de adaptador, Hutcheon questiona se este papel é exercido pelo roteirista, pelo diretor, pelo compositor, pelos atores, pelos cinegrafistas, ou ainda, no caso das produções cinematográficas, pelo editor de filme, concluindo que o diretor é “também um gerente, um organizador dos demais artistas nos quais deve confiar para produzir a nova obra” (HUTCHEON, 2013, p. 122). Além disso, no que diz respeito à assinatura da produção, no filme o diretor e o roteirista costumam partilhar a tarefa principal da adaptação. Já na adaptação para o palco não há as intervenções estruturais do editor de um filme, sendo o diretor considerado o responsável direto pela forma e impacto do todo. Ele é, então, considerado o responsável pela visão global; pela adaptação como adaptação. Entretanto, não podemos nos esquecer que cada produção pode se desdobrar de maneiras diferentes e que, muitas vezes, o texto do palco não foi escrito pelo diretor.

A nossa proposta segue os pressupostos de Linda Hutcheon, no sentido de que vamos analisar a encenação de Gabriel Villela como um trabalho autônomo, uma obra que atualiza o texto de Shakespeare tendo em vista uma plateia contemporânea, num Brasil com especificidades históricas, culturais e regionais. Nesse sentido, é fundamental situar a adaptação no contexto social em que ela ocorre, como será feito no terceiro capítulo.

### 3.2 ADAPTANDO SHAKESPEARE PARA O PALCO

Patrice Pavis, em *O teatro no cruzamento de culturas*, lançado em 1990, traduzido para o português em 2008, observa que a tradução para palco se torna completa com a sua representação (*mise en scène*): a plateia recebe ao mesmo tempo o texto e a *mise en scène* (ou seja, um ato conjunto do tradutor, dos atores, encenador e demais criadores). O autor analisa (mais especificamente no capítulo

“Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural”) como se dá a tradução do texto-fonte para a concretização receptiva. Dito de outra forma, Pavis assinala múltiplas manobras que podem ser utilizadas tanto pelo dramaturgo como pelo encenador durante o processo da adaptação:

Cortes, reorganização da narrativa, ‘abrandamentos’ estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. A adaptação (...) goza de grande liberdade: ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário (...). Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria (...). (PAVIS, 2008, p. 10).

Em sua dissertação, *Longa jornada sertão adentro: a história do amor de Romeu e Julieta de Ariano Suassuna*, Paulo Roberto Pelissari (2008) aponta, a partir de reflexões baseadas nos estudos de Patrice Pavis, Linda Hutcheon, Julie Sanders, entre outros, que diversas produções ao longo dos séculos exploram diferentes ângulos das peças de Shakespeare, adaptando o texto-fonte ao contexto do público-alvo, com o intuito de que atenda às especificidades desse contexto de recepção. O pesquisador afirma que muitos enredos, como a narrativa de *Romeu e Julieta*, têm sido reduzidos, ampliados, modificados, adaptados para atender diferentes plateias e contextos sócio-históricos específicos.

Edward L. Rocklin (1999), em *Performance is More than an “Approach” to Shakespeare*, chama atenção para o fato de que os alunos de literatura geralmente leem as peças de Shakespeare não como textos que serão concretizados<sup>101</sup> durante a representação, como roteiros, mas como textos literários acabados. Ele salienta que a linguagem do roteiro é uma forma especial de escrita na qual as palavras na página servem tanto como falas dos personagens quanto instruções para os atores e que o meio dramático e o diálogo devem funcionar para os alunos como uma segunda língua (ROCKLIN, 1999, p. 50). O autor afirma que o texto shakespeariano

---

<sup>101</sup> Assim como Rocklin, em *Shakespeare: text into performance*, Peter Reynolds reforça a ideia dos “textos como incompletos e parciais sem a dimensão da performance, real ou imaginada (...) é impossível pegar uma cópia de uma peça shakespeariana e lê-la sem a recriar no teatro da própria mente, em algum nível”. Tradução nossa. No original: “texts as incomplete and partial without the added dimension of performance, real or imagined (...) It is impossible to pick up a copy of a Shakespeare play and read it without, on some level, re-creating it in the theater of the mind's eye” (REYNOLDS, 1991, p.xii-xiii).

determina o que deve acontecer, o que deve ser dito, e em que ordem, mas, ele também propõe o que é deixado em aberto<sup>102</sup>. Ele enfatiza, ainda, a importância dos momentos de silêncio nas peças shakespearianas, que podem alterar o modo como determinadas passagens são encenadas. Quando a peça é tratada como um roteiro, ela funciona como uma série de instruções que especificam muito, mas não tudo do que deve acontecer durante as representações (ROCKLIN, 1999, p. 52).

Rocklin (1999) também propõe um mapa em que organiza alguns conceitos de *performance* em três partes: concepção, produção e recepção (conception, enactment, reception). Na primeira parte ele vai olhar para o modo como o dramaturgo transformou as suas fontes e como essas decisões interferiram na peça. A segunda parte se refere aos ensaios dos atores e diretores, que acabam recriando o texto, e à encenação deles no palco. Finalmente, a terceira parte diz respeito à recepção da plateia e dos críticos.

De modo semelhante, em *O teatro no cruzamento de culturas*, Patrice Pavis (2008) prevê, dentro do processo de transformação do texto fonte para o texto alvo, etapas que vão de T0 a T4. Nesse sentido, para Pavis (2008), o texto dramático, ao ser traduzido para a cena, passa das escolhas e formulações do autor (T0), para a concretização textual (T1), a concretização dramatúrgica (T2), a concretização cênica (T3) e, enfim, chega à concretização receptiva (T4). Muito mais do que uma tradução linguística, a tradução teatral para esse autor “empenha muito uma estilística, uma cultura, uma ficção (...) a tradução dramatúrgica é necessariamente uma adaptação e um comentário” (PAVIS, 2008, p. 127-128).

Com relação à participação do público que vai assistir a uma peça, Peter Reynolds (1991, p. 104), em *Shakespeare: text into performance*, aponta os processos realizados por cada pessoa enquanto vê o espetáculo. Ele afirma que a

---

<sup>102</sup> Peter Reynolds aponta que “Além de propor direções que nem sempre são claras ou estão completas, Shakespeare também deixa o leitor ativo com muito trabalho se ele ou ela for encenar o texto. Shakespeare não explicita para o leitor, para o ator, para o diretor, para o designer ou para qualquer outra pessoa exatamente como o seu texto deve ser colocado no palco, mas ele deixou inúmeras pistas no texto que precisam ser investigadas”. Tradução nossa. No original: “In addition to stage directions that are not always clear or complete, Shakespeare also leaves the active reader with a good deal of other work to do if he or she is to make a performance text out of a printed one. Shakespeare does not spell out to the reader, actor, director, designer or anyone else, *exactly* how his text should be made into a performance, but he has left a lot of clues in the text that need to be investigated” (REYNOLDS, 1991, p. 6).

pessoa está continuamente tentando construir uma síntese dos diversos signos e sinais que estão sendo transmitidos pelos atores, pelo cenário, pelos figurinos, pela linguagem corporal dos atores, pela iluminação, pela sonoplastia, entre outros aspectos. Ao mesmo tempo, esse indivíduo tenta estabelecer conexões entre o que ele ouve e vê e procura criar sentidos, relacionando esses fatores com o seu repertório cultural.

Em *Studying Shakespeare in Performance*, Jonh Russell Brown apresenta vários aspectos dos estudos da encenação de Shakespeare, tais como: o estudo do teatro e as edições das peças, o modo pelo qual a pesquisa pode se colocar a serviço do teatro, como escrever sobre peças encenadas, algumas produções, alguns diretores, entre outros. Brown destaca que o evento teatral deve ser considerado como um todo quando se analisa uma montagem: o lugar e o contexto da atuação, a composição, a experiência (com teatro e com Shakespeare) e a expectativa da plateia, o tamanho e formato do palco, os equipamentos e as tecnologias disponíveis no local de encenação, a habilidade, o treinamento e a experiência dos atores<sup>103</sup>. O diretor da encenação de *Macbeth* que será analisada neste trabalho, Gabriel Villela, por exemplo, afirma que a encenação depende do local onde será apresentada – na rua, num teatro fechado, num teatro grande, em que a plateia fica distante dos atores, num teatro pequeno com poucos lugares. Em uma entrevista realizada no dia 21 de maio de 2013 em Belo Horizonte, Villela ressalta que

Veja bem, eu acho que há uma diferença entre teatro de rua, teatro na rua [...] são definições próprias [...] eu acho que o diálogo que acontece entre o público anônimo e coletivo da rua, o público transeunte, né, aquele que passa, para pra ver, ou aquele que sobe a praça com a família inteira, ele é um público que quer muito ver o espetáculo. Ele é muito devoto da cena pública. Então, ele tá muito atento pra determinadas experiências que às vezes hoje no teatro fechado a gente não tem. Como por exemplo, é muito mais fácil controlar celular na mão de um público na rua do que de um público na casa fechada. O público burguês fala assim “Eu vou deixar ligado, eu paguei”. Muitas vezes ele tá mais interessado na mensagem, na

<sup>103</sup> Podemos fazer as seguintes perguntas: Com relação à preparação do ator, como ela ocorre? Como é o trabalho com a linguagem corporal, com a voz, com o improvisado? A Royal Shakespeare Company, por exemplo, trabalha com Cicely Berry como “voice coach” dos atores. Como se dá o entendimento coletivo da peça? Como é a exploração do texto, tanto com o corpo como com a voz? Como falar as palavras, representar, sustentar as ideias? Como o ator responde ao texto? Como é o trabalho com os protagonistas? E com os atores que recebem papéis que se destacam menos na ação?

tela ligada, entrando no, naqueles trens, naquelas máquinas. Se você pede na rua pra desligar o celular, mas assim as pessoas se vigiam. É um jeito de filiação não burguês (VILLELA, 2013).

Nesse sentido, para o diretor mineiro, a interação dos atores com a plateia muda dependendo do lugar em que é realizado o espetáculo. Villela dá preferência às encenações que ocorrem em espaços abertos, que possibilitam uma maior interação com as pessoas que estão na plateia.

Contribuem, igualmente, para as diferentes significações de uma peça os efeitos visuais, a sonoplastia<sup>104</sup>, a movimentação coreográfica, a presença dos atores no palco, o figurino<sup>105</sup>, o cenário e os acessórios de palco<sup>106</sup>. É fundamental pensar, além do contexto em que está inserida determinada adaptação, qual é a companhia teatral (sua organização, sua história) ou, se não for uma companhia, mas apenas um elenco de atores reunidos, quem são esses atores, qual o seu contato com Shakespeare, como é a trajetória de cada ator<sup>107</sup>, como é o palco onde vão atuar, entre outras questões. Com relação à recepção, o autor reforça que cada leitor e crítico trará consigo uma experiência e uma imaginação únicas enquanto descobre o que as peças podem lhe oferecer (BROWN, 2011, p. 1).

Para Brown, ver uma encenação envolve muito mais do que os sentidos da visão e da audição, e mais do que uma simples cognição de sinais fixos: “Todos os nossos sentidos, instintos, memórias podem estar envolvidos e vão interagir entre

---

<sup>104</sup> Em *Macbeth*, por exemplo, há o som das batidas no portão, raios e trovões, o som das espadas se chocando umas contra as outras durante a batalha, os sinos. Esses efeitos sonoros ajudam a criar o tom e a atmosfera da peça.

<sup>105</sup> Em *Macbeth*, há um destaque para as roupas usadas durante o banquete oferecido por Macbeth, que contrastam com as roupas do dia a dia e com o vestuário de guerra. Outro momento da peça que chama atenção para as vestimentas é a primeira cena do último ato, quando Lady Macbeth aparece com camisola diante do médico e da dama de companhia, reforçando a ideia de sua exposição e vulnerabilidade.

<sup>106</sup> Os objetos cênicos podem reforçar a simbologia da peça (a luz que Lady Macbeth carrega consigo quando está sonâmbula, a coroa simbolizando a ambição de Macbeth) ou mesmo sinalizar convenções teatrais: uma cruz pode representar um cemitério ou uma igreja, uma cadeira maior faz a vez do trono, tochas e velas podem indicar que é noite, e assim por diante.

<sup>107</sup> Um exemplo de como a seleção (casting) do ator interfere na peça a ser realizada é o filme *Titus* (1999), dirigido por Julie Taymor. A escolha de Anthony Hopkins para o papel principal é altamente significativa, visto que ele é lembrado por seu papel de Hannibal Lecter, o serial killer canibalista de “O silêncio dos inocentes” (1991), “Hannibal” (2001) e “O dragão vermelho” (2002). Como lembra Peter Reynolds, mesmo a idade de determinada atriz ou ator pode interferir na imagem que fazemos da personagem. Em *Macbeth* (2010) de Rupert Goold, a escolha de Kate Fleetwood para o papel de Lady Macbeth traz à tona a ideia de que ela é uma esposa troféu, uma mulher jovem, não necessariamente interesseira, que é casada com um homem muito mais velho do que ela (no caso, Patrick Stewart), poderoso, influente e rico.

eles. Tanto palavras como ações cotidianas podem receber poderes inesperados e excepcionais no teatro”<sup>108</sup> (BROWN, 2011, p. 6). Cada encenação será diferente de todas as outras, mesmo se os mesmos atores estiverem envolvidos e utilizarem o mesmo espaço cênico.

Brown enfatiza ainda que o teatro é uma ocasião social e que a natureza do encontro que ocorre entre palco e plateia faz parte do que a representação de uma peça alcança em determinado momento. Ele afirma que pouca atenção tem sido dada à experiência dos espectadores, às suas mudanças de humor, diferentes sensações e expectativas, curiosidade, frustração ou satisfação. Dessa forma, o autor defende veementemente que uma encenação não terá sido completamente descrita se não for dada atenção à reação/atuação da plateia:

Primeiramente, uma performance fornece uma experiência progressiva tanto para atores como para espectadores. A passagem do tempo deve ser envolvida em qualquer descrição de um evento teatral: sequência, desenvolvimento, crescimento, e possivelmente mudança estão acontecendo a cada momento numa peça. Nem o ator nem a plateia permanecem os mesmos durante uma performance. (...) No palco, a peça é como uma jornada na qual diversos lugares são visitados, logo, para descrever a performance, espaço bem como o tempo devem ser levados em conta. (...) uma performance não será a mesma para todos os membros da plateia, não importa o quão plena seja experiência compartilhada (...) Uma produção teatral vive, debate-se ou morre por causa de seu efeito em uma plateia<sup>109</sup>. (BROWN, 2011, p. 15-16, 34).

Se acompanhássemos a turnê de uma peça nos vários locais de apresentação, seria possível perceber as mudanças, adaptações e diferentes

---

<sup>108</sup> Tradução nossa. No original: “All our senses, instincts, and memories may be involved and will interact with each other. Both words and everyday actions can be given unexpected and exceptional powers in the theatre”.

<sup>109</sup> Tradução nossa. “First, a performance provides a progressive experience for both actors and audiences. The passage of time should be involved in any description of a theatrical event: sequence, development, growth, and possibly change is happening at every moment in a play. Neither actor nor audience remains throughout a performance (...). On stage, the play is like a journey in which various places and so, to describe its performance, space as well as time must come into question. The journey needs to be noticed, at least its beginning and its end, and what gets lost in the process, and what is retained, newly discovered, or created (...) a performance will not be the same for every member of an audience, no matter how fully shared is the pleasure that is given (...) A theatrical production lives, struggles or dies because of its effect on an audience and that phenomenon should be an important part of the study of plays in performance”.

reações<sup>110</sup> mencionadas pelo crítico. Ainda assim, jamais conseguiríamos resgatar a complexidade e a dinâmica do momento.

Jay L. Halio (2000), em *Understanding Shakespeare's plays in performance*, aborda questões como: a construção do texto teatral, levando-se em conta as consequências dos cortes, interpolações e acréscimos ao texto shakespeariano; a construção do cenário, das vestimentas; a construção dos personagens, dando importância para a entonação, para o modo como o ator constrói seu papel, para a relação entre os atores/personagens da peça; a construção do subtexto, ou seja, as indicações, ideias ou pensamentos que não estão escritos, mas que ajudam os personagens a serem o que são ou que os fazem se comportar como se comportam; a construção da linguagem shakespeariana, e a dificuldade que ela apresenta às plateias modernas; entre outros aspectos.

Com relação à linguagem de Shakespeare, ao mesmo tempo em se destaca pela beleza, ela também oferece dificuldades por ser poética, simbólica, metafórica, complexa. Dentro desse contexto, inúmeras questões podem ser levantadas, entre elas: qual enfoque será dado aos versos shakespearianos? Qual tradução será usada? Apenas uma tradução será usada, serão mescladas diversas traduções ou será criada uma nova? A linguagem será simplificada? Será utilizado o verso ou a prosa ou ambos? As rimas serão mantidas ou serão eliminadas? Como os apartes, os solilóquios e outras falas afetam os atores e o público? Como o texto se torna vivo? Quais imagens serão mantidas ou suprimidas, como será o trabalho com o vocabulário, com a gestualidade, o estilo, a sintaxe, os diálogos, o texto como um todo? Quais são os subtextos? Como eles foram resolvidos? Qual ênfase será dada – verbal? Visual? Que cortes serão realizados? Em que eles afetam o texto? Como a linguagem será incorporada pelos gestos dos atores? Como ela será expressa juntamente com a linguagem corporal?

Além dessas questões, ao propor uma releitura de uma obra de Shakespeare, o diretor, o produtor e as demais pessoas envolvidas nessa nova

---

<sup>110</sup> Cada experiência será diferente das outras, ainda que os mesmos atores estejam atuando no mesmo lugar. Haverá uma determinada progressão na atuação – os atores se aperfeiçoam ao longo das apresentações e são recepcionados por públicos diversos, em espaços e tempos que variam. Cada representação dá novas significações ao texto shakespeariano, conta a história de modo diferente.

adaptação precisam levar em conta o fato de que já existem inúmeras montagens, inúmeros trabalhos e propostas de leitura dessa obra e que, portanto, são inevitáveis as comparações. Como propõe Graham Holderness (1992, p. 155), “um filme de Shakespeare nunca é percebido num vácuo total, por causa da ubiquidade de Shakespeare como um fenômeno cultural” (HOLDERNESS, p. 155). Logicamente, essa assertiva se aplica da mesma forma às novas montagens teatrais de determinada peça. Existe certa pressão de textos como os de Shakespeare, por parte do público que vai receber a obra, por parte da crítica e mesmo advinda dos próprios envolvidos nesse processo de adaptação. Sem dúvida nenhuma, a memória cultural se presentifica e cada obra resulta de uma tradição anterior.

Outro autor que discute a adaptação de textos shakespearianos é Jack J. Jorgens (1977). Ele explica que a representação teatral pode nos auxiliar a perceber e a pensar não só o que está sendo dito, mas *como, porque e para quem* se está dizendo. Ela pode ser uma ferramenta útil para a construção visual do que está sendo falado, tendo em vista que “a imagem poética numa peça é colocada num contexto não só de palavras sozinhas, mas de palavras, situação dramática, interação de personagens, efeito do palco, e está situada numa sequência temporal” (JORGENS, 1977, p. 3).

Por fim, é importante refletir sobre a questão da historicização na obra de arte. Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* afirma, a partir da conceituação de Bertold Brecht, que historicizar é apresentar um acontecimento ou mesmo uma personagem à sua “luz social, histórica, relativa e transformável. É 'mostrar os acontecimentos e os homens sob seu aspecto histórico, efêmero' (...) o que levará o espectador a pensar que sua própria realidade é histórica, criticável e transformável”. (PAVIS, 1999, p.196-197). Em outras palavras, o autor argumenta que é imprescindível que um espetáculo mantenha um vínculo com o presente – ou, então, ele não interessa (MIRANDA, 2008, p. 4). Para que isso ocorra, duas historicidades são postas em jogo: “a da obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo” (PAVIS, 1999, p.197). A partir desses pressupostos, levantam-se as seguintes questões: qual é a perspectiva contemporânea enfocada em *Macbeth* dirigida por Gabriel Villela? Qual

é a relação sócio-ideológica-histórica estabelecida entre *Macbeth* de Shakespeare e a peça construída pelo diretor mineiro?

### 3.3 SHAKESPEARE NO BRASIL<sup>111</sup>

Em um artigo intitulado “Shakespeare no Brasil”, Barbara Heliodora menciona que as obras de Shakespeare vieram para este país a partir da terceira década do século XIX por causa da influência que a cultura francesa exercia sobre a portuguesa. Segundo a autora, as primeiras encenações das obras do bardo em Niterói e no Rio de Janeiro eram adaptações de Jean-François Ducis, “um produto muito específico das mudanças que estavam ocorrendo no teatro francês, e de alguns outros seus contemporâneos” (HELIODORA, 2008, p. 322).

Durante algum tempo acreditou-se que João Caetano<sup>112</sup>, nosso primeiro grande ator, conforme a crítica Barbara Heliodora (2008), trabalhara com traduções do original em inglês. Entretanto, como assinala a crítica, devido aos estudos de Eugênio Gomes, Celuta Moreira Gomes e de Décio de Almeida Prado descobriu-se que o ator havia utilizado as versões francesas, que foram apresentadas durante o século XIX no Brasil também por companhias estrangeiras que passaram por aqui.

Há notícias de algumas montagens, em 1835, de peças que Heliodora (2008) chama de “pseudo-shakespearianas”, apresentadas no Brasil: *Os túmulos de Verona ou Julieta e Romeu* e *Os terríveis feitos do ódio e da vingança ou Julieta e Romeu*. No mesmo ano há também o registro de uma interpretação de *Hamlet*, realizada por João Caetano, com tradução do original inglês feita por Oliveira e Silva. Posteriormente, foram apresentadas no país *Coriolano em Roma* e *Otelo* de Ducis. Além disso, tem-se a notícia de um espetáculo beneficente, no Teatro Constitucional, com a apresentação de duas cenas em inglês da peça *Otelo*.

<sup>111</sup> Objetivando dar uma ideia da produção nacional, colocamos no Apêndice 3 (p. 239) uma tabela com as representações brasileiras de Shakespeare – consideradas a partir 1938 –, de que tivemos notícia, em ordem cronológica.

<sup>112</sup> Segundo Eugênio Gomes, João Caetano era o “mais completo ator nacional” (GOMES, 1961, p. 14). O ator era autodidata e passou a ensinar teatro, publicando em 1837 o livro *Lições Dramáticas*. Para mais informações a respeito de João Caetano, consultar: GOMES, E. **Shakespeare no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC - Ministério da Educação e Cultura, 1961.

No ano de 1838 João Caetano interpreta *Otelo* na tradução de Gonçalves Magalhães que, por sua vez, traduzira da versão para o francês de Alfred Vigny. A personagem-título se constituiu no maior sucesso de toda a sua carreira. Há também indicações de que o ator apresentou *Shylock ou a terrível vingança de um judeu*, que se baseava na versão francesa de Albois.

Dois anos depois João Caetano apresenta mais um *Hamlet*, dessa vez na versão de Ducis. Heliodora destaca que essa encenação foi mais bem sucedida que a anterior. Apesar disso, figuras ilustres tais quais Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Machado de Assis e Joaquim de Nabuco se manifestaram contrários à “mediocridade de Ducis, porém João Caetano nunca mais voltou ao original” (HELIODORA, 2008, p. 324) em inglês. Ainda, em 1843, João Caetano encena *Macbeth*, com a versão de Ducis traduzida por José Amaro de Lemos Magalhães. Depois de João Caetano, Shakespeare desaparece dos palcos brasileiros por quase um século, a partir da interpretação por atores nacionais.

Por outro lado, companhias estrangeiras trouxeram encenações das peças shakespearianas para a nossa terra. Conforme o artigo de José Roberto O’Shea, intitulado *As primeiras estrelas shakespearianas nos céus do Brasil: João Caetano e o teatro nacional*, em 1871 veio ao Brasil, pela primeira vez, a companhia italiana de Ernesto Rossi, que apresentou no Teatro Lyrico Fluminense um vasto repertório de tragédias, todas traduzidas diretamente do original inglês. Entre elas havia *Otelo*, *Macbeth*, *Hamlet* e *Romeu e Julieta*. Segundo O’Shea (2004, p. 204), a primeira temporada brasileira de Rossi não obteve sucesso de bilheteria, apesar da fama da companhia. Na época, a concorrência vinha dos espetáculos de canção que ocorriam no teatro popular Alcazar Lyrique. Rossi voltou ao Brasil em 1879 trazendo encenações de *Ricardo III*, *Coriolano*, *O mercador de Veneza* e *Rei Lear*, entre outras peças.

Uma outra companhia italiana também se apresentou nos palcos brasileiros. Ela contava com o célebre ator Tommaso Salvini em seu elenco. Segundo Eugênio Gomes (1961), as interpretações<sup>113</sup> de Salvini das personagens Otelo e Hamlet

---

<sup>113</sup> Conforme ressalta Eugenio Gomes, “Sem que Rossi deixasse de ter um lugar entre os melhores atores da época, a verdade estava com os círculos brasileiros que consagravam maior admiração a Salvini. Isso ficou de uma vez por todas patenteado quando ambos representaram na Inglaterra em 1876. os ingleses acharam tão extraordinário o desempenho de Salvini no papel de Otelo, que o

foram muito bem aclamadas e recebidas pelo público brasileiro. Sabe-se que entre 1871 e o final do século

o Brasil foi visitado por oito companhias italianas, duas espanholas e mais duas portuguesas, com peças de Shakespeare (ou suas adaptações), sendo importante notar que, mais para o final do século, as companhias começaram a visitar também São Paulo, sendo que Rossi, em 1879, visitou Porto Alegre (HELIODORA, 2008, p. 325-326).

Conforme salienta Eugênio Gomes (1961), as traduções de Shakespeare em língua vernácula eram de José Antônio de Freitas, um erudito brasileiro que residia em Portugal. O teatro shakespeariano era divulgado no Brasil a partir das imitações de Ducis em português e em castelhano e, com a vinda das companhias italianas, passou a ser difundido também nessa língua. Como consequência disso, o que ficou na memória dos espectadores desta época foram “visões e imagens fragmentárias e, não obstante a isto, suficiente para a manutenção de um clima de curiosidade dramática e sentimento poético generalizado” (GOMES, 1961, p. 22).

No início do século XX, mais precisamente em 1905, Sarah Bernhardt interpretou *Hamlet*. Dois anos mais tarde Constant Coquelin Ainé apresentou *A megera domada* em francês. Em 1909 Albert Lambert Fils representou *Romeu e Julieta* e *Hamlet*. Já em 1918, Gabriel Trabulsi interpretou *Hamlet* em árabe. Devido à Primeira Guerra Mundial (1914-1918) houve um rompimento no fluxo de visitas europeias.

Apesar disso, houve exceções: em 1924 e em 1931 veio para o Brasil a companhia de Ermete Zacconi que tinha, em seu repertório, inúmeros títulos shakespearianos. Também visitaram o Brasil atores como Alexandre Moissi (em 1931) e Jacob Bem-Ami, ambos interpretando o papel do príncipe da Dinamarca.

As peças de Shakespeare voltam a ser encenadas nos palcos brasileiros em 1938, segundo Heliodora, por causa do entusiasmo e dos esforços de Paschoal Carlos Magno, um poeta e diplomata que voltou da Inglaterra tomado de paixão por Shakespeare. Ele criou o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) que estreou em 1938 com uma montagem de *Romeu e Julieta*. Esse espetáculo foi muito bem sucedido,

---

trágico italiano teve de repeti-lo, no país do dramaturgo, nada menos de trinta vezes numa temporada. Um pormenor ainda mais expressivo: nessa ocasião, Salvini não representou apenas para o público em geral, mas deu também vários espetáculos diurnos exclusivamente para os atores britânicos” (GOMES, 1961, p. 19-20).

teve repercussão na imprensa e marcou o início da carreira de Paulo Porto e de Sonia Oiticica (HELIODORA, 2008, p. 328-329).

Em 1941 o Teatro do Estudante do Brasil reencena *Romeu e Julieta*, no ano seguinte monta *Como quiseses* e *Sonho de uma noite verão*. Segundo Heliadora, a montagem do Teatro do Estudante do Brasil que obteve maior repercussão no Rio de Janeiro foi *Hamlet*, dirigida por Hoffman Harnisch, com Sérgio Cardoso no papel principal e Maria Fernanda Meireles Correia Dias atuando como Ofélia (HELIODORA, 2008, p. 329).

Na metade do século XX veio ao Brasil a companhia de Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, que teve grande repercussão e que trouxe um repertório vasto de peças, incluindo um Hamlet mais introspectivo. Em 1954 a companhia italiana Piccolo Teatro de Milan encena *Júlio César* e em 1958 o Teatro Stabile di Genoa apresenta *Medida por medida*.

Devido à comemoração de 400 anos do nascimento de William Shakespeare no ano de 1964 apresentou-se no Brasil uma companhia profissional de língua inglesa, liderada por Ralph Richardson e Barbara Jefford. Ela apresentou no Teatro Municipal *Sonho de uma noite de verão* e *O mercador de Veneza*. Também por ocasião do quarto centenário, de acordo com Heliadora (2008), foi encenada em São Paulo *A megera domada* (dirigida por Antunes Filho), *Sonho de uma noite de verão* (de O Tablado), no Rio de Janeiro, uma *Megera Domada* em Curitiba e *Júlio César* (dirigida por Ruth Escobar) em São Paulo. Posteriormente, Juca de Oliveira, que havia atuado em *Júlio César*, assumiu o papel principal na peça Ricardo III.

Nos anos 1960 tivemos mais algumas encenações de Shakespeare: um grupo coordenado por Vivien Leigh encenou *Noite de reis* e John Gielgud e Irene Worth interpretaram alguns trechos de Shakespeare. Três décadas depois Vanessa Redgrave trouxe *Antônio e Cleópatra* e Peter Brook encenou *Hamlet*. Segundo Heliadora, essas duas últimas apresentações foram “infelizes”, proclamando posições políticas e com “ares de adaptação para o Terceiro Mundo” (HELIODORA, 2008, p. 330).

Barbara Heliadora (2008) afirma que foi apenas nas últimas décadas do século XX que o bardo inglês começou a ser encenado com maior frequência pelos

brasileiros. Foram montadas peças como: *A tempestade* (dirigida por Tite de Lemos em 1964), *Titus Andronicus*, e *A comédia dos erros* (dirigida por Barbara Heliodora), *Romeu e Julieta* (traduzida e dirigida por Jô Soares em 1969), *Sonho de uma noite de verão* (1991, de Cacá Rosset, que teve grande repercussão, chegando a ser apresentada em Nova Iorque) e *A comédia dos erros* (dirigida por Cacá Rosset em 1992 e em 1994). Ainda, teve *Ham-let*<sup>114</sup> (dirigida por José Celso Martinez Correa em 1993 e 1994), *Otelo* (da Cia Tonia-Celi-Autran) e *Péricles* (de 1995, dirigida por Ulysses Cruz).

Destacaram-se na última década do século XX as apresentações do grupo inglês Cheek by Jowl, que incluíam *A tempestade*, *Medida por medida* e *Como quiserem* e uma encenação de um grupo romeno de *Titus Andronicus* num dos festivais internacionais em São Paulo, promovido por Ruth Escobar.

Fora do eixo Rio-São Paulo apareceram montagens como *Sonho de uma noite de verão*<sup>115</sup> e *Hamlet*<sup>116</sup> (em Curitiba, em 1991 e em 1992, respectivamente,

<sup>114</sup> Essa encenação está disponível em: <<http://globalshakespeares.mit.edu/hamlet-martinez-correa-jose-celso-1993/>>. Acesso em: 28/01/2015, às 19:50. Com quase cinco horas de duração e dois intervalos, a montagem de Zé Celso fez algumas alterações no texto de Shakespeare. Por exemplo, ele situa a cerimônia da coroação de Cláudio no carnaval brasileiro. De acordo com o site do Teatro Oficina, “A célebre tragédia de William Shakespeare recebeu nessa montagem brasileira um tratamento musical particular. Música e cantos ao vivo misturam a poesia de Shakespeare ao batuque, o samba, a bossa-nova e o rock'n'roll. A companhia percorreu nove cidades do interior do Estado de São Paulo apresentando ensaios abertos da peça, antes de estreá-la na inauguração do novo prédio do Teatro Oficina no dia 1 de outubro de 1993”. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatrofocina/velhosite/hamlet/hamlet.htm>>. Acesso em: 28/01/2015, às 20:02.

<sup>115</sup> Em “Sonho de uma noite de verão: o erudito e o circense em cena”, Anna Stegh Camati tece considerações sobre a adaptação da comédia shakespeariana *Sonho de uma noite de verão* realizada por Marcelo Marchioro. Ela salienta que o diretor paranaense procurou um equivalente para a cultura popular, os elementos reais e fantásticos e para a atmosfera de magia e encantamento no circo, “visto que nos seus picadeiros acontecem os mais fantásticos truques de magia e metamorfoses, assemelhando-se, assim, aos elementos de sonho e fantasia presentes no texto shakespeariano” (CAMATI, 2009, p. 273). Segundo a pesquisadora, em seu espetáculo Marchioro “privilegiou três aspectos do *Sonho*, a teatralidade, o humor e a magia (...) além disso, o encenador paranaense rejeitou o exotismo, a exuberância do cenário, e os clichês românticos exauridos das montagens do século XIX, para privilegiar a complexidade e sutileza verbal do texto de Shakespeare” (CAMATI, 2009, p. 277). Ainda, Marchioro “lança mão da tradição circense e de técnicas de encenação paródicas e melodramáticas (...) evoca a memória e a história das aproximações entre o circo e o teatro do início do século XX. Devido ao seu potencial cênico anti-ilusionista, o circo e o circo-teatro tornaram-se fonte de inspiração para o teatro brasileiro” (CAMATI, 2009, p. 288).

<sup>116</sup> Sobre essa encenação, Anna Stegh Camati, em um ensaio intitulado “Shakespeare no parque: *Hamlet* de Marcelo Marchioro”, afirma que foi sucesso de público e crítica, elogiado pela qualidade artística. A pesquisadora assinala que Marchioro privilegiou, em seu trabalho, o enfoque político, a abordagem das relações humanas e a metateatralidade. Conforme Camati: “Marchioro escolheu o momento exato para remontar *Hamlet*, uma vez que o país encontrava-se à deriva, à beira de um colapso, sob a presidência de Collor de Melo e, coincidentemente, o espetáculo, cujo processo de idealização e ensaios já durava alguns meses, estreou em plena época de *impeachment* e

dirigidas por Marcelo Marchioro), *Sonho de uma noite de verão* (em 2006, na Bahia, de Márcio Meireles) e *Romeu e Julieta* (em 1992, em Belo Horizonte, de Gabriel Villela em parceria com o Grupo Galpão). No Rio foram apresentadas as peças *Dois cavaleiros de Verona* (em 2006, do grupo Nós do Morro), *Conto de inverno* (em 2004, dos Atores de Laura, dirigidos por Daniel Herz) e, por fim, um espetáculo (de 1991, intitulado *As idades do homem*) com diversos trechos da obra shakespeariana dirigido por Sérgio Viotti viajou pelo país.

Barbara Heliodora (2008) afirma que a frequência das montagens da obra do bardo inglês tem crescido ao longo dos anos. Esse aumento na incidência dos espetáculos pode ser comprovado através das três montagens diferentes de *Rei Lear* (dirigida por Celso Nunes em 1983, por Ulysses Cruz em 1996 e por Ron Daniels em 2001), além de uma adaptação desta peça com a inserção do universo de Stanley Kubrik e de Frida Kahlo intitulada *2001: Happy New Lear* (encenada em 1999 no Rio de Janeiro pelo grupo Studio Stanislavski e dirigida por Celina Sodré). Não podemos esquecer da montagem de *Hamlet* (dirigido por Marcus Alvisi), *O mercador de Veneza* e *Antônio e Cleópatra* (dirigida por Paulo José), o musical *Otelo da Mangueira*<sup>117</sup> (dirigido por Daniel Herz), duas montagens de *Ricardo III* (uma com Jô Soares na direção e a dirigida por Roberto Lage) e uma de *Timon de Atenas* em São Paulo. Outra encenação shakespeariana brasileira foi *Estou te escrevendo de um país distante*<sup>118</sup> (1997), dirigida por Felipe Hirsch, uma adaptação da tragédia de *Hamlet*. Sobre a concepção teatral deste espetáculo, Célia Arns de Miranda menciona que Felipe Hirsch faz uso do texto shakespeariano como “pretexto, reformulando temas já elaborados dramaticamente para rerepresentá-los

manifestações de rua por parte da população” (CAMATI, 2004, p. 52). Ainda, Camati destaca que a intenção do encenador era, de modo geral, denunciar a corrupção como um todo e o sucateamento e esfacelamento do país decorrente desta situação.

<sup>117</sup> Como aponta Célia Arns de Miranda, em um artigo intitulado *Shakespeare em versão musical*, esse musical é “uma transposição do *Otelo* de Shakespeare para o universo tradicional brasileiro das escolas de samba cujos desfiles atraem, todo ano, milhares de turistas do mundo inteiro” (MIRANDA, 2008, p. 1). Segundo Miranda (2008), o texto do espetáculo divide-se em dois atos onde o autor do espetáculo insere dezenove samba canções de inúmeros compositores brasileiros (como por exemplo, Cartola, Arthurzinho, Geraldo Pereira). As letras se encaixam perfeitamente no enredo, por abordarem assuntos como paixões, ciúmes, traições e situações do cotidiano. Nas palavras da pesquisadora, “as músicas adquirem uma função dramática no musical e ajudam a contar a história” (MIRANDA, 2008, p.1).

<sup>118</sup> Mais informações sobre esse espetáculo estão presentes na tese de Célia Arns de Miranda, intitulada “Estou te escrevendo de um país distante: uma re-criação cênica de Hamlet por Felipe Hirsch”. Universidade de São Paulo, 2004.

como novo material de reflexão, através de uma estrutura metateatral” (MIRANDA, 2004, p. VI). Em decorrência da opção por uma encenação teatralizante, os espectadores

são levados a assumir uma atitude crítica em face da realidade que está sendo apresentada e re-apresentada: a dicotomia entre a vida e o teatro, o real e o irreal, a verdade e o equívoco, a essência e a aparência, a sanidade e a loucura já é flagrada no início do texto teatral, tornando-se o sustentáculo conceitual e conteudístico da encenação (MIRANDA, 2004, p.117).

Destacou-se, em 2003, *Otelo*, encenação realizada pelo Grupo Folias D'Arte e dirigida por Marco Antonio Rodrigues. Com um cenário contemporâneo, a encenação funde elementos da Veneza e do Chipre do século XVI com cidade de Nova York e a São Paulo do século XXI. Para Célia Arns de Miranda, o espetáculo resulta em "uma incessante e recíproca interação do sagrado e do profano, da arte erudita e popular, da linearidade clássica e da fragmentação do pensamento do humanismo renascentista e da modernidade asfíxiante” (MIRANDA, 2008, p.3). A pesquisadora destaca que

uma das características que acompanha a estética do Folias é promover em seus espetáculos o diálogo intermidial entre vários segmentos artísticos como a música, a dança, o teatro, o cinema, as artes plásticas, dentro de um todo artístico. No prólogo do *Otelo*, o público, ao contemplar o desfile de transeuntes na capital cosmopolita do mundo ao som de New York, New York (a princípio, entoada e tocada no violão por um ator para, em seguida, ouvir-se a voz de Frank Sinatra na gravação) tem a oportunidade de se defrontar com um elenco polivalente que se reveza em demonstrações caricatas que exacerbam a deformação grotesca dos heróis de cada dia que se reconhecem irmãos no esvaziamento do momento contemporâneo (MIRANDA, 2008, p. 291).

Uma encenação que ganhou destaque em 2005 por escolher um espaço pouco convencional para servir de palco foi uma adaptação de *Hamlet*. O espetáculo *Hamlet sincrético*, do Grupo Caixa-Preta, foi encenado no Hospital Psiquiátrico São Pedro (RS). Dirigido por Jessé Oliveira, *Hamlet sincrético* foi definido como uma “adaptação/apropriação coletiva”, ou ainda “tradução cultural” (CAMATI, 2010) que procurou ressignificar o texto shakespeariano. Anna Stegh Camati, em um artigo intitulado “*Hamlet sincrético* do Grupo Caixa-Preta: o espaço cênico não convencional como elemento dramaturgico”, chama a atenção para o fato de que o

lugar de encenação<sup>119</sup> agrega uma carga semântica à peça, condicionando a percepção do público e interferindo na percepção do espetáculo. Segundo Camati, essa carga semântica “dialoga com os conteúdos temáticos do texto traduzido para a cena, evocando todo um passado de opressão sofrido pelos africanos e afro-descendentes no Brasil que redimensiona o assunto abordado na peça” (CAMATI, 2010, p. 4). A pesquisadora também dá um enfoque às inserções, no espetáculo, de referências musicais de matriz africana e de sambas-enredo, juntamente com a interpolação de cânticos religiosos e de elementos relacionados ao *rap*, à capoeira e à umbanda.

Em 2008 encenaram-se pelo menos quatro peças de Shakespeare: *Otelo* (com Marcus Alvisi como diretor), duas *Megeras Domadas* (uma realizada pelo Grupo Teatro do Ornitorrinco, com Cacá Rosset na direção, e a outra com Jessé Oliveira na direção) e *Hamlet*<sup>120</sup> dirigida por Aderbal Freire Filho (com o ator Wagner Moura no papel principal). No ano seguinte Silvia Monteiro dirigiu a peça *Otelo, as faces do ciúme*, apresentada em Curitiba no Teatro Barracão EnCena. Em 2010, a companhia teatral *Clowns* de Shakespeare, em parceria com o diretor mineiro Gabriel Villela, apresentou o espetáculo *Sua Incelença, Ricardo III*. É importante ressaltar que esse grupo já montou inúmeras peças do bardo, tais quais: *Sonho de uma noite de verão* (1993), *Noite de reis* (1994), *A megera donada* (1998), *Sonhos de uma noite só* (1999) e *Muito barulho por quase nada*<sup>121</sup> (2003).

<sup>119</sup> Camati enfatiza que “a atmosfera de desassossego ainda é intensificada pela escolha do espaço cênico que abarca diversos segmentos do Hospital Psiquiátrico São Pedro em Porto Alegre: o pátio interno entre dois pavilhões desativados, os corredores escuros e sombrios pelos quais os espectadores são conduzidos à luz de vela, de onde vislumbram diversos cubículos, sem janelas e sem luz, e a ampla sala com diversas entradas e saídas onde se realiza o jogo cênico. No percurso em forma processional, pelos corredores estreitos, ouvem-se gemidos e gritos que geram ansiedade e um elevado grau de claustrofobia” (2010, p. 2). Esse trabalho está disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/dramaturgia/Anna%20Stegh%20Camati%20-%20Hamlet%20sincr%20do%20Grupo%20Caixa%20Preta%20%20O%20espa%20E7o%20c%20EAnico%20n%20E3o%20convencional%20como%20elemento%20dramat%20FArgico.pdf>>. Acesso em: 03/11/2014, às 17:50.

<sup>120</sup> Além de Wagner Moura, estavam no elenco Tônico Pereira, Carla Ribas, Georgiana Góes, Caio Junqueira, Cláudio Mendes, Fábio Lago, Felipe Koury, Gillray Coutinho e Marcelo Flores. A tradução do texto foi realizada pelo próprio Wagner Moura em parceria com uma professora de inglês, Barbara Harrington. O espetáculo teve lotação na estreia no teatro Faap e foi aclamado pela crítica. Alguns jornalistas (como Sérgio Salvia Coelho, da Folha) chegaram a afirmar que esse Hamlet foi emblemático de sua geração.

<sup>121</sup> Em 2014 esse trabalho foi reencenado como parte das comemorações de 20 anos do grupo Clowns de Shakespeare. A montagem foi dirigida por Fernando Yamamoto, integrante dos Clowns, e Eduardo Moreira, um dos fundadores do Grupo Galpão. Apesar do baixo orçamento, o espetáculo

Já o ano de 2013 apresentou pelo menos sete peças com textos shakespearianos, entre elas: uma ópera de *Sonho de uma noite de verão*, de Benjamim Britten, dirigida por André Heller-Lopes; *Hamlet*, com Ron Daniels como diretor e Thiago Lacerda no papel do príncipe dinamarquês (teve sua estreia no final de 2012); *Psycho Rock Hamlet*, dirigido por Jota Eme; *Hamlet (Ego) Trash*, com direção de Cesar Almeida; *Coriolano*, sob a direção de Esther Góes; *Muito barulho por nada*, dirigida por Rodrigo Spina; e *Solilóquios de Shakespeare*, um espetáculo com monólogos de *Hamlet*, *Otelo*, *Trabalhos de amor perdidos* e *O mercador de Veneza*, sob direção de Hermano Leitão.

Por fim, em 2014 tivemos duas montagens de *Ricardo III*, uma com apenas Gustavo Gasparani no elenco (com direção de Sergio Módena) e a outra, mais tradicional, com quase três horas de espetáculo, dirigida por Marcelo Lazzaratto. Além desses espetáculos, João Luiz Fiani dirigiu *Hamlet na máfia*, Jefferson Bittencourt foi o diretor de *Otelo*, da Persona Cia de Teatro e Paulo Vinícius esteve na direção de *Lear*. Ainda, foram encenadas mais cinco peças shakespearianas: *A tempestade* (com direção de Alex Wolf), *Translation Péricles* (dirigida por Marco Koller e Alex Wolf), *Noite de Reis – Unidos do Carnaval* (com Ramiro Silveira como diretor), *Shakespeare no papel* (uma adaptação do Grupo de Teatro Celeiro das Antas da peça *Sonho de uma noite de verão*, encenada por atores e bonecos) e *Muito barulho por nada* (um espetáculo criado para homenagear os 450 anos do nascimento de Shakespeare, com Arthur Tadeu Curado na direção).

Na Inglaterra criou-se o hábito de encenar anualmente as 39 peças shakespearianas<sup>122</sup> – homenagem a uma das principais obras dramáticas de todos os tempos. Conforme consta no jornal Estadão (de São Paulo) do dia 24 de maio de 2012, essa ideia foi incorporada pelos brasileiros, através do produtor Alexandre Brazil. Ele é um dos responsáveis pelo Projeto 39, que tem como objetivo encenar, em dez anos, os 39 textos de Shakespeare – desde, *Henrique VI* (1590), primeira peça, até *A Tempestade* (1611) que foi a última que o bardo escreveu. O

---

passou por mais de 60 cidades, em 16 estados do país, além de ter sido o vencedor do Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga (CE), um dos mais importantes da região.

<sup>122</sup> Estão sendo consideradas dentro das 39 peças *The Two Noble Kinsmen*, *Cardenio* e *Love's Labour's Won*.

projeto estreou com a encenação de *Ricardo III*, dirigido por Marco Antônio Rodrigues, no Teatro Sérgio Cardoso em 2013.

Essa iniciativa tem a supervisão de produção de Erike Busoni e já recebeu apoio da crítica, tradutora e pesquisadora Barbara Heliodora, que avalia que o proveito para o teatro nacional será incalculável. Um dos objetivos do projeto, além de encenar peças que influenciaram toda a dramaturgia universal, é fomentar ideias, debater ambiguidades e flagrar contradições da sociedade. Conforme expõem Liana Leão e Anna Stegh Camati (2013):

Sabe-se que qualquer montagem ou adaptação dos clássicos exige uma exegese do texto e subtexto das peças e do contexto sócio-cultural em que as mesmas foram ambientadas e escritas. Shakespeare, muito antes de Freud, foi um dos mais perspicazes observadores do subtexto da vida, deixando-nos entrever as chaves ocultas do comportamento do homem, o hiato que existe entre comportamento explícito e motivação mascarada. Sabe-se, também, que a crítica shakespeariana, hoje, investiga como as peças de Shakespeare são transpostas para o palco em diferentes culturas, localidades e momentos históricos. A travessia do texto para a cena envolve uma situação de comunicação complexa que pressupõe um diálogo do texto/cultura-fonte para o texto/cultura-alvo e vice versa, com um olhar retrospectivo no passado, mas uma maior ênfase no presente.

Assim, o projeto resgataria a popularidade das peças, mostraria a atualidade do ator, refletiria sobre questões sociopolíticas, existenciais, culturais, antropológicas, psicológicas, ajudando-nos a aprofundar e a compreender melhor os mistérios da alma humana. O público, através das concretizações cênicas das peças shakespearianas, poderá repensar as relações das pessoas com o mundo contemporâneo, em todas as suas contradições, comportamentos, sentimentos e paixões.

Para o final de 2014 estava prevista a estreia da tragédia *Tróilo e Créssida*, traduzida e adaptada por Jô Soares, com Maria Fernanda Cândido no elenco. A adaptação por Kleber Montanheiro de *Os dois cavalheiros de Verona* também era esperada para 2014, entretanto não há notícias desse trabalho. O mesmo ocorre com *Romeu e Julieta* (que teria a direção de Vladimir Capella) e *As alegres comadres de Windsor* (supostamente dirigida por Cacá Rosset).

### 3.4 MACBETH NO BRASIL<sup>123</sup>

*Macbeth* é uma peça muito encenada no Brasil. Neste estudo serão apresentadas, em ordem cronológica, quinze encenações da tragédia escocesa, entretanto, faz-se a ressalva que podem ter havido outras montagens de que não tivemos notícias. Inclusive, sabe-se que houve uma encenação de *Macbeth* em 1970 dirigida por Fauzi Arap e que tinha, em seu elenco, Paulo Autran e Tônia Carrero. Porém, não encontramos notícias desta encenação.

No mesmo ano chamou a atenção a adaptação de *Macbeth* dirigida por Enrique Ariman. O diretor ítalo-argentino selecionou um elenco de vinte e dois atores<sup>124</sup> para trabalhar nesse espetáculo que se enquadrava perfeitamente na situação sócio-histórica vivida da ditadura militar brasileira. A partir dessa tragédia que aborda com a usurpação do poder pela força, Ariman estabeleceu uma correlação com a tomada do poder pelos militares em 1964. Além disso, como aponta o escritor e dramaturgo Raimundo Matos de Leão<sup>125</sup> em um artigo intitulado

<sup>123</sup> As fichas técnicas dos espetáculos estão organizadas no Anexo 6 (p. 261) deste trabalho. É importante ressaltar que a quantidade de informações sobre cada espetáculo não reflete a maior ou menor importância do mesmo. As informações condizem com o material encontrado por esta pesquisadora, seja em jornais, revistas ou em artigos acadêmicos, dissertações e teses.

<sup>124</sup> Conforme relata Armindo Bião, um dos atores que participaram desta encenação, os ensaios “foram uma loucura, ou várias, inclusive uma bem baseada na cabala e outra na insônia (como “*Macbeth* trucidada o sono”, aconteceram ensaios durante horas e horas, noturnas e diurnas, e se marcou quase um ato inteiro da peça assim, na insônia). [...] Representava-se, atuava-se, cantava-se, gritava-se, orava-se, com, em uma das cenas de feitiçaria, numa estrutura que descia sobre o palco, urubus vivos amarrados (que foram morrendo ao longo das quatro apresentações, sempre lotadas, no TCA), com incenso (muito), vinho distribuído para o público (dionisiacamente), assim como 1.500 palmas de coqueiro (para representar a floresta que andaria, realizando a terceira profecia das feiticeiras, do final do *Macbeth*) e, para reafirmar o caráter trágico (na tradição grega, tragédia é também o canto do bode) do texto de Shakespeare, e também para aludir aos sacrifícios de animais do candomblé, matava-se um bode em cena. Nosso Carlos Petrovich coordenava essa parte. Depois, embebedos no sangue do sacrificado, os atores desciam para a platéia. O sangue era quente e salgado. E a enfermaria do teatro precisou atender alguns espectadores. Escândalo!” (BIÃO, 2011).

<sup>125</sup> Em seu artigo é possível ler uma lembrança resumida da encenação, da qual copio um trecho: “Ao entrar na sala de espetáculo, o público deparava-se com os vinte e dois atores concentrados em bloco sobre uma escadaria que ligava o palco à platéia. Vestidos de túnicas brancas andrajosas e sujas, com ataduras nos tornozelos, braços e cabeça, os intérpretes tinham seus rostos maquiados palidamente. Os traços fisionômicos eram acentuados por riscos e sombreados marrons ou pretos, ressaltando-lhes a ossatura. Olheiras profundas e cabelos desgrenhados completavam a máscara. Assim que os espectadores se acomodavam (na estréia, a casa, com aproximadamente 1.500 lugares, esteve com sua lotação completa), os atores dirigiam-se para as laterais do palco em busca de bilhas de barro contendo vinho. De posse das jarras e dos copos, tomavam do conteúdo e, em seguida, espalhando-se por toda a platéia, serviam os espectadores. Celebrada a comunhão, o ator Mário Gadelha dirigia-se para a escada onde o grupo estivera anteriormente. Num tom invocativo, lia

“O palco manchado de sangue – *Macbeth* segundo Enrique Ariman”, o espetáculo de Ariman marcou a cena teatral soteropolitana, gerando polêmica e sendo proibida após a estreia. Leão (2013, p. 30) registra que a encenação se caracterizou por seu intenso lirismo, pela impostação ritualística, pela sucessão de imagens aparentemente desligadas umas das outras, gerando uma fragmentação. Para ele, o espetáculo de Ariman reverbera as ideias contidas na proposta do teatro da crueldade de Antonin Artaud e das experimentações laboratoriais defendidas por Jerzi Grotowski. Nas suas palavras,

A encenação de *Macbeth* prefigura os novos rumos do teatro. Seu arcabouço cênico rompe com a estrutura linear da obra, seu enredo. Não há, por parte do encenador, a pretensão de contar a história tal qual foi escrita. Ainda que desconstrua a fábula, nem por isso Ariman deixa de lado o verbo. Seu espetáculo constitui-se de sons, movimentos e palavras, na tradução de Manuel Bandeira. Os atores não se individualizam em personagens, atuam em conjunto para fazer com que os indivíduos possam viver a tragédia como um choque da realidade com o verdadeiro destino do homem e não apenas vê-la, como quer o diretor (LEÃO, 2013, p. 31).

Leão também assinala que Ariman via em *Macbeth* uma catarse que se realiza no teatro como um templo. O diretor fez uma leitura cristã da tragédia escocesa, estruturando a peça como um cerimonial ritualístico. Logo depois da estreia de *Macbeth* no Teatro Castro Alves, o espetáculo foi retirado de cartaz e as atividades profissionais de todos os participantes da encenação foram suspensas por 30 dias. A suspensão ocorreu por causa do sacrifício de um bode durante a encenação, considerado uma alteração no texto submetido ao Serviço de Censura Federal. O sacrifício foi julgado como um ato de má-fé e uma demonstração de crueldade. Passados os trinta dias, os atores puderam reapresentar a peça desde que fossem realizadas algumas modificações como, por exemplo, a retirada de urubus que desciam ao palco pendurados numa coroa de espinhos e a suspensão do sacrifício do bode.

No início da década de 1990 estrearam duas encenações da tragédia escocesa com concepções teatrais bem diversas: *Macbeth*, realizada pela Fagundes Produções Artísticas, com Ulysses Cruz na direção e *Trono de sangue*, idealizada

o nome das personagens. A cada nome chamado, os intérpretes, identificados com a personagem invocada, reagrupavam-se em torno do oficiante. A partir desse momento, a ação passava para o palco, em cujo centro se encontrava um enorme esquife preto, sobre um estrado com três degraus, coberto por imenso tecido preto” (LEÃO, 2013, p. 32).

pelo Grupo Macunaíma, com Antunes Filho por diretor. As duas montagens tiveram estreia em São Paulo nas mesmas datas, em 1992; ambas receberam muita atenção da crítica, conforme aponta o estudo de Renan Fernandes (2011, p. 19)<sup>126</sup>:

Além de dois aclamados atores [Antonio Fagundes e Luis de Melo], as montagens do texto ainda contavam com dois diretores renomados no teatro nacional. Como era de se esperar, a opção pelo mesmo texto do bardo inglês não passaria em branco nas colunas dedicadas ao teatro, nos jornais e revistas nacionais. A notoriedade dos integrantes envolvidos nas duas montagens contribuiu para a ampla cobertura da crítica especializada, desenrolando-se em questões [...] sobre o papel do ator, as condições de produção, as opções estéticas de cada diretor e a tradição do texto ganharam significativa abordagem nas críticas produzidas à época das encenações.

Em outras palavras, essas duas produções do texto shakespeariano receberam cobertura da crítica<sup>127</sup> não só pelos nomes conhecidos do cenário teatral e da televisão, mas também por estarem encenando uma das quatro tragédias mais renomadas no mundo todo do bardo inglês.

A encenação de Ulysses Cruz<sup>128</sup> teve no elenco estrelas globais, como Antonio Fagundes, Vera Fischer e Stênio Garcia. A peça convidava o público a

<sup>126</sup> Em sua dissertação (intitulada “Cena Teatral e Recepção Estética – o olhar dos críticos para os espetáculos *Trono de Sangue* (1992) e *Macbeth* (1992)”) apresentada em 2011 junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal de Uberlândia, Renan Fernandes analisa as críticas teatrais envolvendo os espetáculos de Ulysses Cruz e de Antunes Filho dentro da perspectiva histórica. Seu objetivo é compreender as questões envolvidas na recepção dos espetáculos e quais são as suas relações com a cena teatral contemporânea. Disponível em: <<http://repositorio.ufu.br/handle/123456789/1336>>. Acesso em: 28/07/2014, às 13:58.

<sup>127</sup> Renan Fernandes atenta para o fato de que houve um embate entre essas duas encenações criada a partir de entrevistas dos diretores e atores e reforçada pelos jornalistas: “Criou-se a dicotomia entre um teatro preocupado com o público, de gosto popular, tido como comercial, em contraposição àquele movido pelo apreço e pesquisa estética, desvinculado de qualquer intenção que seja a geração de lucros a partir da bilheteria do espetáculo [...] *Trono de Sangue* assumiria o papel de teatro experimental e aristocrático enquanto *Macbeth* seria o representante do teatro popular e comercial. Dividir as duas montagens nessa escala de valores consistiria em determinar, de certa forma, também o público ao qual se destina cada um dos espetáculos” (FERNANDES, 2011, pp. 54-55). Além disso, ambas as peças foram criticadas, apesar de terem alcançado sucesso de bilheteria, com relação aos protagonistas (por terem atuação fraca, segundo os críticos), às propostas de cada diretor, à falta de dramaticidade dos atores, aos cortes realizados nas peças, dentre outros aspectos.

<sup>128</sup> Nelson de Sá, em seu livro “*Diversidade – um guia para o teatro dos anos 90*”, critica a encenação de Ulysses Cruz por ela ser lenta e por vezes “paquidérmica”. Ele reclama que “os atores sorvem as palavras, deliciam-se com sua musicalidade, a tal ponto que parecem deixar de lado o significado. A ação torna-se plástica e a própria morte esfria. O assassinato torna-se distante, belo, antitrágico”. Além disso ele vê negativamente dois cortes realizados na peça: “o primeiro é o virtual desaparecimento das três bruxas. Transformaram-se em sacis pererês ou coisa que o valha [...] sua s duas cenas, entre as mais demoníacas da peça, fazem rir. O segundo corte é o da chacina da família Macduff”. Sobre as atuações, Nelson de Sá afirma que Vera Fischer não foi capaz de transferir para o palco sua personalidade dominante da televisão e Antonio Fagundes, a seu ver, construiu um *Macbeth* infantil, inconsciente, fraco e até patético.

estabelecer comparações entre a situação do Brasil e a trama de *Macbeth*, além de incitar as pessoas a exercerem sua cidadania, conforme o artigo de Cristiane Busato Smith (2013, p. 104), intitulado “O belo e o feio em cena e nos bastidores: duas montagens de *Macbeth* no Brasil turbulento de 1992”. Uma das propostas de Ulysses Cruz era a simplificação e a popularização dos textos de Shakespeare (parte do projeto MilkShakespeare)<sup>129</sup>. Conforme assevera Renan Fernandes, a encenação da Fagundes Produções Artísticas estava voltada para a simplificação da cena e o obscurantismo presente no texto. “Com roupas de couro preto, os personagens trabalhados por Ulysses viriam a ser reconhecidos como emblemáticos – até mesmo com um estilo gótico”, aponta Fernandes (2011, p. 32). Sobre essa encenação, Cristiane Smith comenta:

Apesar de não ser grandiosa, a montagem de *Macbeth* dirigida por Cruz é cuidadosa, tendo ideias engenhosas que refletem a intenção de Fagundes de “despertar o público”. Isso já se manifesta nos adereços, que foram habilmente transformados em poderosos significantes políticos. O melhor exemplo é o uso de um pano de lona simples e grande que representa o rei e sua ambição, e de forma inequívoca situa a peça no Brasil [...] o pano localizou a peça no Brasil, mostrou o surgimento de um tirano e insinuou sua queda. Em mais uma atitude ousada, que também situa culturalmente a peça no país, as bruxas são substituídas por três rapazes de origem indígena, que usam tangas e têm motivos tribais no corpo (SMITH, 2013, p.104-105).

Assim, *Macbeth* de Ulysses propõe, através do uso do cenário e de alguns adereços, situar a peça no Brasil e chamar a atenção do público que a assistia. Segundo Smith, a crítica não aceitou bem a simplificação do texto-fonte e apelidou as bruxas de “saci pererês” cujas cenas “fazem rir” (SMITH, 2013, p. 105). Por outro

<sup>129</sup> Segundo o próprio Ulysses Cruz, “A minha história com as encenações começaram de meu encontro com Antônio Fagundes. Quando fizemos *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, ele me propôs um projeto que deveria chamar-se “MilkShakespeare”. Essa ideia de *milkshake* mesmo – tudo misturado. Uma mistura de peças do bardo com exposições, leituras, oficinas, jornal e tudo o mais que inventássemos. O público, ao comprar seu ingresso, teria um verdadeiro conjunto de ações envolvendo Shakespeare. Além disso, haveria uma peça curta chamada “WILL” que contava, de um jeito muito especial, alguns fatos conhecidos da vida do grande escritor. Essa peça existe, foi escrita por Maria Adelaide Amaral, e nós nunca encenamos. Desse projeto, por enquanto, realizamos a encenação de *Macbeth*. Fizemos um grande sucesso em apresentações por uma grande parte do Brasil que se interessa por teatro e desse momento em diante tornei-me um dedicado fã de tudo o que se refere a Shakespeare. Seguiram – se as peças *Péricles – Príncipe de Tiro*, *Hamlet*, *Rei Lear*, *Os Dois Cavalheiros de Verona* (co – dirigida por Ricardo Rizzo)... acho que essa não é a ordem correta. As peças *Macbeth* e *Péricles* ganharam encenações também na cidade do Porto (Portugal) com a Cia de teatro Seiva Trupe. Estudar Shakespeare tem sido um prazer nesses anos todos”. Disponível em: <<http://omundoeumpalco.zip.net/shakespearianos/ulyssescruz.pdf>>. Acesso em: 28/07/2014, às 14:21.

lado, a pesquisadora sustenta a ideia de que as bruxas fazem uma alusão inequívoca à passividade do povo brasileiro em face do cenário político, pelo fato das personagens se comportarem na peça como incapazes de falar ou andar apropriadamente. Além das bruxas, Ulysses Cruz ampliou o papel do porteiro, que incorpora diversos personagens e atua como uma espécie de coro, explicando o papel de determinados personagens, orquestrando a ação em certos momentos e elucidando a trama em outros (SMITH, 2013, p. 106). Por fim, a peça se utiliza de alguns mecanismos anti-ilusionistas para criar certo efeito de distanciamento e despertar a consciência crítica da plateia e sua capacidade de ação.

Já a encenação de Antunes Filho<sup>130</sup> ressignificou a tragédia escocesa, segundo Renan Fernandes, por meio de diversas referências filosóficas e mesmo concepções orientais. Como o título informa, a peça mantém um diálogo com o filme de Akira Kurosawa, *Trono Manchado de Sangue*, que situou o texto shakespeariano no Japão medieval. Assim, o cenário da peça de Antunes Filho é aberto e as marcações de cena foram feitas a partir das laterais do palco, o que sugere “a exploração do ator oprimido entre as paredes e seus medos (FERNANDES, 2011, p. 32).

Numa peça com tantos assassinatos, entre eles um regicídio, é significativo o fato de que o piso do palco é pintado com uma tinta vermelha muito brilhante, “tornando-se um fio condutor importante que ilustra as batalhas sangrentas” (SMITH, 2013, p.108). Smith ressalta também que “o palco despido e as paredes nuas caiadas de branco transmitem uma sensação perturbadora de reclusão e desamparo” (SMITH, 2013, p.108). Ainda, *Trono de Sangue* se destacou pelo modo como interpretou as três bruxas que aparecem em *Macbeth*: tais como deusas do destino, elas descem de um teto em um andaime numa roca de fiar. Conforme descreve Smith, a aparição dessas bruxas é agourenta e elas parecem fantasmas,

---

<sup>130</sup> Em “Diversidade – um guia para o teatro dos anos 90”, de 1993, Nelson de Sá afirma que “Trono de Sangue/Macbeth é patética. Aqueles reis, generais, grandes homens correndo pelo palco e gritando 'horror, o horror' provocam as reações mais estranhas. Aquelas mortes todas, o sangue, a maldade apavoram os mais ingênuos e tiram espasmos de riso dos mais cínicos”. Em relação à atuação de Luis Melo, o crítico escreve “Luis Melo não é um ator-rei. Não tem o porte, o olhar, a arrogância natural. A sua representação de Macbeth é grosseira como a de um militar em campo, pouco dado aos banquetes e ao minueto. É um homem comum, desses capazes dos atos mais sórdidos quando perde o controle”. De modo geral, Nelson de Sá sustenta que nessa peça as pessoas ficaram confusas, perdidas, sem saber o que dizer.

pois estão vestidas com trapos sobre seus corpos. Além disso, estão cercadas por velas e uma das bruxas é um manequim imóvel. A pesquisadora atribui a esse manequim a passividade do povo brasileiro, “sendo o próprio uma marionete manipulada por um governo titereiro e corrupto” (SMITH, 2013, p.109). Por fim, a tradição do teatro Nô se fez presente tanto na caracterização das personagens, que apareciam com os rostos esbranquiçados, com sobrancelhas pintadas e grossas como se fossem máscaras, quanto pelo andar arrastado e demorado dos atores no palco e pela marcação dos mesmos.

Para Mail Marques de Azevedo e Liana de Camargo Leão (2011)<sup>131</sup>, a encenação de *Macbeth* de Antunes Filho destacou a cena política brasileira dos anos 1990, que estava em crise devido à corrupção do governo de Fernando Collor de Mello, o primeiro presidente a ser diretamente eleito pelo povo depois de 20 anos de ditadura militar. As autoras afirmam que essa produção não foi realizada especialmente com vistas a esse fato, entretanto, podem ser estabelecidos paralelos entre *Macbeth* e o cenário político da época.

No ano de 2004 mais duas montagens de *Macbeth* foram apresentadas, dessa vez com duas mulheres na direção: *Macbeth herói bandido*, da Cia Rústica, dirigido por Patrícia Fagundes e *Macbeth* do Grupo Amok, com Ana Teixeira na direção. Fagundes, que terminou o mestrado sobre Shakespeare em 2003 pela Middlesex University, ensaiou com os atores durante três meses sua adaptação de *Macbeth*. A peça fazia parte da estreia do projeto *Em Busca de Shakespeare*<sup>132</sup>.

<sup>131</sup> Mail M. de Azevedo e Liana C. Leão apresentaram um trabalho intitulado “Text, performance and film: an intermedial reading of Antunes Filho's Throne of Blood/Macbeth” em 2011 no World's Shakespeare Congress, em Praga, na República Tcheca. As autoras destacaram que o diretor levou em consideração a filosofia oriental de que o bem e o mal são complementares – um não existe sem o outro – e que em sua encenação discutiu o homem no seu limite. O ensaio foi publicado em 2011 na revista Scripta Uniandrade, vol 9, série 1.

<sup>132</sup> Conforme sugere o *site* da Cia Rústica, “Em Busca de Shakespeare, projeto de nascimento da Cia Rústica lança uma linha para o passado em busca desta forma cênica vital e vibrante, a cena shakespeariana. A atualização de princípios considerados essenciais ao projeto da companhia: estado de encontro, convívio entre presenças, predominância dos recursos humanos, celebração da vida e da arte, foram neste projeto amplamente discutidos e experimentados. Foram realizadas três montagens: *Macbeth* (2004), *Sonho de Uma Noite de Verão* (2006) e *A Megera Domada* (2008). Os espetáculos, financiados por instituições públicas (FUMPROARTE e FUNARTE), foram apresentados em locais muito diferenciados, desde o conforto do Teatro São Pedro até a simplicidade de um centro comunitário, incluindo cidades do interior e outras capitais”. Nesta página há a informação de que *Macbeth*, financiado pela FUMPROARTE/PMPA, foi indicada ao Prêmio Açorianos de teatro nas categorias Melhor Direção, Ator, Figurino e Produção de 2004. Para mais informações do projeto ou da Cia Rústica, consultar: <<http://ciarustica.com/em-busca-de-shakespeare/>>. Acesso em:

Com tradução da própria Fagundes, *Macbeth herói bandido*<sup>133</sup> almejava deixar as falas menos formais ao mesmo tempo preservando a poética das mesmas. Além disso, de acordo com reportagens<sup>134</sup>, a montagem utilizou elementos contemporâneos, tais como figurino (composto de camisas e casacos), cenário (quatro andaimes e seis pequenas escadas, que são constantemente reorganizadas para funcionarem como trono, leito ou ainda determinado cômodo do castelo), acessórios (utilização de armas no lugar de espadas) e trilha sonora (música eletrônica e percussão que remete a ritmos brasileiros). Em entrevista, Patrícia Fagundes afirma que essas “são apenas opções que fiz na concepção do espetáculo; esse tipo de encenação se faz há muitos anos na Europa” (MACBETH, 2004, p. 2). No elenco estavam Néelson Diniz (no papel de Macbeth) e Vanise Carneiro (como Lady Macbeth). Também atuaram nessa peça Sérgio Etchichury, Júlio Andrade, Lizandro Bellotto e Álvaro Rosacosta. A diretora resolveu colocar apenas oito atores em cena para representar os mais de 20 personagens da peça. Com o objetivo de focar a luta pelo poder, a montagem de Fagundes não situa a peça em nenhum local específico, retirando as referências que aparecem no texto shakespeariano, como a Inglaterra e a Escócia.

Já *Macbeth*, dirigido por Ana Teixeira, reduz o número de atores para sete, que representam onze papéis. Sua adaptação tem inspiração oriental em gesto e postura, “lembrando os rodopios dos dervixes e o rápido andar de Kurosawa, com ecos do 'Ricardo II' de Mnoushkine”, conforme sugere Barbara Heliodora<sup>135</sup> (2004). A

---

28/07/2014, às 10:13.

<sup>133</sup> O crítico Fábio Prikladnicki, em seu artigo “A face humana do mal – nova encenação de *Macbeth* reúne elenco gaúcho e veste Shakespeare com revólveres, música eletrônica e ritmo ágil”, escreve que a movimentação no palco é ágil, coreografada. Além disso, afirma que “a cena em que assassinos perseguem Banquo e seu filho remete diretamente à estética de um filme de ação hollywoodiano”.

<sup>134</sup> Foram encontradas informações sobre a encenação *Macbeth herói bandido* em três reportagens intituladas: “*Macbeth* ganha leitura contemporânea” (25/02/2004), no Jornal do Comércio; “*Macbeth herói bandido*” (15/07/2004), no jornal Sete Dias; e “A face humana do mal” (ano 6, nº55, 2004), na revista Aplauso.

<sup>135</sup> Em um artigo para o jornal *O Globo*, Heliodora assevera que “a concepção/adaptação de Ana Teixeira e Stephane Brodt inevitavelmente é menos satisfatória do que o texto integral, porém, mesmo assim permite a criação de um espetáculo envolvente”. Ela critica algumas trocas desnecessárias de atribuição de fala, principalmente a que é dita por Ross “Tivera eu morrido uma hora antes do acontecido, e teria tido uma vida feliz” ao invés de Macbeth. Heliodora aponta que “não é compreensível, tampouco, que o banquete não seja um banquete, para a aparição de Banquo, ou que não seja dito, na cena de Macduff com Malcolm, na Inglaterra, que Macbeth tenha mandado matar toda a família do primeiro, o que deixaria mais clara sua posição nas cenas finais”. Por outro

música tocada no espetáculo foi pesquisada e executada por Carlos Bernardo, baseada em instrumentos de percussão das mais diversas origens. O cenário é composto por apenas dois tapetes e a iluminação destaca a cor vermelha que remete ao sangue, inúmeras vezes derramado na história. Sobre essa montagem, escreve Macksen Luiz:

[a tragédia] é transposta pelo grupo Amok para um quadro ritualizado no qual o som, mais do que qualquer outro contraponto, funciona como um metrônomo que determina o ritmo da cena. As máscaras, com diversas referências culturais impõem uma dramática solene, e a ambientação 'étnica', referenciada a uns tantos orientalismos, configura a cerimônia de teatralidade fabular [...] os atores incorporam essa ambientação ritualística com força gestual, que oscila entre a fixidez da máscara e a alternância entre a postura estática e os movimentos dançados [...] a tragédia se redimensiona como fábula, sustentada por esse aparato sensorial, recontada através da aspereza sonora e da imperiosa força visual (LUIZ, 2004).

É preciso ainda destacar a beleza dos figurinos e da maquiagem (de autoria de Stephane Brodt), a atuação do elenco. Nesse espetáculo atuaram Stephane Brodt (que incorpora Macbeth), Ludmila Wischansky (no papel de Lady Macbeth), Marcus Pina, Gustavo Damasceno, Ricardo Damasceno, Fernando Lopes e Pedro Rocha.

Em 2006, Marília Gabriela encarna a *Senhora Macbeth*, dirigida, traduzida e adaptada por Antonio Abujamra. “A Senhora Macbeth tem o poder por trás do trono, assim como todas as mulheres”, sustenta a atriz (TREVISAN, 2006). Baseada no texto da argentina Griselda Gambaro – que fez uma versão livre da tragédia escocesa – esta adaptação enfoca o universo feminino a partir do olhar de Lady Macbeth. As bruxas, nessa versão (interpretadas por Selma Egrei, Natália Correa e Danielle Farnezi) remetem às bruxas da Idade Média, conduzindo a ação para a tragédia e para o colapso. Sobre a peça, explica Abujamra: “Sra Macbeth não acredita na crueldade de Macbeth, é uma verdadeira paixão por um homem, sem ambição. O texto se passa hoje, uma peça do agora” (TREVISAN, 2006). O cenário é composto somente por um enorme *banner* com a foto de uma mão sangrenta. Segundo Sidney Rezende<sup>136</sup>, “Não é um texto exatamente fácil, e por isso exige da

lado, ela ressalta os aspectos positivos, como a beleza do espetáculo e a música.

<sup>136</sup> Em relação à atuação de Marília Gabriela, Rezende avalia: “A voz de Marília nos primeiros minutos da peça não está bem colocada; as frases são repetidas como se pretendessem fixar na mente do espectador a força dramática do texto, ainda que com ironia, mas tornam-se redundantes - e de certa

plateia concentração e disposição para uma cena gótica” (REZENDE, 2007). Sobre esse espetáculo Tais Laporta comenta:

Marília Gabriela pisa no palco com cabelos negros e um figurino imperial, realçado pelos oportunos efeitos de som e iluminação do espetáculo. Mas esses apelos sensitivos não desviam o foco do brilho e lucidez da peça. Quase todo o tempo, a atriz divide a atenção com as três bruxas de *Macbeth*, interpretadas por Natália Corrêa, Danielle Farnezi e a veterana Selma Egrei – o ator Eduardo Leão faz uma ponta especial. Com grande propriedade cênica, o trio atormenta e consola a ambígua personagem, a ponto de travestir sua consciência, como aponta Gabriela (LAPORTA, 2006).

Se, por um lado, Laporta elogia a atuação de Marília Gabriela, por outro, avisa aos seus leitores que apesar de a peça ser popular e moderna, é necessário um conhecimento prévio de *Macbeth*. A seu ver, ainda que a montagem seja despreendida do clássico shakespeariano, há inúmeras referências a fatos e personagens da peça sem grande contextualização.

O ano de 2008 foi contemplado com três adaptações da tragédia shakespeariana: *Macbeth a peça escocesa*, dirigida por Regina Galdino; *Macbeth – a tragédia da noite eterna*, com direção de Adriano Barroso; e *Macbeth – como nasce um deserto*, com Éderson José e Arieta Correa na direção.

*Macbeth a peça escocesa* (cuja estreia se deu em 2007, mas que continuou a ser apresentada no ano seguinte) procurou reforçar a questão da ambição desmedida e as falsas aparências e meias-verdades das bruxas. Com tradução e adaptação de Marcos Daud e Fernando Nuno, a montagem apresenta um cenário minimalista e propõe uma reflexão sobre o próprio teatro ao revelar as coxias e ao manter os 13 atores na frente do público. No papel do protagonista está Marcos Suchara e quem interpreta Lady Macbeth é Renata Zhaneta.

---

forma desnecessárias; e por fim, quando a protagonista chora, momento crucial da arte de representar, ela não passa emoção. Uma hora de espetáculo parece mais tempo, e isto não é agradável”. Por outro lado, elogia algumas atuações: “E é de encher os olhos as atuações exemplares de Patrícia Nidermeier, Paula Sandroni e Rafaela Amado. A participação do ator Mário Borges foi muito pequena para um espetáculo enxuto de 60 minutos, mas mesmo assim poderia ser menos dramática e um pouco mais natural. O viés clássico quando exacerbado tem o efeito contrário do pretendido”. Disponível em:

<<http://www.sidneyrezende.com/noticia/4220+macbeth+de+marilia+gabriela+fara+sucesso+no+rio>>.

Acesso em: 29/07/2014, às 16:01.

Com duração de trinta minutos, *Macbeth – a tragédia da noite eterna* foi apresentada dentro de uma casa antiga de Santarém, o “Casarão Tapajônico”. Neste espetáculo teatral, o público era convidado a caminhar juntamente com o elenco pelo teatro. Funcionava assim: o público era conduzido pelos cômodos do casarão, onde bruxas guiavam os espectadores até as salas onde as apresentações estavam acontecendo. A cada cena apresentada para a plateia (cabiam cerca de 40 pessoas no máximo) acontecia uma salva de palmas, não do público para os atores, mas dos atores para o público que, eram parte integrante e coautores do espetáculo. A montagem foi realizada em cima das propostas dos atores, que puderam acrescentar suas experiências. O resultado final se deu a partir de uma oficina realizada pelo projeto Cena Interior da Secretaria de Estado de Cultura, por meio do Sistema Integrado de Teatro (SIT). Essa oficina durou três semanas e envolvia 34 pessoas divididas nas diversas áreas do teatro como: produção, figurino, iluminação, coreografia e interpretação.

Já *Macbeth – como nasce um deserto* recontextualiza a tragédia shakespeariana para a Amazônia desmatada. Nela, o protagonista caminha por um cenário de troncos cortados e folhas secas e na sonoplastia ouvem-se ruídos de motosserra. Segundo o jornalista Lucas Neves, Éderson José, que dirige o espetáculo e interpreta a personagem Macbeth, “vê paralelos entre a sanha extrativista na região e a obsessão de Macbeth pelo poder” (NEVES, 2008). Um dos objetivos dessa encenação, além de tocar no tema do desmatamento, era fazer com que a história permanecesse universal. Por esse viés, Éderson José explicou que “Não houve necessidade de regionalizar, fazer sotaque” (NEVES, 2008). Apesar disso, o diretor inseriu

uma referência ao caso da adolescente presa em cela com 20 homens, no Pará, em 2007 (quando os nobres que articulam para destronar Macbeth comentam seu regime anárquico), e músicas de Chico César (“Invocação”) e Carlinhos Brown/Arnaldo Antunes (“Lua Vermelha”). Esta última (ouvida na voz das três bruxas/irmãs que predizem o futuro de Macbeth) tem versos que falam em “centelha” e “bolha de sabão”: “É uma imagem para a efemeridade do poder do personagem, mas também daqueles que hoje conseguem dinheiro derrubando a floresta. Aquilo vai se esgotar”, afirma o diretor, esquivando-se do rótulo de demagógico. “Sei que é moda falar de sustentabilidade, tem essa história de “marketing verde”. Mas aqui não ficamos gritando pela Amazônia. Falamos disso dentro de Shakespeare” (NEVES, 2008).

É importante ressaltar que entre os atores estão as irmãs Regina, Maria e Conceição, conhecidas como as ceguinhas de Campina Grande, que apareceram no documentário "A pessoa é para o que nasce" (2003), de Roberto Berliner, como Poroça, Maroca e Indaiá. Com um elenco de doze pessoas, a peça coloca essas cantadoras nordestinas como as videntes que aparecem para incitar a ambição de Macbeth.

Em 2009, o Grupo Fênix, sob a direção de Nonata Silva, também encenou *Macbeth*. Nessa encenação foram trazidos elementos do Kabuki (vertente do teatro japonês) para a peça escocesa, como a maquiagem e os sapatos de plataforma alta, aliados a um figurino medieval. Segundo a própria diretora, "Nós estamos muito acostumados com 'o ocidental' e acabamos deixando de lado esta cultura que é tão bonita e importante" (VERSÃO, 2011). Com relação à sonoplastia, esta baseou-se em música clássica e numa técnica tibetana de cura e relaxamento chamada Reiki. O espetáculo, produzido por Nilce Pantoja, venceu o PROARTE, Programa de Apoio às Artes, realizado pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas. Fazem parte do elenco: Bill Barroso (Macbeth), Joély Nahamias (Lady Macbeth), Renan Carvalho (Rei Duncan / Feiticeira), Rodrigo Araújo (Feiticeira), Luiz Carlos Oliveira (Espectro).

Em 2010 Aderbal Freire Filho dirige um *Macbeth*<sup>137</sup> com três horas de duração divididos em dois atos, protagonizado por Daniel Dantas e Renata Sorrah. O elenco também é composto por: Thelmo Fernandes, Erom Cordeiro, Felipe Martins, Ricardo Conti e Charles Fricks. A tradução foi realizada pelo filho de Daniel Dantas, João, juntamente com Freire-Filho. Os ensaios duraram dois meses e meio. O cenário é formado por quatro palcos de 3 x 2m cada e as cenas transcorrem tanto

---

<sup>137</sup> Sobre esta encenação, o crítico Macksen Luiz, em um artigo intitulado "*Macbeth*: uma crítica à fidelidade erudita", comenta: "A fluidez da tradução, que serve à vocalização natural dos atores, e a quebra surpreendente da primeira cena, que determina a perspectiva da montagem, impõem ritmo que desvenda em excesso, prejudicando o adensamento. A tragédia é mais contada do que interpretada, e ainda assim a sua trama fica ensombreada, interferida por esse desmonte espacial e esse desnudamento artesanal. A palavra, ao mesmo tempo em que é posta num fluxo mais escoreito, pela tradução e pela fala, quebra o seu substrato, torna-se sonoridade". Além disso, Luiz critica a interpretação de Daniel Dantas: Daniel Dantas, como Macbeth, é quem mais sofre com esta formalização da voz poética. Sua interpretação parece monocórdia, de linearidade sonora, como se o ator estivesse à procura do texto, da próxima frase. Renata Sorrah, como Lady, se apropria com maior densidade da essência do verbo, mas a dispersão dos quadros impede que a atriz amplie a contracena" (LUIZ, 2010). Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2010/01/16/macbeth-uma-critica-a-fidelidade-erudita/>>. Acesso em: 29/07/2014, às 18:43.

em cima desses tablados quanto nos corredores entre eles. Os atores, por sua vez, sobem e descem desses quatro palcos através de cadeiras colocadas na hora por outros atores que não fazem parte da cena. A peça inicia com um chá das bruxas ao som da música “Tea for two”. No mesmo palco ocorrem as lutas e as batalhas. Enfim, o palco serve também como cavalos onde galopam os guerreiros e as toalhas viram estandartes de guerra ou mesmo as bandeiras das nações.

Dois anos mais tarde são apresentadas duas encenações da peça escocesa: uma ópera dirigida por Robert Wilson e *Macbeth* de Gabriel Villela (a qual será analisada nesta dissertação). Com relação à primeira adaptação, esta se deu a partir do libreto de 1847 de Giuseppe Verdi. Wilson não alterou o libreto e nem procurou atualizar ou mesmo desconstruir o enredo da história. Assim, seu *Macbeth* não tem um local definido e sua cenografia é abstrata e isenta de signos de época. A encenação resulta de uma coprodução entre a casa lírica paulistana, a Change Performing Arts, de Milão, e o Teatro Comunal da Bolonha. Fazem parte do elenco Angelo Veccia (Macbeth), Carlo Cigni (Banquo) e Anna Pirozzi (Lady Macbeth). O destaque deste espetáculo é a iluminação (de lâmpadas de gás neon) que compõe a Escócia e o castelo de Inverness. O figurino e o fundo são majoritariamente negros. A luz apresenta variações de cinza, azul e branco. Com relação a este espetáculo, Helena Carnieri aponta:

Dentro desse contorno luminoso, por vezes retilíneo – criando faixas verticais ou horizontais –, por vezes oblíquo, sugerindo o punhal com que o casal alveja o rei escocês de quem usurpa o trono, Wilson solicita aos solistas que se movimentem numa coreografia mínima. As mãos espalmadas estão sempre retesadas, longe do corpo. O caminhar endurecido, somado à maquiagem branca e aos figurinos que sugerem quimonos, lembra o kabuki japonês, uma das influências declaradas do mestre, além de Buster Keaton e Charles Chaplin. Os momentos tensos da decisão pelo assassinato do rei e a subsequente angústia que assola o casal são alternados com belíssimas entradas de seres que povoam o universo de Shakespeare, sejam eles humanos, fantasmas ou animais. Também numa alternância que surpreende o olhar, o coro ganhou múltiplas formas (CARNIERI, 2012).

Nas palavras da crítica, para o coro faltou apenas aprimorar os movimentos. Carnieri também ressalta que em alguns momentos a entrada de elementos visuais foi tanto imprecisa quanto indecisa, o que a seu ver contraria o que Wilson prega em

seu teatro que valoriza a forma. Mesmo assim, a produção, para ela, foi ousada e minuciosa.

Finalmente, em 2013 foram encenadas duas adaptações de *Macbeth*: *Dona Macbeth*, dirigida por Rafael Camargo e *Paper Macbeth*, com direção de Sassá Moretti. *Dona Macbeth*, da Cia Portátil, apresenta quatro atores que trabalham com as inúmeras facetas de Lady Macbeth: “A gente resolveu fazer uma provocação. A Lady rouba a cena do Macbeth na peça original. Brincamos com isso utilizando a linguagem do *stand-up* no espetáculo. Ela é ardilosa, uma cobra. Mas não se engane: ela está dentro de todos nós”, explica o diretor (SCARPA, 2014). Nesse *stand-up* de cerca de uma hora, optou-se pela encenação de situações cotidianas, como uma mulher que insiste que o marido precisa comprar para ela uma enorme televisão, pessoas que aparentam ser alguém, quando na verdade fingem, escondem-se por trás de diversas máscaras. O texto é formado por fragmentos das falas de Lady Macbeth acrescido de outros textos sobrepostos, que constroem personagens diversos que procuram satisfazer suas ambições, seus desejos. O elenco é formado por Amandha Lee, Joelson Medeiros, Stella Maris Moreira e Zeca Cenovicz.

*Paper Macbeth*, espetáculo de 45 minutos, apresenta uma proposta inusitada que mescla o teatro de sombras com bonecos feitos a partir de materiais reciclados. O trabalho da companhia teatral Fazendo Fita Cia Artística foi contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myrian Muniz, que viabilizou sua circulação pelo Paraná e por Santa Catarina. O projeto *Paper Macbeth* ofertava oficinas de manipulação de bonecos ou formas confeccionadas pelos próprios participantes a partir da técnica da dobradura. Essas atividades eram oferecidas gratuitamente em cada cidade em que era apresentada a peça. Conforme a sinopse do espetáculo: “folhas de jornal esvoaçam no vazio e, aos poucos, vão sendo amassadas, dobradas e moldadas por 'forças invisíveis', até tornarem-se bruxas. Assim começa esta montagem de Macbeth [...]” (O IGUASSÚ, 2013). A diretora do espetáculo<sup>138</sup> ressalta como é trabalhosa a manipulação dos bonecos: “Quando se

---

<sup>138</sup> Conforme explica Dirce Waltrick do Amarante em “Paper Macbeth: uma releitura brasileira”, artigo que está no livro *Cenas do teatro moderno e contemporâneo* (2015), Sassá Moretti (Maria de Fátima Moretti) possui uma longa experiência com o teatro de bonecos, além de ser idealizadora e coordenadora do Festival Internacional de Teatro de Animação (Fita Floripa) que ocorre em

manipula objetos é necessária muita precisão. Uma das regras inclusive é olhar fixamente para o objeto manipulado”. Além disso, ela afirma que “O bonequeiro precisa se ausentar da emoção, para que o corpo não tenha nenhuma expressão e sim o boneco” (MACÁRIO, 2013). Desse modo, o tom trágico da peça foi obtido não só pela impositação de voz, mas também através dos movimentos das mãos dos atores. Sobre a peça, Sassá Moreti comenta: “Tudo que acontece com o boneco, você sabe que não é real, que ele não é uma pessoa, mas ele nos faz refletir...E se fosse? O boneco tem um encantamento diferente” (GEREMIAS, 2013).

Todas essas adaptações provam o quanto Shakespeare dialoga com a nossa sociedade e quão aberto é seu texto a novas interpretações, olhares diversificados, quantos paralelos podem ser construídos com essa tragédia escocesa. A criatividade é infinita: criaram-se peças a partir do ponto de vista de Lady Macbeth, de suas ambições, medos, culpa e sua paixão pelo marido; a partir de outros textos, como o filme de Kurosawa; a partir do desmatamento na Amazônia por causa da ambição humana, que gerou e ainda gera assassinatos, conflitos e traz pesadas consequências para a fauna e a flora da região; a partir da transformação de Macbeth e seus companheiros em bonecos feitos de papel. É relevante apresentar a tradição de Shakespeare no Brasil e, em especial, de *Macbeth*, para sabermos os modos como Shakespeare foi lido por aqui, como foi interpretado, adaptado e apropriado. Tais encenações nos dão uma noção da importância do bardo para o nosso teatro e nos auxiliam a situar a adaptação de Gabriel Villela no universo do teatro brasileiro que se volta para os textos shakespearianos.

### 3.5 GABRIEL VILLELA E SHAKESPEARE

Diretor, cenógrafo e figurinista, Antônio Gabriel Santana Villela é mineiro e se destacou na década de 1990. Seus trabalhos apresentam uma teatralidade

---

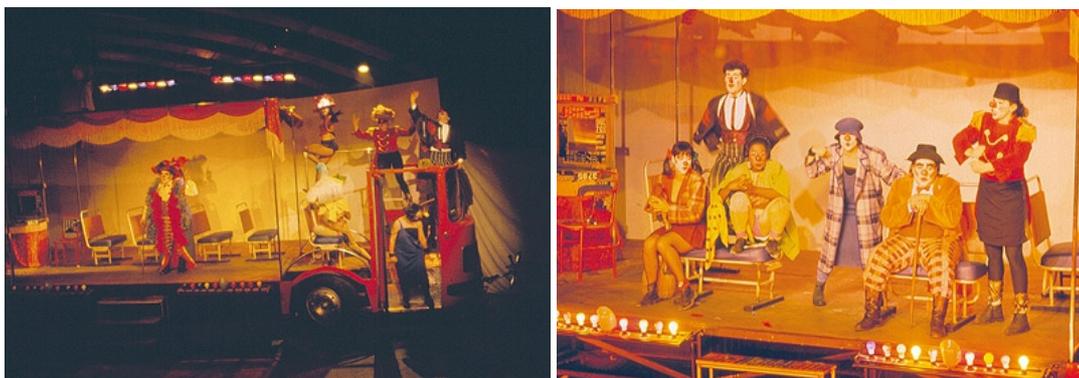
Florianópolis e em outras cidades de Santa Catarina desde o ano de 2007. Amarante (2015, p. 89) sugere que “o papel, em *Paper Macbeth*, representaria de certa forma o caráter de Macbeth, um personagem cujos “traços de fora” – as previsões das bruxas e os conselhos de sua mulher – lhe dão vida, o incitam e o afetam. Já os atores manipuladores dessa adaptação shakespeariana seriam aqueles que mesmo “fora” da cena animam/afetam o papel”.

barroca que, inúmeras vezes, faz apelos ao imaginário brasileiro. Villela começou seu trabalho com o teatro amador em Carmo do Rio Claro (MG) que, segundo Dalmir Rogério Pereira, é uma “cidade de produção agrária inserida na cultura dos teares de pedal, que remontam a tradição judaico-cristã dos teares, das fibras naturais (algodão, lã de carneiro) e das tinturas naturais” (PEREIRA, 2010, p. 3-4). Ele fez um curso de direção teatral<sup>139</sup> na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e estreou em 17 de maio 1989 com o espetáculo *Você vai ver o que você vai ver*<sup>140</sup>, de Raymond Queneau. Com inúmeras premiações, essa representação teatral se destacou pelo trabalho com diversas técnicas e convenções circenses. Outro ponto alto da peça foi a escolha dos figurinos e dos cenários, empreendida por Villela, que reformou uma carroceria de ônibus, instalando-a no Centro Cultural São Paulo:

---

<sup>139</sup> Segundo Alves e Noe, enquanto Villela estudava na ECA para ser diretor, ele frequentava, paralelamente, aulas de trapézio, acrobacia, malabarismo e o uso do chicote na Escola de Circo Picadeiro. “No picadeiro o homem testa todos os seus limites”, afirmou ao explicar a fascinação que tem pelo circo” (VILLELA apud ALVES; NOE, 2006, p. 119).

<sup>140</sup> *Você vai ver o que você vai ver* fez o lançamento do grupo “Circo Grafitti”, um grupo paulistano fundado por Rosi Campos, Gerson de Abreu, Helen Helene, Pedro Paulo Bogossian, Zezeh Barbosa e Romis Ferreira. Essa peça é uma livre adaptação de *Exercices de Extile*, de Raymond Queneau. De acordo com o Itaú Cultural, “Partindo de uma situação totalmente tola e banal - um homem de pescoço comprido, que se envolve numa briga na linha parisiense do ônibus 'S', é visto, duas horas mais tarde, na gare St. Lazare, discutindo sobre a necessidade de mais um botão em seu paletó -, o escritor Raymond Queneau propõe 99 maneiras distintas de narrar o episódio, provando que a arte da invenção é quase inesgotável. Na montagem do grupo Circo Grafitti, sob o comando do diretor Gabriel Villela, mais de vinte diferentes versões dessa historinha estão em cena. (...) a representação foi toda trabalhada sobre técnicas e convenções circenses. Desde o figurino dos atores até o tom das atuações, tudo tem a desmesura satírica do circo. Palhaços em profusão narram as desventuras do rapaz do pisão no pé. (...) com prodigioso vigor de improviso, a trupe desdobra-se em verdadeiros exercícios de estilo, compondo personagens hilárias e explorando, ao máximo, os diferentes matizes da pequena fábula”. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Teatro. *Você vai ver o que você vai ver*. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos\\_biografia&cd\\_verbete=317](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=317)>. Acesso em: 30/01/2014, às 19:58.



**Figuras 1 e 2:** *Você vai ver o que você vai ver.*

**Fontes:** [http://www.itaucultural.org.br/bcodeimagens/imagens\\_publico/008121001019.jpg](http://www.itaucultural.org.br/bcodeimagens/imagens_publico/008121001019.jpg) e [http://www.itaucultural.org.br/bcoDelmagens/imagens\\_thumbs/008147001011.jpg](http://www.itaucultural.org.br/bcoDelmagens/imagens_thumbs/008147001011.jpg). Acesso em: 06/05/2014, às 15:16.

Villela dirigiu outros espetáculos como: *O concílio do amor*, de Oscar Panizza (uma produção do grupo Boi Voador), *Relações perigosas*, adaptação teatral de Heiner Müller, *Vem buscar-me que ainda sou teu*<sup>141</sup>, de Carlos Alberto Soffredini, *A guerra santa* (uma versão brasileira de A Divina Comédia realizada por Luís Alberto de Abreu), *A rua da amargura* (segundo trabalho com o grupo Galpão), *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto, *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, entre outras<sup>142</sup>. Também constam, em seu currículo, musicais, espetáculos infantis, adaptações de obras brasileiras e estrangeiras, espetáculos de dança, óperas.

O diretor mineiro já trabalhou com três peças do bardo além de *Macbeth*: a aclamada *Romeu e Julieta* (um espetáculo de rua apresentado pelo Grupo Galpão), *Sonhos de uma noite de verão* (com a Cia Palácio das Artes) e *Sua incelença, Ricardo III* (espetáculo de rua com o grupo Clowns de Shakespeare). Faz parte da proposta do diretor mineiro mesclar o erudito com o popular, a tradição brasileira com o que vem de fora, no intuito de aproximar a literatura e as artes das pessoas. Tal como Shakespeare, o trabalho de Villela dialoga com diferentes públicos, provocando uma incrível aproximação com a plateia – pela quantidade de

<sup>141</sup> Por essa peça recebe Apetesp de melhor cenografia e Molière e Shell de melhor diretor.

<sup>142</sup> O extenso currículo de Gabriel Villela acompanhado das inúmeras premiações que ele recebeu se encontra no Anexo 7 (p. 272) deste trabalho.

referências, pelo uso de símbolos, pela linguagem coloquial, pela transposição dos cenários e figurinos, pelo trabalho com a gestualidade.

### 3.5.1 *Romeu e Julieta*

“...O que há num nome? O que chamamos uma rosa teria o mesmo cheiro com outro nome (...). E assim Romeu, chamado de outra coisa, continuaria a ser perfeito, com outro nome. Mude-o Romeu, e em troca dele, que não é você, fique comigo” (Ato II, Cena II).

Uma das mais conhecidas tragédias de amor, *Romeu e Julieta*, é a mais lírica das tragédias de Shakespeare. Escrita entre 1591 e 1595, salienta o amor proibido entre dois jovens na Verona renascentista e denuncia a hipocrisia, as convenções sociais, os interesses econômicos e a sede de poder do ser humano. Duas famílias tradicionais, os Montéquios e os Capuletos, cultivavam uma rixa que remontava a vários anos. Apesar dessa rivalidade, Julieta Capuleto e Romeu Montéquio se apaixonam um pelo outro e, com o auxílio do Frei Lawrence, casam-se em segredo. No mesmo dia, Romeu se envolve em uma briga com o primo de Julieta, Teobaldo, matando-o. Em decorrência do assassinato, Romeu é exilado pelo Príncipe de Verona. Julieta, ao se ver forçada a casar com Páris, procura o frei, e os dois elaboram um plano para escapar da situação. O plano falha; a história termina em tragédia: com o suicídio de Romeu e de Julieta e com a reconciliação entre as duas famílias.

Alguns dos temas abordados nesta tragédia são: a força do amor, o indivíduo (e suas escolhas individuais, a livre opção quanto às linhas de conduta) em oposição à sociedade (os direitos e deveres e as posições sociais hierarquizadas), o ódio entre os indivíduos (que gera violência, desune as famílias e traz a morte). Segundo Barbara Heliodora (2004, p.131),

toda a obra clama contra os males da guerra civil, do conflito que desagrega a própria comunidade (...) a tragédia é cheia de imagens de noite, dia, estrelas, e no soneto inicial Romeu e Julieta são chamados de *star-crossed lovers*, ou seja, amantes cortados em sua trajetória pelas estrelas. Porém, a má estrela que os mata, como fica muito claro ao longo de toda a ação, é o

ódio gratuito e destrutivo entre Montéquios e Capuletos: todos os defensores da vida e do amor são sacrificados pelo ódio.

Em outras palavras, a peça é um libelo contra a guerra civil, sendo o ódio inexplicado que separa as casas dos Capuletos e Montéquios o grande antagonista do casal (SANTOS, 2008). Somente após a morte de Romeu e Julieta há a reconciliação e volta o equilíbrio e a paz interior às duas famílias e àquela comunidade. O discurso final de Éscalus, o Príncipe de Verona, se volta contra o ódio e contra a luta civil.

A tragédia de *Romeu e Julieta* foi transposta para o contexto da cultura popular pelas mãos de Gabriel Villela e pelos integrantes do Grupo Galpão de Minas Gerais<sup>143</sup>. Apresentada pela primeira vez em 1992, a encenação foi inicialmente realizada nas ruas<sup>144</sup> e, posteriormente, adaptada para o palco.

Em relação ao Grupo Galpão, este existe desde a década de 1980 e tem como característica o trabalho com o teatro-circo e com a cultura popular mineira. Ele visa à desinstitucionalização do palco e à busca de alternativas para o espaço da representação. Segundo Junia Alves e Marcia Noe (2006, p.24),

as performances de rua da companhia, seguindo o figurino, geralmente começam com uma parada de estilo circense, na qual se apresentam artistas em pernas-de-pau, malabaristas, palhaços e músicos que encorajam os espectadores a bater palmas, a cantar e a se inter-relacionar com o elenco. Mesmo as produções mais formais do Grupo, encenadas no teatro, recorrem a apartes e as canções populares brasileiras que convidam a plateia à participação.

As autoras sustentam que as peças do Galpão são bem sucedidas devido à habilidade do Grupo gerar energia através da justaposição de opostos: “o central e o periférico, a cultura acadêmica e a popular, a visão particular e a universal, modelos estrangeiros e formas brasileiras, técnicas modernas e instrumentos tradicionais”

<sup>143</sup> Sobre o teatro de rua em Minas Gerais, Rogério Lopes comenta que este “se desenvolveu sobremaneira sendo considerado um dos mais expressivos do país, tendo suas raízes nos circos mambembes. Este tipo de teatro talvez tenha sido e continua sendo uma alternativa para a realização de peças com poucos recursos. Na rua são utilizados apenas pequenos adereços para a ambientação cênica, dispensando os grandes cenários” (LOPES, 2012, p. 156).

<sup>144</sup> Como sugere Carlos Antônio Leite Brandão no livro *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*, “Na rua, ao contrário do palco, tudo pode acontecer e é preciso estar sempre pronto para o imprevisto e o acidental. Sobretudo, quando se está sobre a perna de pau. Capturada em seu cotidiano e em seu lugar, a platéia não tem, a princípio, qualquer compromisso com o espetáculo. Frequentemente, o que se deseja é que os atores caiam das pernas de pau ou se queimem com o fogo.” (BRANDÃO, 1999, p. 30).

(ALVES; NOE, 2006, p. 28). Há, inclusive, mistura de elementos da história do Brasil com aspectos internacionais contemporâneos. Além disso, as autoras ressaltam que as produções do Galpão são vibrantes, divertidas e engajadas, de modo que recebem cada vez mais o aplauso dos críticos e da plateia. Essa reação extremamente positiva ocorre, segundo Alves e Noe, “não somente pela montagem primorosa das peças, mas também porque elas representam um trabalho cultural relevante para o avanço na construção da brasilidade” (ALVES; NOE, 2006, p. 28).

Com relação ao texto da encenação de *Romeu e Julieta*, o trabalho em cima da tradução de Onestaldo de Pennafort foi coletivo: colaboraram o diretor-assistente Arildo de Barros, os integrantes do Grupo Galpão, Gabriel Villela e Brandão. Ao usarem técnicas de soma, apagamento, substituição e inversão, eles criaram uma outra peça (ALVES; NOE, 2006, p. 90). Esta adaptação também se desenrola em Verona e em Mântua e mantém a maioria dos personagens, com exceção de Páris e do senhor e da senhora Montéquio.

O trabalho de Villela e do Grupo Galpão começa com um narrador maquiado e fantasiado de Shakespeare, que abre e encerra o espetáculo, além de interferir na ação. Personagem sincrético que se apodera de um vocabulário mineiro “sertanês” (inspirado na linguagem de Guimarães Rosa), ele enfatiza a fusão do universo trágico shakespeariano com a cultura popular do interior de Minas Gerais. Conforme Junia Alves e Marcia Noe, o narrador “conforma as palavras portuguesas em um mineiro “sertanês”, por meio de afixação e aglutinação e, mais ainda, manipulando as normas gramaticais para explorar o potencial poético-comunicativo da língua pátria” (ALVES; NOE, 2006, p. 90). Através de seu personagem, o público é instigado a participar ativamente do espetáculo e a utilizar a imaginação, como ilustram os dois exemplos a seguir: “Mas meu senhor, minha senhora, a vida não é um circo às avessas. [...] mire e veja”, e, mais para frente, “Convido-vos a transformar esta praça no salão de festa dos Capuleto” (VILLELA, 1992).

De acordo com Fernanda Miranda Alves Costa, “a área cênica, delimitada por um círculo de farinha de trigo, consegue reconquistar a atmosfera do espaço cênico grego, onde ator e paisagem se fundem, capturando o pôr-do-sol e o horizonte da cidade” (COSTA, 2008, p. 6). Nas encenações ao ar livre, o público

circundava o espaço onde acontecia o espetáculo, permitindo um contato muito próximo com os atores.

A peça encenada pelo Galpão apresenta convenções circenses, como: uma Julieta que se equilibra na corda bamba, Montéquios e Capuletos que fazem acrobacias, um Romeu que anda de perna de pau. Os atores se movimentam como se estivessem dentro de uma arena circular. Há a presença de sombrinhas, guarda-chuvas, malabarismos, danças, pantomina, maquiagem que dão um colorido todo especial ao espetáculo. As cores do vestuário fazem alusões às cidades históricas de Minas e ao Barroco mineiro. Notam-se inúmeros elementos da cultura popular, tais quais: os personagens lutam com espadas de São Jorge, carregam ramos de arrudas e flores de plástico, há no palco uma perua veraneio 1974 que remete às carroças dos mambembes, que é toda decorada com pétalas de flores e que faz as vezes de balcão onde Romeu e Julieta trocam as juras de amor. Segundo Eduardo Moreira, “fizemos uma inversão: Romeu fica em cima (numa plataforma de madeira montada sobre o carro) e Julieta fica embaixo, sentada ao volante da Veraneio” (CABRAL, 2012). Nos anos 1980, o carro carregava os jovens atores do grupo Galpão apresentando peças nas ruas Brasil afora. “Quando convidamos Gabriel Vilela para dirigir uma peça nossa a primeira coisa que ele decidiu é que o cenário seria nossa Veraneio. Antes mesmo de saber que peça íamos fazer, já sabíamos que seria encenada no carro”, relata Moreira (In: CABRAL, 2012).

Outros elementos da cultura popular que aparecem na encenação são os instrumentos musicais (tais quais a sanfona e o violão) e as cantigas da tradição mineira como, por exemplo, a seresta, a modinha e a valsa. Nesse sentido, afirmam Junia Alves e Marcia Noe (2006, p. 25):

A intenção da companhia mineira – parece-nos evidente – é sublinhar as tradições nacionais, questionar e abalar a autoridade constituída e criticar a hegemonia dos grupos mais favorecidos. A peça, assim representada, reitera a premissa do dramaturgo italiano Dario Fo de que 'toda peça é política'. [...] a trupe visa estimular a comunicação e a interação entre o ator e o espectador, convidando este último a participar não só da montagem do espetáculo, como também da crítica social que a peça constrói [...] o circo exige de sua plateia uma participação corpórea e proporciona ao espectador um exercício emocional, por meio de resposta física às experiências da exibição.

Mesmo os ensaios da montagem original do *Romeu e Julieta* do Galpão foram realizados em praça pública, em uma cidadezinha<sup>145</sup> do interior de Minas Gerais. Segundo Eduardo Moreira (GRUPO, 2012), um dos fundadores do Grupo Galpão e o ator que interpretou o Romeu, o grupo ensaiava na praça da cidade e as pessoas que voltavam do trabalho no campo, já no final da tarde, paravam para ver a encenação. À medida que o público reagia às atuações, o grupo ia aprimorando o espetáculo, encontrando o tom da peça.

Moreira explica também que *Romeu e Julieta* é uma tragédia de “precipitação”<sup>146</sup>, em que os personagens agem muito mais do que pensam. Para ele, “a perna de pau dá muito bem essa ideia de uma certa falta de equilíbrio. Você está lá em cima mas pode cair a qualquer momento” (GRUPO, 2012).



ROMEU E JULIETA (Grupo Galpão) / Fotografia: Guto Muniz (319973-7341 / Veiculação Autorizada)



**Figuras 3 e 4:** *Romeu e Julieta*.

**Fontes:** <http://www.revistabrasileiros.com.br/wp-content/uploads/2012/06/Shakespeare.jpg> e [http://sistemas6.vitoria.es.gov.br/diario/imagens/banco/2012\\_10/img\\_00029615.jpg](http://sistemas6.vitoria.es.gov.br/diario/imagens/banco/2012_10/img_00029615.jpg). Acesso em: 10/05/2014, às 18:30.

Além da perna de pau, outros elementos utilizados na montagem sugerem a noção de que viver é perigoso, de que a vida é frágil, a mudança é provável, a queda é inevitável, como a corda bamba e o ilusionismo (ALVES; NOE, 2006, p.92). Isso fica claro numa das falas do narrador “Verdade maior é que se está sempre num balanço” (BRANDÃO 1992 apud ALVES; NOE 2006, p. 94).

<sup>145</sup> Como destaca Fernanda Miranda Alves Costa (2008, p. 5), a “ancoragem da encenação deste *Romeu e Julieta*” foi obtida nos ensaios abertos realizados em Morro Vermelho, vilarejo de trabalhadores rurais, próximo a Caetés.

<sup>146</sup> Junia Alves e Marcia Noe descrevem *Romeu e Julieta* a partir da visão do diretor Peter Brook “como a tragédia da precipitação, da instabilidade e do exílio é retomada no interior do Brasil e transrepresentada para nossa realidade, enriquecida com recursos teatrais de circo, da *commedia dell'arte* italiana e da dramaturgia greco-latina” (ALVES; NOE, 2006, p. 86).

A peça foi apresentada 250 vezes em 10 países, para plateias de mais de 4 mil pessoas, tendo sido muito bem aclamada no Shakespeare Globe Theatre, em Londres<sup>147</sup>. Pela competência dos atores, pela destreza do diretor e todos os elementos anteriormente mencionados, *Romeu e Julieta* do Galpão recebeu os títulos de Melhor Espetáculo e Melhor Figurino em um festival realizado no Texas, Estados Unidos e no Brasil a peça foi premiada mais de 40 vezes.

### 3.5.2 *Sonhos de uma noite de verão – fragmentos amorosos*

“...hoje em dia a razão e o amor não costumam andar juntos. É uma pena que algum amigo não obrigue os dois a serem amigos” (Ato III, Cena I)

Em termos de enredo, o tecido narrativo de *Sonho de uma noite de verão* gira em torno de uma noite de verão, em um bosque, onde quatro jovens enamorados passam por encontros e desencontros. Lisandro e Hérnia se amam, porém o pai da moça quer que ela se case com Demétrio, que também só tem olhos para ela. Helena é apaixonada por Demétrio, mas é rejeitada pelo rapaz. Há um casal em Atenas que está prestes a se casar (Teseu e Hipólita) e nesse mesmo dia o pai de Hérnia quer que ela se case também. Objetivando escapar desse destino, Hérnia e Lisandro fogem para o bosque e são seguidos por Helena e Demétrio. Nesse lugar encantado, em que há fadas e outros seres mágicos, ocorrem diversas situações inusitadas e muitas confusões: os jovens apaixonam-se e desapaixonam-se, o rei e a rainha das fadas brigam entre si ao mesmo tempo em que um grupo de trabalhadores locais ensaia a peça de Príamo e Tisme para apresentá-la no casamento real. Na manhã seguinte tudo se resolve e três casamentos são realizados.

<sup>147</sup> Romeu e Julieta do Grupo Galpão. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br/port/espeticulos/sinopse.php?espeticulo=romeu-e-julieta>>. Acesso em: 31/01/2014, às 19:10. O Grupo Galpão foi a primeira companhia brasileira a ser convidada para se apresentar no teatro *Globe*. Em 2002 o grupo lançou um DVD, em comemoração aos 20 anos da companhia, que contém cenas da temporada de duas semanas em Londres e que registra diversos relatos de ingleses que viram a peça em português e que mesmo não entendendo uma palavra do idioma se identificaram com a montagem.

Segundo Barbara Heliodora (1991, p. 37), “esta comédia lírica e fantasiosa, misto de romance, mágica e ingênuo humor popular tem sido a favorita do público desde que Shakespeare a escreveu, por volta de 1595-96”. Apesar de ser um sucesso entre o público, foi durante muito tempo recebida pela crítica com apreciações negativas, devido à ênfase dos encenadores sobre os aspectos visuais ou mesmo por conta do elemento fantástico. Hoje os estudiosos têm revisto a opinião negativa com relação às comédias de forma geral<sup>148</sup> e têm destacado o elaborado e refinado conteúdo das mesmas.

Em *Sonho de uma noite de verão*, Shakespeare utiliza várias referências da mitologia grega (como o personagem Teseu e as alusões a deuses e deusas gregos), da tradição dos contos de fada ingleses (como o personagem Puck, também conhecido como Robin Goodfellow no folclore inglês) e das práticas teatrais da Londres de Shakespeare (como se pode perceber na peça apresentada pelos artesãos). Como sugere Anna Stegh Camati (2009), nessa peça o bardo inglês incorpora ritos e festas e insere uma companhia de teatro mambembe, formada por artesãos das corporações de ofício. A pesquisadora interpreta esse resgate que o dramaturgo faz como um tributo à rica tradição medieval e ao teatro popular. Para Camati (2009, p. 272-273), o tempo da ação “totalmente indefinido, é o da imaginação, do sonho e da fantasia. Somos convidados a dar asas à nossa imaginação: é ela que constituiu o elemento unificador que funde os elementos heterogêneos da peça em um só universo”. É a mistura de elementos reais e fantásticos que geram uma atmosfera de magia e encantamento.

Além disso, em *Sonho de uma noite de verão* notam-se ecos da tragédia *Romeu e Julieta* (a desobediência aos pais, o casamento por amor versus o casamento arranjado, o romance proibido, o amor à primeira vista, o sonho, por

---

<sup>148</sup> Marlene Soares dos Santos assevera que o talento cômico de Shakespeare fora negligenciado e deliberadamente esquecido. A pesquisadora oferece uma explicação para esse descaso: “a concepção errônea de comédia como um gênero inferior quando injustamente comparada à tragédia, concepção esta calcada em uma visão elitista das personagens trágicas (membros da realeza e da nobreza) e cômicas (pessoas comuns), aliada à ideia de que as comédias eram concessões que Shakespeare tinha de fazer a espectadores menos exigentes, também parte do público pagante” (SANTOS, 2007, p. 65). Ainda, Santos (2007) salienta que a crítica shakespeariana como um todo escolheu as tragédias como objetos de estudo e que somente a partir da segunda metade do século XX o interesse pelas comédias se recuperaria. Mesmo assim os diretores e produtores teatrais optaram por encenar inúmeras comédias e obtiveram sucesso de público incontáveis vezes.

exemplo). A peça apresenta quatro enredos entrelaçados: o casal mitológico (Teseu e Hipólita e sua corte de nobres da qual faz parte Egeu), os dois jovens casais (Hércules e Lisandro, Demétrio e Helena), o mundo mágico das fadas e dos seres da floresta (Oberon, Titânia e Puck) e a companhia de teatro dos artesãos (os atores que vão representar a peça-dentro-da-peça).

Pode-se afirmar que uma das questões com as quais a peça trabalha são as complicações do amor e a superação de obstáculos: os amantes estão se conhecendo, enfrentam problemas, cometem erros e acertos, amadurecem e se casam. Há também a cerimônia do casamento, que é vista como um ritual de iniciação, um rito de passagem (do namoro ao casamento). Contrapõem-se a razão e a realidade à fantasia, à imaginação, ao sonho, ao teatro e aos encantamentos e enfatiza-se a importância do equilíbrio entre esses dois lados. Um de seus temas são as incoerências, caprichos e descaminhos do amor, com todos os tropeços e desgostos por que passa até culminar em um casamento harmônico e permanente (HELIODORA, 1991, p. 39). Ou seja, Shakespeare desenvolve nessa peça a “verdade do amor”, como sugere Heliodora (1991, p. 40), caprichosa e em constante alteração, até que quem ama amadureça e perceba o amor como algo mais do que aquilo que sentiu à primeira vista.

Além disso, outro elemento de suma importância à atmosfera fantástica da peça é a magia, que traz situações hilárias e estranhas aos personagens. Shakespeare utiliza a mágica para criar um mundo surreal e para mostrar que o poder do amor, simbolizado pela poção do amor, é quase sobrenatural. Apesar das muitas confusões (causadas pelas trapalhadas Puck), a magia ajuda a restabelecer o equilíbrio e a harmonia entre os dois jovens casais. O sonho é outro elemento tematizado na peça, juntamente com a aparência e a realidade, a ordem e a desordem e a visão (a questão da cegueira de quem ama, do amor à primeira vista, do amor estar nos olhos de quem ama<sup>149</sup>).

---

<sup>149</sup> Com relação a esta questão, Barbara Heliodora (2004, p. 87) comenta: “o amor entra pelos olhos e, uma vez que entra, a única verdade que o apaixonado aceita é a verdade do amor, a vista por seus olhos. Tal verdade, vamos ver, pode ser totalmente arbitrária, como quando Hércules, desobedecendo ao pai, recusa Demétrio e opta por Lisandro, odiando o primeiro e amando o segundo, mesmo que Shakespeare se tenha dado o trabalho de criá-los absolutamente iguais, na medida em que são ambos bonitos, ambos ricos, ambos elegantes frequentadores do mundo da corte. O que os diferencia é a verdade do amor, aquela determinada pelos olhos de quem ama.”

Infelizmente não existem artigos acadêmicos sobre a encenação de *Sonho de uma noite de verão* realizada por Gabriel Villela e pela Cia Palácio das Artes. Quase não foram encontradas matérias<sup>150</sup> sobre a mesma; as informações disponíveis revelam muito pouco sobre o espetáculo. Por este motivo, serão apresentados apenas a ficha técnica e outros detalhes encontrados. Neste trabalho, Villela foi o responsável pela direção teatral, figurino, cenário e trilha musical, enquanto que Cristina Machado foi a diretora de coreografia. O espetáculo de dança estreou em 21 de março de 2002 na Ópera de Arame em Curitiba, com Cia do Palácio das Artes. Ele passou por mais de 50 cidades brasileiras e entre elas estão municípios do interior de Minas Gerais, São Paulo, Brasília, Goiânia, Pirenópolis (GO), Salvador, Santos e Aracaju. Fora do Brasil esteve em Portugal, no Festival Internacional de Música do Algarve. Recebeu, no mesmo ano, os prêmios SESC/SATED pela melhor trilha sonora (Daniel Maia) e melhor espetáculo (votação popular) e Bonsucesso de Artes Cênicas pela melhor cenografia (Gabriel Villela) e melhor bailarino (Dadier Aguilera).

A ideia desta adaptação era proporcionar o encontro da dança com a dramaturgia de Shakespeare:

---

<sup>150</sup> Foram encontradas uma entrevista com Gabriel Villela referente ao dia 13 de fevereiro de 2002, intitulada “Gabriel Villela põe Shakespeare na dança”; uma notícia de 28 de fevereiro com a seguinte manchete: “Gabriel Villela vai abrir o Festival de Curitiba” e uma reportagem da Folha do dia 21 de março intitulada “Villela traz Shakespeare de sapatilhas”. Esses textos estão disponíveis em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1302200222.htm>>, <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2103200207.htm>>, <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral.gabriel-villela-vai-abrir-o-festival-de-curitiba,20020228p5154>>. Acesso em: 29/01/2015, às 19:49.



**Figuras 5 e 6:** *Sonhos de uma noite de verão.*

**Fontes:**

[http://2.bp.blogspot.com/\\_AQebzDcxsv0/SZVFgtzILD/AAAAAAAAAg0/uqQy688qZEQ/s1600-h/Sonho+de+Uma+Noite+de+Ver%C3%A3o+-+Foto+Paulo+Lacerda.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_AQebzDcxsv0/SZVFgtzILD/AAAAAAAAAg0/uqQy688qZEQ/s1600-h/Sonho+de+Uma+Noite+de+Ver%C3%A3o+-+Foto+Paulo+Lacerda.jpg) e  
[http://farm4.staticflickr.com/3571/3358993650\\_e0cca0e524\\_z.jpg?zz=1](http://farm4.staticflickr.com/3571/3358993650_e0cca0e524_z.jpg?zz=1). Acesso em: 11/05/2014, às 11:20.

Os 22 bailarinos que atuaram nesta representação misturaram as linguagens teatral e circense e, para as cenas de ação, combinaram técnicas chinesas de expressão corporal e coreografia. Cinco dos bailarinos foram chamados para fazer parte da criação do espetáculo: “Juntos elaboramos uma grafia corporal atenta ao tempo e ao espaço respeitando a dramaturgia de Shakespeare, este espetáculo celebra nosso investimento no bailarino sujeito da criação” (SETE LAGOAS, s/d), salienta Cristina Machado.

### 3.5.3 Sua Incelença, Ricardo III

“A quem temo? A mim mesmo? Estou sozinho. Ricardo ama Ricardo. Eu sou eu mesmo. Há um assassino aqui? Não – sim, sou eu: Devo fugir? De quem? Fugir de mim? Qual a razão? Vingança? De mim mesmo? Não, eu me amo.”<sup>151</sup>  
 (V.v.)

Última peça histórica da primeira tetralogia<sup>152</sup>, sua composição se deu por volta dos idos de 1592/3. *Ricardo III* é uma das mais famosas peças de

<sup>151</sup> Tradução de Ana Amélia Carneiro de Mendonça (SHAKESPEARE, 1993).

<sup>152</sup> *Henrique VI* (partes 1, 2 e 3) e *Ricardo III*.

Shakespeare por seu emblemático protagonista: o disforme e maquiavélico duque de Gloucester. Ela apresenta como pano de fundo a Guerra das Duas Rosas (1455-1485), um conflito que opôs as casas nobres de York e de Lancaster em uma sangrenta luta pelo trono da Inglaterra. Terminado o conflito, a casa real de York alcança o poder, sob a liderança de Eduardo IV. George, duque de Clarence e Ricardo, duque de Gloucester, são irmãos do rei Eduardo e o auxiliam e apoiam.

Contudo, o duque de Gloucester não se contenta com a sua posição e deseja ardentemente o trono. Assim, começa a tramar uma série de artimanhas e a planejar jogos de influência para alcançar seu objetivo. Opõe-se à rainha Isabel e sua família, alia-se ao duque de Buckingham, seduz Lady Anne (viúva do antigo Príncipe de Gales, assassinado por Ricardo). Assassina seus irmãos e seus sobrinhos e acaba livre de qualquer suspeita. Finalmente, conquista a coroa e se vê isolado. É desprezado pela nobreza e desertado por seus aliados. Alguns desses aliados são executados por infundadas traições.

Enquanto Ricardo sobressalta-se com tudo e desconfia de todos, o conde de Richmond (da França, parente de Henrique VI da Casa de Lancaster) está se armando para disputar o direito real. Um dia antes do combate Ricardo é assombrado em seus sonhos pelos fantasmas de todas as suas vítimas, que o amaldiçoam ao mesmo tempo em que abençoam seu adversário. No campo de batalha, o exército de Ricardo é derrotado pelos guerreiros comandados por Richmond.

Conforme afirma Marlene Soares dos Santos (2008) em um artigo intitulado “A dramaturgia shakespeariana”, *Ricardo III* é dominada pelo protagonista, que é considerado moralmente repulsivo, é o responsável pelas mortes dos dois sobrinhos (ainda crianças) e do irmão, que coloca uns contra os outros de acordo com os seus interesses.

Na mesma linha de Marlene Soares dos Santos, para Barbara Heliodora (2004, p.110), Ricardo é o primeiro grande protagonista de Shakespeare. A crítica assinala que essa personagem não apenas domina a peça, como serviu para a elaboração da estrutura da obra. Se, por um lado, *Ricardo III* é criticada pela sua

insistência no contraste entre o bem e o mal, por outro lado, elogia-se o modo como Shakespeare utilizou os dados históricos a seu favor:

Shakespeare manipula os fatos históricos com incrível habilidade, chegando mesmo a falseá-los em dois aspectos que impediam a criação da imagem que estava buscando criar. Como todos os Lancaster estavam mortos, ele traz de volta à Inglaterra a Rainha Margaret, violenta e cruel nas três primeiras peças, agora um tanto ou quanto purificada pelo sofrimento da morte do filho e do marido, e da perda da coroa. Mas Shakespeare consegue utilizar a figura da Rainha Margaret de forma irretocável: ela não interfere nos acontecimentos, não faz nada a não ser servir de coro e profetisa, lançando, aterradora, as maldições sobre os York e seus colaboradores, periodicamente lembradas à medida que vão sendo cumpridas (HELIODORA, 2004, p. 110).

Outro elemento que chama atenção nessa peça é o fato de o vilão protagonista ser capaz de envolver e atrair além de assassinar. Desde o momento em que aparece na peça conquista a simpatia da plateia com seu discurso sobre a própria deformidade, o seu infortúnio e o fato de se declarar vilão. Nesse sentido, Santos (2008) destaca que Ricardo é um ator consumado, que adora representar. Para ela, a cumplicidade da personagem com os leitores e espectadores se dá graças aos seus solilóquios, apartes e à sua habilidade retórica. Ricardo confia ao público suas maldades, seus planos e seu jogo manipulador. Ele é desumano, desdenha o ser humano, isola-se emocionalmente de seus semelhantes, o que atua em seu desfavor. Segundo Heliadora (2004), Ricardo é um dos piores reis de Shakespeare: destituído de qualidades privadas ou públicas.

A peça tematiza o modo como o mal opera: as manipulações, traições e enganos. Ricardo joga com a fraqueza das pessoas e as joga umas contra as outras para seu benefício. Suas vítimas são cúmplices de sua própria destruição, como Lady Anne, que se deixa seduzir por Ricardo, mesmo sabendo que ele irá matá-la. Outros temas que aparecem em *Ricardo III* são: a relação entre o governante, o Estado e seu povo, o poder da linguagem (que manipula, confunde, controla e é central para que Ricardo conquiste o poder) e o surgimento da dinastia Tudor (na figura de Henrique VII).

Em parceria com o grupo teatral potiguar “Clowns de Shakespeare”, Gabriel Villela transpõe *Ricardo III* para o sertão nordestino.



**Figuras 7 e 8:** *Sua Incelença, Ricardo III*.

**Fontes:** [http://imguol.com/2012/06/11/o-grupo-de-teatro-clowns-de-shakespeare-de-natal---m-apresenta-a-peca-sua-inceleca-ricardo-iii-no-fit-bh-1339435472768\\_956x500.jpg](http://imguol.com/2012/06/11/o-grupo-de-teatro-clowns-de-shakespeare-de-natal---m-apresenta-a-peca-sua-inceleca-ricardo-iii-no-fit-bh-1339435472768_956x500.jpg) e [http://3.bp.blogspot.com/-YOf6-8F0dy4/TljnxbBv93I/AAAAAAAAAQg/N6Q2wC\\_HQNg/s1600/Clowns.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-YOf6-8F0dy4/TljnxbBv93I/AAAAAAAAAQg/N6Q2wC_HQNg/s1600/Clowns.jpg). Acesso em: 25/04/2014, às 12:14.

Criado no Rio Grande do Norte, entre as cidades de Natal (capital praiana sede do grupo) e Acari, na região do Seridó (sertão potiguar que serviu de inspiração e fonte e pesquisa), *Sua Incelença, Ricardo III*<sup>153</sup> estreou no final de 2010. Pouco tempo depois, o grupo recebeu convites para importantes festivais no Brasil e no exterior, como o Festival de Curitiba, Festival Internacional de Londrina (FILO), Festival Internacional de São José do Rio Preto (FIT), Porto Alegre em Cena, Festival Internacional de Artes Cênicas do Rio de Janeiro (TEMPO), Cena Contemporânea (Brasília), Festival de Santiago a Mil (Chile) e Festival Tchekov (Moscou). O espetáculo foi contemplado com o Prêmio ProCultura de Estímulo ao Circo, à Dança e ao Teatro, na categoria “Produção Artística”.

Segundo Luiz Roberto Zanotti, os Clowns de Shakespeare apresentam como principal linha de pesquisa a comicidade na obra de Shakespeare, de modo que “em sua concretização cênica subvertem o protocolo tradicional ao trazer o sertão medieval através de um espetáculo que mistura uma diversidade de estéticas que abrangem o teatro, a dança, a música, a ópera e a pantomima” (ZANOTTI, 2013, p. 14). Além disso, o grupo trabalha a fusão do texto shakespeariano com a linguagem da cultura popular, acrescentando a tradição do circo e os ritos

<sup>153</sup> É possível assistir a trechos de cenas de *Sua Incelença, Ricardo III* no site: <<http://globalshakespeares.mit.edu/brazil>>. Acesso em: 18/06/2014, às 9:45. Este espetáculo fez parte um projeto cultural apoiado pela Petrobras.

carnavalescos. A pesquisa teatral desse grupo também envolve estudos sobre a construção da presença cênica do ator, a musicalidade da cena e do corpo e o teatro popular. Ainda que não trabalhem diretamente com a figura do palhaço, segundo consta na apresentação do *site* do grupo<sup>154</sup>, a técnica do *clown* “está presente na sua estética, seja na lógica subvertida do mundo, seja na relação direta e verdadeira com a plateia, seja no lirismo que compõe o universo desses seres” (CLOWNS, 2011). Vale lembrar que os espetáculos dos *Clowns* sempre apresentam uma carga cômica, associada com o universo lúdico do palhaço. Assim como o Grupo Galpão, os *Clowns* de Shakespeare usam o espaço da rua e incorporam técnicas circenses em seus trabalhos.

Sobre a peça festiva encenada pelos *Clowns*, em um artigo intitulado “Um Shakespeare brasileiro: a música de cena em *Sua Incelença, Ricardo III*”, as pesquisadoras Anna Camati e Liana Leão comentam:

Com a crescente valorização das linguagens de manifestações artísticas populares, os *Clowns* de Shakespeare adotaram uma estética de cena híbrida que combina e funde múltiplos gêneros, formas e estilos. Para adequar seus espetáculos ao espaço da rua, a trupe trabalha com *gags* e grotesquias do circo e circo-teatro, máscaras e técnicas farcescas herdadas da *commedia dell'arte*, apropriação e reinvenção cênica do cordel, mímica e teatro de bonecos, adaptação de técnicas experimentais mais sofisticadas herdadas de teatrólogos como Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Augusto Boal e Eugenio Barba, *re-mediação* de convenções cênicas elisabetanas como o travestimento e, principalmente, a musicalização da cena que objetiva recriar o espírito festivo que permeia as peças de Shakespeare (CAMATI; LEÃO, 2013, p. 220).

A essas estratégias cênicas, acresce-se o trabalho meticuloso de Villela, que, ao utilizar-se da estética barroca, prima pelos contrastes de cores, pelo excesso, pela diversidade de tecidos utilizados para a criação dos figurinos, dos adereços e dos cenários, que claramente estabelecem um diálogo entre a cultura popular e as tradições do circo e do teatro. Conforme Camati e Leão, as influências de Gabriel Villela “vêm de casa e da infância: a mãe era bordadeira e a tia modista. As referências, tanto para a direção-geral do espetáculo, quanto para os figurinos e cenários, sempre passam pelas festas populares do interior de Minas Gerais” (CAMATI; LEÃO, 2013, p. 220).

<sup>154</sup>O *site* do grupo Clowns de Shakespeare é: <<http://www.clowns.com.br/site2011/apresentacao.php>>. Acesso em: 26/11/2014, às 12:13.

No que se refere ao figurino, este é composto por indumentárias nordestinas de couro, metais, palha, cipó e outros materiais típicos da região, mesclados a sedas, brocados utilizados pela nobreza inglesa, além de outros tecidos nobres de diversos países. “Foi criada uma gramática que transita entre o cangaço, o cotidiano do sertão e o mundo da corte inglesa”, apontam Camati e Leão (CAMATI; LEÃO, 2013, p. 220.). Como exemplo dessa mescla, são apresentados objetos do dia a dia, tais quais: um regador de plástico, cadarços e cocos secos que foram reaproveitados e utilizados para a confecção de chapéus, cartucheiras e perneiras de couro, objetos típicos do cangaço, que estão lado a lado com coroas e mantos da realeza. Da mesma forma que em *Romeu e Julieta*, no espetáculo dos *Clowns* de Shakespeare também aparecem guarda-chuvas, dessa vez brancos (no início da peça) e pretos (ao final da encenação).

Com linguagem acessível e um sotaque nordestino, a adaptação de Villela traz à rua um texto mais enxuto, entremeado por canções populares. A peça é encenada ao ar livre e assume um tom explicativo diante da plateia, o que denota a intenção de ser acessível para um público formado por todos os tipos de espectadores. Assim, por exemplo, o contexto histórico da Guerra das Duas Rosas é rapidamente apresentado para uma melhor compreensão da história.

Nesta adaptação, Ricardo III é comparado a “um coronel nordestino, despótico e corrupto, que contrata um cangaceiro para matar seus desafetos e alcançar a posição hegemônica desejada” (CAMATI; LEÃO; 2013, p. 221). Nota-se, ainda, um movimento duplo de descontextualização e recontextualização. Em outras palavras, retiram-se e modificam-se alguns aspectos da cultura inglesa elisabetana para que estes se acomodem à cultura brasileira nordestina.

Faz parte desse movimento de recontextualização a pesquisa musical desenvolvida neste trabalho que, segundo afirma o próprio *site* dos “Clowns de Shakespeare”, dialoga com as “incelenças” (excelências), um gênero musical tipicamente nordestino, normalmente atrelado aos costumes fúnebres da região, “condição muito adequada à história de Ricardo, duque de Gloucester, e sua trajetória de assassinatos e traições rumo à coroa da Inglaterra” (CLOWNS, 2010). Assim, as incelenças “são entoadas ritualisticamente para dramatizar os atos de

violência perpetrados a mando de Ricardo, constituindo-se em um *Leitmotif* ao longo do espetáculo” (CAMATI; LEÃO, 2013, p. 224). Com o intuito de estabelecer uma ligação entre a Inglaterra elisabetana e o nordeste brasileiro contemporâneo, optou-se por incluir o rock clássico inglês, com citações de bandas como “Supertramp” e “Queen”, ao lado de canções regionais populares, como: “Assum Preto”, “Sabiá” e “Acauã”, de Luiz Gonzaga.

Disposta em uma semi-arena com três arquibancadas, a montagem valoriza o humor e estabelece uma comunicação direta com o público, por meio de falas proferidas com um acento cômico, como é o caso de Lady Anne. Quanto ao espaço de encenação, este é delimitado por um cercado e algumas rosas. Como aponta Daniel Schenker (2011),

Dentro dele os principais elementos de cena são três carroças que remetem à atmosfera de um teatro ambulante – tudo emoldurado por uma iluminação que oscila entre a sutileza do artesanal (pequenas luzes, lampiões) e elementos mais evidentes que, porém, não chegam a adquirir caráter impositivo (refletores). Os figurinos, exuberantes, exibem sobreposições de estampas e cores fortes (mas sem abrir mão de certo predomínio do preto).

Por fim, a concepção de *Sua Incelença*, como um todo, mistura o universo lúdico do picadeiro de circo, dos palhaços mambembes, das carroças ciganas com a Inglaterra elisabetana, o que revela a imensa capacidade desses artistas criarem um diálogo entre o nordeste brasileiro de hoje com a terra do bardo inglês. De um modo geral, o grupo *Clowns* de Shakespeare historicizou a tragédia shakespeariana, de forma a explorá-la no contexto do cangaço e do coronelismo. Essas referências remetem à política de favores e privilégios que não deixaram de vigorar no governo brasileiro mesmo nos dias de hoje. *Sua Incelença, Ricardo III* conquistou a plateia e a crítica através dos monólogos, dos apartes e principalmente por meio da linguagem musicalizada e das canções entoadas ao longo do espetáculo.

A partir de *Romeu e Julieta* e de *Sua Incelença, Ricardo III*, pode-se depreender que Gabriel Villela mescla elementos culturais e temporalidades, inspirando-se na dramaturgia clássica do bardo inglês e prestando-lhe homenagem. Em outras palavras, ele realiza uma tradução intercultural para o solo brasileiro a partir das peças de Shakespeare e encontra uma nova forma de articulação entre esses dois sistemas culturais. Dessa forma, Villela funde o universo shakespeariano

com a cultura popular brasileira, seja ela do sertão nordestino como em *Sua incelença*, seja do interior de Minas Gerais, seja a tradição do circo, dos ritos carnavalescos. Em suas peças shakespearianas, o diretor altera a linguagem dos versos shakespearianos, inserindo, como em *Romeu e Julieta* um vocabulário mineiro sertanês inspirado na linguagem de Guimarães Rosa. Ou, ainda, introduz canções populares, como as incelenças em *Ricardo III*, cantigas, serestas, modinhas e valsas. Através da inserção dos narradores (caracterizados como Shakespeare, em *Romeu e Julieta* ou remetendo à rainha Elisabete I, em *Macbeth*), Villela instiga o público a usar da imaginação e a sentir o poder das palavras, tão valorizadas na época de Shakespeare. Talvez inspirado na riqueza de imagens das peças shakespearianas, Villela constrói metáforas visuais em seus palcos, que enriquecem os sentidos e as possibilidades dos textos-base. O humor e a comicidade são vias utilizadas em seus espetáculos para conquistar os espectadores. Assim, destacam-se as figuras da ama de *Romeu e Julieta*, Lady Anne de *Sua incelença* e as bruxas e o porteiro de *Macbeth*. Outro aspecto importante em seus espetáculos são os figurinos e cenários, confeccionados a partir de objetos reciclados, de tecidos oriundos de diferentes partes do mundo. Em suma, Villela absorve as peças shakespearianas e as ressignifica para o universo brasileiro.

Da mesma forma que o Grupo Galpão e os *Clowns* de Shakespeare, o diretor mineiro acredita e estuda meios de popularizar o teatro através do espetáculo de rua e das práticas circenses, que comovem e envolvem plateias heterogêneas e, principalmente, estimulam os moradores da periferia a pensarem sobre aspectos culturais de seu país. Se, por um lado, as encenações de Villela muitas vezes adquirem um tom explicativo e pedagógico (um exemplo seria a contextualização da Guerra das Duas Rosas em *Sua incelença*, *Ricardo III*), por outro lado, há uma preocupação em se garantir a compreensão da plateia heterogênea. O contato com a plateia na rua é distinto do contato proporcionado pelo teatro na “casa fechada”, como chama Villela. Na rua, exige-se da plateia uma participação corpórea, além de desencadear um exercício emocional às experiências da encenação. A rua é um espaço democrático que permite uma proximidade maior entre atores e as pessoas que compõem a plateia. Conforme sugerem Alves e Noe, as micagens e os gracejos

dos palhaços, bem como “as acrobacias e os animais amestrados, ocupam um lugar relevante no imaginário popular brasileiro, ligam-se à tradição do carnaval e apresentam-se como um entretenimento igualmente ritualizado e transgressivo” (ALVES; NOE, 2006, p. 21). Elas sustentam que o circo está na alma do brasileiro. Assim como essas duas companhias, o trabalho de Villela parece querer sublinhar as tradições nacionais, questionar a autoridade constituída e criticar a hegemonia dos mais favorecidos. Além disso, seus espetáculos denotam uma relação de afinidade estética com Minas Gerais, e isso é percebido na maquiagem, no figurino e nos cenários. O diretor, em uma entrevista em 1992, afirmou que “o circo, a Igreja Católica e o imaginário cultural mineiro guiam a energia estética de minhas montagens” (In: ALVES; NOE, 2006, p. 119). Essa valorização da riqueza e do ecletismo da cultura mineira está diretamente relacionada à proposta de realizar uma aproximação entre a cultura popular e os textos clássicos, de modo que se crie uma linguagem mais acessível a partir de elementos conhecidos do público.

## 4 (RE) CONTANDO A TRAGÉDIA ESCOCESA: *MACBETH* DE VILLELA

Em *Macbeth*, tive de recorrer a uma palheta de cores insuspeitadas. Vi a mim mesmo fuçando em retalhos de texturas desconhecidas, em barulhos de sinos, sirenes, Jim Morrison e Purcell para tentar tecer uma outra urdidura.

*Gabriel Villela*

A análise da performance é algo “subjetivo” [...], é, em si mesma, uma performance de “segunda ordem”, um processo sumamente intuitivo, *criativo* [...] analisar a performance não é questão de encontrar o método certo, mas sim de procurar um pluralismo de processos e questionamentos.

*José Roberto O'Shea*

### 4.1 CONTEXTUALIZANDO

A análise que propomos de *Macbeth* objetiva compreender como a peça shakespeariana (texto-fonte) foi apropriada, adaptada e ressignificada por Gabriel Villela (texto-alvo). Ela será realizada a partir da experiência viva e concreta (sem o filtro deformante de registros ou testemunhos como aponta Patrice Pavis, 2003) que a autora teve ao assistir à encenação em São Paulo e da reconstituição do espetáculo<sup>155</sup> possibilitada por inúmeros registros. Em outras palavras, apesar de a análise se fundamentar, principalmente, em nossa experiência única e individual enquanto espectadoras diante do evento cênico, fizemos uso de alguns instrumentos de análise também destacados por Pavis (2003), como a descrição verbal, a tomada de notas, a leitura do programa teatral e do material de divulgação, fotos, entre outros.

Ademais, em nossa pesquisa utilizamos uma gravação do espetáculo realizada em outubro de 2012, quando a montagem veio para Curitiba (Teatro Bom Jesus)<sup>156</sup>. Assim, o nosso olhar se concretiza como um conjunto da experiência individual diante da representação e da experiência mediada pelo vídeo. Dentro

<sup>155</sup> Estudo dos elementos para a compreensão do todo.

<sup>156</sup> Realizada pela equipe da UFPR TV por solicitação da professora Dra. Liana de Camargo Leão. Embora a autora da presente pesquisa tenha assistido à peça pessoalmente na estreia em São Paulo no Teatro Vivo, as considerações e as análises foram realizadas a partir das imagens do vídeo gravado em Curitiba.

desse contexto, José Roberto O'Shea menciona no artigo “Impossibilidades e Possibilidades: análise da performance<sup>157</sup> dramática”,

Se, tendo assistido ou não à *performance*, em virtude da efemeridade da atuação ao vivo, já não se “vive” no momento da análise o espetáculo, é preciso aceitar uma relação abstrata e mediada com o objeto analisado, bem como tentar resgatar alguns dos princípios norteadores e seus respectivos efeitos, porém jamais o evento em si. Tal relação impede (e mesmo descarta) qualquer avaliação “objetiva”; na melhor das hipóteses, a avaliação enseja algum entendimento de processos que permitem (ou não) a realização de determinados ânimos estéticos e concepções conteudísticas, e do seu impacto (ou não) na platéia (O'SHEA, 2007, p. 154-155).

Em relação ao vídeo, o enquadramento já foi estabelecido pelo posicionamento da câmera, mas isso não invalida, como apontou O'Shea, a possibilidade de refletir sobre a linguagem e as opções de criação do espetáculo. O pesquisador também assinala que os elementos formais de uma montagem deixam atrás de si diversos registros (que ele chama de “pistas”<sup>158</sup>), como: o texto de encenação e as gravações visuais, audiovisuais ou digitalizadas (sejam elas fitas de vídeo, DVDs, diapositivos, fotografias, desenhos, *CD-ROMs*). Todos esses elementos “ilustram o trabalho do ator, cenografia, figurino, maquiagem, uso do espaço, movimento e marcação, além de música, sonoplastia, desenho de luz, etc” (O'SHEA, 2007, p. 157-158) e se constituirão de um precioso instrumental para a análise que estamos realizando na presente pesquisa.

Tendo em mente esses direcionamentos, fizemos uso da tradução de Marcos Daud (utilizada por Villela) e do roteiro do espetáculo fornecidos pelo produtor. Também nos servimos de vídeos de trechos da encenação que foram

<sup>157</sup> Além de José Roberto O'Shea há outros pesquisadores que utilizam a palavra *performance* para se referir à encenação ou à representação, como Richard Schechner (em seu livro *Between Theater and Anthropology*, de 1985) e Roberto Ferreira da Rocha (em sua tese *Coriolanus and the Politics of Performance*, de 2003, e no livro *Performances: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos*, de 2007). Nessa pesquisa, utilizaremos os termos representação, montagem, espetáculo e encenação quando nos dirigirmos à peça encenada por Gabriel Villela para evitar confusões de terminologia.

<sup>158</sup> O'Shea afirma que esses registros deixados pela encenação não são apenas “pistas”, e sim discursos que podem constituir o objeto de análise. Exemplos desses discursos são “declarações de intenções expressas pela equipe, por exemplo, no programa do espetáculo, em cartazes, *press releases*, entrevistas realizadas antes, durante ou após a temporada, e material publicitário; o texto integral da peça (no caso de um teatro que se baseia em um texto, evidentemente), comparado ao texto efetivamente encenado, que revela, por meio de interpolações, transposições e cortes, o impacto dramático da performance sobre o texto integral; os já mencionados registros visuais e sonoros; as críticas produzidas por especialistas na mídia e na academia (O'SHEA, 2007, p. 158).

usados para a divulgação do espetáculo e passagens filmadas especialmente para o *site* Shakespeare Digital Brasil<sup>159</sup>, vinculado à Universidade Federal do Paraná (UFPR). Por fim, entrevistas<sup>160</sup> com os atores, diretor e produtor disponíveis na internet auxiliaram a captar, muitas vezes, a memória do espetáculo, apesar de que, faz-se necessário mencionar, esses depoimentos não determinaram o direcionamento da pesquisa.

Após três meses de ensaio, a montagem<sup>161</sup> de Gabriel Villela estreou<sup>162</sup> no Teatro Vivo em São Paulo em 1º de junho de 2012. De acordo com Claudio Fontana<sup>163</sup>, produtor do espetáculo e intérprete de Lady Macbeth, essa encenação teve cerca de 50 récitas em São Paulo e mais 20 nas cidades de Curitiba, Rio de Janeiro, Ribeirão Preto, Campo Grande, Vinhedo, São Bernardo e Porto Alegre.

---

<sup>159</sup> A proposta do *site* é partilhar informações, trabalhos e pesquisas sobre o bardo inglês, além de disponibilizar entrevistas com professores que estudam a obra shakespeariana e trechos memoráveis das peças representados por atores brasileiros. Em parceria com o projeto *Global Shakespeares* do MIT, esse trabalho de resgate de encenações almeja, principalmente, dar aos brasileiros acesso à obra do dramaturgo e poeta inglês. Neste *site* estão disponíveis algumas das falas de *Lady Macbeth* e de *Macbeth* ditas por Marcello Antony e por Claudio Fontana, tais como: a fala em que Lady Macbeth considera a ambição e o caráter do marido; o solilóquio em que Lady Macbeth invoca as forças do mal para auxiliá-la; o trecho logo após o assassinato de Duncan, o solilóquio que Macbeth profere depois de receber a notícia da morte de Lady Macbeth. Tais trechos podem ser encontrados em: <<http://www.shakespearedigitalbrasil.com.br/atores/>>. Acesso em 30/10/2014, às 08:24.

<sup>160</sup> As entrevistas foram encontradas na internet, em *sites* como: <http://www.youtube.com/watch?v=ATgc8eTXRxU> (5 perguntas para Gabriel Villela – BH, 21/05/2013); <http://www.youtube.com/watch?v=Ae3lyaZKODU> (Os Gigantes da Montanha, Gabriel Villela, Pirandello e o Galpão); [http://www.youtube.com/watch?v=RfM2\\_5TdbLc](http://www.youtube.com/watch?v=RfM2_5TdbLc) (Coletiva de Imprensa de *Macbeth*, 24/05/2012); <http://www.youtube.com/watch?v=tfMqrEYPJ90> (Programa Fatto Legal – Marcello Antony e Claudio Fontana dividem o palco em *Macbeth*, 22/07/2012); [http://www.youtube.com/watch?v=NQMjAGx\\_iuo](http://www.youtube.com/watch?v=NQMjAGx_iuo) (Entrevista - Peça MACBETH - Oficina do Estudante, 27/09/2012). É importante esclarecer que a minha postura como pesquisadora não está orientada a partir dessas entrevistas. Tenho consciência da necessidade de manter um distanciamento crítico em relação ao processo de levantamento de dados e de desenvolvimento da pesquisa. Os depoimentos dos atores e do diretor serão problematizados, ao invés de serem tomados como verdade absoluta. Embora deva haver esse cuidado, não há dúvida de que essas falas representam um grande interesse para a pesquisa na medida em que ensejam uma reflexão sobre o espetáculo.

<sup>161</sup> A ficha técnica completa do espetáculo encontra-se no Anexo 6 (p. 261) desse trabalho.

<sup>162</sup> A estreia dessa encenação foi viabilizada pelo *Projeto Vivo EnCena*, que tem por objetivo promover espetáculos e o intercâmbio entre os profissionais e o público interessado em teatro, especialmente estudantes.

<sup>163</sup> Essa informação está incluída na entrevista que fizemos por e-mail com Claudio Fontana no dia 19/05/2013. Ela pode ser lida na íntegra no Anexo 1 (p. 249) desse trabalho.

O texto da encenação de *Macbeth* foi construído, conforme já mencionado, a partir da tradução de Marcos Daud que teve colaboração de Fernando Nuno<sup>164</sup>. Segundo o artigo de Sérgio Roveri,

Quando começaram os ensaios, Gabriel Villela estava dividido entre duas traduções de *Macbeth* para o português, a de Barbara Heliodora e a de Manuel Bandeira – mas insatisfeito com ambas, por acreditá-las acadêmicas e excessivamente formais. “Shakespeare escrevia para o palco e não para as estantes”, diz o ator Marco Antonio Pâmio, intérprete do personagem Banquo, amigo de Macbeth. “O texto dele tinha de ser compreendido por multidões de iletrados que lotavam os teatros da época”. Uma nova tradução foi encomendada a Marcos Daud e que resultou, nas palavras de Villela, em uma obra para o palco e não para leitura (ROVERI, 2012).

Percebe-se, portanto, que a maior preocupação do diretor em relação ao texto shakespeariano, era a de que ele pudesse ser acessível tanto ao público como aos atores que teriam que compreender e memorizar essas falas. Segundo Daud, a tradução de *Macbeth* foi feita diretamente do inglês. Para isso, o tradutor utilizou a versão da Oxford editada por Nicholas Brooke. Entretanto, ele afirma<sup>165</sup> que “em Shakespeare é importante comparar as edições, pois em muitas questões, as opiniões divergem. Assim sendo, também me apoiei nas excelentes edições de Kenneth Muir, da Arden Shakespeare, e de Bernard Lott, da New Swan Shakespeare” (DAUD, 2015). Daud também esclarece que ele fez apenas a tradução do texto e que “coube ao Gabriel fazer os cortes e as inserções, de acordo com a concepção de espetáculo que ele havia desenvolvido. Não houve tempo para trabalharmos juntos na adaptação, embora essa fosse a vontade de ambos”<sup>166</sup> (DAUD, 2014). O tradutor esclarece ainda que, às vezes, no processo de tradução, os cortes são realizados pelo próprio tradutor, a pedido do diretor e, às vezes, o processo se realiza durante os ensaios, até se chegar a uma versão final do texto. Tudo depende do tamanho do elenco, da ambientação da peça – de época ou

<sup>164</sup> Conforme apontou Marcos Daud em um e-mail enviado no dia 04/02/2015 à autora desta pesquisa, “é importante frisar que o escritor e querido amigo Fernando Nuno, também tradutor de Shakespeare, me deu valiosas sugestões. Por sua generosidade, acabei por incluí-lo nos créditos como colaborador” (DAUD, 2015).

<sup>165</sup> Essa informação está presente no e-mail trocado entre a autora desta pesquisa e o tradutor Marcos Daud no dia 04/02/2015.

<sup>166</sup> Em um e-mail enviado no dia 13/11/2014 à autora desta pesquisa.

contemporânea – do tempo de ensaio. Além disso, há questões artísticas e também relativas ao orçamento.

A tradução foi realizada com vistas à encenação; tendo esse objetivo em mente, foram utilizadas estratégias para oferecer ao público maior comunicabilidade. Uma dessas estratégias é a opção pela prosa direta, que deixa o texto menos poético, porém mais acessível. Outra opção do tradutor foi suprimir as imagens e referências mitológicas ou ainda nomes que dificultariam o entendimento. Exemplos desse procedimento são: a substituição de “Graymalkin” e “Paddock” por “meu sapo” e “gato”<sup>167</sup>; na primeira cena das bruxas, a supressão do epíteto de Macbeth como o noivo de Belona (deusa romana da guerra) e da comparação da batalha que o soldado ferido descreve como sendo mais um “Gólgota”. As falas das bruxas são rimadas, denotando musicalidade (através da cadência das rimas) e ritmo: “Quando nós três nos veremos novamente? No raio, no trovão ou na torrente? (...) O belo é feio e o feio é belo. Vamos voar por este mundo tão singelo” (VILLELA, 2012, p. 3).

De modo geral, pode-se afirmar que a tradução é muito “parecida” com o texto de Shakespeare, no sentido de que não há grandes alterações no enredo<sup>168</sup> propriamente dito. Tanto em Shakespeare quanto em Villela percorremos o caminho transcorrido por Macbeth desde quando ele é admirado e aclamado como general até o momento em que ele perde absolutamente tudo. A tragédia é determinada pelo domínio do poder que é instigado pelas bruxas e pela esposa e que está, obviamente, presente no próprio Macbeth. O que muda em relação à tragédia de Villela é “como” ela se concretiza, questão já comentada no capítulo anterior. Numa transposição intermediária, como ocorre nessa encenação, o texto shakespeariano passa por diversas transformações (concretização textual, dramatúrgica e cênica) até chegar à concretização receptiva (PAVIS, 2008).

A inserção de um narrador flagra a entonação do espetáculo, porém a história que está sendo contada é mantida. A força da linguagem permanece juntamente com as inúmeras metáforas criadas por Shakespeare. Exemplos dessas

<sup>167</sup> Várias traduções, inclusive a da Barbara Heliodora, também optam por substituir os nomes dos animais das bruxas por outros como “Bichano”, “Gato”, “Gato preto”, “Gato cinzento” e “Sapo”, para que o leitor não perca a referência.

<sup>168</sup> Mesmo se levarmos em conta os cortes e as reduções (nas falas, no número de personagens), o enredo permanece o mesmo.

metáforas são: a das vestimentas que não servem (“Por que me vestem com roupas emprestadas?” VILLELA, 2012, p. 9), do plantio (“Agora que comecei a plantar honrarias em você, farei de tudo para que elas continuem crescendo.” VILLELA, 2012, p. 11), da mente com escorpiões a que se refere Macbeth (“A minha mente já está cheia de escorpiões” VILLELA, 2012, p. 32), do oceano que não vai conseguir limpar todo o sangue (“Será que existe água suficiente nos mares para lavar o sangue de minhas mãos?” VILLELA, 2012, p. 23), do porteiro do inferno (“Mas que batidas são essas?! Nem se eu fosse porteiro do inferno me incomodariam tanto” VILLELA, 2012, p. 24). A ambição de Macbeth e o sangue derramado por ele ganham destaque tanto no texto de palco como na própria encenação. Um exemplo da ênfase ao sangue e à ambição na encenação de Villela é evidenciado pelo próprio programa teatral<sup>169</sup>, que representa na capa o rosto expressivo de Macbeth (Marcello Antony) com respingos de sangue e o título escrito em vermelho sendo que a contracapa apresenta uma cadeira com um tecido vermelho, simbolizando o trono vazio, com uma coroa em cima (figura 9).



**Figura 9:** Contracapa (1) e capa (2) do Programa Teatral de *Macbeth* (2012).

**Fonte:** Foto da capa e da contracapa do programa de *Macbeth* (2012) tirada pela autora da pesquisa.

<sup>169</sup> Utilizamos a capa e a contracapa do programa teatral de *Macbeth* apenas como exemplo da força da ambição na concepção de Villela. Não é nossa intenção analisar o programa dessa encenação. Entretanto, não restam dúvidas de que ele é um material importante. Quando o espectador entra no teatro e recebe um programa executado com esmero e detalhes ele folheia as suas páginas, não raras vezes, lê as informações e depoimentos da equipe técnica, e cria expectativas em relação ao espetáculo. É um dos primeiros contatos que ele tem com a encenação.

Em relação ao roteiro, foram realizados diversos cortes<sup>170</sup> nas cenas tanto para adaptá-las ao número reduzido de atores no palco como para que a encenação se ativesse ao tempo determinado de 90 minutos. Certamente, esse foi o motivo pelo qual personagens secundárias como Caithness, Fleance, Siward, Seyton, Lady Macduff e seu filho, Hécate e a ama de Lady Macbeth foram excluídas dessa narrativa. Ao texto de Shakespeare, Villela acrescentou a personagem do narrador que inicia e finaliza o espetáculo, estabelecendo uma moldura narrativa dentro dos moldes brechtianos. Apesar dessa personagem proferir falas em apenas três cenas, além da abertura e do fechamento como já mencionado, é importante salientar que o narrador permanece no palco durante todo o espetáculo. Percebe-se que o enredo da tragédia shakespeariana recebeu pequenas modificações, entretanto, é uma repetição com diferença: a inserção da figura do narrador deflagra para os espectadores o rompimento da ilusão dramática ao perceberem que o narrador abre o livro e assume a função de re-contar os fatos ficcionais da peça shakespeariana. A partir daí estabelece-se o jogo da teatralidade.

#### 4.2 EPICIZAÇÃO E METATEATRO: A DEMONSTRAÇÃO DO JOGO TEATRAL

A questão da relação entre o teatro e a vida, entre o teatral e o real, é incessantemente examinada sob todos os ângulos. Se às vezes os dramaturgos sucumbem aos atrativos de uma imagem emprestada “da vida”, muitos se questionam sobre a distância correta a ser encontrada entre o que parece justo no mundo e o que não o é mais no teatro, sobre o grau de abstração necessário da arte no teatro, sobre o afastamento indispensável entre a escrita e o mundo, entre a cena e a escrita.

*Jean-Pierre Ryngaert*

---

<sup>170</sup> Como aponta José Roberto O’Shea, os cortes “podem ter implicações fascinantes, sobretudo no caso do texto clássico. Obviamente, a prática demonstra o quanto o texto verbal está sujeito à manipulação cênica. Como e por que cortar é questão não apenas de relevância dramática, mas também de ‘grande relevância cultural, permitindo percepções sobre o teatro enquanto instituição social e sobre o lugar das peças clássicas no mundo atual’” (O’SHEA, 2007, p. 158). Seria interessante desenvolver um trabalho em torno dos cortes e das adaptações realizadas no texto cênico de Villela, todavia, esse não é o foco da nossa pesquisa. No Apêndice 4 (p. 247) duas tabelas: uma com a estrutura de Shakespeare (com os lugares onde acontecem as cenas) e outra com as modificações de Villela.

Torna-se necessário, antes de iniciarmos a discussão sobre a proposta de Villela em relação a *Macbeth*, conceituar alguns termos que serão utilizados no decorrer desta análise, tais como: epicização, teatro épico e metateatro.

Epicização (do alemão, *Episierung*), é a presença de elementos épicos em uma estrutura dramática. Sabe-se que este movimento de epicização (ou de desdramatização) já foi perceptível desde a tragédia grega, com o uso do coro, que recitava e dizia a ação em vez de encarná-la e figurá-la. Pode-se afirmar que as peças históricas shakespearianas contêm fortes traços épicos, sobretudo, segundo Anatol Rosenfeld (2000, p. 71), “em torno dos reis Richard e Henry, cujo conjunto, em forma de crônica, é uma verdadeira 'Ilíada do povo inglês’”. O autor salienta o fato de que algumas dessas peças, inclusive, apresentam introduções e comentários narrativos. O crítico ainda acentua o caráter amplo, aberto e variado do drama shakespeariano e afirma que “os traços frequentemente épicos da obra shakespeariana são, em geral, contrabalançados pela unidade da ação que se impõe aos elementos episódicos. As peças têm início, meio e fim” (ROSENFELD, 2000, p. 72). Por esse viés, como propõe Rosenfeld, as peças de Shakespeare são, em certa medida, antiaristotélicas.

Além do coro, há outros resquícios do épico na forma dramática, tais como: os prólogos, as interrupções, os epílogos e os relatos. Patrice Pavis (1999, p. 131) aponta que há uma tendência no teatro, a partir do século XIX, de integrar na sua estrutura dramática elementos épicos. Além dos que foram mencionados anteriormente, Pavis (1999) acrescenta o uso da palavra pelo narrador, as cenas de massa, as projeções de foto e de inscrições, *songs*, a evidenciação cênica do *gestus* de uma cena. Essa tendência se acentua “com o teatro numa poltrona (MUSSET, HUGO) e os afrescos históricos (GRABBE, BÜCHNER). Culmina com o teatro épico ou documentário contemporâneo (BRECHT)”. O crítico afirma que são possíveis diversas explicações<sup>171</sup> para o fenômeno da epicização e que estas “se resumem no fim do individualismo heróico e do combate singular. No seu lugar, o dramaturgo, se quer exprimir os processos sociais em sua totalidade, deverá fazer intervir uma voz comentadora e arrumar a fábula como um panorama geral” (PAVIS, 1999, p. 131).

<sup>171</sup> Tais explicações, de acordo com Pavis (1999), podem ser encontradas em teóricos como Hegel (1832), Szondi (1956) e Lukács (1965).

Pavis (1999) salienta que Piscator e, posteriormente, Brecht denominaram de teatro épico a prática e o estilo de representação que ultrapassam a dramaturgia clássica (aristotélica), que se baseia na tensão dramática, no conflito e na progressão regular da ação.

Conforme explica Patrice Pavis, “todas essas experiências [intervenções do narrador, cenas de relatos, e outros elementos que desativam a mola dramática] optam por contar o acontecimento, em vez de mostrá-lo: a diégese substitui a mimese, as personagens expõem os fatos, em vez de dramatizá-los” (PAVIS, 1999, p. 130). O crítico comenta também que no teatro épico a solução do drama é conhecida antecipadamente e que as “frequentes interrupções (sons, comentários, coros) impedem qualquer aumento de tensão. A interpretação dos atores redobra esta sensação de distância, de relato e de neutralidade da narrativa” (PAVIS, 1999, p. 130). Ainda, Pavis ressalta que assim como não existe teatro puramente dramático e “emocional”, também não se pode falar em um teatro épico puro. Brecht apontará para um teatro dialético para referir-se à “contradição entre interpretar (mostrar) e viver (identificar-se)” (PAVIS, 1999, p. 130).

Sobre o gênero épico, Rosenfeld (2000) destaca que o mundo objetivo se emancipa “em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar” (ROSENFELD, 2000, p. 24). Nesse gênero, o narrador está distanciado do mundo narrado e não finge “estar fundido com os personagens de que narra os destinos” (ROSENFELD, 2000, p. 24). Ele age como se tivesse presenciado os acontecimentos ou mesmo como se estivesse a par de tudo. Embora atue como se conhecesse até o íntimo das personagens, não finge se identificar ou se fundir com elas, conservando uma certa distância das mesmas. O narrador, como aponta Rosenfeld (2000), mostra como as personagens se comportam, mas não se transforma ou se metamorfoseia nelas. Existe uma distância entre o narrador e o mundo narrado; este se encontra afastado dos eventos contados.

Dentro da contextualização do teatro brechtiano, como destaca Eraldo Pêra Rizzo (2004), foi a partir de 1926 que o dramaturgo e teórico alemão começou a

empregar o termo épico em seus escritos. Esse teatro opunha-se ao teatro aristotélico<sup>172</sup> que, conforme aponta Rosenfeld (2000), apresentava apenas relações inter-humanas individuais e fazia o público “entrar” na ilusão da história. Brecht estava interessado em apresentar, além das relações individuais, as determinantes sociais das mesmas. O teatro épico brechtiano tinha também o caráter didático, no sentido de “apresentar 'um palco científico' capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora” (ROSENFELD, 2000, p.148). Para isso, era necessário interromper a ilusão dramática<sup>173</sup> e levar o espectador a desenvolver um espírito crítico sobre o que estava assistindo. O dramaturgo chegou a elaborar um quadro comparativo<sup>174</sup> entre as formas dramática e épica do teatro, onde sugere, entre outras coisas, que o público deve se manter lúcido em face do espetáculo (como propõe o teatro épico) em lugar de estabelecer uma identificação (como acontece no teatro burguês).

De acordo com Rosenfeld (2000), Brecht elaborou uma série de técnicas que se conectam à concepção do teatro épico como recursos do distanciamento<sup>175</sup>.

<sup>172</sup> Conforme Walter Benjamin, “Brecht contrapõe o seu teatro enquanto teatro épico ao teatro dramático em sentido estrito, cuja teoria foi formulada por Aristóteles. Por isso é que Brecht realiza a dramaturgia correspondente como um teatro não-aristotélico, assim como Riemann introduziu uma geometria não-euclidiana (...) o que desapareceu na dramaturgia brechtiana foi a catarse aristotélica, a descarga dos afetos mediante a empatia com o comovente destino do herói (...) a arte do teatro épico é muito mais a de provocar o espanto ao invés da empatia” (BENJAMIN, 1985, p. 214-215).

<sup>173</sup> Segundo Rosenfeld (2000), no início do século XX houve uma revolução cênica contra a ilusão, que ocorreu também nas artes plásticas. Recorreu-se a “numerosas experiências no sentido de superar a separação entre platéia e palco, a oposição ao palco à italiana, as pesquisas na arte de desempenho (com forte influxo do teatro asiático) que procuram assimilar a pantomina e a máscara da “Commedia dell'Arte” e o estilo grotesco (Meyerhold) ou rítmico-musical (Adolphe Appia), assim como a tendência de criar uma cenografia estilizada, com fortes elementos de abstração simbólica (Gordon Craig). Os bastidores perspectivados são considerados de mau gosto, começa-se a preferir o “décor” construído, de três dimensões (Appia). Exalta-se o teatro teatral, a teatralidade pura. O ator já não teme revelar que atua para o público. A “quarta parede” do naturalismo é derrubada. O teatro não receia confessar que é teatro, disfarce, fingimento, jogo, aparência, parábola, poesia, símbolo, sonho, canto, dança e mito” (ROSENFELD, 2000, p. 104).

<sup>174</sup> O quadro comparativo entre as formas dramática e épica do teatro encontra-se no Anexo 8 (p. 275) deste trabalho.

<sup>175</sup> Eraldo Pêra Rizzo menciona que a palavra “estranhamento”, designada pelo Novo Dicionário Aurélio como termo de teatro sinônimo de “distanciamento”, vem do alemão *Verfremdungseffekt* que, por sua vez, significa efeito de estranhamento, de distanciamento ou afastamento. Algumas teorias falam em efeito de alienação ou de desalienação, enquanto outras usam efeito V, efeito D ou *V-Effekt*, quando não o inglês *alienation effect*. No Brasil, o termo “distanciamento” é mais frequente, sendo que o termo “neutralização” já teve adeptos” (RIZZO, 2004, p. 27). Conforme aponta Rosenfeld (2000, p. 155), o efeito de distanciamento procura produzir “aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento”.

Entre elas estariam a ironia, a paródia, o cômico, as piadas verbais, os contrastes, a sátira. Além desses aspectos, o autor alemão também criou recursos cênicos, como cartazes e projeções de textos, o uso da máscara, da movimentação cenográfica, da iluminação e do cenário anti-ilusionista. Rosenfeld menciona ainda a música, o uso de coros e de cantores, a narração estabelecida pelo ator épico (que trabalha ao mesmo tempo com a metamorfose e com o distanciamento), o uso da figura do narrador, ou o ator como narrador. Este se mescla em pessoa e em personagem, assumindo um ponto de vista da crítica social. O ator emprega gestos, pantomina e até uma entoação específica para se distanciar do sentido do texto, criando um choque entre o que a personagem fala e como ela fala.

Torna-se premente, dentro do arrazoado teórico que antecede a análise propriamente dita da encenação por Villela, refletir sobre os parâmetros conceituais relativos ao metateatro. Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis afirma que metateatro é um “teatro cuja problemática é centrada no teatro que “fala”, portanto, de si mesmo, se “auto-representa” (PAVIS, 1999, p. 240). Entretanto, ele defende que não há necessidade de que os elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira (como ocorre em *Hamlet* e em *Sonho de uma noite de verão*) para que se trate de metateatro. Conforme suas palavras, “basta que a realidade pintada apareça já como teatralizada: será o caso das peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal” (PAVIS, 1999, p. 240). No metateatro, a fronteira entre a obra e a vida se esfuma, levando o espectador a refletir criticamente sobre o que está sendo proposto. Por esse viés, “o metateatro torna-se uma espécie de antiteatro” (PAVIS, 199, p. 240).

Já Patricia Waugh, em *Metafiction – the theory and practice of self-conscious fiction*, define metaficção<sup>176</sup> como:

um termo dado à escrita ficcional que de forma sistemática e autoconsciente chama a atenção para seu status de artefato de modo a questionar a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa como também exploram a possível ficcionalidade do mundo exterior ao texto literário ficcional<sup>177</sup> (WAUGH, 1984, p. 2).

<sup>176</sup> Apesar de Patricia Waugh estar se referindo em seu livro *Metafiction* à escrita metaficcional, é possível estender as conceituações propostas por ela ao metateatro.

A autora aponta que na prática literária, a escrita metaficcional/metateatral demonstra de modo consistente a sua convencionalidade, que explicita e abertamente revela sua condição de artifício, explorando, dessa maneira, a problemática relação entre vida e ficção (WAUGH, 1984, p. 4).

Patricia Waugh também defende que é impossível descrever “um mundo objetivo porque o observador sempre muda o observado”<sup>178</sup> (WAUGH, 1984, p. 3). A autora vai além desse pressuposto ao questionar como é possível descrever qualquer coisa. Ela destaca o dilema dos escritores de metaficção/metateatro que, ao tentarem representar o mundo, descobrem que este não pode ser representado. A única coisa que pode ser representada em ficção são os discursos que são produzidos no mundo. Waugh também argumenta que qualquer tentativa de se representar a realidade só poderia gerar perspectivas selecionadas, ficções, no sentido epistemológico, não apenas no sentido literário convencional. (WAUGH, 1984, p. 7).

Célia Arns de Miranda, ao refletir sobre as questões conceituais do metateatro, afirma que o metateatro é “um termo usado para os textos teatrais que chamam atenção consciente e sistematicamente para o seu *status* como um artifício, objetivando levantar questões acerca do relacionamento entre teatro e realidade” (MIRANDA, 2004, p. 114). O significado de metateatro para esta autora está centrado na ideia do teatro que fala de si mesmo, do teatro que se auto-representa. De acordo com Miranda, por intermédio da estrutura metateatral os limites entre a realidade e a ilusão e os alicerces do significado e da verdade sofrem um abalo: “o teatro passa a jogar o jogo da teatralidade levantando uma reflexão sobre as relações dicotômicas entre teatro e vida, aparência e realidade, literalidade e literariedade, ilusão teatral e verdade essencial” (MIRANDA, 2004, p.113). O teatro pretende revelar as máscaras que as pessoas utilizam na vida real. Por esse viés,

---

<sup>177</sup> Tradução nossa. No original: “a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

<sup>178</sup> Tradução nossa. No original: “an objective world because the observer always changes the observed”.

através dos recursos metateatrais mostra-se que tudo é máscara e disfarce, que o mundo dos sentidos é irreal como o teatro, e que a vida e a realidade se misturam com o engano e com a ilusão. Segundo Rosenfeld, no teatro Barroco, por exemplo,

a ilusão se potencializa para no fim desmascarar-se; a cortina sobe cedo demais enquanto no palco ainda se montam cenários e se provam as máquinas; a peça começa antes da peça, desenrola-se no seu próprio ensaio; os atores começam a brigar (ainda Pirandello e Wilder se inspiram no Barroco), enquanto da platéia se ouvem protestos. A figura cômica sai do papel, torce pelo público contra os colegas. É um teatro desenfreado que, no seu excesso, se desmascara como teatro e ficção. O teatro põe-se a si mesmo em questão. A própria forma do teatro torna-se tema, objeto de discussão, a partir de uma visão teológica. Assim, passa a ser na sua íntegra uma *parábola*, ilustração cênica da tese fundamental de que a vida é sonho. É isso que dá ao teatro barroco certo cunho épico [...] os personagens não vivem a sua própria vida, agora e aqui, numa atualidade irrecuperável. São apenas chamados pelo diretor para repetir, através de sua coreografia, um ritual que confirma a tese. (ROSENFELD, 2000, p. 60).

Conforme o pensamento de Lionel Abel (1968), o autor que estabeleceu a sistemática do metateatro foi Bertolt Brecht: ele organizou as suas próprias peças como seus cenários e estilo de interpretação. Além disso, ele introduziu

uma lógica antinaturalista na interpretação e no desenho cênico, bem como em sua própria construção dramática. Seus personagens são títeres seus, sem dúvida, porém ele insiste no fato de serem eles títeres e não tenta fazer que ninguém acredite que sejam pessoas reais. Muito pelo contrário, ele se diverte em exibir seus mecanismos (ABEL, 1968, p.148).

O público tem consciência de que está vendo atores representarem personagens numa história e que aquilo é um mundo imaginado do qual não faz parte.

Como sugere Pavis (1999), o teatro é uma metacomunicação, ou seja, “uma comunicação a um público de uma comunicação entre atores” (PAVIS, 1999, p. 241), existindo um jogo de identificação e de troca. O teórico depreende que a metateatralidade é “uma propriedade fundamental de toda comunicação teatral. A “operação meta” do teatro consiste em tomar a cena e tudo o que a constitui – ator,

cenário, texto – como objetos disfarçados de signo demonstrativo e denegativo<sup>179</sup>, evidenciando que tais objetos não são os próprios objetos, e sim, a sua significação.

Finalmente, dentro da perspectiva metateatral, J. Guinsburg, ao pontuar algumas das principais ideias da obra de Luigi Pirandello afirma que

a pessoa como *personae*, como máscara de si mesma, como forma que define a sua personagem no jogo do ser não sendo do homem; a identidade que é ao mesmo tempo o velar-se da ficção para o revelar-se do real no irreal pelos atos de realização dramática e da obra teatral – são alguns dos operadores postos em cena para flagrar a ambiguidade e a ambivalência essenciais do *self* e de sua auto representação no fluxo anímico de sua existência fenomênica (GUINSBURG, 1999, p. 12).

Nota-se uma busca pela identidade – a arte é também uma reflexão sobre o seu próprio modo de ser –, uma angústia ou uma crise da identidade. Ser ou não ser, aquilo que é ou não é, o real e o irreal, o velar-se da ficção ou o revelar-se do real no irreal? É o teatro no teatro que faz da vida do palco o palco da vida? Quais são os limites entre a ficção e a realidade, entre a realidade da vida e a realidade do teatro? Esses são alguns dos questionamentos propostos pela escrita metateatral.

Na encenação de *Macbeth*, pode-se notar um interesse de Villela em redimensionar a relação entre a obra e os espectadores, ou seja, há uma preocupação não em retratar apenas a abstração ou a realidade objetiva, mas em tensionar essas duas questões. Ao mesmo tempo em que o narrador descreve situações que poderiam ser reais e apresenta personagens que poderiam ser de carne e osso, sua própria presença e o fato de carregar um livro com a obra shakespeariana evidenciam que o que está sendo apresentado é uma peça teatral, é ficção. Isso nos ajuda a entender a construção da própria realidade.

---

<sup>179</sup> Pavis (1999) destaca que denegação é um termo de psicanálise que diz respeito ao processo que traz à consciência elementos que são ao mesmo tempo reprimidos e negados. Segundo o autor, “a situação do espectador que experimenta a ilusão teatral embora tendo a sensação de que aquilo que está vendo não existe realmente, constitui um caso de denegação. Esta denegação institui a cena como o lugar de uma manifestação de imitação e de ilusão (e, conseqüentemente, de uma identificação); porém ela contesta o engodo e o imaginário, e recusa reconhecer na personagem um ser fictício, fazendo dela um ser semelhante ao espectador (...) a denegação faz a cena oscilar entre o efeito de real e o efeito teatral, provocando alternadamente identificação e distanciamento” (PAVIS, 1999, p. 89-90).

### 4.3 A CONCEPÇÃO DE *MACBETH* DE VILLELA

Ao criar um texto repleto de metáforas, Shakespeare conta com o poder de imaginação do público para vislumbrar a história por completo. De certa maneira, parece ser esse também o mote que conduz Villela. Muito pouco é representado. Quase tudo é sugerido. Como se em cada uma das cenas ele rogasse aos seus espectadores: “Imagina!”

*Maria Eugênia de Menezes*

A encenação de Villela apresenta como proposta uma estética por meio da qual o público é repetidamente lembrado do caráter irreal da representação – a maneira de representar deixa transparecer abertamente o jogo teatral. Como destaca João Alfredo Dal Bello (1997) em relação a Brecht, o teatro é que vai desmascarar e mostrar o comportamento da sociedade, seja através de elementos estéticos – da técnica teatral – seja por meio de elementos de conteúdo – da realidade –, dando ao espectador condições de julgamento crítico. O autor salienta ainda que Brecht considera que o teatro deve representar o mundo, não de forma enganosa como faz o teatro burguês, mas de maneira a pôr em evidência as contradições, a mostrar a desarmonia e a fugir da idealização. Em *Macbeth* (2012), os atores não mais incorporam as personagens, mas optam por mostrá-las. O espectador, por sua vez, não tem mais a fotografia, mas um reflexo crítico. Segundo o diretor dessa montagem, ela “segue mais o relato do que a interpretação visceral, sem o componente de realismo, aquela coisa toda ‘psicologizada’. Quem imagina e enxerga é o público” (G1, 2012b). Ou, nas palavras do ator que interpreta o Banquo, Marco Antonio Pâmio, “Somos um grupo de oito atores preocupados em contar a história de Macbeth, mais do que efetivamente “vivê-la”, no sentido stanislavskiano do termo” (PÂMIO, 2012). Por esse viés, um dos grandes desafios dos atores era manter esse distanciamento na atuação e representar as personagens extrapolando os tênues limites entre os efeitos do real e do irreal, ou seja, realizar uma representação distanciada do espetáculo.

Dentro desse arrazoado, Claudio Fontana, ator que interpreta a esposa de Macbeth, afirma que graças à concepção de Gabriel Villela,

os atores não interpretam personagens, mas, sim, narram sua estória. Isso contribuiu para que eu, como ator, não precisasse mergulhar no “universo feminino”, nos seus estereótipos, procurar um modo feminino de andar ou de falar, como exigiria uma peça realista, ou como já fiz em *Camila Baker* ou *Amigas Pero No Mucho*, comédias realistas. O que o público verá em *Lady Macbeth* é um personagem em sua essência enigmática, calculista, ambiciosa, persuasiva, maldosa e insensível, criada por Shakespeare. E isso é fascinante, tanto para o ator como para o público: as vilãs fascinam o público pela total ausência de culpa e de remorso em relação a atos praticados (FONTANA, 2012).

Em *Macbeth*, Villela utiliza diversos elementos épicos, tais quais: o prólogo, relatos de mensageiros, intervenções do narrador, supressão da tensão, entre outros. Ele introduz uma espécie de um prólogo que antecipa a história para o espectador e trabalha com inúmeros relatos (de batalhas, do assassinato do rei, da revolta da natureza), além de inserir intervenções do narrador (que anuncia um ato ou explica uma situação para a plateia e que, às vezes, funciona como uma espécie de coro). Segundo Pavis, a atuação épica é acompanhada, muitas vezes, “por uma ênfase lúdica da teatralidade da representação. O épico, nesse caso, serve mais para questionar as possibilidades e limites do teatro do que para dar uma interpretação pertinente da realidade” (PAVIS, 1999, p. 112).

Em uma de suas entrevistas<sup>180</sup>, Villela aponta que em *Macbeth* “os atores trazem a essência dos personagens, mas o relatam para a plateia” (VILLELA In: CARNIERI, 2012). O narrador (interpretado por Carlos Morelli), por exemplo, atua fazendo uso de uma voz de contador de histórias de todos os tempos, uma voz mítica, por assim dizer. Ele entra com o livro da obra de Shakespeare, estabelecendo esta relação entre o teatro, a encenação e a ressignificação do texto, como veremos a seguir.

#### 4.3.1 Narrador

Introduzi o narrador, personagem inspirado na renascença inglesa, para que ele possa, periodicamente, reconstruir a história perante a plateia, convocar os personagens, decompor a fábula na sua essência e

<sup>180</sup> A fala de Villela transcrita nesse parágrafo foi retirada da entrevista (publicada no dia 10 de outubro de 2012) que o diretor concedeu à Helena Carnieri, para o jornal *Gazeta do Povo*. Para lê-la, acesse: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=1310390&tit=Destino-e-livre-arbitrio-de-maos-dadas>. Acesso em: 14/01/2015, às 15:27.

desenvolver a história. Ele narra o universo trágico de *Macbeth*.  
Gabriel Villela<sup>181</sup>

*Macbeth* de Villela inicia com um prólogo (inexistente no *Macbeth* shakespeariano) proferido por um narrador ruivo com trajes coloridos, em tons que variam do vermelho ao preto, com direito a uma gola elisabetana e maquiagem branca na face (mais fraca do que a utilizada em Lady Macbeth). Ele está com um batom vermelho nos lábios e concentra o peso da maquiagem nos olhos, destacando-se as cores verde e rosa nas pálpebras e sobrancelhas. Conforme a iluminação, o branco de seu rosto se torna mais ou menos visível. Seus olhos estão contornados com lápis preto. Nota-se uma predominância do vermelho no seu vestido, nas suas luvas e em seu guarda-chuva, aludindo à tragédia que vai acabar em sangue. Sobre a sua vestimenta, esta ressalta aos olhos. O vermelho intenso da saia rendada do seu vestido e de suas luvas, os detalhes dourados no corpete preto, a gola azulada e os acessórios que a personagem utiliza (desde anéis, braceletes e adornos que lembram piranhas de cabelo nas orelhas) compõem o seu traje. Villela cria essa figura sexualmente ambígua, de barba e em trajes femininos, que evocam a época elisabetana, talvez a própria rainha Elisabete pela gola e suntuosidade do vestido. O narrador produz um efeito de estranhamento no espectador através do exagero, do excesso de teatralidade (PAVIS, 1999, p.119). Podemos imaginar, também, que com esse destaque cromático Villela quis realçar a importância da narração e da concepção da encenação – a ênfase na epicização e não mais na dramatização.

---

<sup>181</sup> Disponível em: <<http://www.arteppluralweb.com.br/atualizacao/releases/12/08/macbeth.html?YSpeed=3&Ysquare=165.9&Ydiff=0.099999999999999943&Ymove=0.033333333333333314>>. Acesso em: 06/02/2014, às 13h51.



**Figura 10:** Narrador.

**Fonte:** Essa colagem<sup>182</sup> foi elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

O narrador segura um guarda-chuva vermelho em uma das mãos e um livro verde com a obra de Shakespeare na outra. Ao abrir o livro, ele começa a ler as seguintes palavras: “Tivesse eu uma musa flamejante que ascendesse aos céus da invenção...”. Após a leitura das primeiras linhas do prólogo, é possível perceber um diálogo entre esse texto e o prólogo de *Henrique V*. O quadro a seguir contrasta o prólogo da peça histórica shakespeariana e o que foi criado na adaptação do *Macbeth* de Gabriel Villela:

#### **Prólogo *Henrique V***

(Entra o coro)  
 Que uma **musa de fogo** aqui pudesse  
**Subir ao céu** brilhante da **invenção!**  
**Reinos por palco, príncipes atores,**  
 Monarcas pr’observar a pompa cênica!  
 Então o próprio Harry, qual guerreiro,  
 De Marte assumiria o porte; e atrás,  
 Presos quais cães, a fome, a espada e o  
 fogo  
 Aguardariam ordens. Mas perdoem  
 Os mesquinhos espíritos que ousaram  
**Neste humilde tablado apresentar**  
 Tema tão grande: conterà tal rinha  
 As planícies da França? Ou poderemos

#### **Prólogo *Macbeth* Villela**

(Narrador) Tivesse eu uma **musa flamejante**  
 Que **ascendesse aos céus da invenção.**  
**O reino da Escócia por palco,**  
**Príncipes e reis como atores.** Pode  
**Este pequeno espaço representar**  
**Um milhão de assassinos encarnados**  
**Num só personagem? Multiplicai**  
**Oito atores por mil vozes e criai** um  
 Exército capaz de abater o poderoso Macbeth.  
**Figurai** bruxas, fantasmas, luz e trevas e quando  
 Chegar o momento **permiti** que uma grande  
 Floresta caminhe em direção ao castelo real.  
**Suprimi a insuficiente retórica com vossos**  
**Pensamentos e deixai que nossa fábula se**

<sup>182</sup> Optamos por trabalhar com colagens de *frames/fotogramas* do espetáculo *Macbeth* para mostrar várias cenas ao mesmo tempo ou sequências de uma cena. Neste caso específico, selecionamos 4 imagens do narrador, para destacar o seu rosto (sua maquiagem) e seu figurino. Seria menos trabalhoso apresentar cada uma das imagens separadas, porém essas ocupariam muito espaço na folha e desviariam o foco em questão.

Segurar neste teatro os elmos  
 Que assustaram os ares de Azincourt?  
 Peço perdão! **Mas já que um zero pode**  
**Atestar um milhão em pouco espaço,**  
 Deixem que nós, as cifras desta conta,  
 Acionaremos sua força imaginária.  
**Suponham** que no abraço destes muros  
 'Stão confinadas duas monarquias,  
 Cujas altas fachadas confrontadas  
 Uma nesga de mar feroz separa.  
**Com o pensamento curem nossas**  
**falhas,**  
 Em mil partes **dividam** cada homem,  
 E **criem** poderio imaginário.  
**Pensem ver** os corcéis de que falamos,  
 Imprimindo na terra suas pegadas,  
 Pois **suas mentes vestem nossos reis,**  
 Carregando-os, por terras e por tempos,  
 Juntando o que acontece em muitos  
 anos  
 Em uma hora. E, para ajudá-los,  
**Admitam-me, o coro, nesta história**  
 Pra que de sua paciência eu peça  
 Que julguem com bondade nossa peça  
 (SHAKESPEARE, 2006, p. 17-18)

**Instale em vossos corações.**  
 Imaginai...

Já de início, a peça se coloca como um texto entre outros de Shakespeare, como a seleção de um trecho do livro que o narrador tem em mãos. Como já foi mencionado, sugere-se a importância da contação de histórias, da tradição oral. Essa inserção tem o poder de introduzir na encenação todo o contexto do texto que está sendo referido.

É notável a contextualização que se criou para a encenação de Villela. Ao mesmo tempo em que se mantém o apelo para a imaginação do espectador, discute-se a questão do palco, da narração, da representação, dos atores, das possíveis falhas. A peça, que se localiza no reino da Escócia, apresenta uma trama com assassinatos, bruxas, fantasmas, luz e trevas. Tem-se a previsão de que uma floresta caminhará em direção ao castelo real e que um exército enfrentará e vencerá o poderoso Macbeth. O espectador tem consciência de que está no teatro, um lugar onde oito atores podem representar diversos papéis, inclusive, um exército, figuras sobrenaturais como bruxas e fantasmas podem aparecer e árvores podem andar. Essa fala inicial antecipa o conteúdo da tragédia que tratará de crimes, pecado, poder, traição – palavras-chave que já estão irreversivelmente impressas nas páginas empoeiradas do destino dos personagens. É perceptível na encenação

de Villela a valorização da narrativa, do ato de contar uma história e de convocar o espectador a imaginar. Diante disso, é possível perceber que o diálogo intertextual entre *Henrique V* e *Macbeth* se estabelece como um contraponto, dois extremos do poder de dois reis – o primeiro, considerado o melhor dos reis, o outro, um dos mais sanguinários.

Escrita em 1599, *Henrique V* foi uma das últimas peças a receber o rótulo de peça histórica (*history play*), conclui a segunda tetralogia<sup>183</sup> e apresenta, segundo Barbara Heliodora (2004), o retrato do melhor dos reis. Tradicionalmente os ingleses viam Henrique V como o rei herói, aquele que venceu a batalha de Azincourt<sup>184</sup>. Este rei era qualificado como alguém que zela pela justiça do seu reino, defendendo-o e o preservando, alguém que é misericordioso e avesso à vingança, que reflete sobre a sua responsabilidade na guerra e que evita a bajulação. Essas qualidades contrastam com Macbeth, que era ambicioso em demasia, assassinou seu rei, seu hóspede e parente. Juntamente com Ricardo III, Macbeth é considerado um dos reis mais cruéis das peças de Shakespeare, um tirano, um traidor, um usurpador que coloca seus próprios desejos e vontades acima do interesse da população e do Estado. Após a morte de Duncan, Macbeth se torna inseguro, começa a agir por impulso, vira um ditador inconsequente. A cada morte (Duncan, Banquo, família Macduff), torna-se mais desumano e pouco se importa com o sangue dos inocentes.

No que se refere ao livro que é lido pelo narrador com a obra shakespeariana, este possui capa dura e coloração verde, conforme apontado anteriormente. Esse livro está presente em quase todas as aparições do narrador. A personagem, às vezes, observa a ação que está se desenrolando no palco ao mesmo tempo em que lê o livro, às vezes, insinua que está retirando suas falas do

---

<sup>183</sup> A tetralogia é composta pelas peças *Ricardo II*, *Henrique IV* (partes I e II) e *Henrique V*.

<sup>184</sup> De acordo com E. L. Woodward (1964, p. 63-64), “Henrique V desembarcou na França, no mês de agosto de 1415. Cinco semanas depois, ocupava Harfleur e iniciava a marcha sobre Calais. No percurso, à frente de uma força de 13000 homens, no máximo, encontrou o exército francês, num total de 50000 homens, que saíra ao seu encontro em Agincourt. Os arqueiros e os homens-de-armas ingleses, combatendo nos últimos dias de outubro, em terrenos demasiado lamacentos para permitirem a manobra dos canhões – a última novidade em armamento – infligiram esmagadora derrota aos franceses.” O historiador Rainer Souza destaca que “em quatro horas de batalha, os ingleses se apoderaram de armas, armaduras e levaram os duques, de Orléans e da Bretanha, como prisioneiros de guerra (...) Historicamente, aquele confronto expunha o valor que as estratégias militares tinham para que a defesa de terras e ideais fossem possíveis”. Disponível em: <<http://guerras.brasilecola.com/idade-media/a-batalha-azincourt.htm>>. Acesso em: 05/02/2014, às 17:49.

livro e de vez em quando segura o livro de cabeça para baixo, como pode ser observado na figura 11.



**Figura 11:** Narrador e o posicionamento do livro em três momentos.

**Fonte:** Essa *colagem* foi elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

Os únicos momentos em que o narrador não está com o livro em mãos são o da morte de Banquo (em que o narrador participa do assassinato) e o da cena de sonambulismo de Lady Macbeth, que será comentada mais adiante. A presença do livro acentua a ressignificação da peça de Shakespeare, ressalta as diversas interpretações da tragédia escocesa, evidenciando que, em parte, o autor é responsável pela obra, mas apenas até certo ponto. Dentro dessa perspectiva, o diretor, os atores e a integralidade da equipe técnica juntamente com os espectadores se apropriam e constroem novos significados para a fábula (como se refere Villela) original. No final da encenação, a luz se apaga, mas o narrador não fecha o livro. Esse ato pode ser uma sugestão de que o processo de construção do significado continua, deixando abertas as diversas possibilidades de interpretação. A presença do narrador informa, de modo explícito, aos espectadores sobre a

artificialidade e/ou teatralidade da representação que eles irão presenciar. Como Pavis (1999) enfatiza, muitas vezes, é difícil estabelecer os limites entre a narrativa e a ação dramática uma vez que, como acontece nesse espetáculo, o narrador permanece ligado à cena. Esse tipo de participação torna-se evidente quando o narrador também assume as falas de outros personagens, como, por exemplo, o papel do capitão ferido na batalha (ato I, cena II), ou de Macduff (ato II, cena IV). Esta incorporação de falas de outros personagens, faz parte da proposta de revezamento dos oito atores que incorporam diversos papéis, ou seja, os atores estão re-apresentando os diversos personagens. Com esse recurso tem-se novamente a quebra da ilusão dramática.

Além disso, como destaca Fernando Henrique de Oliveira (2013, p.16), o narrador só desempenha seu papel de narrar em dois outros momentos da história. Em um deles o narrador anuncia “Malcolm e Donalbain, os filhos do rei, conversam em segredo”. Essa interferência na narrativa serve para indicar uma conversa paralela que se desenvolve entre Malcolm e Donalbain (ambos filhos do rei Duncan) logo que eles descobrem o assassinato do rei. É através da fala do narrador que a plateia compreende que os personagens conversam separadamente em um momento em que outros se encontram no palco. Como os atores não trocam de roupa ao assumirem outra personagem, fazem-se necessárias indicações como essa. O narrador torna-se um ordenador da ação.

O segundo momento em que o narrador dirige-se à plateia com o intuito de narrar o ocorrido acontece mais para o meio da peça (ato III, cena V), logo após a cena do banquete em que há a célebre aparição do fantasma de Banquo, fato que revela a consciência perturbada de Macbeth. A seguir transpomos esse momento em Shakespeare e em Villela:

<i><b>MACBETH SHAKESPEARE</b></i>	<i><b>MACBETH VILLELA</b></i>
<p><b>Lenox</b> – Só falei pra acordar seu pensamento Que pode ver mais longe: eu só afirmo Que as coisas 'stão estranhas. Do bom Duncan Teve pena Macbeth – pois está morto: Saiu à noite o valoroso Banquo E quem quer diz que Fleance o matou, Pois fugiu. Não é bom sair à noite.</p>	<p><b>Narrador:</b> Tudo isso que está acontecendo é muito estranho. O bondoso Duncan arrancou lágrimas de Macbeth. Claro, ele estava morto. E o leal e valente Banquo saiu para dar uma volta tarde da noite. Podemos dizer que foi Fleance, o filho dele, que o matou, já que ele fugiu logo depois. E existe alguém que não achou monstruoso que Malcolm e Donalbain</p>

Quem não sabe o que foi de monstruoso  
 O ato de Malcolm e de Donalbain  
 Matando seu bom pai? É um fato horrendo.  
 Como sofreu Macbeth! Tanto que, logo,  
 Em fúria santa não matou os crápulas  
 Atordoados com bebida e sono?  
 Não foi um gesto nobre? Não foi sábio?  
 Pois não há coração que não se irasse  
 Ouvindo os dois negar a sua culpa.  
 Digo eu que ele agiu bem: e penso, mais,  
 Que se prendesse os filhos do rei morto  
 (Que o céu o permita) eles veriam  
 O que é matar um pai. Fleance também.  
 Mas saiba que se diz que, por negar  
 Sua presença à festa do tirano,  
 Macduff 'stá desgraçado. Sabe acaso,  
 Para onde foi?

**Lorde** – Sei que o filho de Duncan  
 De cuja herança o tirano privou,  
 Vive na corte inglesa, e é recebido  
 Por Eduardo, o piedoso, com tal graça  
 Que a crueldade da fortuna em nada  
 Lhe tira o alto respeito. Lá Macduff  
 Foi procurar intercessão do rei santo  
 Pra despertar Northumberland e Siward  
 Pra que, com sua ajuda (e o apoio d'Ele  
 Lá no céu), nós possamos novamente  
 Dar carne às mesas, sono às nossas noites  
 Livrar de sangue festas e banquetes,  
 Fazer juras leais, ter honras livres,  
 Que são nossos anseios. Tal notícia  
 Exasperou em tal medida o rei  
 Que ele já se prepara para a guerra.

**Lenox** – E ele mandou chamar Macduff?

**Lorde** – Mandou; e ante um peremptório “Não!”  
 O sombrio emissário deu-me as costas  
 E resmungou dizendo “Haverá tempo  
 Pra lamentar tal resposta”.

**Lenox** – E é bom  
 Dizer-lhe que se cuide, e fique longe  
 Com medida pesada. Que algum anjo  
 Voe até a corte inglesa e lá revele  
 Sua mensagem antes que ele chegue,  
 Para que logo, logo, abençoada  
 Volte ser a nossa pátria que hoje sofre  
 Sob mão maldita!

**Lorde** – Ele me leva as preces (*Saem*)

(SHAKESPEARE, 1995, p. 242-244).

tivessem matado o próprio pai? Que ato mais infame!  
 Como deixou Macbeth revoltado! Não fez ele, numa  
 fúria sagrada, dar cabo dos dois guardas que  
 dormiam profundo sono de tão bêbados? Não foi um  
 gesto de extrema nobreza? Sim, Macbeth fez tudo  
 direitinho. Malcolm, o filho de Duncan está vivendo  
 na corte inglesa. Foi muito bem recebido pelo rei  
 Eduardo, um santo homem. Macduff também foi para  
 a Inglaterra e pretende pedir ajuda do rei. Com o  
 apoio deles, e com a bênção de Deus, poderemos  
 voltar a receber nossos amigos e a comer  
 sossegados e a dormir à noite. Essas informações  
 deixaram Macbeth tão exasperado que ele já se  
 prepara para uma eventual guerra. Mais um motivo  
 para Macduff se precaver. Que os anjos o iluminem  
 na Inglaterra. (*Sai*)  
 (VILLELA, 2012, p. 35).

Em Shakespeare (ato III, cena VI), Lenox (um dos barões escoceses) conversa com um lorde sobre a morte de Banquo, de Duncan e a atitude de Macbeth ao matar os guardas do rei, dentre outros assuntos. Esse diálogo expressa uma ironia dramática, uma vez que o público sabe que Macbeth só teve pena de Duncan após ter cometido o assassinato. Além disso, ele não matou os guardas por causa do seu amor ao rei, mas sim, para incriminá-los. A fala de Lenox ainda insinua que eles não devem ter matado Duncan, por estarem completamente “atordoados com bebida e sono”. Do mesmo modo como acusa Donalbain e Malcolm de terem matado o próprio pai, denuncia Fleance por ter fugido. Há ainda comentários sobre a situação política na corte inglesa e sobre o fato de a Escócia estar sofrendo “sob mão maldita”, por causa do tirano que a governa.

Na adaptação de Villela, o diálogo entre esses dois personagens é reelaborado, com pequenos cortes de texto para que se mantenha uma certa coerência, e é colocado somente na voz do narrador. Sua fala apresenta ironia explícita, em contraposição às palavras trocadas entre o lorde e Lenox que fazem uso de uma ironia mais implícita. Pelas expressões “Claro, estava morto”, “podemos dizer que foi Fleance”, “fúria sagrada”, “não foi um gesto de extrema nobreza” pode-se concluir que a personagem não acredita em Macbeth, não acredita que Fleance tenha matado o pai ou mesmo que os soldados tenham assassinado seu rei. Apesar de deixar o texto de Shakespeare mais conciso, a adaptação consegue transmitir a ideia de que a pátria está doente, preservando a questão política que foi comentada acima. O narrador informa à plateia a reação de Macbeth à fuga de Macduff e menciona a possibilidade de haver uma guerra, posicionando-se ao lado de Macduff. Em certo sentido, nessa fala o narrador age como uma espécie de coro grego<sup>185</sup>, assumindo a função de comentador da ação. Embora o texto da encenação (roteiro)

---

<sup>185</sup> Conforme aponta o e-dicionário de termos literários de Carlos Ceia, coro é um “termo que provém do grego chorós, que, na Grécia antiga, designava um grupo de dançarinos e cantores usando máscaras que participavam activamente nas festividades religiosas e nas representações teatrais. Na tragédia clássica, o coro é uma personagem colectiva que tem a missão de cantar partes significativas do drama. Na origem, representa a polis, a cidade-estado, ampliando a acção para além do conflito individual”. O coro comentava regularmente a história representada e podia, ainda, fazer narrações (como em Eurípedes) e lamentos (como em Orestes). Essas informações estão disponíveis em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=841:coro&task=viewlink](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=841:coro&task=viewlink) e <http://literandoavida.blogspot.com.br/2009/09/funcao-do-coro-na-tragedia-grega.html>. Acesso em: 14/11/2014, às 8:51.

seja irônico, Carlos Morelli (o narrador) não transmite essa ironia que está presente no subtexto.

Apesar de Oliveira (2013) destacar somente essas duas passagens enunciadas pelo narrador como sendo trechos em que a narração predomina, podemos entender que mesmo nos momentos em que esta figura assume o papel de outros personagens (como as falas já mencionadas do capitão ferido e de Macduff), os episódios estão sendo narrados. Na fala em que representa o capitão (I.ii), por exemplo, o narrador faz um relato para o rei de como estava a situação da batalha. Ele noticia que Macbeth agiu como um excelente guerreiro e que mesmo surpreendido pelo inimigo não se intimidou e se lançou sobre ele com vigor redobrado. O narrador também faz o papel do mensageiro (I.v) que comunica a Lady Macbeth que “o rei chega esta noite, para uma visita” e que o “marido também está a caminho” (VILLELA, 2012, p. 13-14). Na terceira cena do segundo ato, depois que o porteiro se retira, Macduff e Macbeth vão procurar o rei que havia pedido para ser acordado cedo pela manhã. O narrador, no papel de Lennox, dirige-se diretamente para a plateia reiterando que a noite foi intensa: “O vento soprou tão forte que derrubou todas as chaminés do lugar onde estávamos. As pessoas disseram que ouviram gente se lamentando, estranhos gritos de morte e profecias terríveis, fruto desses nossos tempos conturbados” (VILLELA, 2012, p. 25). Em outra situação (II.iii), após Lady Macbeth comentar perante todos que o assassinato era uma desgraça, o narrador, novamente no papel de Lennox conta que “nosso rei foi assassinado pelos seus próprios guardas. Suas mãos e rostos estavam manchados de sangue. Assim como seus punhais, que encontramos sobre os travesseiros” (VILLELA, 2012, p. 26). Mais para frente, o narrador, no papel de um serviçal de Macbeth, informa ao soberano que alguns mensageiros confirmaram que Macduff havia fugido para a Inglaterra (IV.i). Deste modo, essas passagens demonstram como o narrador incorpora diversos personagens que também narram, relatam, noticiam; ele está sempre contando o que aconteceu para alguém, seja para os outros personagens da peça ou para o público. Esses são bons exemplos de como as fronteiras entre o dramático e o épico ficam esfumaçadas na encenação de Villela.

Além dos segmentos indicados, é importante assinalar dois instantes na encenação de Villela não mencionados por Oliveira. O primeiro diz respeito ao momento em que Banco conversa com Macbeth após o último receber a notícia de que se tornara Barão de Cawdor (I.iii). O narrador exclama: “Duas verdades foram ditas e servem como um feliz prólogo para o grande ato que vem a seguir, cujo tema é imperial, o da conquista do trono!” (VILLELA, 2012, p. 9). Ele ressalta o que foi dito e chama atenção para o que vai acontecer. É interessante notar que na peça shakespeariana essa fala pertencia a Macbeth: “(À parte) Duas verdades/ São prelúdio feliz da grande pompa/ Do tema imperial” (I.iii, p. 202). Nesse contexto, a fala se referia ao que a personagem estava sentindo, tinha a ver com o ato que Macbeth iria realizar. Quando a fala é transferida para o narrador, ela dá a impressão de estar relacionada à peça. Esses tipos de intervenções produzem uma ressignificação, uma mudança de significado no texto. O segundo instante, por sua vez, acontece logo depois do velho se despedir de Lennox (interpretado pelo mesmo ator que faz o narrador). O narrador, saindo de seu papel de Lennox e reassumindo o papel de narrador, anuncia: “Ato III, cena I: assassinato por encomenda” (VILLELA, 2012, p. 30) e, em seguida, entrega a coroa a Macbeth. Entre a despedida das duas personagens e a fala do narrador, a luz se apaga, há uma troca de cenário e uma mudança na iluminação. A fala do narrador anuncia um outro momento. Ele situa o espectador na história, no texto, estabelecendo uma ponte entre esses dois instantes.

A presença constante do narrador reforça aos espectadores o fato de que a encenação de Villela não é realizada nos moldes dramáticos<sup>186</sup>, mas “se trata de uma reapresentação de uma história que já aconteceu há quatro séculos e que vem sendo recontada/recriada por escritores, dramaturgos, cineastas, encenadores, atores, críticos, dentro do processo de apropriação textual” (MIRANDA, 2004, p. 118). É como se o narrador não nos deixasse “entrar” na história e esquecer que o

<sup>186</sup> Patrice Pavis em seu *Dicionário do Teatro*, afirma que o teatro dramático “é o da dramaturgia clássica, do realismo e do naturalismo, da peça bem-feita: ele se tornou a forma canônica do teatro ocidental desde a célebre definição de tragédia pela Poética de Aristóteles” (PAVIS, 1999, p. 110). Para esse autor o realismo é “uma corrente estética cuja emergência se situa historicamente entre 1830 e 1880. É também uma técnica capaz de dar conta, de maneira objetiva, da realidade psicológica e social do homem (...) a representação realista tenta dar conta de uma imagem considerada adequada ao seu objeto, sem idealizar, interpretar pessoal ou incompletamente o real. A arte realista apresenta signos icônicos da realidade na qual se inspira.” (PAVIS, 1999, p. 327).

que se está vendo não é real, que se trata de uma encenação e de uma reflexão. Assim, o espectador é lembrado em diversos momentos de que a realidade é construída subjetivamente, é ilusória e que o que ele está assistindo é uma representação. Através da interferência do narrador o autor acentua que “os personagens não apenas constroem verbalmente as suas próprias realidades, mas que eles próprios são construções *verbais*, palavras, não *seres*”<sup>187</sup> (WAUGH, 1984, p. 26).

Sobre o narrador, faz-se essencial salientar sua gestualidade corporal, a força expressiva do seu tom de voz e os diferentes ritmos nos seus passos – que são percebidos na forma como a personagem entra e sai de cena, como ela se posiciona no palco, em relação às demais personagens e situações que estão sendo apresentadas. Essa personagem nunca está longe dos acontecimentos da narrativa de *Macbeth*, como se ela estivesse alimentando com o seu livro das obras de Shakespeare a trama da história no tempo presente. É o narrador quem protege, com o seu guarda-chuva, Macbeth das bruxas, é ele quem retira a coroa das mãos de um Macbeth morto em batalha, é ele quem substitui os personagens faltantes.

Não restam dúvidas de que o narrador exerce um papel de destaque no final da cena de sonambulismo de Lady Macbeth. Quando a mesma se retira de cena, ela não sai simplesmente do palco. Lady Macbeth, como mostra a figura 12, deita no chão e se arrasta para dentro da saia erguida do narrador:

---

<sup>187</sup> Tradução nossa. No original: “not only do characters verbally construct their own realities; they are themselves verbal constructions, *words* not *beings*”.



**Figura 12:** Sequência em que Lady Macbeth está sendo “engolida” pelo vestido do narrador.

**Fonte:** Essa colagem foi elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

A sequência de imagens mostra como se dá esse processo que dura pouco menos de um minuto. Lady Macbeth não apenas sai de cena, mas também se retira da vida no palco, e retorna para o espaço da narração, para o corpo da narração, como se ela voltasse às páginas do livro. Do mesmo modo que ela foi parida pelo texto, ela retorna para a sua origem. Em *Macbeth*, Villela parece trabalhar com a história em todos os níveis: desde o processo da criação das personagens, passando pela imaginação dos espectadores, até o produto final, que sai do trabalho do diretor, dos atores e de todas as pessoas envolvidas.

Por fim, é necessário ressaltar que o narrador termina a peça, ao pegar a coroa de Macbeth e a entregar para Malcolm, saudando-o como novo rei, e declarando o fim da história: “salve, Malcolm, salve o nosso rei! O mundo está livre de novo. Unam-se a mim e repitam: viva o rei da Escócia! Fim” (VILLELA, 2012, p. 48). Ao encerrar o espetáculo com o narrador, fecha-se a moldura narrativa.

### 4.3.2 Composição das personagens

Convocar essa energia masculina para a cena, de uma certa maneira, evoca uma coisa tribal, arqueológica, no sentido de voltar lá atrás, antes da civilização, e pegar emprestado dos mitos essa energia de guerra, de briga, de rinha de galo, de macho, de delimitação territorial.

*Gabriel Villela*

Para a encenação de *Macbeth*, Villela decidiu colocar no palco um elenco composto apenas por homens e trabalhou com somente oito atores em cena. Esse elenco ficou assim constituído:

<b>Atores</b>	<b>Personagens</b>
Marcello Antony	Macbeth
Claudio Fontana	Lady Macbeth
Helio Cicero	Duncan e Macduff
Marco Antônio Pâmio	Banquo e Dama de Companhia
Carlos Morelli	Narrador e Lennox
José Rosa	Bruxa 1 e Nobre
Marco Furlan	Bruxa 2, Malcolm e Ross
Rogério Brito	Bruxa 3, Donalbain, Angus, Velho, Mensageiro e Porteiro.

**Quadro 2:** relação de atores e personagens da encenação de *Macbeth* (2012).

**Fonte:** o quadro foi elaborado a partir das informações que integram o programa teatral de *Macbeth* (2012).

Segundo Villela, “a primeira coisa que a gente trai é o sistema econômico. O teatro de Shakespeare era autossustentável, já nós dependemos de patrocínio e não há jeito de tornar itinerante um elenco de 20 atores” (COLETIVA, 2012). Ele salienta que apesar de apenas oito atores estarem exercendo sua função no palco, há quarenta ou cinquenta pessoas trabalhando no curso deste espetáculo para que

tudo saia conforme o planejado, e isso significa um custo muito grande. Assim, quando se compatibiliza o elenco com a quantidade de personagens, é necessário fundir personagens, concentrar ideias, trabalhar com supressão, o que, naturalmente, quebra a unidade da estrutura dramática aristotélica. Conforme explica Marco Antonio Pâmio (Banquo), “todos nós nos revezamos na função de atores, personagens e contrarregas, no afã de tornar a fábula clara e apoiada no poder da palavra” (PÂMIO, 2012). Dessa forma, para que a fábula fosse bem contada, acrescentou-se a figura do narrador, que assume o papel de alguns personagens secundários, redimensiona a história e convoca o espectador, convidando-o a usar sua imaginação. Em relação ao elenco masculino, Villela evidencia que “a ausência da figura feminina trouxe um aspecto primitivo, que te joga num ambiente de guerra” (COLETIVA, 2012). O diretor acredita ser importante renovar o espírito shakespeariano através desse tributo ao teatro elisabetano, época em que a mulher não podia atuar. Segundo ele, “Shakespeare viveu num tempo em que a mulher era privada de interpretar, de trabalhar como atriz. Não que não houvesse atrizes, né?” (COLETIVA, 2012).

No tempo de Shakespeare, o homem podia exercer uma grande variedade de papéis conforme sua capacidade e possibilidade, ao passo que a mulher tinha um desempenho social muito limitado. De acordo com o artigo “O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesca e na criação poética de Shakespeare”, de autoria de Anna Stegh Camati, a mulher nessa época se restringia a ser mãe, esposa ou viúva; podia ser dama ou criada, ou ainda, prostituta ou bruxa. Nas palavras da pesquisadora, “o mito da identidade da mulher como um dado fixo sempre era invocado para não permitir que ela assumisse outros papéis, diferentes daqueles considerados pré-ordenados por Deus, e que, segundo crenças antigas, estavam inscritos em sua própria natureza” (CAMATI, 2008, p. 130). Justificava-se dessa maneira o fato de que a mulher não poderia assumir papéis de destaque na sociedade, na política, nas artes, nos negócios e mesmo nas relações diplomáticas. Enquanto considerava-se que o homem era orientado pela razão, pelo bom-senso, era forte e ativo, via-se a mulher como um ser fraco, passivo, submisso, dependente. Essa situação se reverteu um pouco nos reinados de Elisabete I (1558-1603) e de

Jaime I (1603-1625), onde, segundo Camati (2008), as inglesas gozavam de maior liberdade se comparadas às mulheres da Europa continental. A autora afirma que além de frequentar as igrejas, as mulheres na Inglaterra podiam ocupar alguns espaços públicos, como mercados, feiras e teatros (sendo apenas espectadoras). Já naquele período, Shakespeare subvertia em suas peças “as ortodoxias da sociedade patriarcal”, questionando “a noção de uma identidade original ou primária do gênero” (CAMATI, 2008, p.142). O poeta através de personagens como Pórcia, Beatriz, Catarina, Viola, Rosalinda, Julieta, Cleópatra, Lady Macbeth, entre outras, subverte a versão tradicional da mulher e sugere que são culturais os conceitos de masculino e de feminino.

Ao trabalhar com um elenco masculino, Villela certamente homenageia o teatro shakespeariano, ao mesmo tempo em que estabelece uma concepção anti realista<sup>188</sup> da história. Assim, na encenação de *Macbeth*, os atores não imitam necessariamente pessoas reais: eles sugerem ações por meio de determinadas convenções, através de relatos verbais e de seu gestual. Ao mesmo tempo em que fingem ser um Macbeth, um Duncan, um Banquo, eles nos mostram que estão trabalhando com a ficção, com um mundo imaginado, inventado e criado por eles. Lady Macbeth, por exemplo, adquire um modo de andar, de se maquiar e de se vestir que remete às gueixas japonesas, famosas por sua beleza e domínio de diversas artes. No entanto, é interpretada por um homem.

#### 4.3.3 Lady Macbeth: a sutileza da maldade

A gueixa é uma artista de um mundo imaginário. Ela dança. Ela canta. Ela o entretém. O resto é escuridão. O resto é segredo. Gueixas não são cortesãs. E

<sup>188</sup> Neste caso, quando mencionamos o realismo estamos nos referindo à “corrente estética cuja emergência se situa historicamente entre 1830 e 1880” (PAVIS, 1999, 327). De modo resumido, o teatro realista buscaria “tornar o texto natural ao máximo (...) duplicar a realidade através da cena, imitá-la da maneira mais fiel possível” (PAVIS, 1999, 327). No Brasil não é comum encenar Shakespeare com um elenco inteiramente masculino, com pequenas exceções, como *Medida por medida* (2009) dirigida por Gilberto Grawronski e *Hamlet* de Abujamra. Este último diretor também encenou a peça sobre o príncipe da Dinamarca com um elenco composto apenas por mulheres (intitulada *Um certo Hamlet*) e outro *Hamlet* com todos os atores negros (intitulada *Hamlet é negro*). Nenhuma adaptação brasileira de *Macbeth* que apresentamos no capítulo anterior trabalha com um elenco inteiramente masculino.

também não somos esposas. Vendemos nossos talentos, não nossos corpos. Criamos um mundo secreto, um lugar somente de belezas. Ser uma gueixa é ser julgada como uma obra de arte em movimento.

*Memórias de uma gueixa* – Arthur Golden

Na encenação do diretor mineiro, Lady Macbeth é caracterizada como uma gueixa, com o rosto e o pescoço cobertos por uma camada de pó ou de tinta branca, os olhos sombreados com uma cor escura, a sobrancelha pintada, os lábios pintados com batom vermelho (mais ou menos intenso, mais ou menos laranja, mais ou menos escuro)<sup>189</sup>, a cabeça coberta por um véu, o corpo coberto por uma túnica negra esvoaçante, passando a ideia de uma esposa pudica, recatada, como pode ser observado a seguir:



**Figura 13:** Rosto de Lady Macbeth (1) e de uma gueixa (2).

**Fontes:** <<http://msalx.vejasp.abril.com.br/2012/08/22/0024/hJxiE/sem-titulo.jpeg?1348322326>> e <<http://www.japaoemfoco.com/a-verdade-sobre-as-gueixas/>>.

Símbolo da cultura japonesa, a gueixa<sup>190</sup> (em japonês *geisha* ou *geiko*) é uma mulher que dedica a sua vida à aprendizagem e ao aprimoramento de etiquetas

<sup>189</sup> A cor do batom aparentemente varia de apresentação para apresentação, visto que em diferentes *sites* percebemos distinções entre a coloração. Também é possível perceber que algumas caracterizações se alteram de espetáculo para espetáculo ou mesmo diferem um pouco das fotos de divulgação – por exemplo, a Lady Macbeth na foto de divulgação do espetáculo tem, como Macbeth, respingos vermelhos na face.

<sup>190</sup> A palavra gueixa significa “pessoa que vive das artes”. In: <<http://www.japaoemfoco.com/a-verdade-sobre-as-gueixas/>>. Acesso em: 06/11/2014, às 18:19.

e de afazeres domésticos, além de estudar artes. Essa profissão exige o domínio da dança, do canto, da caligrafia, da atuação, da música, da literatura e da pintura. Por estudarem a cultura japonesa milenar, as gueixas ajudam a preservar as tradições do seu país. Elas são consideradas pessoas talentosas, modelos de bom gosto e elegância, muito inteligentes e de beleza rara. Hoje as gueixas existem em número muito reduzido: seriam menos de 15.000 em todo o Japão<sup>191</sup>.

Uma das funções mais importantes dessa profissão é entreter os convidados nas reuniões, tanto em lugares públicos como privados, através da dança, do canto, da recitação de poemas ou mesmo por meio da contação de histórias. A caracterização de uma gueixa normalmente se dá através da maquiagem branca (que cobre o rosto e o pescoço), do lábio vermelho carmim, das sobrancelhas pretas avermelhadas e dos cabelos com adornos e penteados tradicionais extremamente elaborados. O visual se completa com o quimono feito de seda e com os okobo<sup>192</sup>, um calçado parecido com um tamanco.

Em *Macbeth*, Villela se apropria de alguns desses atributos para reforçar certas das características de Lady Macbeth. Desde a tragédia shakespeariana, a esposa de Macbeth se configura como uma excelente atriz, anfitriã e adúltera. Nas palavras de Claudio Fontana, que interpreta a tenebrosa personagem, sua Lady Macbeth “utiliza a feminilidade, a subserviência de uma gueixa para falar as piores maldades e incentivar o marido a matar o rei. Trabalhei a delicadeza dos gestos da mulher. Quis criar uma figura delicada e sensível para dar contraponto às coisas horrorosas que ela diz” (G1, 2012a). Assim, para compor a esposa de Macbeth, Fontana trabalhou a dissimulação e assumiu o andar leve de uma gueixa. Além disso, ela usou a sedução para convencer o marido a cometer o assassinato. “Ela é uma pluma que passa cortando os pescoços das pessoas” (G1, 2012b), afirma Gabriel Villela. O ator que interpreta a esposa de Macbeth ainda afirma que durante a criação da personagem não houve a preocupação em se personificar uma figura

<sup>191</sup> Segundo o verbete do livro *O Japão: dicionário e civilização* de Louis Frédéric, haveria menos de 15.000 gueixas em todo o Japão. Frédéric afirma que as gueixas concorrem com “as “anfitriãs” dos bares que, menos cultas e onerosas, são mais aptas para satisfazer os gostos de certa clientela” (FRÉDÉRIC, 2008, p. 319).

<sup>192</sup> O nome Okobo é uma onomatopeia que imita o som característico produzido pelo calçado quando a pessoa o utiliza. O salto tem cerca de quinze centímetros em média e serve para evitar que o quimono tenha contato com o chão e suje.

feminina realista: “não criei uma voz feminina, não há um corpo feminino. A maldade e a ambição independem de sexo, então, me sinto completamente confortável de fazer a personagem” (ESTADÃO, 2012). O comportamento de gueixa é observado, por exemplo, na cena em que Lady Macbeth recepciona Duncan e seus vassalos no castelo de Inverness e se ajoelha ao chão, fazendo mesuras e o bajulando com elogios que a plateia sabe serem vazios.



**Figura 14:** Lady Macbeth e Duncan.

**Fonte:** Fotograma retirado da gravação de *Macbeth* (2012).

O ator buscou transmitir a cobiça e a maldade de Lady Macbeth para o público. Fontana acredita que essa misteriosa e sorrateira personagem pode causar fascínio no espectador através de sua caracterização. Ele revela<sup>193</sup> que para entender a loucura de Lady Macbeth ao final da peça ele teve que recorrer à obra do psicanalista Sigmund Freud, principalmente ao estudo “Arruinados pelo êxito”. Nesse texto, Freud apontou casos de pessoas que adoecem no instante em que um desejo profundamente enraizado e que vinha sendo muito cobiçado alcança a realização. Nas palavras de José de Marqui, em seu livro *Psiconeuroses – Freud explica*, “é como se elas [as pessoas] não fossem capazes de tolerar sua felicidade, pois não pode haver dúvida de que existe uma ligação causal entre seu êxito e o fato de adoecerem” (MARQUI, 2013, p. 207). Fontana aponta que Freud cita dois exemplos de pacientes que acabaram enlouquecendo depois de conseguirem o que

<sup>193</sup> Claudio Fontana fala sobre a loucura de Lady Macbeth numa coletiva de imprensa em São Paulo, realizada no dia 24/05/2012, disponível no site: <[http://www.youtube.com/watch?v=RfM2\\_5TdbLc](http://www.youtube.com/watch?v=RfM2_5TdbLc)>. Acesso em: 21/11/2014, às 11:29.

queriam: uma mulher que desejava se casar com um homem que era casado e um homem que almejava uma promoção no emprego e para isso precisava tirar uma pessoa do seu cargo. Depois de muito esforço, os dois conseguem conquistar a posição no trabalho e o marido e ficam loucos. Assim, o êxito, o sucesso em alguns casos leva à loucura. O ator não menciona a questão que é levantada no texto shakespeariano em relação à Lady Macbeth e ao rei. Quando ela volta da cena do crime comenta com o marido que se o rei não se parecesse tanto com a figura do pai, ela mesma o teria matado. A reação de Lady Macbeth está ligada com o fato de o crime ser antinatural. Após o regicídio de Duncan, a natureza se revolta, como apontamos no capítulo intitulado *Shakespeare e Macbeth*. Na encenação de Villela essa fala é cortada, sobrando, apenas, na cena do sonambulismo, a frase em que a esposa de Macbeth desabafa que “quem iria imaginar que o velho rei tinha tanto sangue nas veias?”. Essa é a avaliação de uma pessoa sem experiência com matanças, guerras e mortes. O mesmo ocorre em Shakespeare, por exemplo, quando Lady Macbeth afirma que “se ele [Duncan], dormindo, não se parecesse/ Com meu pai, eu o faria eu mesma” (II.ii, p. 216). A semelhança do rei Duncan com o seu pai estabelece uma possível inter-relação com as teorias freudianas.

Assim como em Shakespeare, na encenação de Villela Lady Macbeth representa um papel preponderante no começo, dando-nos a impressão de que é ela quem tem o controle de tudo, especialmente na quinta e na sexta cenas do primeiro ato. Macbeth, inclusive, apresenta falas muito curtas em relação à esposa. Ela está tão firme e confiante em seu plano que segura a capa de Macbeth com as duas mãos e o estapeia três vezes quando ele indaga sobre a possibilidade de falhar. Depois dos tapas, Macbeth olha para o chão como se cedesse à sua esposa, enquanto Lady Macbeth explica mais detalhadamente o seu plano. Lady Macbeth “rouba” a cena nesse momento.

A personagem interpretada por Claudio Fontana se destaca em duas cenas nessa montagem: a cena em que pede ajuda para as forças maléficas para que lhe deem forças para concretizar seu plano e a cena do sonambulismo. Em relação à primeira cena (I.v), a fala de Lady Macbeth é envolvente e enfática e sua voz denota firmeza e decisão. Sua máscara de gueixa, de anfitriã que recebe os convidados

com todas as honrarias, contrasta com suas palavras extremamente cruéis. Essa mulher que aparece em cima de uma estrutura com um quadro, que realiza um pacto com forças diabólicas, no final da peça enlouquece, padece de sonambulismo e se arrasta pelo chão, retirando-se do palco e desaparecendo sob a saia do narrador, pouco antes de se suicidar (figura 15).



**Figura 15:** Lady Macbeth no início (1) e no final da encenação (2).

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de [fotogramas retirados da gravação de Macbeth \(2012\)](#).

A segunda cena, por sua vez é a do sonambulismo (V.i), em que se descobre como a culpa consumiu o coração de Lady Macbeth, a ponto de ela involuntariamente confessar seus atos vis durante o sono. Nesse momento, toca-se uma ária da ópera de Purcell, *Dido e Eneias*<sup>194</sup>, cantada à cappella por Francesca Della Monica, enquanto a personagem expressa a sua culpa. Coincidentemente, a esposa de Macbeth, como a rainha de Cartago, também vai tirar a própria vida.

<sup>194</sup> Com libreto de Nathum Tate, a obra “Dido e Eneias”, do compositor inglês Henry Purcell, é uma ópera trágica que data de 1689. Com três atos e um prólogo, sua história é baseada no IV canto da Eneida de Virgílio. Seu tecido narrativo diz respeito ao drama de Dido, rainha de Cartago, que se apaixona por Eneias, príncipe troiano. Eneias, ao fugir de Troia, aporta em Cartago e conquista a rainha com seus relatos. Os dois vivem um episódio amoroso, todavia o príncipe é forçado a abandoná-la para cumprir o destino heroico que o impele a fundar Roma. Vale ressaltar que Eneias caiu no plano de bruxas malignas que desejavam a destruição de Cartago e de sua rainha. Para concretizar o plano, uma delas se disfarça de Mercúrio e incita Eneias a continuar o seu caminho para a Itália. Dido, ao receber a notícia da partida do amado que anteriormente havia prometido casamento, sente-se abandonada e traída, e comete suicídio.

Possivelmente<sup>195</sup>, o trecho cantado é o lamento de Dido, que é o mais conhecido e memorável dessa ópera:

Thy hand, Belinda, darkness shades me.  
On thy bosom let me rest.  
More I would, but death invades me.  
Death is now a welcome guest.

When I am laid in earth, may my wrongs create  
No trouble in thy breast.  
Remember me, but ah! Forget my fate.  
(OPERA STANFORD, 1997).

Neste excerto, Dido comenta com sua ama, Belinda, que uma escuridão a encobre numa sombra e pede para descansar em seu peito. A protagonista da história afirma com veemência que a morte a está invadindo e que a aceita como uma hóspede bem-vinda. Além disso, pede a Belinda que não se preocupe com ela quando já estiver deitada na terra. Seu último desejo é o de que seja lembrada, ao mesmo tempo em que insiste que o seu destino seja esquecido. De modo geral, o canto soa como uma lamúria, como gemidos de dor e agonia, alcançando tons agudos, parecendo reverberar no corpo e nos gestos de Lady Macbeth. Simultaneamente, o efeito do vento sobre as suas vestes brancas e o trabalho da iluminação compõem a última aparição da personagem. As vestes de Lady Macbeth apontam para uma silhueta indefinida, o vento que a atravessa sugere os pensamentos que a envolvem. Quando ela levanta o véu e diz “O que está feito não pode ser desfeito”, ela nos revela o seu rosto e nós enxergamos a realidade, a sua culpa. Os holofotes utilizados nesta cena apresentam um filtro de gelatina roxo, cor que está relacionada à magia, ao segredo, ao mistério e ao misticismo. Ela também remete à nobreza e ao poder. Como a personagem está vestida inteiramente de branco, o roxo ilumina e lhe confere outra tonalidade, como se pode ver na figura 16.

---

<sup>195</sup> Pela qualidade do som do vídeo não é possível afirmar que a ária da ópera de Purcell é o do lamento de Dido. Entretanto, fizemos essa suposição pelo fato desse trecho ser um dos mais célebres dessa ópera e por ser extremamente significativo para a cena do sonambulismo de Lady Macbeth.



**Figura 16:** Lady Macbeth sonâmbula.

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

Podemos pensar na cor roxa também como a cor da melancolia e da penitência. Ela é uma das cores litúrgicas na Igreja católica, utilizada no período da Quaresma e nas missas pelos mortos, aparecendo tanto nos paramentos dos sacerdotes e como na decoração das igrejas (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990). Lady Macbeth, nesse momento, está externando sua culpa em relação aos crimes e mais adiante se suicidará. Nesse sentido, podemos entender a iluminação como um prenúncio de sua morte. É importante percebermos o efeito tenebroso das vestes rasgadas esvoaçantes – é como decomposição, o estraçalhamento da própria personagem e da vida na tragédia. Também é necessário apontarmos o contraste das roupas brancas utilizadas nesse momento com as vestes negras de todas as suas outras aparições. O branco remete à fantasmagoria, ao mundo dos sonhos, relaciona-se com as questões que atormentam e torturam Lady Macbeth, que está enlouquecida, perdida. De acordo com o *Dicionário dos símbolos* de Jean Chevalier e de Alain Gheerbrant (1990), o branco é primitivamente a cor da morte e do luto, é a cor da alvorada, do momento de vazio total entre a noite e o dia. O preto é a cor do luto sem esperança, é a cor oposta ao branco, seu igual em valor absoluto. Ele se liga à ideia do Mal, das sombras, é uma cor indicativa do pessimismo, da melancolia, da aflição e da infelicidade. O preto e o branco são duas faces entre os momentos extremos de razão e de loucura, entre a iluminação e a falta de luz, o primeiro é mais concreto enquanto o branco é mais etéreo, mais translúcido. Essas cores representam apropriadamente os momentos por que passa Lady Macbeth.

#### 4.3.4 Macbeth: um ser humano que se deteriora

“Às armas! Se o que ele [o mensageiro] diz se comprovar, não adianta fugir e nem permanecer aqui. Tô ficando cansado deste sol. Como eu gostaria que o mundo acabasse agora. Mandem soar os sinos! Soprem ventos! Venha, ruína! Morrerei lutando!” (V.v)

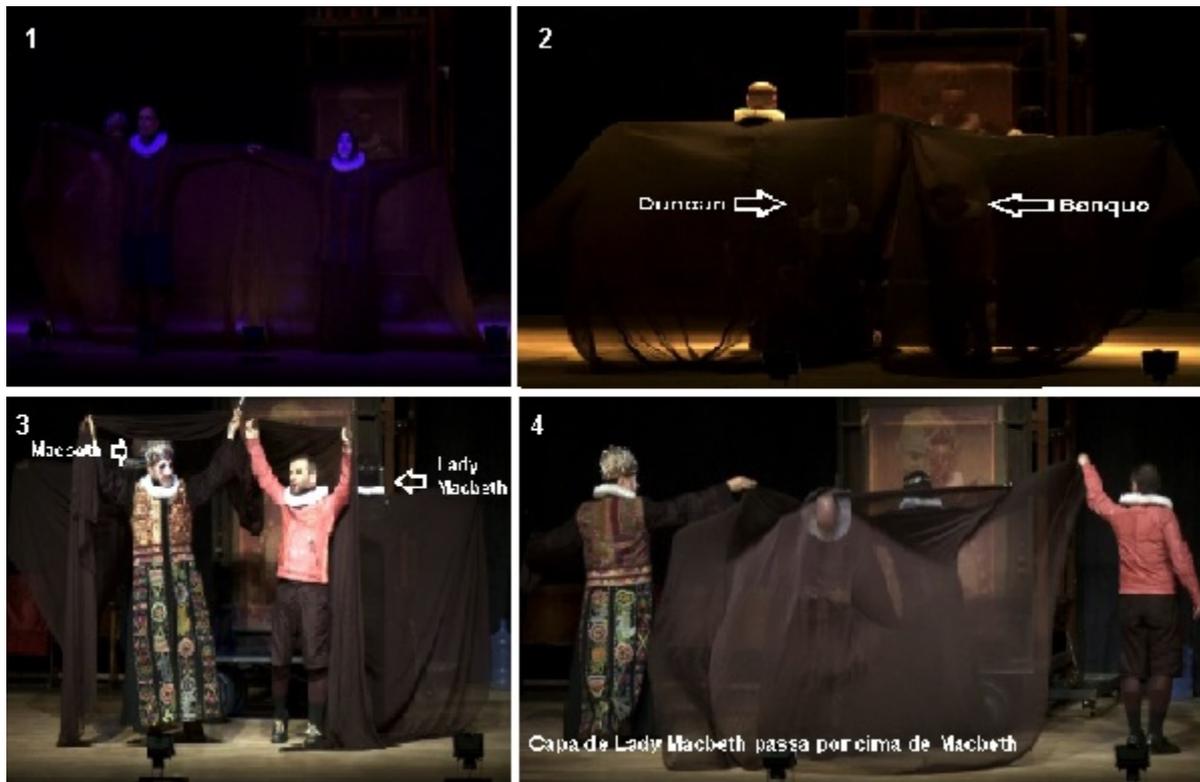
Conforme já mencionamos anteriormente, não existe um teatro puramente dramático como não existe um teatro épico puro. Patrice Pavis (1999, p. 130) menciona que Brecht “acabará falando em teatro dialético para administrar a contradição entre interpretar (mostrar) e viver (identificar-se)”. Dentro desses pressupostos, pode-se afirmar que, em muitos momentos, Marcelo Antony, ao interpretar Macbeth alterna entre uma atuação que mostra a personagem ou que leva à identificação com a personagem através da expressão das emoções como raiva, impaciência, ambição, medo, etc. A iluminação é um dos recursos que auxiliam a atuação de Antony, visto que ela contribui para que fiquem claras para os espectadores as reais intenções de Macbeth em relação à coroa e ao regicídio. Em um dos momentos da encenação, por exemplo, quando ele está só, a luz diminui até quase sumir para que Macbeth revele seus pensamentos ao público. A escuridão e a cor preta também fazem parte de seu figurino (figura 17):



**Figura 17:** Figurinos de Macbeth e de Lady Macbeth.

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

No início do espetáculo de Villela, Macbeth aparece vestido com uma jaqueta de couro preto (figura 17 nº 3), bermuda, meia-calça, joelheiras e sapatos da mesma cor. O que contrasta, no seu traje todo preto, é a gola de rufo branca (que remete ao renascimento e à rainha Elisabete I) e os tons bordôs proporcionados pela iluminação. No encontro com sua esposa, o grande general veste uma longa capa preta. Lady Macbeth utiliza um casaco ou talvez uma blusa longa de couro preta com um capuz e uma saia rendada, igualmente preta, que se arrasta ao chão. Sobreposta a este traje ela usa uma capa, parecida com a de Macbeth, de um tecido muito fino que lembra um véu de noiva (figura 17 nº 2). Essas capas/véus usados por Macbeth e sua Lady em determinados momentos da encenação envolvem outros personagens, como por exemplo Duncan e Banquo, como se eles estivessem sendo enredados pelo seu destino (figura 18 nº 2 e nº 3). Existe, inclusive, um momento na encenação – após Lady Macbeth recepcionar o rei Duncan e Banquo no seu castelo e pouco antes do solilóquio de Macbeth sobre as consequências do regicídio – em que a esposa de Macbeth envolve seu marido com sua capa (figura 18 nº 4). É possível supor que os pensamentos e os planos de Macbeth de alguma forma têm o toque dela, a presença sutil de sua influência.



**Figura 18:** Capas de Macbeth e de Lady Macbeth.

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

As capas também permitem que uma cena se sobreponha à outra, assemelhando-se, nesse sentido, a cortinas de teatro (figura 18 nº 1 e nº 3). Como sugere Claudio Fontana<sup>196</sup>, “capas de tecidos leves e negros ajudam à visualização da estratégia dos protagonistas em conquistar o poder”. Por outro lado, esse tecido delicado e leve sinaliza também a fragilidade, como os próprios limites do ser humano, da vida, do envolvimento do destino que os cobre, que os alcança.

É possível perceber alterações nos figurinos dessas duas personagens a partir do momento em que Macbeth é coroado. Sua coroa difere da de Duncan no tamanho (é um pouco menor), é mais escura, possui detalhes pretos e vermelhos (oriundos de piranhas de cabelo). Seu figurino continua com o predomínio da cor preta, todavia, agora ele está com trajes reais. Seu peitoral é ricamente decorado com pedras e sua saia é toda bordada com desenhos que se assemelham aos de

<sup>196</sup> Em uma entrevista realizada por e-mail pela autora deste trabalho no dia 19/05/2013. Esta entrevista poderá ser conferida na sua íntegra no Anexo 1 (p. 249).

Duncan. Lady Macbeth, por sua vez, também utiliza uma coroa (prateada por cima do capuz) com detalhes em vermelho e revela uma vestimenta mais fina e delicada, adequada para o banquete real (figura 19). Seu vestido preto contém inúmeros brilhos e é complementado por joias prateadas. O negror do figurino do protagonista e de sua esposa personifica a maldade e serve como metáfora visual para “os negros desígnios” que ambos possuem.



**Figura 19:** Figurinos de Macbeth e de Lady Macbeth utilizados na cena do banquete.

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotografias retiradas da gravação de *Macbeth* (2012).

Neste espetáculo, tanto as roupas pretas de Macbeth como as de sua esposa contrastam com as cores do figurino de todas as outras personagens. O figurino de Duncan, por exemplo, consiste de um traje escuro (um tipo de batina azul ou preta) com uma espécie de estola sobreposta (figura 20). O tecido é bordado com inúmeros motivos, especialmente geométricos (círculos, triângulos e linhas diagonais). Por dentro, percebe-se que o tecido que forra a vestimenta de Duncan é vermelho. A coroa, feita de diversos materiais (couro, metal e tecido) é toda prateada com um detalhe em roxo (de uma piranha de cabelo). O rei se destaca ainda pela caracterização de sua maquiagem (figura 20). Ele está com uma sombra azul nos olhos, pó de arroz ou uma tinta branca na face, sobrancelha preta reforçada e círculos vermelhos nas bochechas. Seus olhos estão contornados com um lápis preto. É interessante notar que a forma como a barba foi aparada é parecida em

quase todos as personagens, excetuando-se Macbeth e Lady Macbeth que estão com o rosto limpo.



**Figura 20:** Maquiagem (1 e 4) e figurino (2 e 3) de Duncan.

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

Percebe-se algo da estética circense na maquiagem<sup>197</sup> tanto de Duncan como do narrador, característica presente em muitos dos trabalhos de Villela, como *Romeu e Julieta* e *Sua Incelença, Ricardo III*, para mencionar apenas os espetáculos shakespearianos e *Um réquiem para Antonio* e *Os gigantes da montanha* que são os mais recentes trabalhos do diretor mineiro. Destacam-se a base branca perolada na face e os olhos, que são sombreados com cores vivas e fortes, imprimindo leveza e humor a uma interpretação trágica que tem momentos cômicos. Vale ressaltar que a personagem de Malcolm também apresenta as bochechas rosadas como Duncan, possivelmente de modo a se assemelhar com o pai.

Outra personagem que apresenta cores em seu figurino é Banquo. Ele veste uma jaqueta de couro, semelhante à de Macbeth, só que vermelha, de um tom mais claro que a do narrador (quase rosa)<sup>198</sup>, uma bermuda preta, meia-calça, joelheiras e

<sup>197</sup> Segundo o próprio Gabriel Villela, “antes de tudo o que se põe em cena é um espírito celebrante, primordial, único e que permite brincadeira com os traços. Vem tudo do circo” (In: PEREIRA, 2010, p. 9).

<sup>198</sup> Através das cores das jaquetas é apresentada uma contraposição entre as personagens que representam o bem e o mal. A cor vermelha também prenuncia a morte de Banquo pelas mãos de Macbeth.

tênis pretos (figura 21 nº 1 e nº 2). Sua maquiagem quase não é visível – nota-se apenas o contorno dos olhos com lápis preto. Como Duncan, Banquo usa barba. Posteriormente, em sua reaparição como fantasma, Banquo está com uma jaqueta e uma bermuda branca e segura em sua boca fios de lã vermelha (figura 21 nº 3) – uma alusão ao seu assassinato. A iluminação deixa seu rosto mais ou menos pálido.



**Figura 21:** Caracterização de Banquo.

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotografias retiradas da gravação de *Macbeth* (2012).

É interessante ressaltar que tanto em Shakespeare quanto em Villela nota-se um contraste, principalmente, em relação a Macbeth. Duncan é um bom governante, é uma pessoa justa e amada por seus súditos enquanto que Macbeth, ao usurpar o poder, desconfia de todos e possui muitos inimigos. Seu governo é tirano e se alicerça na morte dos que se lhe opõem. Banquo, por sua vez, é um exemplo de guerreiro fiel a seu soberano e aos seus princípios, ao contrário de Macbeth, que trai o reino e tudo em que acredita por causa de sua ambição. Esse contraste entre os dois sobressai no figurino também: eles estão inicialmente vestidos com figurinos idênticos, entretanto, o de Macbeth é inteiramente preto e o de Banquo apresenta um tom de vermelho na jaqueta.

No que se refere à maquiagem de Macbeth, observam-se respingos vermelhos no rosto de Macbeth (figura 22) desde o início da encenação, inclusive, esse detalhe destaca-se na capa do programa do espetáculo, como já afirmamos. Essa opção torna-se muito importante, uma vez que esses respingos vermelhos representam o sangue que a personagem derramará ao longo da história.



**Figura 22:** Respingos de sangue no rosto de Macbeth.

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

Esses traços não deixam de ser um prenúncio do regicídio e dos outros assassinatos que serão cometidos por Macbeth, revelando sua natureza sanguinária, insensível. É tão forte a ambição do protagonista que as suas intenções transparecem no seu rosto. Uma leitura mais simplista interpretaria que Macbeth estava voltando de uma batalha e, por esse motivo, está ensanguentado, denotando sua coragem e sua habilidade em matar os inimigos. Entretanto, é proposital que só ele aparece em cena desse modo; Banquo é igualmente destemido e não é caracterizado com respingos de sangue em nenhuma parte do corpo. Poderíamos imaginar também que se trata do sangue das futuras vítimas de Macbeth, seus obstáculos no caminho do poder. A maquiagem de Macbeth também inclui o uso de lápis preto nos olhos e, principalmente, um traçado escuro logo abaixo dos cílios inferiores juntamente com uma sombra preta nas pálpebras. Essa ênfase escura no olhar torna-se útil para destacar momentos de tensão – como aquele em que Macbeth afirma que matou o sono e que não consegue descansar – fazendo sobressair as olheiras. A figura 22 pode ser descrita como reveladora de uma fisionomia pesada, tensa, com o olhar preocupado, assustado.

É fundamental ressaltar a relação de Macbeth com um dos artefatos mais enigmáticos do cenário: uma espécie de caixa sobre rodas (figura 23 nº1) que se transforma numa moldura ou num quadro com a projeção de um ser humano transfigurado (figura 23 nº 3).



**Figura 23:** Caixa sobre rodas (1), Lady Macbeth na frente do quadro (2) e quadro com a projeção de um ser humano transfigurado (3).

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

Esse quadro está encoberto e só é revelado na cena em que Lady Macbeth aparece pela primeira vez. A iluminação e a voz de Lady Macbeth destacam esse objeto, dando à cena uma forte carga de mistério. Quando a imagem é desvelada, nota-se uma semelhança com o ator que representa Macbeth (Marcello Antony). Observa-se na figura 24 que a iluminação cria um paralelo entre Macbeth e o rosto distorcido:



**Figura 24:** Macbeth em contraponto à imagem do quadro.

**Fontes:** <<http://www.teatrosantaisabel.com.br/wp/wp-content/uploads/2012/10/teatrosanta.jpg>> e <<http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2012/10/macbeth-interpretado-por-marcello-antony-chega-curitiba.html>>. Acesso em 24/02/2015, às 21:58.

Num primeiro momento, pode-se depreender que o quadro revela a forma como são as pessoas por dentro, como é constituído o corpo, feito de ossos,

tecidos, sangue, vida. Ou seja, como se dá o funcionamento do corpo humano, como a vida pulsa, transforma-se e se deteriora. É a marca, o lembrete sempre presente de que somos mortais. Há também o fato de que ali está exposto o que normalmente não se vê: a parte interna do ser humano. A peça expõe o outro lado, aquele a quem poucos têm acesso.

Esse objeto está presente em toda a encenação e se destaca quando Macbeth e a esposa estão sozinhos, planejando a morte de Duncan, ou apenas conversando, quando o protagonista tem visões da arma do crime, quando ele está pronto para cometer o assassinato do rei, quando retorna para Lady Macbeth e lhe mostra suas mãos ensanguentadas (figura 25).



**Figura 25:** Diversos momentos em que o quadro aparece na encenação.

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

O quadro estabelece um elo de ligação entre as duas personagens principais. No momento em que Lady Macbeth sai de trás desse objeto como se fizesse parte da imagem, instaura-se sua conexão com as mudanças que irão

ocorrer em sua alma e na de seu marido. A estranha figura parece anunciar as maldades que serão cometidas. Quando o contrarregra (ator que interpreta a personagem Banquo) gira a caixa sobre rodas com a Lady Macbeth do outro lado, o espectador a vê emoldurada. É como se ela incorporasse o lado mais obscuro da ambição humana. Sua presença centralizada na cena, a postura corporal séria e o figurino preto com a capa de tecido leve dão mais densidade à sua fala. Há uma associação entre a imagem transfigurada do quadro que foi vista, o reverso com Lady Macbeth e a força do texto que ela profere. Algumas passagens dão o tom da influência maligna da personagem e o seu pacto com os espíritos demoníacos como, por exemplo:

sua [de Macbeth] natureza me preocupa. Está tão repleta do leite da bondade humana que não tem coragem de ir pelo caminho mais curto. Você quer a grandeza e tem até uma certa ambição. Mas falta-lhe maldade [...] prefere não trapacear, mas não se importaria se alguém trapaceasse por você [...] venha logo para casa, para que eu possa inspirá-lo com a minha paixão. Minhas palavras certeiras irão sobrepujar os escrúpulos que se colocam entre você e o círculo dourado [...] venham, ministros da morte, onde quer que estejam, venham até meus seios maternos e azedem meu leite [...]. (VILLELA, 2012, p. 13-14).

O posicionamento de Macbeth (de costas) e Lady Macbeth (de frente para o público) constrói o sentido de que eles são duas faces da mesma ambição (figura 26) – ele como um grande guerreiro, um soldado reconhecido por sua bravura, um quase-herói que se vê enredado pelas previsões do futuro e pela obstinação de sua esposa; ela, como a mentora do regicídio, como o encanto sedutor que convence seu marido a ultrapassar os limites do que é ser homem<sup>199</sup>.

---

<sup>199</sup> Há uma discussão entre Lady Macbeth e Macbeth sobre os limites do que é ser homem e de até onde se deve ir para conquistar o poder. Ver VILLELA, 2012, p. 18.



**Figura 26:** Posicionamento de Macbeth e de Lady Macbeth aos 20 minutos da encenação.

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

Esse é um dos momentos cruciais da peça, pois potencializa o processo de transformação de Macbeth e a reviravolta nos rumos do seu destino.

É possível interpretar a presença deste quadro como uma referência intertextual ao romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*:



**Figura 27:** Macbeth (1), O retrato de Dorian Gray (filme de 2009) (2) e Macbeth e Lady Macbeth (3).  
**Fontes:** <<http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2012/10/macbeth-interpretado-por-marcello-antony-chega-curitiba.html>>, <<http://submundo-hq.blogspot.com.br/2011/12/o-retrato-de-dorian-gray.html>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=HE3JoJHg8dg>>. Acesso em: 25/11/2014, às 18:26.

Publicado em julho de 1890, *O retrato de Dorian Gray* aborda questões como o propósito e o objetivo da obra de arte, a supremacia da beleza e da juventude, a superficialidade das preocupações e dos diálogos da sociedade daquela época, as consequências de uma influência negativa, a falta de consciência e de preocupação com as consequências dos próprios atos, a falta de responsabilidade, a busca pelo prazer, a homossexualidade, o narcisismo, entre outras.

Em sua essência, o enredo da narrativa gira em torno da transformação por que passa o protagonista Dorian Gray – de um jovem inocente e dotado de um certo narcisismo a um homem corrompido pelos prazeres, tanto carnisais como sensoriais. As personagens que instigam essa mudança são Lorde Henry Wotton, um sofisticado cavalheiro que aponta um mundo diferente a Dorian, e o pintor Basil

Hallward, que faz o melhor retrato em tela de toda a sua carreira: o de Dorian Gray. O quadro exprime tamanha similaridade com o modelo que se torna invejável. Temendo envelhecer, o protagonista faz um pacto<sup>200</sup>. A partir desse momento, o retrato começa a sofrer a ação do tempo e dos pecados cometidos por Dorian, como a ruína e o conseqüente suicídio da atriz Sibyl Vane, a indiferença, a vaidade, a luxúria e o assassinato do pintor Basil Hallward. Enquanto isso, Dorian permanece jovem e belo, ou seja, os leitores são surpreendidos por uma inversão da realidade e ficção.

Por esse viés, pode-se perceber que os conceitos de arte e vida se confundem, assim como Oscar Wilde pensava em relação à produção artística conforme o prefácio de *O retrato de Dorian Gray*: “O objetivo da arte é se revelar enquanto esconde o artista” (WILDE, 2013, p. 324). Wilde, ao propor a inversão do conceito aristotélico de realidade artística, levanta uma controvérsia que irá abalar o rumo das reflexões artísticas: em *The Decay of Lying*, ele propõe que “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida” (WILDE, 1994, p. 51). Conforme aponta Célia Arns de Miranda,

Wilde tornou-se um precursor ao observar que nós criamos a realidade que nós vemos, ou seja, nós organizamos as nossas percepções de acordo com os modelos cognitivos que são providos por uma certa sociedade, entretanto, nós derivamos, frequentemente, os procedimentos interpretativos da própria arte. O predomínio de uma visão relativista torna-se mais aceitável e lógico do que o apregoamento de verdades únicas e absolutas, contudo inadmissíveis (MIRANDA, 2004, p.106-107).

A partir dessas ponderações, é interessante notar como, na encenação de Villela, a luz incide sobre o quadro e sobre Lady Macbeth e Macbeth, de modo que destaca esses três elementos ao mesmo tempo. Ambos os personagens vão se deteriorando como seres humanos na medida em que a encenação vai progredindo. Da mesma maneira, tal deterioração ocorre em *Dorian Gray*. Apesar de ele manter sua beleza física, o seu interior, retratado pelo quadro, vai se desintegrando – a sua alma vai se perdendo. Somada a essas considerações está o posicionamento dos

---

<sup>200</sup> Em que Dorian exclama: “Vou ficar velho, feio, desprezível. Mas esse retrato ficará jovem para sempre [...]. Se simplesmente fosse o contrário! Se eu permanecesse jovem para sempre e o quadro envelhecesse! Por tal coisa – por isso – eu daria tudo!” (WILDE, 2013, p. 117).

atores no palco: ao lado do quadro, em frente a ele ou atrás. Ressalte-se que o quadro está posicionado no centro da cena em muitos momentos de tensão.

Assim como em *Dorian Gray*, *Macbeth* também discute a ideia das diversas máscaras<sup>201</sup> que as pessoas usam, o que aparentam ser e o que são, o que decidem mostrar aos outros e o que escondem para si. Faz-se necessário ressaltar que o quadro presente nessa encenação leva o espectador a notar o esfacelamento da fronteira entre vida e arte, entre realidade e ficção. Ele é ressignificado na maneira como as personagens de Villella se apropriam e se portam diante dele; é o enfoque que é dado que interessa, o tipo de iluminação, as diferentes nuances e perspectivas.

#### 4.3.5 Bruxas: as três estranhas irmãs e o destino

“Quando nós três nos veremos novamente?  
No raio, no trovão ou na torrente? Quando  
todo esse tumulto tiver acabado, e a batalha  
perdida e ganha de cada lado. Antes do  
pôr-do-sol. Em que lugar? No pântano. Para  
Macbeth encontrar” (I.i)

Assim que o narrador termina o prólogo e o convite à plateia para imaginar, ouve-se um som ininteligível de vozes computadorizadas que anunciam a entrada das três bruxas no palco. Elas seguram antenas de carro que, pelo gestual<sup>202</sup>, tem-se a impressão exata de que são agulhas de tricô. Elas sentam em bancos que

<sup>201</sup> Na peça de Villella, *Lady Macbeth* (Ato I, Cena V) reclama com o marido: “Meu marido, seu rosto mais parece um livro cheio de ideias estranhas. Para enganar o mundo é preciso ser igual ao mundo. Que só se leiam as mais sinceras boas-vindas em seus olhos e em seus gestos. Tenha a aparência de uma flor cheia de inocência que esconde uma serpente embaixo dela”. (VILLELLA, 2012, p. 14). A ardilosa esposa de Macbeth recebe Duncan (Ato I, Cena VI) da melhor forma possível; é uma anfitriã atenciosa e recebe inúmeros elogios do monarca: “Vejam, nossa digníssima anfitriã. Obrigado por nos receber assim, de última hora, e perdoe-nos por qualquer inconveniente. Nossa vinda mostra apenas o carinho e a devoção que temos por vocês dois. *Lady Macbeth*: Se o que pretendemos fazer por Vossa Majestade pudesse ser multiplicado por dez, ainda assim seria pouco se comparado com as grandes honrarias que vem nos concedendo. Estamos às suas ordens” (VILLELLA, 2012, p. 16). Em outras palavras, *Lady Macbeth* assinala que ela e o esposo são devedores do rei e que sempre rezarão por ele. O ritmo fluido das primeiras palavras de *Lady Macbeth* a seu hóspede enfatizam a hipocrisia premeditada.

<sup>202</sup> O gestual é uma noção que se aproxima da noção de gestualidade. Conforme Patrice Pavis, “é a maneira de se mexer específica de um ator, de uma personagem ou de um estilo de representar. Gestual implica uma formalização e uma caracterização dos gestos do ator, preparando, portanto para a noção de *gestus*” (PAVIS, 1999, p. 186).

lembram carteiras escolares<sup>203</sup> ou de auditório e começam a combinar o dia e a hora em que vão se encontrar novamente.

No tocante ao figurino, esses seres sobrenaturais estão trajados com uma espécie de uniforme que mescla vestes contemporâneas com golas de rufo que remetem aos vestidos da rainha Elisabete. Na cabeça, usam uma espécie de coroa e óculos de sol. No corpo estão com casacos cor de caqui com adornos prateados, com shorts de cores variadas, meia calça preta, joelheiras pretas e sapato, bota ou *Allstar*.



**Figura 28:** Bruxas da encenação de *Macbeth* (2012).

**Fontes:** [http://www.oteatrodadelicadeza2.blogger.com.br/2012\\_07\\_01\\_archive.html](http://www.oteatrodadelicadeza2.blogger.com.br/2012_07_01_archive.html) e <https://guilhermegrandi.wordpress.com/2012/10/11/um-macbeth-do-clube-do-bolinha/>. Acesso em: 25/04/2014, às 12:22.

Embora não seja fantasmagórica, a concepção das três irmãs tem forte base nas Moiras ou Fados<sup>204</sup> da mitologia grega (ou Parcas na mitologia latina): Cloto,

<sup>203</sup> É semelhante ao mobiliário dos auditórios da Universidade Federal do Paraná (Reitoria), da fábrica Móveis Cimo.

<sup>204</sup> No dicionário de mitologia greco-romano (1973, p.143) consta que a história das parcas, nome latino das Moiras sofreu inúmeras transformações: “Originalmente, Parca significava “parte” - de vida, de felicidade, de infortúnio. Cada ser humano possuía a sua Parca. Depois, essa abstração tornou-se uma divindade, assemelhando-se à Quere, sem ter, entretanto, o mesmo caráter violento e sanguinário. Aos poucos, desenvolveu-se a ideia de uma Parca universal, dominando o destino de todos os homens. E, finalmente, passou-se a conceber três parcas. Filhas de Júpiter e Têmis, ou segundo outra versão, da Noite, personificavam o Destino, poder incontrolável que regula a sorte de todos os homens, do nascimento até a morte. Nem mesmo os deuses podiam transgredir suas leis, sem pôr em perigo a ordem do mundo. Seus nomes correspondiam a suas funções: Cloto, a fiandeira, tecia o fio da vida de todos os homens; Láquesis, a fixadora, determinava-lhe o tamanho e enrolava o fio, estabelecendo a qualidade de vida que cabia a cada um; Átropos, a irremovível, cortava-o quando a vida que representava chegava ao fim”. Os poetas da antiguidade descreviam as moiras como donzelas de aspecto sinistro, de grandes dentes e longas unhas. Shakespeare descreve as três bruxas através da constatação de Banquo: “Tão secas e tão loucas no vestir,/ Que não parecem habitar a terra/Mas 'stão aqui. 'Stão vivas? São capazes/De responder? Parecem compreender./Pelo gesto que fazem com os dedinhos/Nos lábios secos. Parecem mulheres,/Mas as

Láquesis e Átropos, mulheres sinistras<sup>205</sup> e lúgubres que decidiam o destino dos seres humanos. Cada uma delas era responsável por um trabalho: tecer, fiar e cortar o fio do destino quando a vida humana chegasse ao término. Como deusas do destino, as Moiras presidiam os três momentos culminantes da vida humana: o nascimento, o matrimônio e a morte.

A relação das bruxas com as moiras ou parcas na encenação de Villela é reforçada não apenas pelas agulhas de tricô e pelo próprio ato de tricotar, mas também pelo fato de haver no palco uma estrutura de madeira formada por três teares mineiros, com fios da cor do sangue. Esse elemento onipresente na peça que remete à Roda da Fortuna<sup>206</sup> intensifica o peso do destino nas decisões de Macbeth. Em entrevista (23/10/2012), Villela comenta: “Tirei o caráter dramático das bruxas, ainda que sejam melodramáticas. São *drag queens* que surgem tricotando o tempo inteiro [...] O tricô está ligado ao conceito de trama, de urdidura, que é uma palavra tão cara ao teatro...”. O diretor complementa a ideia na seguinte afirmação: “e isso é materializado num totem feito por três teares de origem judaico-cristã, de Minas Gerais” (VILLELA, 2012). A associação criada por Villela problematiza a questão do destino na peça: até que ponto Macbeth pode ser considerado responsável por suas ações? No universo shakespeariano o homem é até certo ponto dono do seu próprio destino e o sucesso ou a queda se dão principalmente por causa de suas atitudes e de suas ações. Entretanto, ele é influenciado por incidentes e acasos. Em *Macbeth*, existe a influência do sobrenatural (corporificado nas bruxas) e de Lady Macbeth, mas, ainda assim, Macbeth optou conscientemente por cometer o regicídio – partiu dele a decisão de cumprir a profecia das bruxas e as instigações de sua mulher. Villela trabalha com essa ideia do quanto somos influenciáveis, de como (numa

---

barbas proíbem que eu afirme/ Que o são”. (SHAKESPEARE, 2004, p. 26). Gabriel Villela, a respeito da construção de suas bruxas aponta que: “eles fazem personagens bem brincalhonas. Como eu não podia trabalhar com mulheres, exagerei na medida das bruxas. O personagem Banquo diz ‘que bichos são esses’... “. In: Entrevista concedida à Gazeta do Povo em 23/10/2012. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1310390>>. Acesso em: 19/11/2013, às 15:37.

<sup>205</sup> Segundo o Dicionário de Mitologia Clásica, “las moiras eran unas divinidades temibles, revestidas de tintes siniestros” (FALCON MARTINEZ, 1980, p.438). Já o dicionário de mitologia greco-romano (1973, p.144) estabelece que as moiras eram “representadas como velhas ou, mais frequentemente, como mulheres adultas de aspecto severo”.

<sup>206</sup> A roda da fortuna é o tear que as moiras utilizam para tecer os fios da vida. As voltas da roda posicionam o fio de cada pessoa em sua parte mais almejada e privilegiada, o topo; ou na esfera menos desejada, o fundo, explicando-se assim os períodos de fortuna ou má sorte.

época de ininterrupta e de intensa comunicação) uma fofoca pode virar intriga e destruir vidas em nome do poder. Além disso, ele joga com a questão da predestinação e do cumprimento de profecias ao fazer uma alusão às moiras em sua encenação. Suas bruxas são, ao mesmo tempo, engraçadas, cômicas, aparentemente inofensivas e, no entanto, contribuem para que Macbeth e a esposa tenham um fim trágico. A ambiguidade destes seres sobrenaturais é reforçada não apenas pela linguagem, mas também pelo fato de serem homens travestidos, ecoando a fala de Banquo de que elas parecem mulheres mas suas barbas não permitem fazer tal afirmação.

#### 4.3.6 Tecidos, teares, tessituras

Em sua montagem da tragédia escocesa, Gabriel Villela trabalha com os diversos significados de trama e de urdidura. A ideia da tecelagem está presente nas ações das bruxas, que aparecem em cena tricotando, nas moiras gregas, nos teares mineiros que compõem o cenário e no próprio figurino de Macbeth e de Lady Macbeth, que em diversos momentos passam com suas capas pretas e transparentes por cima de Duncan, por cima das bruxas ou mesmo por cima um do outro, reforçando a ideia da trama sendo construída e do enredamento.

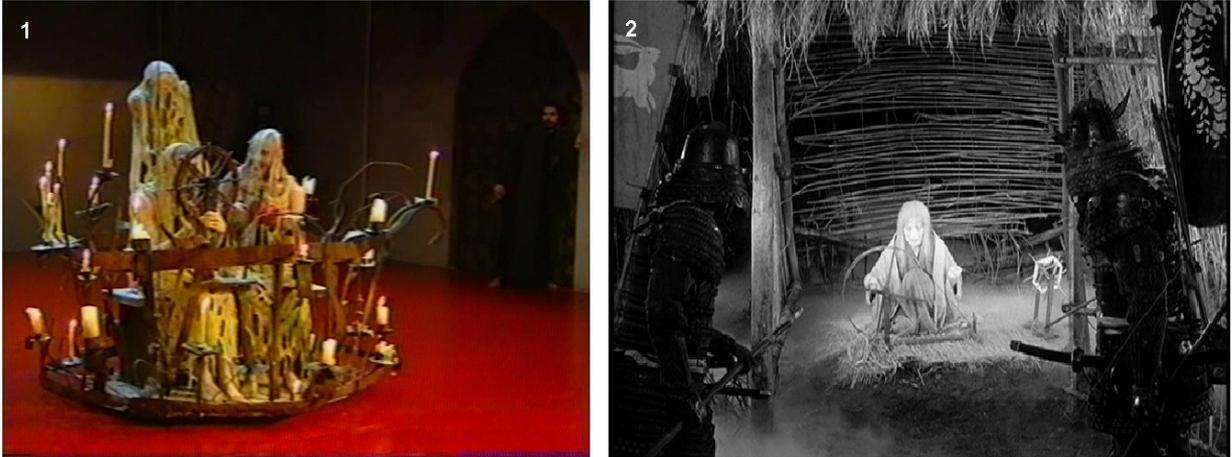
Segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e de Alain Gheerbrant (1990), o tear em algumas tradições (como a do Islã, por exemplo) simboliza a estrutura e o movimento do universo. Além disso, o ofício da tecelagem é um trabalho de criação, uma espécie de parto:

Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia a fórmula de bênção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido. Tudo se passa como se a tecelagem traduzisse em linguagem simples uma anatomia misteriosa do homem (...) tecido, fio, fiar ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino: a lua tece os destinos, a aranha tecendo sua teia é a imagem das forças que tecem nossos destinos. As moiras são fiandeiras, atam o destino, são divindades lunares. Tecer é criar novas formas. Tecer não significa somente predestinar (com relação ao plano antropológico) e reunir realidades diversas (com relação ao plano cosmológico), mas também criar, fazer sair de sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 872).

Em outras palavras, os autores ressaltam não apenas a ideia da predestinação, como já foi enfatizado, mas o trabalho da criação e do entrelaçamento das diversas realidades. Essa simbologia é importante na encenação porque nela estão sendo apresentadas diferentes acepções da mesma palavra: temos o fio do tricô simbolizando o fio do destino, a linha de lã que faz as vezes do sangue que escorre das mãos de Macbeth e do sangue que escorre da boca de Banquo e o tecido da capa de Lady Macbeth que está enredando Macbeth e também outras personagens nos seus planos malévolos. Ao mesmo tempo, além do produto acabado, mostra-se o trabalho que as agulhas de tricô estão construindo, enfatiza-se a atividade. Por fim, na cena em que o casal Macbeth move suas capas por cima de todos que estão no castelo, trabalha-se com a ideia de que todas as tramas estão interligadas, de que os destinos daqueles homens estão entrelaçados e não apenas o fato de que eles vão cair na armadilha dos anfitriões.

No fundo, essa leitura expressa o enigma que constitui a ideia de destino. Entre o desejo do ser humano de ter domínio sobre o futuro, de acreditar que somos inteiramente responsáveis por nossas decisões e por nossos atos e a possibilidade de um destino traçado previamente, constrói-se a complexidade e a ambiguidade da vida. Em certo sentido, a arte carrega a ambição de mudar o destino, de dar novos rumos para a realidade cotidiana.

Na encenação de *Macbeth*, dirigida por Antunes Filho em 1992, a representação das bruxas, interpretadas por dois atores, inspira-se nas moiras gregas e nas parcas latinas e na adaptação cinematográfica de Akira Kurosawa, *Trono manchado de sangue* (Kumonosu-jô, 1957).



**Figura 29:** Bruxas em *Trono de sangue* (1), de Antunes Filho, e em *Trono manchado de sangue* (2), de Kurosawa.

**Fontes:** <http://globalshakespeares.mit.edu/throne-of-blood-antunes-filho-jose-alves-1992/> e <http://www.planocritico.com/critica-trono-manchado-de-sangue/>. Acesso em: 29/11/2014, às 15:14.

Em *Trono manchado de sangue*, Kurosawa estabelece um ambiente horripilante<sup>207</sup> no meio da floresta (o “Bosque das Teias da Aranha”), com chuva, trovões, relâmpagos, vozes e risadas. Inspirado nas crenças e tradições do Japão medieval, o diretor traduziu as três bruxas de Shakespeare para uma só, que representaria um espírito maligno. A personagem foi caracterizada por uma mulher idosa<sup>208</sup>, meio andrógena, com a voz distorcida por efeitos sonoros, de modo a realçar o aspecto macabro do espírito. Além disso, esse elemento sobrenatural é retratado como uma vidente que tem contato com elementos da natureza e com as forças do destino, boas e más.

Antunes Filho utiliza-se de alguns aspectos da linguagem cultural e da estética do filme de Kurosawa para adaptar *Macbeth*, por exemplo, para a

<sup>207</sup> Anthony Dawson acentua as “repetidas tomadas de nuvens, o nevoeiro demasiado insistente, a floresta teia-de-aranha através da qual os infelizes cavaleiros vão e voltam durante muito tempo, filmada sempre através de um emaranhado de galhos”. No original: “repeated shots of clouds, the overly insistent fog, the web-like forest through which hapless riders charge back and forth for far too long, filmed always through a tangle of branches [...]” (DAWSON, 2007, p. 159).

<sup>208</sup> Maurice Hindle comenta que “como a bruxa que senta ‘como uma aranha no centro de uma teia’, girando sua roda e brincando com as mentes vulneráveis de Washizu e Miki, Kurosawa como cineasta também ‘enreda seus personagens num padrão formal tão rígido que se torna um equivalente estético do Destino’”. No original: “like the the witch who sits ‘like a spider at the centre of a web’, spinning her wheel and toying with the vulnerable minds of Washizu and Miki, Kurosawa as film-maker also ‘enmeshes his characters in a formal pattern so rigid that it becomes an aesthetic equivalent of Fate’” (HINDLE, 2007, p. 103). O autor também aponta como os emaranhados e enredamentos controlados pela bruxa da floresta são uma metáfora que revelam como está a cabeça de Washizu (*Macbeth*).

construção dos soldados e do cenário. Suas bruxas descem de um andaime com uma roca e velas e se assemelham a fantasmas. Suas vestes são brancas e parecem trapos. Não é possível ver os seus rostos e as vozes não indicam seu gênero. Elas aparecem quando Banquo e Macbeth estão voltando da batalha e anunciam que “O que é belo é feio e o que é feio é belo”, ecoando as palavras de Macbeth. Depois, predizem o futuro de Macbeth e de Banquo de forma enigmática. A estrutura na qual estão sentadas sobe e as bruxas desaparecem. Elas se assemelham à bruxa de Kurosawa pela relação estabelecida com a roca, com o fiar e com o destino. Aqui também se reduziu o número de bruxas: uma delas é representada por um manequim. Ao aparecerem novamente, as bruxas estão posicionadas da mesma forma e agora suas vestes são iluminadas com uma cor roxa azulada, associada à morte. Há mais velas acesas na estrutura em que estão sentadas. Parecem ainda mais fantasmagóricas e sobrenaturais.

Assim como na encenação de Villela, as bruxas na peça *Macbeth* de Antunes Filho e no filme de Kurosawa estabelecem uma relação muito forte com as moiras (ou parcas), ou seja, com o destino. Em Shakespeare, as três irmãs já interferiram, de alguma forma, na vida de Macbeth ao anunciarem as profecias que lhe diziam respeito. Nessas três adaptações da tragédia escocesa, a intervenção do sobrenatural é materializada também de forma simbólica, representada pelas rocas e teares, fios e tramas que estão sendo tecido a partir não só das ações do protagonista como pela interferência das bruxas. Na encenação de Villela é relevante o fato das bruxas permanecerem no palco do começo ao final da peça, o que reforça a ideia do destino sobre a vida humana.

#### 4.3.7 Adereços e cenário

Neste espetáculo, os adereços ou objetos cênicos auxiliam a romper a ilusão dramática. Um exemplo do uso desse recurso é a antena de carro, que se transforma em agulha de tricô utilizada pelas bruxas (figura 30 nº 1), depois vira a varinha que esses seres ambíguos utilizam em seu encantamento (figura 30 nº 2) e

se converte na luneta de que dispõe Duncan quando avista o soldado ferido (figura 30 nº 3). A mesma antena ainda serve como cetro do rei que, tal qual numa cerimônia de suserania e vassalagem<sup>209</sup>, condecora Macbeth por ter protegido o reino e como espada dos soldados que enfrentam Macbeth na última batalha (figura 30 nº 4). O objeto também é utilizado na cena em que Macbeth vê um punhal e, logo depois, o utiliza como arma do seu crime de regicídio (figura 30 nº 5). Outro uso que se faz da antena é o de bengala para o velho que comenta o regicídio de Duncan. Por fim, a antena está presente na cena em que Macbeth procura as bruxas para saber do futuro. Neste momento ela funciona como uma espécie de apoio ou suporte para as minicoroas que seriam representações dos futuros reis da Escócia mostrados ao tirano Macbeth por uma das aparições (figura 30 nº 6).

---

<sup>209</sup> Segundo Rainer Gonçalves Sousa, “no mundo feudal as terras representavam um importante instrumento para a obtenção de poder e construção de relações sociais”. Elas poderiam ser herdadas ou concedidas por um suserano ao vassalo numa cerimônia em que o último realizaria um juramento de fidelidade. Para que isso ocorresse, “o vassalo devia serviço militar ao seu suserano, sendo desta forma obrigado a disponibilizar suas tropas sempre que houvesse necessidade. Por outro lado, o suserano deveria garantir a proteção de seu vassalo e ceder uma parcela de sua propriedade para o mesmo. Quando houvesse necessidade, o suserano poderia promover esse mesmo compromisso com outros vassalos. Da mesma forma, um vassalo poderia se tornar suserano de outros nobres que não detinham propriedade de terras”. Disponível em: <<http://www.mundoeducacao.com/historiageral/as-relacoes-suserania-vassalagem.htm>>. Acesso em: 14/11/2014, às 19:12. Na tragédia escocesa tal como foi dirigida por Villela, Macbeth e Banquo, como vassalos de Duncan, recebem elogios do soberano que afirma que “gostaria que seus méritos fossem em menor escala para que eu tivesse condições de lhe agradecer apropriadamente. Só o que me resta dizer é que você merece muito mais do que eu posso lhe dar”. Macbeth falsamente agradece: “A minha maior recompensa é servi-lo com lealdade. Estamos apenas cumprindo o nosso dever, que é o de cuidar da proteção de nosso país e de nosso muito amado e glorioso rei” (VILLELA, 2012, p. 11).



**Figura 30:** Antenas utilizadas no espetáculo de Villela com diversos propósitos.

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotografias retiradas da gravação de *Macbeth* (2012).

É possível afirmar que essas antenas de carro provocam um efeito de “estranhamento”, de “distanciamento”<sup>210</sup>, ao mesmo tempo em que remetem a um objeto contemporâneo. Há uma reapropriação da função desse objeto (que se torna agulha de tricô, transforma-se em espada, em punhal, em cetro, em luneta) e isso possibilita novas interpretações textuais, novas formas de interação. É importante ressaltar que faz parte da estética de Villela ressignificar os objetos e suas funções e misturar elementos novos e antigos. Nesta encenação encontramos galões de água vazios, teares mineiros tradicionais, antenas de carro, golas elisabetanas, tênis *allstar*, coroas feitas a partir de coleiras de cachorro e piranhas de cabelo, escudos de soldados confeccionados a partir de antigas malas de viagem. Essa aproximação

<sup>210</sup> Conforme Patrice Pavis, o distanciamento é um “procedimento de tomada de distância da realidade representada: esta aparece sob uma nova perspectiva, que nos revela seu lado oculto ou tornado demasiado familiar (...) esse princípio estético vale para qualquer linguagem artística: aplicado ao teatro, ele abrange as técnicas “desilusionantes” que não mantêm a impressão de uma realidade cênica e que revelam o artifício da construção dramática ou da personagem” (PAVIS, 1999, p. 106).

entre o velho e o novo pode ser percebida também nos adereços, no figurino e na música. Note-se que as duas únicas músicas que aparecem nessa montagem são a ária de Purcell do século XVII e *The End* do grupo *The Doors*<sup>211</sup> do final da década de 1960.

Outro momento em que ocorre o rompimento da ilusão dramática é quando, no início da encenação, um capitão ferido, recém-chegado de uma batalha, faz um relato a Duncan da luta que estava acontecendo entre seu exército e o do rebelde Macdowald, que contava com os reforços da Irlanda e da Noruega. O soldado, ao término do relato, afirma que está muito fraco e que precisa de cuidados para as suas feridas. O rei responde que “suas feridas são tão valiosas quanto suas palavras, bravo soldado, e merecem a mesma atenção. Levem este homem para os médicos!” (VILLELA, 2012, p. 5). O narrador, que interpreta o soldado, está segurando o livro com as obras de Shakespeare e, enquanto ele fala, Duncan e ele

---

<sup>211</sup> A música *The End*, da banda norte-americana The Doors, foi lançada em janeiro de 1967. Escrita por Jim Morrison, ela possui quase doze minutos de duração e está inserida no álbum homônimo. Evoca os efeitos da loucura ocasionados pelas ambições de guerra e pela perda da consciência. Ela está ligada ao contexto da contracultura, dos protestos contra a guerra do Vietnã, contra a política imperialista e contra a centralização do poder. Foi utilizada em filmes como *Who's Knocking at my Door* (1948), de Martin Scorsese, numa cena (de cerca de quatro minutos) em que J.R. (interpretado por Harvey Keitel) está numa cama e fantasia que está tendo relações sexuais com inúmeras prostitutas; e *Apocalypse Now* (1979), de Francis Coppola. Nesse último, a música tocou durante a cena de abertura (de quase quatro minutos), em Saigon, numa batalha da guerra do Vietnã, em que aparece uma floresta e ocorrem explosões com muitos efeitos especiais. Há helicópteros sobrevoando a área e o capitão Benjamim Willard (Charlie Sheen), encarregado de encontrar e exterminar o Coronel Kurtz (Marlon Brando) está bêbado no quarto de um hotel. O som dos helicópteros se confunde com o som do ventilador ligado no quarto de Willard e a esses dois sons se sobrepõe a música do The Doors. Além disso, a música toca mais uma vez na cena em que Kurtz é morto. No *Macbeth* de Villela, *The End* aparece na última cena, quando Macbeth está morrendo e o novo rei será coroado. Ela aprofunda o significado daquele momento e ecoa as palavras do tirano quando este pensa sobre a insignificância de sua vida e de seus atos. É o fim da guerra civil, o fim de um momento aterrorizante para a Escócia, o fim de um reinado tirânico e sufocante. É o fim da loucura de Lady Macbeth, que momentos antes cometeu suicídio por não aguentar a culpa decorrente de seu crime. É o fim para o fantasma de Banquo e de todas as vítimas assassinadas por Macbeth, que agora podem descansar em paz. Enquanto Macduff representa a nova ordem, a morte de Macbeth simboliza o fim da ordem opressora. Quando a letra da música se refere a uma despedida “I'll never look into your eyes...again”, o rei morre. Ouve-se a poesia de um novo momento que se apresenta “Can you picture what will be, so limitless and free”, apelando novamente para a imaginação e para a cumplicidade do público em busca da liberdade. A última fala é a voz de Jim Morrison, “Can you picture...”, reforçando a ideia de que a liberdade pode ser construída pela arte, mas somente em parceria com a imaginação do público. Vale ressaltar o caráter metateatral da letra dessa música: chegamos ao fim da história, ao fim do espetáculo.

agem como se estivesse lendo o livro. Para reforçar esse gesto, Duncan utiliza a sua luneta/cetro (a antena) para acompanhar linha por linha as falas contidas naquelas páginas. O rei arranca a página do livro, que agora representa o soldado ferido, e o entrega a outra pessoa, ordenando que o homem seja levado aos médicos. O público, atento às palavras do prólogo, precisa fazer um esforço para imaginar que aquele objeto representa uma pessoa que foi seriamente atingida na guerra. O próprio livro e o ato da leitura já insinuam que aquilo que está acontecendo é ficção.

Outro artefato que demanda da plateia um esforço de imaginação e que rompe com a ilusão do espetáculo são fios de lã vermelhos que representam o sangue<sup>212</sup>. O sangue aparece, primeiramente, na cena em que Macbeth retorna do aposento do rei (que agora está morto). Ele mostra suas mãos ensanguentadas (com fios de lã vermelhos) à esposa e se preocupa com o fato de não ter conseguido completar a oração que os guardas do rei faziam. Lady Macbeth diz para ele jogar um pouco de água nas mãos até que as manchas que o incriminam sumam. Ela percebe que a arma do crime está nas mãos de Macbeth e ordena que o marido a deixe com os sentinelas do rei que estavam adormecidos. Macbeth não consegue mais voltar para o local, então Lady Macbeth se prontifica a levá-la. Ela retorna segurando fios vermelhos em suas mãos e menciona que elas estão da mesma cor. Os dois unem as mãos e os fios vermelhos, reforçando sua união e cumplicidade no crime (figura 31 nº 1).

Em outro ponto da narrativa de Villela, Macbeth começa a se sentir inseguro e receia Banquo e sua linhagem que, de acordo com a profecia das bruxas, ocuparia o trono futuramente. O tirano começa a refletir sobre essa situação, inconformado que seu cetro era estéril: “Foi para isso que eu corrompi a minha mente? Foi para os filhos de Banquo que eu assassinei o valoroso Duncan? Foi para eles que eu destruí a minha consciência, para que *e/les* se tornem reis? Os filhos de Banquo reis! Não, antes prefiro desafiar o destino até a morte!” (VILLELA, 2012, p. 31). Enquanto Macbeth profere sua fala e aponta para seu rival, Banquo está sentado numa das cinco cadeiras que estão no palco. O narrador venda os olhos dessa personagem

---

<sup>212</sup> A estilização do sangue remete à célebre encenação de Peter Brook de *Titus Andronicus* (1955) em que Vivien Leigh, que interpretou o papel de Lavínia, utilizou fitas vermelhas nos braços e na boca para representar o abuso que sofrera com Demetrius e Chiron.

com uma faixa preta e estica várias antenas no peito dela (figura 31 nº 2). Esses objetos funcionam como uma arma que está atacando Banquo na medida em que o discurso de Macbeth se inflama. Macbeth retira de seu bolso fios de lã vermelhos, mostra para a plateia, coloca-os na boca aberta de Banquo e os ajeita para que caiam também sobre as antenas e sobre o peito do mesmo. Com ambas as mãos, segura firme a cabeça do oponente como se fosse arrancá-la e a torce para um lado, dando a entender que ele próprio tirou a vida de Banquo. Nessa cena, tanto o sangue estilizado (representado pelos fios vermelhos) como a morte de Banquo evidenciam que está sendo construída uma re-apresentação do real, ou seja, que aquilo que está ocorrendo ali não é a própria realidade, mas uma interpretação da mesma.



**Figura 31:** Sangue representado por fios de lã vermelha em 3 momentos da encenação de Villela.  
**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotografias retiradas da gravação de *Macbeth* (2012).

O sangue estilizado também pode ser visto na cena do banquete em que o fantasma de Banquo faz sua aparição. Lady Macbeth, mantendo a calma diante das atitudes do marido (que estava se comportando de modo estranho), reclama que não está agindo como um bom anfitrião e pede que mantenha a tradição do ritual, oferecendo um brinde aos convidados. Desde o início da cena, Macbeth já havia surtado ao demonstrar sua preocupação com a morte de Banquo e com a fuga de seu filho. Enquanto se dirige aos seus convivas, desejando que “o enorme apetite de vocês leve a uma boa digestão. Saúde a todos”, vê o fantasma daquele que há

pouco tempo assassinara. Vestido com uma camisa e uma bermuda brancas, Banquo segura fios de lã vermelhos e se senta no lugar que Macbeth ocupava antes de se levantar para o brinde. Em seguida, coloca os fios em sua boca e olha para Macbeth, que cai, estarecido com a visão. Macbeth se aproxima do fantasma e indaga aos presentes quem era o responsável por aquilo. O fantasma fica se balançando e tenta alcançar Macbeth com uma mão. Lady Macbeth senta-se do outro lado do fantasma e, sem vê-lo, cobra uma atitude do marido, afirmando que sua alucinação só podia ser fruto do medo. Simultaneamente, o fantasma se vira para a esposa de Macbeth e faz umas poses com as mãos, imitando um felino, como se estivesse tentando assustá-la (figura 31 nº 3).

Pode-se afirmar que a visão que tanto os anfitriões de Inverness, Macbeth e Lady Macbeth, quanto os hóspedes e os visitantes têm da morte de Duncan (que ocorreu antes do assassinato de Banquo) também provoca uma ruptura da ilusão. Macduff vai para o castelo de Macbeth com a intenção de despertar o rei. Macbeth se dispõe a acompanhá-lo até o aposento em que se encontrava o soberano. Os dois saem de cena e Lennox fica só. Ao retornar, Macduff, com voz chorosa, exclama: “Ó horror! Horror! Horror! Não há palavras que possam expressar nem mente que possa conceber uma coisa assim!”. Ele carrega o rei nos braços e apresenta um andar cambaleante. O detalhe é que o soberano não está sendo representado por um ator, mas sim, por uma espécie de boneco, conforme ilustra a figura 32:



**Figura 32:** Sequência em que Macduff carrega em seus braços o rei Duncan.

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

Outra hipótese possível é a de que o corpo de Duncan foi construído a partir das roupas e da coroa do soberano, como se sua imagem se utilizasse de uma sinédoque<sup>213</sup>. É importante salientar que a figura do rei foi colocada sobre uma enorme poça de sangue representada por um tecido (uma toalha, talvez uma cortina) com fios vermelhos, denunciando o assassinato. A partir dessas características pode-se afirmar que o cadáver do falecido rei chama a atenção para o caráter irreal da narrativa que está sendo retomada no espetáculo de Villela.

Finalmente, com relação aos adereços de palcos, não podemos esquecer de mencionar o objeto presente na cena em que a floresta de Birmham “caminha” em direção a Macbeth. Essa cena começa com Malcolm desejando estarem próximos os dias em que ele e seus companheiros poderão dormir sem medo de serem assassinados. Ele pede a cada soldado que corte um galho de árvore da floresta de Birmham e o carregue na sua frente, concluindo que deste modo “Macbeth e seus soldados não conseguirão ver o tamanho do nosso exército. Tudo indica que o

<sup>213</sup> A sinédoque é uma figura de expressão que consiste em empregar o todo pela parte, ou vice-versa. No caso, as roupas do rei Duncan estão representando a própria figura do rei.

tirano, cheio de autoconfiança, resolveu se entrincheirar no castelo e está nos atraindo para lá” (VILLELA, 2012, p. 44).



**Figura 33:** Luta entre Macbeth e seus opositores.

**Fonte:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

A figura 33 retrata a sequência da luta que acabará com o reinado de tirania de Macbeth. Enquanto Macbeth se desespera dentro do castelo, Macduff começa a dançar com um galho enorme em frente a essa fortificação ao som de tambores. Ele finaliza sua dança segurando esse objeto, como se estivesse dançando tango com uma mulher, e o deita próximo ao chão. Depois, vai para o outro lado do palco e ergue o galho, que agora lembra uma arma. Ao mesmo tempo em que remete à floresta, o pedaço de pau que Macduff tem em mãos simboliza a profecia das bruxas. Enquanto isso, quatro guerreiros em formação seguram espadas (antenas) e escudos, e encenam uma luta como uma coreografia. A visão de guerra

apresentada enfatiza os gestos treinados dos soldados, a atuação coletiva e sugere mais a encenação do que a realidade da própria luta. Todos se viram em direção a Macbeth e apontam suas armas para o ditador. Macbeth, de dentro do tear, segura uma espada (antena) em cada mão para se defender do ataque vindo de ambos os lados. A princípio ele luta apenas com Macduff, que dispõe do galho enorme. Vencida a luta, os outros quatro guerreiros circundam o tirano e terminam de matá-lo. De modo geral, essa cena também representa uma quebra da ilusão dramática.

Ainda, nesta montagem pode-se observar outro elemento épico mencionado por Pavis (1999): a mudança à vista de cenário. De autoria de Márcio Vinícius, o cenário de *Macbeth* é constituído por um fundo preto, uma mala de viagem, uma chama proveniente de uma lamparina ou de uma vela que está pendurada por fios, um artefato que parece um móvel ou uma caixa sobre duas rodas (e que, posteriormente o público verá que se trata de um quadro), cadeiras, uma estrutura totêmica enorme confeccionada a partir de teares mineiros, quatro galões d'água, uma escada e dois ventiladores (figura 34).



**Figura 34:** Cenário de *Macbeth* (2012).

**Fonte:** Fotograma retirado da gravação de *Macbeth* (2012).

Em determinados momentos, como na troca da quarta para a quinta cena do primeiro ato, os atores movem as cadeiras que estão no centro do palco de lugar para colocar no lugar o quadro que está perto da lamparina (isso ocorre aos 18 minutos da encenação). Outro momento em que isso ocorre é o da cena do porteiro (I.iii): o ator que interpreta Macduff transporta a mala que representará o portão para frente do quadro. Finda a cena, o ator que interpretou o porteiro recolhe a mala e a deixa em outro lugar. A iluminação, de maneira geral, contribui para que esse rearranjo dos objetos seja mais ou menos sutil aos olhos dos espectadores.

No que se refere ao cenário, a cortina preta, ao fundo, parece enfatizar o caráter soturno da tragédia escocesa. Muitas cenas em *Macbeth* ocorrem à noite, ou em meio à tempestade, raios e trovões. Esta é uma peça escura, sombria, repleta de “negros desígnios”. Contrasta com essa escuridão, o tecido vermelho que está em cima de uma das cadeiras e as linhas coloridas e os fios vermelhos presentes na estrutura com os teares. Há detalhes na cor vermelha em toda a encenação, reiterando constantemente o sangue que está presente nessa história. Estes detalhes, como já fomos apontando em vários momentos da pesquisa, são uma antecipação da tragédia sanguinolenta que terá como protagonista Macbeth que encarna as forças maléficas. Também fazem lembrar a encenação do Antunes Filho, que pintou o chão do palco de vermelho para ressaltar ou simbolizar a violência e o sangue derramado.

As cinco cadeiras<sup>214</sup> utilizadas na composição do cenário pertenciam a um cinema desativado de Rio do Carmo (terra natal de Gabriel Villela). Essas cadeiras,

---

<sup>214</sup> Poderia ser investigada a relação entre essa encenação e algumas das ideias do Teatro do Absurdo. Em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, aparecem elementos como o guarda-chuva e a mala de viagem; Eugène Ionesco escreveu uma peça intitulada *As cadeiras*, em que “são dispostas cadeiras no palco como sendo um público invisível, reunido para escutar uma mensagem que será transmitida a qualquer momento” (CEIA, 2010). Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/?option=com\\_mtree&task=print&link\\_id=29&tmpl=component&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=print&link_id=29&tmpl=component&Itemid=2)>. Acesso em: 18/11/2014, às 17:40. Além de refletir sobre a existência e o destino dos seres humanos, o teatro do absurdo também propôs um distanciamento e tentou quebrar os limites entre o que é teatro e o que é realidade, insinuou como essas realidades se confundem, contaminam-se e se refletem mutuamente. Não podemos esquecer que Gabriel Villela, em 2006, dirigiu *Esperando Godot*.

que remetem<sup>215</sup> a uma fileira numa plateia, são reconhecidamente Móveis Cimo<sup>216</sup>, todas padronizadas e produzidas em série, vendidas, principalmente, para auditórios, escolas, teatros e cinemas em todo o Brasil desde a década de 1920.



**Figura 35:** Cadeiras Cimo.

**Fonte:** <http://mundobembacana.blogspot.com.br/2010/05/moveis-cimo.html>. Acesso em: 02/12/2014, às 13:11.

Este artefato carrega valores simbólicos importantes, como a questão do ensino, a educação formal bancária, além de trazer a vivência corporal, espacial e a memória de um espaço teatral que agora se constitui em cenário. Nesse sentido, houve uma resignificação do material para o espetáculo: os atores se sentam nesses bancos e estão atuando de frente para a plateia, desconstruindo as fronteiras entre público e atores. As fronteiras estão se fragmentando: o que é palco e o que é plateia? O que é realidade e o que é teatro? Durante todo o tempo, um dos assentos está coberto com um tecido vermelho, possivelmente representando o trono ocupado por Duncan e, posteriormente, por Macbeth, mas também

---

<sup>215</sup> Elas também lembram um auditório da Universidade Federal do Paraná ou mesmo as cadeiras do Teatro da Reitoria em Curitiba. Tais artefatos carregam valores culturais e históricos, além de serem uma referência brasileira de época.

<sup>216</sup> Como pontua Angélica Santi, "criada pelos irmãos Zipperer, descendentes de imigrantes vindos da região da Boêmia, a indústria de Móveis Cimo S.A. representa um dos marcos mais significativos entre a herança artesanal e o início da produção seriada no Brasil. A empresa tem início em 1912, na cidade de Rio Negrinho (SC) - hoje um dos maiores pólos moveleiros do país - como serraria e fábrica de caixas. Em 1921 inicia a produção de cadeiras, cuja fábrica nasce do aproveitamento das aparas de imbuia, resíduo da fábrica de caixas, para serem comercializadas nos centros urbanos [...] Foi a maior produtora de cadeira para cinemas do Brasil e pioneira na política de reflorestamento". A Móveis Cimo faliu em 1982 quando a sua matriz estava localizada em Curitiba. Disponível em: <<http://www.mcb.org.br/mcblitem.asp?sMenu=P005&sTipo=4&sItem=303&sOrdem=2>>. Acesso em: 18/11/2014, às 15:48.

simbolizando<sup>217</sup> a nobreza e o sangue abundante na peça. Vale reforçar que a escolha deste artefato para a contracapa do programa do espetáculo destaca a importância de um trono vazio e aponta para a luta pelo poder que será usurpado e ocupado por um ditador.

As cadeiras tornam-se especialmente relevantes na encenação porque através dela percebemos o afastamento de Macbeth e de Lady Macbeth após o regicídio. Na cena do banquete, por exemplo, as duas personagens, que eram tão próximas e que dividiam uma intimidade tão grande antes do assassinato, agora se sentam distantes um do outro, como se pode observar na figura 36 nº 1. Além disso, através do posicionamento das cadeiras, todas no mesmo plano e no mesmo nível em relação ao palco (conforme figura 36 nº 2), Villela problematiza a hierarquia das personagens. Duncan está sentado ao lado de seus vassalos – não há qualquer destaque para o seu trono, para a sua posição como rei, além do tecido vermelho (quase imperceptível quando o rei está sentado).



**Figura 36:** Posicionamento de Lady Macbeth e de Macbeth na cena do banquete (1) e Duncan e seus súditos (2).

**Fontes:** Essa colagem elaborada pela autora da pesquisa a partir de fotogramas retirados da gravação de *Macbeth* (2012).

<sup>217</sup> É importante observar que há uma construção cultural simbólica coletiva das cores, que é materializada em dicionários, mitos, imagens, livros, cinema. Para um aprofundamento nessa questão, ver SILVEIRA, L. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: Ed. UTFPR, 2011. O vermelho, por exemplo, não simboliza o sangue ou a nobreza em todas as culturas. Conforme o dicionário dos símbolos, ele pode também ser considerado o símbolo fundamental do princípio da vida, ser relacionado ao fogo, à paixão, libertação e opressão; é a cor da união, da beleza e da imortalidade. “No Japão, a cor vermelha é um símbolo de sinceridade e de felicidade. De acordo com certas escolas xintoístas, o vermelho designa a harmonia e a expansão”(CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, 944-945).

Villela parece traduzir visualmente um argumento caro às peças de Shakespeare: o questionamento e subversão das hierarquias. Um exemplo é a terceira cena do penúltimo ato de *Hamlet*, pouco antes de o protagonista revelar para Claudio a localização do cadáver de Polônio:

REI Vamos Hamlet, onde está Polônio?  
 HAMLET Numa ceia.  
 REI Numa ceia? Onde?  
 HAMLET Não onde come mas onde se é comido; uma certa delegação de vermes políticos está agora com ele. O verme é o único imperador da dieta: cevamos todas as outras criaturas para que nos engordem, e cevamos a nós mesmos para as larvas. O rei gordo e mendigo esquelético não são mais que variedade de cardápio: dois pratos, mas para a mesma mesa – é isso o fim de tudo.  
 REI Que pena! Que pena!  
 HAMLET Pode acontecer que alguém pesque com o verme que engoliu um rei, e depois coma o peixe que engoliu o verme.  
 REI Que queres dizer com isso?  
 HAMLET Nada a não ser mostrar como um rei pode passar em cortejo pelas tripas de um mendigo.  
 (SHAKESPEARE, 1995, p. 124-125).

Nessa fala, Hamlet sugere que na morte os homens têm o mesmo destino: são comidos por vermes, não importando sua posição social. A hierarquia imposta pela grande corrente dos seres (em que reis, clero e nobres estavam acima dos plebeus) foi ironizada pelo príncipe da Dinamarca, ainda que a corte e todos ao seu redor acreditassem que ele estava louco.

Com relação à estrutura de madeira construída a partir da sobreposição de teares da cultura de tecelagem de manufatura de Minas Gerais, cria-se uma associação com a mitologia das três parcas/moiras que fiam, tecem e cortam, como foi discutido anteriormente. Assim como as antenas se transformam em outros elementos, esse totem cênico opera como o castelo ou a fortaleza de Macbeth no final do espetáculo. Sobre esse objeto, Villela<sup>218</sup> sinaliza que ele assume a imagem do grande mecanismo do mundo. É importante ressaltar que nesse espetáculo, Macbeth morre enquanto está lutando com Macduff de dentro da estrutura feita por teares. É como se ele morresse enredado nas teias do próprio destino, no sangue que ele começou a derramar.

<sup>218</sup> Na coletiva de imprensa de *Macbeth*, Villela afirma que a estrutura totêmica composta por teares assume a imagem do grande mecanismo do mundo. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=RfM2\\_5TdbLc](https://www.youtube.com/watch?v=RfM2_5TdbLc)>. acesso em: 28/02/2015, às 11:30.

A lamparina/vela pendurada pode simbolizar a sabedoria, a razão, a consciência, ser fonte de inspiração e de ideias. Ela se destaca em momentos em que Macbeth discute consigo mesmo sobre a ideia do regicídio, ou quando o protagonista conversa com Banquo sobre as bruxas. Durante sua conversa com Macbeth sobre aparência e realidade, Lady Macbeth e o marido estão diante dessa chama e Macbeth concentra o olhar na sua luz. Ainda, a lamparina chama a atenção para a figura do narrador, que inicia o prólogo em frente ao objeto e que em diversos momentos da história se encontra perto desse objeto. A chama dessa lamparina não se apaga em nenhum momento do espetáculo.

A mala de viagem, ao lado esquerdo do palco na visão do espectador, é utilizada como porta na cena do porteiro, quando batem no portão do castelo de Inverness. Ao abrir o zíper da mala, nota-se que ela não tem fundo, e que do outro lado da mesma se encontra Macduff, quase ajoelhado para caber dentro da moldura da mala (figura 37 nº1). Macduff simula entrar no castelo quando se levanta e mexe no zíper para fechar a mala. Outro momento em que aparece esse objeto se dá na cena em que Macbeth vai procurar as bruxas para saber mais do seu futuro (figura 37 nº 2).



**Figura 37:** Cena do Porteiro (1) e malas utilizadas pelas bruxas (2).

**Fontes:** Fotograma retirado da gravação de *Macbeth* (2012) e <<http://aplusobrasil.ig.com.br/tag/antony/>>. Acesso em: 03/12/2014, às 8:58.

Cada uma das três estranhas irmãs carrega uma mala diferente: uma preta de viagem, a outra, marrom, que parece ser uma maleta usada por médicos e a terceira, prateada, em alumínio, com divisórias. As bruxas conjuram seu feitiço antes de Macbeth chegar – “Mistura, mistura sem choradeira, borbulha a caldeira. Sangue de babuíno! O preparado está divino! O meu polegar formiga, um espírito cruel se aproxima, deixemos entrar a vítima” (VILLELA, 2012, p. 36) – e se ajoelham no chão com suas malas. De dentro de cada bagagem sai uma aparição para Macbeth: uma cabeça com chapéu, um bebê negro (um boneco que remete ao teatro de marionetes, traz-nos a ideia da manipulação de bonecos), e bebês com coroas (só as cabeças, que estão presas nas antenas de carro). Nesse sentido, as malas aqui podem funcionar como extensão do caldeirão das bruxas. Vale ressaltar que esses artefatos estão ligados à ideia de viagem, de outros mundos, outros lugares, outros tempos. Malas carregam memórias, levam a outros destinos. Somado a isso, há o sentido de bagagem da vida e da nossa bagagem cultural. Nessa mesma cena, o fantasma de Banquo reaparece, vestido de branco, segurando fios de lã vermelhos com a boca, carregando no peito uma capelinha que se abre num espelho. Assim é representada a procissão de reis, com toda a linhagem de descendentes de Banquo. É um outro jeito de ver o mundo interior, de buscar os reflexos de seus atos, mas que envolve crenças (materializada na presença do oratório), traz a ideia da culpa cristã.

A escada também é utilizada nessa cena em que se prevê o futuro do tirano Macbeth. Ele sobe nela para olhar mais longe; ela funciona como uma extensão do seu corpo, permitindo-o alcançar outros níveis, a ir além, buscar aquilo que não lhe é acessível. Ela também nos lembra a escada que foi utilizada pelo Grupo Galpão no espetáculo *Romeu e Julieta* dirigido por Villela. Na cena do balcão, por exemplo, após Julieta sair da perua em que estava, ela sobe na escada enquanto Romeu declara seu amor, jurando pela lua, que se aproxima de Julieta. Ela pede para ele não jurar por nada e ele a surpreende, subindo na escada e dando-lhe um beijo. Os dois se despedem em cima da escada inúmeras vezes após as trocas de juras. De acordo com o dicionário de símbolos, a escada simboliza a ascensão e a valorização e estabelece uma ponte, criando um contato entre o céu e a terra.

Os ventiladores, simples, com suporte de pé, sem algum enfeite, são quase invisíveis durante toda a encenação. Apenas são utilizados na cena do sonambulismo de Lady Macbeth. Eles proporcionam um efeito de dramaticidade para a cena: Lady Macbeth está inteiramente vestida de branco, com tecidos leves e esvoaçantes que parecem fantasmagóricos. Ela parece mais uma visão, uma aparição, além de nos revelar sua fragilidade, seus medos, sua culpa.

Finalmente, em relação ao cenário, há dois garrafões de água vazios de cada lado da escada. Eles são utilizados juntamente com uma colcha de retalhos para compor a mesa do banquete de Macbeth (figura 38).



**Figura 38:** Cena do banquete.

**Fonte:** <http://acediadepegasus.blogspot.com.br/2012/11/quando-lady-macbeth-se-torna-gueixa-e.html>. Acesso em: 05/12/2014, às 11:25.

É interessante esse uso de materiais contemporâneos, do plástico, do reciclável para a ressignificação da cena. Macbeth e Lady Macbeth estendem a colcha de retalhos enquanto quatro atores chegam carregando os galões. Eles mostram os galões para a plateia e se cobrem com o tecido. Em seguida, deixam as bobinas d'água para fora. O público precisa imaginar que ali estão os convidados e a mesa farta com comida. Macbeth e sua esposa estão na frente, sentados nas cadeiras cimo, ocupando os melhores lugares. Há uma quebra de ilusão, pois o que

estamos vendo não é realmente um banquete, mas um faz de conta. É também uma forma de valorizar o teatro das palavras, o teatro shakespeariano, que precisa de poucos objetos para criar uma história. É um teatro de símbolos, de convenções.

Finalmente, um elemento que rompe com a ilusão é a movimentação cenográfica dirigida por Ricardo Rizzo. Ela é, em grande parte, responsável por criar um distanciamento com o espectador, por não o deixá-lo ser absorvido pelo enredo, denotando a artificialidade da peça de teatro. Além disso, marca as quebras, designa o espetáculo como uma manifestação teatral, desmanchando qualquer efeito de real que emane dos outros elementos do espetáculo. Também interrompe a continuidade da ação e rompe a unidade da imagem cênica. Nesse sentido, nota-se uma espécie de coreografia no modo como os atores saem de cena, na maneira como eles fingem caminhar de um lugar a outro. Por exemplo, na passagem da primeira cena das bruxas para a cena do relato do soldado ferido a Duncan, os atores que fazem as estranhas irmãs guardam as antenas em seus bolsos, tiram seus óculos de sol, levantam-se das cadeiras, viram-se para o mesmo lado, caminham e se colocam atrás dos assentos em que estavam sentados. Ao mesmo tempo, colocam as mãos para trás do seu corpo, esticam um dos braços e fazem um tipo de mesura a Duncan que acaba de chegar. Logo que o rei fica à sua frente, eles terminam a reverência e suas mãos retornam para trás do corpo. É marcante na peça o andar sorrateiro de Lady Macbeth, que sugere delicadeza e leveza à personagem tão terrível. Em geral, os passos dados pelos personagens são firmes, marcados e enfatizam uma seriedade e uma rigidez, ao passo que as bruxas são mais soltas, têm maior liberdade em suas ações.

Esse capítulo procurou analisar a concepção do espetáculo *Macbeth* (2012) considerando a importância do narrador como aquele que estabelece um diálogo metalinguístico com o público, antecipando momentos decisivos da trama e se apropriando das falas de algumas personagens, dentre outros aspectos. O narrador funciona como um elemento épico, apontando as fronteiras entre ficção e realidade e convidando o espectador a refletir sobre a encenação. Buscou-se, também, compreender os vínculos e sentimentos expressados na relação entre Macbeth e sua esposa na luta entre as forças do destino e as ambições desmedidas. As bruxas

foram analisadas tendo como referência o contexto da mitologia greco-latina. Foram propostas reflexões sobre a produção de significados criados a partir da materialidade dos artefatos, dos adereços, do cenário, da iluminação, do vestuário, dos gestos e das *performances*. Essa pesquisa elabora uma das possibilidades de interpretação tendo em vista a complexidade e a polissemia do espetáculo, que condensa um conjunto de recursos cênicos.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve por objetivo principal apresentar uma análise da concepção de *Macbeth* (2012) do diretor mineiro Gabriel Villela. Tendo esse pressuposto em mente, primeiramente foram levantadas algumas questões concernentes ao intertexto principal de Villela, a tragédia escocesa shakespeariana. Contextualizou-se a peça, levando em conta a ausência de informações precisas no que diz respeito ao período em que a mesma foi escrita e, posteriormente encenada. Depois, foram apresentadas informações referentes a prováveis interpolações no texto shakespeariano e às fontes utilizadas para a composição de *Macbeth*. Também foram consideradas algumas questões relacionadas à linguagem shakespeariana, ditada em grande parte por sua estrutura. Por fim, foram realizadas considerações sobre os solilóquios e o papel das bruxas. Destacou-se, nesta parte, a relação que se estabeleceu entre o texto shakespeariano e as opções realizadas na encenação de Villela.

Em seguida, fez-se uma breve reflexão sobre a teoria da adaptação e sobre o estudo adaptações de Shakespeare para o palco. Destaca-se o fato de uma adaptação ser uma recuperação, uma apropriação, uma tradução e uma reinterpretação que implica reescritura, diálogo intercultural, intermedial e intertextual. A “tomada de posse” da história de outra pessoa envolve, dentre outros aspectos, ajustes e alterações, o que tornam o trabalho inédito. A adaptação tanto retoma o cânone como o perpetua, contribuindo para sua reformulação e expansão. Essa reescrita pode acrescentar questões que não estavam sendo propostas na obra anterior, expandir ideias que já haviam sido mencionadas e sobrepor interpolações para intensificar o significado. Além disso, pode servir como um comentário crítico ao texto-fonte. Vale ressaltar que por trás do trabalho de adaptação podem haver questões econômicas, legais, pedagógicas, políticas e pessoais. No que se refere às adaptações de Shakespeare para o palco, observou-se que a sua tradução só se completa com a representação, sendo esta o resultado de um ato conjunto do tradutor, dos atores, do encenador e demais criadores (PAVIS, 2008). Esse

processo contém inúmeras etapas que Pavis (2008) denomina de concretizações (textual, dramatúrgica, cênica e receptiva). É relevante pensar, além do contexto em que está inserida determinada adaptação, qual é a companhia teatral ou quem são os atores que formam o elenco da peça. *Macbeth* (2012), por exemplo, é constituída de um elenco reunido por Villela, com destaque para o ator global Marcello Antony (que interpreta o protagonista) e para o ator e produtor Claudio Fontana (que faz o papel da esposa de Macbeth). É mais difícil trabalhar com um elenco do que com um grupo ou uma companhia teatral há anos estabelecida, em que os atores se conhecem muito bem e sabem quais são os pontos fortes e os pontos fracos de cada um. Além disso, é preciso levar em consideração que o tempo entre o estudo da peça e os ensaios girou em torno de quatro meses, o que é um período relativamente curto. A maioria dos atores estava trabalhando pela primeira vez com Shakespeare ou possuía pouca experiência profissional com as peças do bardo inglês. Villela, por sua vez, já havia encenado três peças shakespearianas.

Após essas questões envolvendo a adaptação, procurou-se apresentar o que estava sendo realizado em termos de peças shakespearianas no Brasil para, em seguida, focar as produções de *Macbeth* brasileiras. Foi possível perceber que desde o século XIX os brasileiros têm tido contato com Shakespeare, principalmente devido à influência francesa sobre a cultura portuguesa. As primeiras encenações shakespearianas no Brasil eram adaptações de Jean-François Ducis e, mais tarde, começou-se a utilizar traduções diretas do inglês. Um dos atores brasileiros mais conhecidos por interpretar Shakespeare no século XIX foi João Caetano. Muitas companhias estrangeiras, sobretudo, italianas, vieram para o Brasil encenar as peças do bardo e tiveram grande repercussão. Segundo Barbara Heliodora (2008), foi apenas nas últimas décadas do século XX que Shakespeare começou a ser encenado com maior frequência pelos brasileiros. As peças mais adaptadas são *Otelo*, *Hamlet* e *Macbeth*, sendo que, desta última, recuperamos quinze encenações. A cada ano cresce o número de montagens shakespearianas, chegando ao ponto de ter sido criado o *Projeto 39*, que objetiva encenar toda a obra dramática de Shakespeare no Brasil. Em relação a *Macbeth*, foi possível notar que a criatividade dos adaptadores brasileiros não tem limites: criaram-se peças a partir do

ponto de vista da esposa de Macbeth, de suas ambições, de sua paixão pelo marido, de seus medos e culpas; a partir do diálogo com outras adaptações (como foi o caso de *Trono de sangue*); a partir da temática do abuso de poder e do desmatamento da floresta amazônica; a partir da arte da manipulação de bonecos, entre outros. Em seguida, foram exibidos alguns dados referentes ao currículo de Gabriel Villela e foi apresentada sua relação com Shakespeare através de seu trabalho com o Grupo Galpão em 1992 (*Romeu e Julieta*), com a Cia Palácio das Artes em 2002 (*Sonhos de uma noite de verão*) e com os *Clowns* de Shakespeare no final de 2010 (*Sua incelença, Ricardo III*). A partir desses três espetáculos, foi possível depreender que Gabriel Villela realizou com essas encenações uma tradução intercultural para o solo brasileiro a partir das peças de Shakespeare e encontrou uma nova forma de articulação entre esses dois sistemas culturais, misturando elementos culturais e temporalidades. O diretor mineiro funde o universo shakespeariano com a cultura popular brasileira, seja ela do sertão nordestino, seja do interior de Minas Gerais, seja a tradição do circo, dos ritos carnavalescos. Ele altera a linguagem dos versos shakespearianos, acrescenta personagens, insere canções populares e constrói metáforas visuais em seus palcos. Villela instiga o público a usar da imaginação e a sentir o poder das palavras. Ele acredita e estuda meios de popularizar o teatro através do espetáculo de rua e das práticas circenses, utilizando as veias do humor e da comicidade para obter maior cumplicidade com a plateia. De modo geral, esse diretor propõe em seus trabalhos uma aproximação entre a cultura popular e os textos clássicos, entre o popular e o erudito, entre a plateia e os atores, entre a tradição e a inovação, entre o antigo e o moderno.

Após esse primeiro contato com Gabriel Villela, passou-se ao estudo da encenação que ele elaborou da tragédia escocesa, apresentada em São Paulo, no Teatro Vivo, em 2012. Em *Macbeth*, Villela propõe uma reflexão sobre o teatro, sobre a obra de arte; ele põe em questão os binômios vida e arte, realidade e ficção, aquilo que é ou não é, aparência e a realidade. Esse diretor concretiza tal proposta a partir de vários pressupostos, mas, principalmente, através da introdução de elementos épicos e metateatrais. A epicização – como os relatos, a atuação e o revezamento dos oito atores que recitam e dizem a ação em vez de encarná-la, a

escolha dos adereços cênicos que recebem novas funções, o elenco inteiramente masculino, a supressão da tensão – auxilia a romper a ilusão dramática. O espectador é confrontado a todo o momento com recursos que não o deixam se identificar com a narrativa; pelo, contrário, ele se torna um observador crítico. Um dos elementos épicos que mais se destaca é a figura do narrador (interpretado por Carlos Morelli), trajado tal qual a rainha Elisabete, com gola de rufo e vestido rendado, que segura em suas mãos o livro com a obra de Shakespeare e assume a tarefa de recontar e rerepresentar a tragédia escocesa. Sua presença informa aos espectadores sobre a artificialidade da representação e sua personagem insere a ação dramática dentro de uma moldura narrativa, uma vez que ele inicia e finaliza a ação. O fato de Gabriel Villela ter inserido um narrador em seu espetáculo é uma ênfase de que o enredo não será o mesmo da tragédia shakespeariana. Já a metateatralidade pode ser percebida, por exemplo, através do prólogo que o narrador profere (que é um recurso épico, entretanto, seu conteúdo apresenta elementos metateatrais), visto que o mesmo cria um apelo para a imaginação da plateia, convidando-a a refletir sobre o processo de construção e de criação de uma peça de teatro, além de propor uma discussão em torno da narração e da representação, e de antecipar o enredo básico de *Macbeth*. Portanto, a figura do narrador demonstra duplamente (por sua presença e através da releitura do livro) que a tragédia está sendo recriada, reencenada e que os atores não estão trabalhando em nenhum momento com a realidade, mas sim, com a dualidade entre vida e teatro. De modo geral, a montagem de Villela realiza uma re-teatralização: ela aponta para o teatro dentro do teatro em vários níveis. Em termos de conteúdo, essa encenação problematiza a relação do ser humano com o destino, o livre arbítrio, através de uma série de elementos, quais sejam: a moldura que remete ao *Retrato de Dorian Gray* (que fez um pacto, uma escolha consciente), as bruxas (que estão diretamente relacionadas à mitologia greco-latina das moiras/parcas e que estão presentes no palco em momentos-chave da encenação), a grande estrutura que compõe o cenário formada a partir da sobreposição de teares mineiros (que está centralizada no palco e na qual Macbeth fica preso no final do espetáculo), os véus utilizados por Lady Macbeth e por seu marido ao longo da encenação.

A concepção de Villela só ganha vida no palco através da encenação. O roteiro é a tradução dos versos shakespearianos, mas não se pode afirmar que já é o trabalho do diretor mineiro. Este só se concretiza no palco, na cena. O “como” se dá a adaptação, a que se refere a teórica canadense Linda Hutcheon (2013), é de extrema importância neste caso, já que o “o quê” (a trama) é mantida. O que ocorre é uma repetição sem replicação, com variação, com diferença. Houve alterações, ajustes, cortes, inserções, releituras, reformatação, apropriação. Foram atualizadas a materialidade sonora e visual, os figurinos, foram estabelecidas as relações intertextuais. *Macbeth* de Villela tem em Shakespeare seu intertexto principal e apresenta outros intertextos secundários com a cultura oriental (na figura da gueixa e através da relação com o filme de Kurosawa), com a mitologia greco-romana das moiras e das parcas, com a tradição mineira dos teares, com a obra-prima de Oscar Wilde, *Dorian Gray* (onde mais uma vez são discutidas questões como a aparência e a realidade, a arte e a vida). Esse diálogo com outras obras enriquece a concepção de Villela e oferece uma visão do mundo multifacetada e caleidoscópica, acentuando o caráter autorreflexivo do trabalho artístico. O diretor mineiro demonstra que o significado de uma obra se estabelece por meio de sua relação com outros textos e mesmo com a tradição literária, cultural, artística existente. Cabe ao espectador ativar essa rede intertextual e estabelecer as relações com os textos anteriores.

Se levarmos em conta os trabalhos anteriores de Villela com Shakespeare – *Romeu e Julieta*, *Sonhos de uma noite de verão* e *Sua incelença, Ricardo III* – notaremos algumas semelhanças e diferenças em relação a *Macbeth*. Em quase todos os espetáculos buscou-se empregar uma linguagem mais acessível, que aliasse a musicalidade e o ritmo do original com a prosa direta, oferecendo ao espectador e aos atores uma maior comunicabilidade. Outro aspecto em comum a esses espetáculos foi a introdução de um narrador que faz um apelo à imaginação da plateia. Além disso, verifica-se um trabalho com o cômico e com o lúdico em todas as encenações, seja através de situações ou de personagens engraçadas (como a ama de Julieta, as bruxas de *Macbeth* ou Lady Anne). Os figurinos dos espetáculos foram confeccionados a partir de diferentes materiais e tecidos e os adereços foram criados com base em materiais do dia a dia, sendo reaproveitados e

ressignificados para os mais diversos propósitos e usos. O trabalho estético de Villela foi caracterizado como barroco por trabalhar muito com a técnica do *chiaroscuro*, o jogo de luz e sombra (havendo no palco áreas que ficam na penumbra em contraposição a áreas bastante iluminadas), por utilizar o exagero da expressão corporal, da fala, o rebuscamento das roupas, dos ornamentos dessas vestimentas. Em *Macbeth*, por exemplo, o tecido esvoaçante da roupa de Lady Macbeth no final da peça e a dramaticidade da cena do sonambulismo remetem também ao barroco. Ademais, Villela cria essa tensão visual entre o que pode ser visto e o que não pode ser visto (por exemplo, em *Macbeth*, na cena em que o ator Claudio Fontana, interpretando Lady Macbeth, está falando atrás do quadro, observa-se que Macbeth está presente na cena, embora não esteja sendo iluminado). Várias informações são trabalhadas ao mesmo tempo: você tem o foco num lugar que disputa com outros. O percurso do olhar é dinâmico, percebe constantemente que algumas coisas estão sendo mostradas e outras escondidas. Nas palavras de Junia Alves e Marcia Noe, “o vocábulo 'barroco' frequentemente evoca mixagem de gêneros, rupturas, incoerência e fantasia” (ALVES; NOE, 2006, p. 117). As autoras também destacam que esse termo se refere “a um estilo polissêmico e luxuosamente ornamentado, lembrando a profusão de ouro e de colunas retorcidas, o excesso e a extravagância característicos da arte dos séculos XVII e XVIII” (ALVES; NOE, 2006, p. 117).

Em relação às diferenças entre as montagens shakespearianas realizadas por Villela, constatou-se que as peças anteriores misturaram o universo lúdico do picadeiro de circo e dos palhaços mambembes com a Inglaterra elisabetana de Shakespeare, o que não ocorreu em *Macbeth*. Nessa última encenação, os elementos circenses aparecem apenas na maquiagem de algumas personagens, como Duncan e o narrador. Tanto *Romeu e Julieta* como *Sua incelença* foram apresentadas em palcos abertos, na rua, com entrada gratuita, ao passo que *Sonhos de uma noite de verão* e *Macbeth* estrearam no ambiente da “casa fechada”, com ingressos no valor de R\$ 30,00 e R\$ 50,00 respectivamente. Os três espetáculos que antecederam *Macbeth* dispunham de grupos já formados – o Grupo Galpão (no caso de *Romeu e Julieta*), os Clowns de Shakespeare (*Sua incelença*) e

a Cia Palácio das Artes (Sonhos de uma noite de verão). *Macbeth*, por sua vez, foi criada por um elenco constituído por atores que haviam trabalhado com Villela em outros momentos. Enquanto que em *Romeu e Julieta* e em *Sua incelença*, Villela optou pela inserção de canções regionais populares, em *Macbeth* quase não há músicas e as que estão na encenação são estrangeiras.

Devido ao recorte da pesquisa, muitos aspectos importantes não foram contemplados. Poderiam ter sido realizadas comparações com outras adaptações de *Macbeth* (levando em conta o grande número de encenações de *Macbeth* que foram realizadas nos últimos anos), em especial *Trono de sangue* (1992), de Antunes Filho, pela relação com as moiras e com o destino que ambas possuem. Ou, ainda ter sido estudada, como na pesquisa de Renan Fernandes (2011), a recepção e o olhar dos críticos no que se refere a *Macbeth* de Villela. Poderiam ter sido escolhidas algumas cenas do espetáculo para serem analisadas ou comparadas com outras produções. Também poderia ter sido realizado um estudo sobre a personagem de Macbeth, de Lady Macbeth ou das bruxas em diversas encenações e como foram as interpretações dos atores. Outra opção teria sido elaborar uma pesquisa só sobre as relações intertextuais no trabalho de Villela. O estudo das adaptações e das encenações é amplo e abre espaço para diversas formas de pesquisa. Ou, como afirmou Patrice Pavis (1999, p. xvii), “a análise do espetáculo se atribui uma tarefa desmedida que ultrapassa talvez as competências de uma pessoa só”.

Um dos caminhos de se valorizar a produção teatral nacional é estudar as adaptações em seus vários aspectos, a saber: a encenação, as suas materialidades (materialidade da voz, da expressão corporal, da indumentária, dos artefatos, os efeitos de luz e de som, da coreografia), como o palco é utilizado, a direção, a reação e a recepção da plateia, o roteiro, entre outros. Refletir sobre os modos como a peça *Macbeth* foi apropriada por diferentes companhias e encenada em diferentes contextos, indica a riqueza da diversidade de olhares sobre um mesmo texto, e ajuda a entender as propostas do próprio teatro brasileiro. São poucos os estudos sobre as adaptações shakespearianas no Brasil e, em menor número, as pesquisas

sobre as encenações de Gabriel Villela, um dos diretores mais importantes e reconhecidos no Brasil.

## REFERÊNCIAS

- ABEL, L. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ALVES, J.; NOE, M. **O palco e a rua**: a trajetória do teatro do Grupo Galpão. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.
- AZEVEDO, M. M.; LEAO, L. Texto, performance e filme: uma leitura intermediária de *Trono de Sangue/Macbeth* de Antunes Filho. In: **Scripta UNIANDRADE**, v. 9, p. 166-185, 2011.
- BIÃO, A. **O bode e o sacrifício do bode**. 24 jul 2011. Disponível em: <<http://armindobiao.blogspot.com.br/2011/07/1970-o-ano-do-bode-e-das-begonias.html>>. Acesso em: 05/12/2014, às 15:08.
- BRADLEY, A. C. **A tragédia shakespeariana**: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth. Tradução: Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BRANDÃO, C. A. **Grupo Galpão**: 15 anos de risco e rito. Belo Horizonte, MG: Grupo Galpão, 1999.
- BRASIL, U. **Projeto 39**. Reportagem do dia 24/05/2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,projeto-inedito-preve-encenacao-das-39-pecas-de-shakespeare-em-sao-paulo,877524,0.htm>> Acesso em: 26 de outubro de 2012.
- BRAUNMULLER, A. R (ed). **The New Cambridge Shakespeare: Macbeth**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- BRAZIL, A. **39 X Shakespeare**. 19 de maio de 2013. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/alexandre.brazil.3/posts/466669253411982>>. Acesso em: 26/11/2014, às 21:21.
- BROWN, J.R. (ed). **Focus on 'Macbeth'**. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- BROWN, J. R. **Studying Shakespeare in performance**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- CABRAL, P. **Grupo Galpão reestrea Romeu e Julieta em Londres**. BBC News São Paulo, 20 abr. 2012. Disponível em:

<[http://www.bbc.co.uk/portuguese/videos\\_e\\_fotos/2012/04/120420\\_romeuejulieta\\_pc.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/videos_e_fotos/2012/04/120420_romeuejulieta_pc.shtml)>.

Acesso em: 26/11/2014, às 22:39.

CAMATI, A. S. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesca e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. [orgs.] **Shakespeare: sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

CAMATI, A. S. Sonho de uma noite de verão: o erudito e o circense em cena. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. (orgs.). **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009. p. 269-290.

CAMATI, A. S. Hamlet sincrético do Grupo Caixa-Preta: o espaço cênico não convencional como elemento dramaturgico. In: **VI Congresso da Abrace**. 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/dramaturgia/Anna%20Stegh%20Camati%20-%20Hamlet%20sincr%20E9tico%20do%20Grupo%20Caixa%20Preta%20%20O%20espa%20E7o%20c%20EAnico%20n%20E3o%20convencional%20como%20elemento%20dramat%20FArgico.pdf>>. Acesso em: 26/11/2014, às 21:17.

CAMATI, A. S.; LEÃO, L. C. Um Shakespeare brasileiro: a música de cena em *Sua Incelença, Ricardo III*. In: JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva (org.). **Revista Cerrados: Literatura de Campo: cultura popular, oralidade e performance**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Vol 22, nº35. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2013. p. 217-230.

CARNIERI, H. **Macbeth de neon estreia no Brasil**. Caderno G, Gazeta do Povo. Curitiba, 02 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1323870>>. Acesso em: 26/11/2014, às 22:08.

CHEVALIER, J.; GUEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

CLARK & HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CLEMEN, W. **Shakespeare's Soliloquies**. Tradução de Charity Scott Stokes. London: Methuen & Co, 1987.

CLOWNS de Shakespeare. O grupo/ apresentação. 2011. Disponível em: <<http://www.clowns.com.br/site2011/apresentacao.php>>. Acesso em: 26/11/2014, às 23:05.

COLETIVA de Imprensa “Macbeth”. São Paulo, 24 de maio de 2012. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=RfM2\\_5TdbLc](http://www.youtube.com/watch?v=RfM2_5TdbLc)>. Acesso em: 24/11/2014, às 23:48.

COSTA, F. M. Grupo Galpão: a mineiridade na cena contemporânea. In: **IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura** 28 a 30 de maio de 2008. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14402.pdf>>. Acesso em: 26/11/2014, às 22:36.

CRISTINA, C. **Marcello Antony e Claudio Fontana estão casados em Macbeth**. 2012. Disponível em: <[http://www.clacrideias.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=157:marcello-antony-e-claudio-fontana-estao-casados-em-macbeth-&catid=45:artes&Itemid=88](http://www.clacrideias.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=157:marcello-antony-e-claudio-fontana-estao-casados-em-macbeth-&catid=45:artes&Itemid=88)>. Acesso em: 24/11/2014, às 23:18.

DAL BELLO, J. A. **Drama Histórico: leitura metateatral de Brecht e Dorst**. Tese de Doutorado defendida no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997.

DAWSON, A. Cross-Cultural Interpretation: Reading Kurosawa Reading Shakespeare. In: HENDERSON, D. (ed). **A Concise Companion to Shakespeare on Screen**. Blackwell Publishing, 2007.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Belo Horizonte: O lutador, 2003.

ESTADÃO. Marcello Antony e Claudio Fontana estreiam 'Macbeth'. 30/05/2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,marcello-antony-e-claudio-fontana-estreiam-macbeth,879946>>. Acesso em: 24/11/2014, às 23:53.

FALCON MARTINEZ, C.; FERNANDEZ-GALIANO, E.; LOPES MELERO, R. **Diccionario de mitologia clasica 2**. Madrid: Alianza, 1980.

FERNANDES, M. **A voz mítica de Macbeth**. Aplauso Brasil. 29/05/2012. Disponível em: <<http://www.aplausobrasil.com.br/2012/05/29/a-voz-mitica-de-macbeth/>>. Acesso em: 25/11/2014, às 00:02.

FERNANDES, R. **Cena Teatral e Recepção Estética** – o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de Sangue (1992) e Macbeth (1992). Dissertação de Mestrado apresentada em 2011 junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <<http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/1336/1/CenaTeatralRecep%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 26/11/2014, às 21:32.

FONTANA, C. **Claudio Fontana vive Lady Macbeth**: depoimento. [30 de janeiro de 2012]. Pop 4 life. Entrevista concedida à Nanda Rovere. Disponível em: <<http://www.pop4.com.br/5401-claudio-fontana-vive-lady-macbeth.html>>. Acesso em: 19/11/2014, às 15:37.

FORTUNATO, M. **Autoria sob a materialidade do discurso**. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo sob orientação de Claudemir Belintane em 2003. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-13022004-190509/pt-br.php>>. Acesso em: 07/12/2014, às 13:11.

FRENCH, M. *Macbeth* and masculine values. IN: SINFIELD, A. (ed). **Macbeth: contemporary critical essays**. London: Macmillan, 1992.

G1 Campinas e Região. Convoca as pessoas a sentirem', diz Marcello Antony sobre peça Macbeth. 13/09/2012b. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2012/09/convoca-pessoas-sentirem-diz-marcello-antony-sobre-peca-macbeth.html>>. Acesso em: 24/11/2014, às 23:32.

G1 Paraná. 'Macbeth', interpretado por Marcello Antony, chega a Curitiba. 26/10/2012a. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2012/10/macbeth-interpretado-por-marcello-antony-chega-curitiba.html>>. Acesso em: 24/11/2014, às 23:29.

GALE, T. **The historical context of Macbeth**. Irondequoit High School. 27 Feb. 2007. Disponível em: <<http://www.westirondequoit.org/ihs/library/his.html>>. Acesso em: 01 de setembro de 2014, às 19:03.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. In: Cadernos Viva Voz. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GEREMIAS, D. **Bonecos de Papel dão vida a “Macbeth”, de Shakespeare**. Jornal da Manhã, ed. Criciúma/SC, 30 abr. 2013. Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com/-VBr5yOdhbEo/UZu3RAW6RBI/AAAAAAAAAJE/10zGeXOrD9A/s1600/Paper1.png>>.

Acesso em: 26/11/2014, às 22:21.

GOLDEN, A. **Memórias de uma gueixa**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GOMES, E. **Shakespeare no Brasil**. MEC – Ministério da Educação e Cultura, 1961.

GRUPO Galpão reestrea Romeu e Julieta em Londres. BBC Brasil. 20 abr 2012. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/bbc/2012/04/20/grupo-galpao-reestreia-romeu-e-julieta-em-londres.htm>>. Acesso em: 26/11/2014, às 22:43.

HADDON, J. **Teaching reading Shakespeare**. New York: Routledge, 2009.

Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=V3GNAAQBAJ&pg=PT155&lpg=PT155&dq=tomorrow+and+tomorrow+macbeth+soliloquy+or+aside?&source=bl&ots=aarEHjBac5&sig=cdjqwW6p06W4yeKRtW6MjbNGOQc&hl=pt-BR&sa=X&ei=0WZFL2ZIJJaZsQSNu4CwAw&ved=0CC0Q6AEwAg#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 01 de setembro de 2014, às 17:55.

HALIO, J. L. **Understanding Shakespeare’s Plays in Performance**. Houston: Scriveny Press, 2000.

HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HELIODORA, B. **Reflexões shakespearianas**. Organização Célia Arns de Miranda, Liana de Camargo Leão. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

HELIODORA, B. **Um trabalho de amor com Shakespeare**. O Globo, Rio de Janeiro, 15 mar. 2004. Disponível em: <[http://www.amokteatro.com.br/clippings/macbeth/2\\_oglobo.jpg](http://www.amokteatro.com.br/clippings/macbeth/2_oglobo.jpg)>. Acesso em: 26/11/2014, às 19:43.

HELIODORA, B. Shakespeare no Brasil. In: LEÃO, L.C; SANTOS, M. S. (Orgs.) **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 321-334.

- HENDERSON, D. (ed). **A Concise Companion to Shakespeare on Screen**. Blackwell Publishing, 2007.
- HINDLE, M. **Studying Shakespeare on Film**. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- HOLDERNESS, G. Radical Potential: 'Macbeth' on Film. In: SINFIELD, Alan. (ed). **New Casebooks: Macbeth**. Hong Kong: Macmillan, 1992.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- JORGENS, J. **Shakespeare on film**. Bloomington Indiana University Press, 1977.
- KERMODE, F.; **A linguagem de Shakespeare**. Trad: Barbara Heliodora, Rio de Janeiro: Record, 2006.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAMB, S (ed.). **Shakespeare Macbeth** – total study edition. Toronto: Coles Publishing Company Limited, 1970.
- LAPORTA, T. Ninguém segura Lady Macbeth. Digestivo Cultural. 02 ago. 2006. Disponível em: <[http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2009&titulo=Ninguem\\_segura\\_Lady\\_Macbeth](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2009&titulo=Ninguem_segura_Lady_Macbeth)>. Acesso em: 26/11/2014, às 21:47.
- LEÃO, L.C. Shakespeare no cinema. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. [org]. **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008. p. 265-300.
- LEÃO, R. M. O palco manchado de sangue Macbeth segundo Enrique Ariman. In: **Repertório**. Salvador, nº 21, 2013. 2. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/12084/8627>>. Acesso em: 26/11/2014, às 21:25. p. 28-39.
- LUIZ, M. **Desconcertante harmonia visual**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 mar. 2004. Disponível em: <[http://www.amokteatro.com.br/clippings/macbeth/1\\_macksen.pdf](http://www.amokteatro.com.br/clippings/macbeth/1_macksen.pdf)>. Acesso em: 26/11/2014, às 19:44.
- MACÁRIO, C. **Todas as possibilidades das formas**. 2013. Disponível em: <[http://2.bp.blogspot.com/-mtdWUYmsgR0/UhZI5Nbi3II/AAAAAAAAARQ/B9a0\\_RHbUQE/s1600/ndfita.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-mtdWUYmsgR0/UhZI5Nbi3II/AAAAAAAAARQ/B9a0_RHbUQE/s1600/ndfita.jpg)>. Acesso em: 26/11/2014, às 21:25.

MACBETH. Gravação realizada por UFPR TV. Direção de Gabriel Villela. Curitiba, 2012. DVD (78 min), color.

MACBETH ganha leitura contemporânea. *Jornal do Comércio*. Porto Alegre, 25 fev. 2004. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/ciarusticadeteatro/photos/a.584418764917611.154316.584408358251985/584426364916851/?type=3&theater>>. Acesso em: 26/11/2014.

MARQUI, J. (org.). **Psiconeuroses – Freud explica**. Clube de Autores, 2013.

MIRANDA, C. A. M. **Estou te escrevendo de um país distante**: uma re-criação cênica de *Hamlet* por Felipe Hirsch. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2004.

MIRANDA, C. A. M. O entrelaçamento textual no pós-modernismo. In: **Intertextualidades**. Scripta Uniandrade nº 3. Curitiba: UNIANDRADE, 2005.

MIRANDA, C. A. A Música Como Enquadramento Épico no *Otelo* do Foliás D'Arte. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências**. 13 a 17 de julho de 2008. USP, São Paulo. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/CELIA\\_MIRANDA.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/CELIA_MIRANDA.pdf)>. Acesso em: 06/09/2014, às 12:40.

MIRANDA, C. A. M. Shakespeare em versão musical. In: **V Congresso ABRACE**. UFMG, Belo Horizonte, MG. 28 a 31 de outubro de 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Celia%20Arns%20de%20Miranda%20-%20SHAKESPEARE%20EM%20VERSAO%20MUSICAL.pdf>>.

Acesso em: 06/09/2014, às 12:30.

MIRANDA, C. A. M. *Otelo* e o engajamento político-cultural do Foliás d'Arte. In: **Revista Scripta Uniandrade**, nº 6, ano 2008. p. 285-300. Disponível em: <[http://www.uniandrade.br/pdf/Revista\\_Scripta\\_2008.pdf](http://www.uniandrade.br/pdf/Revista_Scripta_2008.pdf)>. Acesso em: 07/12/2014, às 14:58.

MUNIZ, R. **Vestindo os nus – o figurino em cena**. Site. Disponível em: <<http://vestindoosnus.com.br/>>. Acesso em: 23/11/2014, às 22:12.

MUIR, K. (ed). **The Arden Edition of the Works of William Shakespeare: Macbeth**. Croatia: Thomson Learning, 2001.

MUIR, K; EDWARDS, P. (ed). **Aspects of Macbeth**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

MUIR, K.; SCHOENBAUMS, S (ed). **A New Companion to Shakespeare Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

NEVES, L. **Peça põe Amazônia em tragédia de Shakespeare**. Folha de São Paulo, 26 out. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2610200821.htm>>. Acesso em: 26/11/2014, às 21:59.

O IGUASSÚ. Fazendo Fita Cia. Artística apresenta espetáculo em União da Vitória. 31 jul. 2013. Disponível em: <<http://1.bp.blogspot.com/-UtVA3T25v68/UhZI4cZiWKI/AAAAAAAAAQ8/X2Ow1tTaPfo/s1600/iguassumateria.jpg>>. Acesso em: 26/11/2014, às 22:17.

OLIVEIRA, F. H. **Macbeth**: uma análise da adaptação do diretor Gabriel Villela. Artigo apresentado como trabalho de graduação (Licenciatura em Letras Português) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2013.

O'SHEA, J. R. As primeiras estrelas shakespearianas nos céus do Brasil: João Caetano e o teatro nacional. In: MARTINS, M. A. (org.). **Visões e identidades brasileiras de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. p. 220-216.

O'SHEA, J. R. Impossibilidades e possibilidades: análise da performance dramática. In: LOPES, L. P.; DURÃO, F. A; ROCHA, R. F. [orgs.]. **Performances**: estudos de literatura em homenagem à Marlene Soares dos Santos. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.

PARCAS. In: DICIONARIO de mitologia greco-romana. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

PATE, C.F. et al. **O Teatro Através da História**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guingsburg e Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELLISSARI, P. R. **Longa jornada sertão adentro: a história do amor de Romeu e Julieta de Ariano Suassuna**. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade. Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://www.uniandrade.br/mestrado/pdf/bancas/2006-pelissari.pdf>>. Acesso em: 26/11/2014, às 22:20.

PEREIRA, D. R. A criação de figurinos por Gabriel Villela – um estudo de caso. In: **Anais do 6º Colóquio de moda**. 2010. Disponível em: <[http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/6-Coloquio-de-Moda\\_2010/71205\\_A\\_criacao\\_de\\_figurinos\\_por\\_Gabriel\\_Villela\\_-\\_um\\_estudo.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/6-Coloquio-de-Moda_2010/71205_A_criacao_de_figurinos_por_Gabriel_Villela_-_um_estudo.pdf)>. Acesso em: 26/11/2014, às 22:28.

PRIKLADNICKI, F. **A face humana do mal** – nova encenação de *Macbeth* reúne gaúcho e veste Shakespeare com revólveres, música eletrônica e ritmo ágil. 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ciarusticadeteatro/photos/a.584418764917611.154316.584408358251985/584421591583995/?type=3&theater>>. Acesso em: 26/11/2014, às 23:36.

REYNOLDS, P. **Shakespeare: text into performace**. London: Penguin, 1991.

REZENDE, S. **Macbeth de Marília Gabriela fará sucesso no Rio?** SRZD. Arte e fama. 13 jan. 2007. Disponível em: <<http://www.sidneyrezende.com/noticia/4220+macbeth+de+marilia+gabriela+fara+sucesso+no+rio>>. Acesso em: 26/11/2014, às 21:44.

RIZZO, E. P. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

ROCKLIN, E. Performance is more than an 'approach' to Shakespeare. In: RIGGIO, M.C. (ed). **Teaching Shakespeare through performance**. New York: Modern Language Association of America, 1999.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROVERI, S. **Lady Macbeth: vale tudo pelo poder**. In: Diário do Comércio, 2012. Disponível em:

<[http://www.especiais.muco.com.br/2012/lady\\_macbeth/#.VHJ4ztLF9ps](http://www.especiais.muco.com.br/2012/lady_macbeth/#.VHJ4ztLF9ps)>. Acesso em: 23/11/2014, às 22:17.

SÁ, N. **Diversidade**: um guia para o teatro dos anos 90. São Paulo: Hucitec, 1997.

SÁ, V. A lâmina da palavra: a linguagem do horror em *Macbeth*. In: MARTINS, M. (org.) **Visões e identidades brasileiras de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

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

SANTOS, Marlene Soares dos. O cômico em Shakespeare: rindo com o bardo. In: **Revista Entre Livros**. São Paulo: Duetto, v. 2007, nº 2, 2007. p. 64-75.

SANTOS, M. A dramaturgia shakespeariana. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. [org]. **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008. p. 165-206.

SCARPA, G. **Dona Macbeth**. Matéria publicada na edição do Rio Show de 24/01/2014. Disponível em: <<http://rioshow.oglobo.globo.com/teatro-e-danca/pecas/dona-macbeth-9704.aspx>>. Acesso em: 26/11/2014, às 22:05.

SCHENKER, D. **Fusão temporal em espetáculo expositivo**. *Questão de crítica: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. 2011. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2011/06/fusao-temporal-em-espetaculo-expositivo/>>. Acesso em: 26/11/2014, às 23:10.

SÉRGIO, R. **O solilóquio: tipos de discursos**. Publicado em 1 de março de 2007 no site Recanto das Letras. Disponível em: <<http://http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/398133>>. Acesso em 24 de agosto de 2011, às 15:30.

SETE LAGOAS. Cia de dança se apresenta em campanha de popularização. Disponível em: <[http://www.setelagoas.com.br/index.php?view=article&id=2067%3Acia-de-danca-se-apresenta-em-campanha-de-popularizacao&option=com\\_content&Itemid=181](http://www.setelagoas.com.br/index.php?view=article&id=2067%3Acia-de-danca-se-apresenta-em-campanha-de-popularizacao&option=com_content&Itemid=181)>. Acesso em: 31/01/2014, às 11:49.

SHAKESPEARE, W. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1991.

SHAKESPEARE, W. **Ricardo III; Henrique V.** Tradução de Ricardo III: Anna Amélia Carneiro de Mendonça, tradução de Henrique V: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet e Macbeth.** Trad: Anna Amélia Carneiro de Mendonça (*Hamlet*) e Barbara Heliodora (*Macbeth*). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta.** Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SHAKESPEARE, W. **Henrique V.** Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2006.

SHAKESPEARE, W. **Péricles, príncipe de Tiro.** Tradução, notas e bibliografia: José Roberto O'Shea. Introdução: Marlene Soares dos Santos. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SINFIELD, A. (ed). **New Casebooks: Macbeth.** Hong Kong: Macmillan, 1992.

SOUZA, R. **A batalha de Azincourt.** Disponível em: <<http://guerras.brasilecola.com/idade-media/a-batalha-azincourt.htm>>. Acesso em: 05/02/2014, às 17:49.

SMALLWOOD, R. Themes of Shakespeare: *Macbeth*. In: SHAKESPEARE Essencial: guia crítico com cenas de *Hamlet, Júlio César, Macbeth, Otelo, Rei Lear e Romeu e Julieta*. Entre Livros, 1997. DVD. 180 min.

SMITH, C. O belo e o feio em cena e nos bastidores: duas montagens de *Macbeth* no Brasil turbulento de 1992. In: **Dossiê Reescritas de Shakespeare.** 2013. Disponível em: <[http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/trad\\_em\\_revista.php?strSecao=OUTPUT&fas=227&NrSecao=147](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=OUTPUT&fas=227&NrSecao=147)>. Acesso em: 26/11/2014, às 21:30.

SPURGEON, C. **A imagística de Shakespeare e o que ela nos revela.** Tradução: Barbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STAM, R. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. IN: CORSEUIL, A. R. (ed). **Ilha do Desterro.** Nº 51, Jul/Dez, 2006. Florianópolis. p.19-53.

STAM, R. **A literatura através do cinema:** realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução: Marie-Anne Kremmer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

TELEFÔNICA. Gabriel Villela dirige *Macbeth*, de W. Shakespeare. 10/06/2012. Disponível em:

<[http://www.telefonica.com.br/servlet/Satellite?c=Noticia&cid=1386091001226&page\\_name=InstitucionalVivo%2FNoticia%2FLayoutNoticia](http://www.telefonica.com.br/servlet/Satellite?c=Noticia&cid=1386091001226&page_name=InstitucionalVivo%2FNoticia%2FLayoutNoticia)>. Acesso em: 25/11/2014, às 00:07.

THE DOORS. The end. 2014. Disponível em: <<https://www.thedoors.com/discography/songs/end-602>>. Acesso em: 24/11/2014, às 23:36.

TORRES NETO, W. L. Programas de teatro: traços de uma experiência criativa. In: **Comunicação apresentada no VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da ABRACE**. São Paulo, 2010. Disponível em: <[http://www.academia.edu/6966389/PROGRAMAS\\_DE\\_TEATRO\\_TRA%C3%87OS\\_DE\\_UMA\\_EXPERI%C3%8ANCIA\\_CRIATIVA\\_IN\\_VI\\_Congresso\\_da\\_ABRACE](http://www.academia.edu/6966389/PROGRAMAS_DE_TEATRO_TRA%C3%87OS_DE_UMA_EXPERI%C3%8ANCIA_CRIATIVA_IN_VI_Congresso_da_ABRACE)>. Acesso em: 09/12/2014, às 21:59.

TORRES NETO, W. L.; RIBEIRO, F. M. Olha o programa da peça! In: **Urdimento**, nº 16. Florianópolis: PPGT/CEART/UDESC, jun 2011, p. 139-151. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/>>. Acesso em 09/12/2014, às 22:06.

TREVISAN, L. **A Senhora Macbeth e entrevista com Marília Gabriela**. Folha da Cidade, 2006. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/2386233>>.

TRONO de Sangue. Direção Antunes Filho. 1992. Disponível em: <<http://globalshakespeares.mit.edu/throne-of-blood-antunes-filho-jose-alves-1992/>>. Acesso em: 25/11/2014, às 00:22.

TRONO Manchado de Sangue [Kumonosu-jō]. Direção: Akira Kurosawa. Adaptação: Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Ryuzo Kikushima. Design: Yoshiro Murai. Japão. 1957. DVD. P&B. 16mm. 110 min.

TURNER, J. **Open guides to literature: Macbeth**. Buckingham; Philadelphia: Open University Press, 1992.

UBERSFELD, A. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Tradução de Fátima Saadi. p. 8-37. In: SAADI, Fátima. (Ed). **Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto**. Nº13. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria da Cultura, Rio-Arte, abr-jun 2002.

VERSÃO de Macbeth com influências orientais será apresentada nesta sexta. D24am. 31 mar 2011. Disponível em: <<http://new.d24am.com/plus/artes-shows/versao-de-macbeth-com-influencias-orientais-sera-apresentada-nesta-sexta/20558>>. Acesso em: 26/11/2014, às 22:06.

VILLELA, G. **Romeu e Julieta**. Grupo Galpão. Espetáculo Teatral. Disponível em: <<http://globalshakespeares.mit.edu/romeo-and-juliet-villela-gabriel-1992/>>. Acesso em: 26/11/2014, às 22:33.

VILLELA, G. **Destino e livre arbítrio de mãos dadas**: depoimento. [23 de outubro de 2012]. Curitiba: Gazeta do Povo. Entrevista concedida a Helena Carnieri. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1310390>>. Acesso em: 19/11/2013, às 15:37.

VILLELA, G. **Programa do Espetáculo *Macbeth***. São Paulo, 2012.

VILLELA, G. ***Macbeth***: roteiro de encenação. São Paulo, 2012.

WAUGH, P. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Routledge, 1984.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray** – edição anotada e sem censura. Organização de Nicholas Frankel. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Globo, 2013.

WILLIAMS, W. P. (ed). **The sourcebook Shakespeare: *Macbeth***. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2006.

WOODWARD, E.L. **Uma história da Inglaterra**. Tradução de: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.

ZANOTTI, L. R. O autoritarismo de Ricardo III: entre o sertão medieval e a Inglaterra dos anos 30. In: **Cifale Simpósio de Intermidialidade**. 2013. Disponível em: <<https://www.metaeventos.net/userfiles/file/Simp%C3%B3sios%20CIFALE/Cifale-simpósio-intermidialidade.pdf>>. Acesso em: 26/11/2014, às 23:03.

## APÊNDICES

## APÊNDICE 1

## MACBETH VILLELA ATO 1

PRÓLOGO (02:02 – 03:42)	CENA 1 (03:43 – 4:42)	CENA 2 (04:43 – 08:06)	CENA 3 (08:07 – 15:17)
<p>Narrador entra, segurando um livro de capa verde (obras de Shakespeare), e caminha lentamente em direção à lamparina. Para, segura o livro de ponta cabeça e olha pra plateia. Abre o livro e lê: “Tivesse eu uma musa flamejante...” → Prólogo de Henrique V</p> <p><b>Qual o efeito desse acréscimo?</b></p> <p>1º o espectador se dá conta que está diante de uma adaptação: é Villela, não é Shakespeare.</p> <p>Evoca a época elisabetana.</p> <p>Ambíguo → homem vestido de mulher. Épico.</p> <p>Faz uma ponte com Henrique V. Como em Romeu e Julieta, essa fala antecipa o conteúdo da tragédia.</p> <p>Metateatralidade</p> <p>Reflexão sobre o processo de construção e de criação de uma peça.</p> <p>Villela insere a ação dramática dentro de uma moldura narrativa.</p>	<p>Som desfigurado. 3 seres com uma espécie de coroa na cabeça “abrem” suas antenas, sentam e começam a tricotar. Narrador fica com o livro aberto, como que congelado, olhando para a cena. A fala das bruxas é rimada. Como o narrador, são seres ambíguos. Sentadas na frente da estrutura de tear lembram as moiras.</p> <p>Sinos soam.</p> <p><b>O que isso representa para a encenação?</b></p> <p>O começo de uma ligação com o destino (tricotar).</p> <p>Fofoca</p> <p>Ambiguidade → fala, figurino <i>drag queens</i>? Talvez, mas mais do que isso tem a ver com a ambiguidade (fala de Banquo)</p>	<p>Duncan segura uma antena e a usa como luneta. As bruxas tiraram os óculos e viraram outras personagens. É o narrador que faz o capitão ferido. Em determinado momento, Duncan age como se estivesse lendo o livro com a antena. Arranca uma página do livro (07:06) → que representa o soldado. Usa a antena como cetro também.</p> <p>SANGUE, TRAIÇÃO, GUERRA (apareceram até agora e é só a segunda cena)</p> <p>Apaga a luz, muda de cena.</p>	<p>Corta a fala das bruxas (Por onde andou irmã...). começa com Macbeth e Banquo as avistando. Macbeth está com o guarda-chuva do narrador. Bruxas mordem as antenas e depois as usam como se fossem varinhas. “Será pai de vários reis, mas rei não será jamais” → apontam para o saco de Banquo. → as bruxas parecem engraçadinhas (riem bastante) e harmless, mas não o são.</p> <p>Macbeth fixa o olhar para o trono (banco). Narrador está presente (atrás de Banquo).</p> <p>São chamadas por Macbeth de “videntes imperfeitas” (não tá no original). As bruxas riem de Macbeth e o imitam “Vamos, respondam! Eu ordeno!”</p> <p>Os dois estão olhando para a lamparina mantém a imagem das roupas emprestadas.</p> <p>No original, a fala de Ross (E também para honrá-lo, em nome de...) é de Angus.</p> <p>Macbeth está com sangue no rosto.</p> <p><b>Não entendi porque eles estão posicionados diante da lamparina.</b> Bem x mal? Luz x escuridão? Tentação?</p> <p>Narrador (com uma fala de Macbeth) → Duas verdades foram ditas e servem como um feliz prólogo para o grande ato que vem a seguir cujo tema é imperial.</p> <p>Duncan já está ali e se senta no trono.</p>

<b>CENA 4 (15:18 – 18:20)</b>	<b>CENA 5 (18:21 – 23:58)</b>	<b>CENA 6 (24:11 – 25:40)</b>	<b>CENA 7 (25:42 – 31:14)</b>
<p>No original Lenox está nessa cena. Duncan pergunta da execução de Cawdor. Macbeth está ao seu lado. Ironia de Shakespeare é mantida. Relação de Cawdor com Macbeth. Mantém a metáfora das sementes e do plantio. Macbeth olha para o lado, indicando não concordar com a decisão da sucessão do trono. Apaga a luz para Macbeth falar “Príncipe de Cumberland! Ou eu tropeço...”. Fala para a lâmparina: “Estrelas, parem de brilhar...”. Duncan falando com Banquo iluminado. Luz x escuridão. Apaga a luz para trocar de cena.</p>	<p>Mexem no cenário. Arrastam as cadeiras para o lado esquerdo e trazem o quadro para o centro. Tudo no escuro. Lady Macbeth (parece uma retardada lendo) está lendo a carta de Macbeth detrás do quadro. Macbeth está ali. Efeito: cena de filme quando ouvimos a voz da personagem que escreveu a carta. + união do casal. A capa dela cobre o quadro. Termina de ler a carta e o quadro é virado. Está vestida de gueixa. Tira a imagem de envenenamento pelos ouvidos. O mensageiro que entra é o narrador. Quando sai, continua lendo o livro de Shakespeare. Desce do quadro para fazer a reza maligna. No “Pare, pare” soam sinos. Anda com um andar de gueixa. Iluminação roxa. Macbeth está ajoelhado diante da esposa e beija a mão dela. LM vai para perto da lâmparina. Os 2 têm capas. Eles se revezam diante da lâmparina. Enquanto ela fala que ele é um livro aberto, Macbeth olha para a lâmparina. Aqui é LM quem tem o controle de tudo. Macbeth quase não abre a boca. A luz apaga, os dois saem com as capas e passam por cima de Duncan e de Banquo.</p>	<p>Contraste da luz roxa com a luz amarela. Lady Macbeth está ajoelhada e encoberta por um véu faz medidas a Duncan. Máscara, aparências, negros desígnios. Macbeth está posicionado virado para o quadro. Tira as imagens que Shakespeare usa, como a dos romeiros (p. 209). Macbeth faz um movimento semelhante ao da esposa. Ele passa por debaixo de seu véu. Banquo e Duncan ajudam com o véu. <b>Qual a função dos véus?</b> Trama do destino? Enredamento?</p>	<p>Lady Macbeth está de costas para Macbeth enquanto ele profere o solilóquio da adaga. Tudo está escuro. Imagem dos céus e dos querubins foi tirada. Está de frente para a plateia e só mexe a cabeça. 3ª vez que tocam os sinos. Iluminação roxa novamente. Os dois estão de frente um pro outro com suas capas e posicionados na frente do quadro. LM segura a capa de Macbeth e desafia a sua masculinidade. Ela fala pra plateia, ele olha pra cima. Quando Macbeth hesita e pergunta sobre o fracasso, LM dá 3 tapas nele. Os dois se cobrem com a capa. <b>Relação com o quadro: Dorian Gray.</b></p>

## MACBETH VILLELA ATO 2

<b>CENA 1 (31:14 – 34:37)</b>	<b>CENA 2 (34:38 – 37:48)</b>	<b>CENA 3 (37:49 – 42:18)</b>	<b>CENA 4 (42:19 – 44:32)</b>
<p>Usam a luz de novo para mudar de cena. As bruxas estão cobertas por véus. Sentam na estrutura do quadro em frente a ele. Banquo senta em cima delas. Macbeth e LM saem de cena e Banquo pega uma parte do tecido do véu de Macbeth e faz como se tivesse sob o véu. Fleance não está nessa encenação. Macbeth se posiciona atrás de Banquo e</p>	<p>Escurece um pouco para a mudança de cena. Iluminação roxa. Lady Macbeth dá uma volta na frente do quadro. Anda como gueixa. Narração. Só vemos as mãos de Macbeth com fios representando o</p>	<p>Porteiro com sotaque nordestino. Cena de alívio cômico. A porta é uma mala de viagem que está na frente do quadro. Segura uma antena (seria uma bengala?). Ri forçado. Demonstra impaciência. Faz sinal de \$\$, abre a mala/ porta. Macduff está atrás da mala, ajoelhado. As piadas se perdem (contexto,</p>	<p>Apagam as luzes para a mudança de cena. O quadro está lá. Antena serve de muleta/ bengala. Narrador atrás da lâmparina equipado com livro e guarda-chuva.</p>

<p>das bruxas. Banquo fala debaixo do véu. Sua fala é uma mescla com a de Fleance. Quando conta do seu sonho, as bruxas dão tchauzinho para a plateia. Elas reforçam a ideia da interferência do destino. Banquo sai e as bruxas começam a tricotar. Erguem suas antenas como se fossem punhais. As bruxas continuam a tricotar. Corta a referência a Tarquínio, à Hécate. A fala de é mais direta e menos poética. As bruxas juntam todas as antenas e dão para Macbeth antes da fala “Chão firme...”. passa para frente das bruxas, que agora estão descobertas. 4a vez que toca o sino. Corta a fala “Duncan , não ouça, pois esse dobrar de sinos pro céu ou pro inferno o vai chamar”. Resume: “eu vou e está feito”. Está com o punhal levantado.</p>	<p>sangue, cada mão de um lado do quadro e Macbeth atrás. LM se ajoelha na frente do quadro e coloca as mãos nele. Estão separados pelo quadro. Ela se levanta. Alguém coloca as antenas nas mãos de Macbeth. Pega os punhais das mãos de Macbeth. Batem no portão. Corta a referência a Netuno na fala de Macbeth. Lady Macbeth também aparece com fios vermelhos nas mãos. Muda as palavras de Shakespeare.</p>	<p>etc). Se identifica como o porteiro do inferno. O narrador faz o papel do Lenox. Está com o livro. Narra o que aconteceu de noite. Macduff chega carregando um boneco do rei. Está diante do quadro. Todos os atores estão em cena. O narrador está no canto direito, segurando o livro. Macduff ergue o rei e mostra para a LM: “O nosso rei foi assassinado”. Narrador: “Malcolm e Donalbain, os filhos do rei conversam em segredo”. Os dois conversam em frente a lamparina, mas não olham para ela. Só o Banquo fala sobre traição. Cortam as falas depois da dele. O rei é erguido e retirado do palco.</p>	<p>Mescla suas falas com algumas das de Ross. Narrador faz o papel de Macduff. Lê as suas falas. Algumas referências cortadas, como a dos trajes. Fica tudo escuro para a mudança de cena.</p>
---	---	--	--

### MACBETH VILLELA ATO 3

<b>CENA 1 (44:33 –48:52)</b>	<b>CENA 2 e CENA 4 (48:53 – 53:34)</b>	<b>CENA 6 (53:35 – 53:07)</b>
<p>Arrastam os bancos de novo. Quadro vai para o fundo, mas fica visível ainda. Narrador: “Ato 3, cena 1: assassinato por encomenda”. Entrega a coroa para Macbeth, que a põe. Banquo está presente na cena. Senta-se no trono e se coroa. Enquanto Banquo faz o aparte, Macbeth segura a coroa na frente do rosto. Brinca com a coroa. Narrador venda Banquo e o mata com as antenas. Enquanto isso Macbeth profere seu solilóquio. Explicita a referência a Marco Antônio. “Foi para os filhos de Banquo...” → aponta para Banquo. “Não, antes, prefiro desafiar o destino até a morte” → Macbeth tira do bolso fios de sangue e coloca na boca de Banquo. Depois, vira a cabeça dele. Banquo se levanta e vai embora. Não tem a parte dos assassinos.</p>	<p>Corta a parte de que LM se sente sozinha. Mantém a ideia dos escorpiões. e corta a parte de que Macbeth fala “sê inocente, tolinha...”. Banquete → seguram uma colcha de retalhos para fazer a mesa. Há galões de água. Macbeth: “A todos, minhas sinceras boas-vindas” → fala com a plateia. Fantasma de Banquo vestido de branco com sangue na boca. Ele ergue as mãos para Macbeth e faz umas caretas. Narrador está na cena, com guarda-chuva, segurando o livro. → faz o papel de Lenox: “Alguma coisa preocupa Vossa Majestade?”. Macbeth banca o desesperado e grita com os convidados. Os atores saem da colcha de retalhos e vão se retirando do palco.</p>	<p>Ao saírem de cena LM e Macbeth empurram a fileira de cadeiras para outro lugar no palco. O narrador é o comentarista, uma espécie de coro. Tudo escuro, iluminação em cima dele. Era pra ser Lenox e um nobre. Condensaram as falas e resumiram a situação. Fala onde está Malcolm e Macduff.</p>

### MACBETH VILLELA ATO 4

<b>CENA 1 (55:08 –1:01:27)</b>	<b>CENA 2 (1:01:28 – 1:03:32)</b>
<p>Cena com as bruxas. Elas estão rindo. Sua fala é rimada. Macbeth =&gt; vítima. Riem de Macbeth. Carregam malas e tricotam. Macbeth fala de cima de uma escada. Usam as malas como caldeirões. Uma das bruxas (a do meio) tira uma cabeça com chapéu da mala. A da direita tira um bebê da outra mala. Atrevido = viril (gestual). Sobre a cabeça do bebê colocam uma coroa. Bebê sobe a escada. Fala da floresta de Birnam. Bruxas carregam coroas nas antenas. Voz computadorizada e circulam em volta da escada e de Macbeth. O fantasma de Banquo aparece com sangue na boca e uma espécie de capela aberta com espelhos está amarrada nele. As bruxas dão para Banquo as antenas com as coroas. Bruxas continuam tricotando. Congelam quando Macbeth fala. Narrador= mensageiro. Macbeth carrega a escada para outro lugar quando termina sua fala. Ele leu sua fala no livro e depois jogou o livro pro narrador. Dois atores mudam o totem de teares para frente. Outros atores trazem as cadeiras para trás.</p>	<p>Narrador faz o papel de Ross. Vai dar a notícia de que a esposa e os filhos de Macduff foram assassinados. Ele está no centro enquanto Malcolm e Macduff estão um a cada lado de frente um para o outro segurando escudos. O narrador lê o livro.</p>

### MACBETH VILLELA ATO 5

<b>CENA 1 (1:03:35 –1:07:58)</b>	<b>CENA 3 (1:01:28 – 1:09:00)</b>	<b>CENA 4 (1:09:03 – 1:09:32)</b>
<p>Cena de sonambulismo de Lady Macbeth. Ela está vestida de branco. Música de Purcell. Iluminação roxa. Voz tranquila. Em certo momento tira o véu e está com um pedaço da maquiagem só.ela fala “o que está feito não pode ser desfeito” Suas roupas parecem trapos. Fantasmagórica. Começa andando perto do quadro e da lamparina. Dama de companhia faz comentários enquanto Lady Macbeth caminha pelo palco. Tem um ventilador soprando vento nas vestes de LM. Ela está com os braços abertos. Dá um grito antes do “lave suas mãos” e põe as mãos na cabeça. Entra dentro da saia do narrador, que faz umas caretas e grita. Podemos ver a LM se retirando do palco.</p>	<p>Macbeth está dentro do tear que ao mesmo tempo simboliza o castelo e a armadilha que ele/o destino preparou para si mesmo.</p>	<p>Tem soldados de um lado segurando escudos e antenas como espadas, Macbeth dentro do tear no meio e do outro lado está Macduff com um galho simbolizando a floresta.</p>

<b>CENA 5 (1:09:33 –1:13:10)</b>	<b>CENAS 7, 8 e 9 (1:13:11 – )</b>
<p>Grito de LM. “Ela deveria ter morrido depois” → Macbeth cai. Sons de tambores. A floresta “se move”. Ator dança com o galho e termina a dança como se estivesse segurando uma moça ou uma vassoura próximo ao chão. Do outro lado, atores fazem uma coreografia de guerra. Um mensageiro, em cima da escada avisa que a floresta começara a se mexer. Narrador está atrás de Macbeth. Os soldados se posicionam para atacar Macbeth.</p>	<p>Luta bem forçada. Galho funciona como espada. Macduff demonstra raiva. Vão atacando como se fossem arrombar uma porta. Os outros também o matam. Começa a tocar “This is the end”. Os atores se viram para a plateia e se afastam para que possamos ver Macbeth. Ele segura sua coroa no alto. Morre com “I’ll never look into your eyes again”. Narrador, com o livro, caminha até ele e pega a coroa. Macbeth demora um pouco para entregá-la. O narrador lê: “Salve, Malcolm, salve o nosso novo rei...”. Ele termina com “FIM”. E joga a coroa para Malcolm e as luzes se apagam. Música “can you picture ...”.</p>

## APÊNDICE 2

### O PROGRAMA DO ESPETÁCULO

O programa de teatro além de ser um documento que registra informações importantes sobre o espetáculo, servindo como fonte para o pesquisador, e pode se tornar uma peça publicitária<sup>1</sup>. Como evidenciam Felipe Matheus Bachmann Ribeiro e Walter Lima Torres Neto (2011), o programa se configura como um discurso dos agentes criativos da cena teatral que utilizam esse suporte como forma de expressão para além do espetáculo. Ele é uma forma de comunicação eficiente entre as pessoas que praticam o teatro e o público.

Conforme aponta Walter Lima Torres Neto, o programa se caracteriza como “uma lembrança, um traço, um vestígio, um lugar de memória ao alcance das mãos, lembrança do que fora do deleite dos olhos e dos ouvidos. O programa de teatro com o passar do tempo ativa a lembrança do espectador teatral” (TORRES NETO, 2010, p. 1). Ele guarda pistas dos fios da trama da encenação, abrigando indícios de algo que já se encerrou e que agora só pode ser mediado por nós, servindo como “uma peça da engrenagem do que fora a cultura e a prática teatral de um outro período” (TORRES NETO, 2010, p. 2). Esse suporte pode se oferecer como um ponto de partida para a análise do espetáculo, já que dispõe de informações gerais relacionadas à encenação e à sua concepção.

De modo geral, os programas teatrais apresentam dados que dizem respeito ao autor da peça, ao nome dos artistas encarregados da concepção (direção, assistência de direção) e da execução e ao repertório da companhia ou do grupo teatral. Nesse sentido, ele serve como uma espécie de contrato com o espectador e deverá ser cumprido ao longo do espetáculo. É através dele que o público começa a ter uma percepção das ideias e da concepção da encenação. Antes dele, o espectador pode ter tido acesso ao que Ribeiro e Torres Neto (2011) chamam de suporte periférico, que seriam filipetas, volantes, *releases* e *flyers*. Esses suportes contêm dados como local, data e horário de apresentação, direção, elenco e patrocinadores.

---

<sup>1</sup>No programa teatral de *Macbeth* não há espaço publicitário, porém, a contracapa apresenta um adesivo branco com os patrocinadores, produtores, realizadores e apoiadores da encenação: Lei de Incentivo à Cultura, Globo, Vivo, Ministério da Cultura, Piola, Batel Grill Churrascaria, Roochelle, Padaria América, e Restaurante Dom Antonio. O adesivo varia de acordo com os locais de apresentação e com os patrocinadores.

O programa de teatro de *Macbeth* estava sendo vendido a R\$10,00 no Teatro Bom Jesus nos dias das apresentações em Curitiba. Ele apresenta o formato de revista no tamanho de 28 cm x 17 cm e dispõe de 16 páginas coloridas. A capa e a contracapa são de uma gramatura mais espessa do que as páginas do interior do programa. Na capa, as primeiras informações que aparecem são: “Ministério da Cultura apresenta” (em branco, com ênfase na palavra “Cultura”, que está em negrito) e “Macbeth W. Shakespeare” (Macbeth em caixa alta e com uma tipografia sem serifa em vermelho e em tamanho maior do que os outros dizeres). Enfatiza-se, desse modo, o autor que está sendo trabalhado. Por outro lado, a foto de Marcello Antony como Macbeth ocupando quase todo o espaço da página. Ele está retratado com respingos de sangue no rosto e no pescoço e apresenta um olhar perturbado. No pescoço identifica-se uma gola branca elisabetana. O vermelho da tipografia e os elementos vermelhos da textura ao fundo reiteram o efeito do sangue. Já na contracapa o foco é dado a uma cadeira com um tecido vermelho e a uma coroa. Ambos simbolizam o trono que Macbeth ardentemente deseja, a ambição que levará o protagonista a cometer assassinatos compulsivamente. As franjas e a textura desse tecido vermelho evocam nobreza e requinte. É uma fotografia frontal da cadeira onde o ponto principal da composição é a coroa.

No interior do programa são exibidos, além dos agradecimentos, elenco e equipe. A primeira página apresenta a figura do narrador, com um guarda-chuva vermelho aberto, um vestido rubro-negro, um cachecol de pompons coloridos, um livro verde, luvas vermelhas e piranhas de cabelo nas orelhas. Seu rosto está inteiramente branco, está com um batom vermelho e uma sombra verde e lápis azul nos olhos. Sua sombra é projetada no guarda-chuva e se assemelha a uma figura diabólica. Sua expressão revela seriedade. É uma figura que, com certeza, chama a atenção e intriga o espectador do espetáculo. A página seguinte não é colorida e é composta por detalhes do figurino das personagens como plano de fundo e por um pequeno texto assinado por Gabriel Villela intitulado “O teatro, o espelho e a cópula”. Nele, Villela discorre sobre sua incursão no universo shakespeariano e sobre o processo de criação da encenação de *Macbeth*. Menciona também elementos sonoros, elementos relacionados ao figurino e à metateatralidade. A quarta página mostra uma foto com Macbeth e Lady Macbeth virados um para o outro na frente de um quadro onde se vê uma figura deformada e desproporcional que transmite a ideia de decomposição e pode insinuar ser o retrato de Macbeth. A imagem ocupa toda a

página quatro e um pedaço da quinta. Nota-se a união do casal, o olhar no olhar, enfim, a sintonia que se estabelece pela fotografia. Na página cinco, há um título, “A aventura de dirigir”, seguido das fotos de Villela, César Augusto, Ivan Andrade e Rodrigo Audi (diretores-assistentes da montagem). Ao lado de cada foto pode-se ler uma citação com a fala de cada um deles. César Augusto, por exemplo, menciona seu interesse na paisagem árida e crepuscular da palavra em Macbeth. Ivan Andrade destaca que a peça (e mesmo a encenação) transforma política em poesia e mistura o popular com o erudito. Rodrigo Audi, por sua vez, enfatiza a questão do trabalho com imaginação nesse espetáculo. Como Villela já havia escrito um texto numa página anterior, ao lado da sua fotografia consta a informação de que ele é o diretor-geral do espetáculo, além de ser o adaptador do texto e de assinar a trilha sonora e os figurinos (esse último com Shicó do Mamulengo). Nas páginas seis e sete há três textos intitulados “Macbeth e o espaço eterno da voz” (de Francesca Della Monica), “A força da intenção” (de Babaya) e “A musicalidade cênica de Shakespeare” (de Ernani Maletta). O primeiro texto aborda o espaço antropológico, a projeção e a espacialização da voz dos atores. Já o segundo texto aponta para as funções de Babaya como preparadora de voz. E o terceiro texto expõe o trabalho com a musicalidade cênica de Ernani Maletta. Nota-se, nesse espaço uma preocupação e um cuidado com a palavra e com a poesia de Shakespeare. Cada texto está disposto junto da foto desses autores. O fundo dessas duas páginas é composto por adereços utilizados nas roupas das bruxas. As três bruxas com suas agulhas/antenas em frente a um tear estão numa foto relativamente grande no canto superior da página sete.

As páginas oito e nove contêm informações técnicas do espetáculo. Nelas se encontram os agradecimentos, o elenco e a equipe que trabalhou nessa montagem. O fundo é preto e há uma foto grande de Duncan na página oito (que extrapola um pouco para a página seguinte). O figurino da personagem é colorido e ornamentado com um tecido com várias tramas. Ele segura uma antena (possivelmente o cetro) e está com uma coroa na cabeça. Assim como o narrador sua maquiagem é toda branca na face e ele apresenta uma sombra azul e rouge vermelho nas bochechas. O detalhe do figurino que antes aparecia como fundo na página com o texto de Villela se mostra por inteiro ao lado de Duncan.

Da página dez à página treze são apresentados os atores que encenam este espetáculo. Cada um deles tem uma foto e um trecho do personagem que interpreta.

Macbeth (Marcello Antony) e Banquo (Marco Antônio Pâmio) estão lado a lado, na parte superior das páginas dez e onze, ocupando o mesmo espaço. A citação de Macbeth é retirada do quinto ato, “É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando nada...”. A de Banquo se refere ao momento em que a personagem conversa com Macbeth sobre as bruxas: “Às vezes, o demônio nos tenta com pedaços de verdade para nos levar a cometer as piores loucuras. E depois, somos abandonados à nossa própria sorte”. Lady Macbeth (Claudio Fontana), Macduff e Duncan (Helio Cicero) aparecem na parte inferior dessas páginas. A citação de Lady Macbeth diz respeito à ambição, a de Duncan tem a ver com o tema da aparência e da realidade e a de Macduff informa que ele foi arrancado do útero da sua mãe. Nas páginas doze e treze há as personagens do Velho (Rogerio Brito), de Malcolm (Marco Furlan), do narrador e de Lennox (Carlos Morelli) e da primeira bruxa (José Rosa). Os trechos citados por eles estão associados com seus personagens e se referem à noite estrangulando o dia, à corrupção da virtude, aos gritos de morte e a profecias terríveis e à confusão de valores. É interessante notar que nas fotos os atores estão com as roupas dos ensaios e não com os figurinos de suas personagens. Morelli, por exemplo, olha para um espelho como se estivesse no camarim, Rosa segura um adereço de palco como se estivesse ensaiando, Pâmio está com uma camiseta do “Shakespeare's Globe”, Cicero segura o roteiro e parece memorizar as suas falas. A intenção parece ser a de mostrar o espetáculo sendo produzido, em desenvolvimento; ou seja, o seu processo. Ele não é algo pronto ou acabado, mas está em constante transformação. O trabalho do ator nunca acaba; à medida que o público reage e interage com os atores é que se vai delineando e aperfeiçoando o espetáculo. Destacam-se, nessas páginas, os planos de fundo em preto e branco, com detalhes dos tecidos, das formas dos figurinos. Nota-se, assim, uma preocupação com o conceito de urdidura, de trama, de texturas e retalhos.

Por fim, as últimas páginas destacam o cenógrafo (Márcio Vinicius), o iluminador (Wagner Freire), o figurinista e aderecista (Shicó do Mamulengo), o diretor de movimento (Ricardo Rizzo). Pode-se visualizar a equipe técnica juntamente com a indicação de suas tarefas. Shicó do Mamulengo segura em suas mãos um adereço e Ricardo Rizzo está ensaiando a movimentação cenográfica com os atores. Destacam-se nessas páginas o rei Duncan (ao centro) e quatro nobres ao seu lado. Seus olhares são para o leitor/espectador. A tomada da fotografia em uma

ligeira diagonal que oferece uma maior dinamismo à composição.

Através desse programa percebe-se um cuidado com as imagens, um destaque para o figurino da peça, um trabalho com a disposição das figuras e das palavras na página. O espectador que teve contato com esse material já percebe que o elenco é inteiramente masculino, que se estabelece um diálogo com o teatro elisabetano, não apenas pela valorização da palavra, mas pelo fato de ter somente atores, o uso das golas brancas, o investimento no figurino. O cenário não é apresentado; apenas alguns elementos como o quadro, o tear e a cadeira são mostrados. O programa de *Macbeth* tenta revelar ao leitor espectador a experiência criativa (os bastidores e mesmo o processo de criação) das pessoas envolvidas nesse processo. Apesar de ser muito elaborado e caprichado, talvez tenha faltado, no programa, um resumo da tragédia *Macbeth* e informações preliminares a respeito da peça objetivando aproximar o público dessa tragédia antes de sua apresentação propriamente dita. Considero que o programa também seja um bom suporte para o público depois do espetáculo quando ele poderá apreciar todos esses aspectos com suas impressões da encenação. Entretanto, o programa não deixa de ser uma ótima contribuição para a formação de plateia. Não podemos desconsiderar a sua importância, principalmente, hoje em dia, quando o público, em geral, não tem acesso a nenhuma informação acerca do espetáculo que vai assistir mesmo se nos referirmos a informações básicas como os nomes do diretor e do elenco.

## APÊNDICE 3

## TABELA DE ENCENAÇÕES SHAKESPEARIANAS NO BRASIL

Nome do Espetáculo	Local onde estreou	Data/ano de estreia	Informações
<i>Romeu e Julieta</i>	Teatro do Estudante do Brasil (RJ)	1938 (reencena em 1941)	Com Paulo Porto e Sonia Oiticica.
<i>Como quiseses</i>	Teatro do Estudante do Brasil (RJ)	1942	Direção Sadi Souza Leite Cabral
<i>Hamlet</i>	Teatro do Estudante do Brasil (RJ)	1948	dirigida por Hoffman Harnisch, com Sérgio Cardoso no papel principal e Maria Fernanda atuando como Ofélia.
<i>Macbeth</i>	Teatro do Estudante do Brasil (RJ)	1949	Direção de Esther Leão.
<i>Sonho de uma noite verão</i>	Teatro do Estudante do Brasil (RJ)	1949	Direção: Ruggero Jacobbi. Tradução: Visconde de Castilho. Com: Paulo dos Reis, Daisy del Negry, Luiz Gregório, Ingrid Schuller, entre outros.
<i>Otelo</i>	Rio de Janeiro	1956	da Cia Tonía-Celi-Autran
<i>A megera domada</i>	São Paulo	1964	Dirigida por Antunes Filho
<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Rio de Janeiro	1964	De O Tablado. Tradução: Maria da Saudade Cortesão. Direção: Maria Clara Machado. Com: Sérgio Mauro, Cezar Tozzi, Maria Helena Kropf, Érico Vidal, entre outros.
<i>A megera domada</i>	Curitiba	1964	Direção de Cláudio Correia e Castro e produção do Teatro de Comédia do Paraná. Compunham o elenco: Cláudio Correia e Castro, Nicette Bruno, Paulo Goulart, Maurício Távora, Lala Schneider, Wilde Quintada, entre outros.

<i>Júlio César</i>	São Paulo	1964	Dirigida por Ruth Escobar.
<i>A tempestade</i>	Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro	1964	Dirigida por Tite de Lemos
<i>Macbeth</i>	Goiânia, Goiás	1965	Direção: Otávio Arantes. Cenografia e figurino: Pernambuco de Oliveira. Produção: Associação Goiana de Teatro.
<i>Romeu e Julieta</i>	São Paulo	1969	Dirigida por Jô Soares e José Luiz Archanjo. Produção de Ruth Escobar. Com Regina Duarte.
<i>Macbeth</i>	Bahia	1970	Direção: Enrique Ariman. Com: André Lopes, Antônio Goés, Armindo Bião, Carlos Petrovich, Frieda Guttman, entre outros.
<i>Macbeth</i>	Rio de Janeiro	1970	Dirigida por Fauzi Arap. Com Tonia Carrero e Paulo Autran.
<i>Balbina de Iansã</i>	Teatro São Pedro, São Paulo	1970	Escrita e dirigida por Plínio Marcos (adaptação em forma de musical de Romeu e Julieta)
<i>Coriolano</i>	São Paulo	1974	Direção de Celso Nunes.
<i>Ricardo III</i>		1975	Direção de Antunes Filho. Com Juca de Oliveira no papel de Ricardo.
<i>Sonho de uma noite de verão</i>	São Paulo	1979	Direção e tradução de Roberto Lage, Cenografia e figurino de J.C. Serroni.
<i>Rei Lear</i>	Rio de Janeiro	1983	Teatro dos Quatro. Com Sérgio Britto, Abrahão Farc, José Mayer, Ney Latorraca e Ary Fontoura. Dirigida por Celso Nunes
<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Central Park, Nova York (New York Shakespeare Festival)	1991	Dirigida por Cacá Rosset. Com: Christiane Tricerri
<i>As idades do homem</i>	São Paulo	1991	Com Sérgio Viotti. Dirigida por Dorival Carper. Peça com vários

			trechos de Shakespeare.
<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Curitiba	1991	Dirigida por Marcelo Marchioro
<i>Macbeth</i>	São Paulo	1992	realizada pela Fagundes Produções Artísticas, com Ulysses Cruz na direção
<i>Trono de Sangue</i>	São Paulo	1992	Do Grupo Macunaíma, com Antunes Filho como diretor.
<i>Hamlet</i>	Curitiba	1992	Dirigida por Marcelo Marchioro
<i>Romeu e Julieta</i>	Belo Horizonte	1992	Do Grupo Galpão, dirigido por Gabriel Villela
<i>A comédia dos erros</i>	Delacorte Theater, NY/ São Paulo	1992/1994	Dirigida por Cacá Rosset, com Eduardo Siracusa e Christiane Tricerri.
<i>Noite de reis</i>	Rio Grande do Norte	1994	Do Grupo Clowns de Shakespeare.
<i>Pércles, príncipe de Tiro</i>	Teatro Popular do Sesi, São Paulo	1995	Dirigida por Ulysses Cruz, com cenografia de Helio Eichbauer
<i>Rei Lear</i>	São Paulo	1996	Dirigida por Ulysses Cruz. Com Paulo Autran, Karin Rodrigues, Suzana Faini, entre outros.
<i>Hamlet</i>	Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo	1997	Dirigida por Ulysses Cruz. Com Marco Ricca, Rubens Caribé, Julia Feldens, Marcos Daud, Ernani Moraes.
<i>Estou te escrevendo de um país distante</i>	Curitiba	1997	Dirigida por Filipe Hirsch, baseada na tragédia Hamlet.
<i>Megera Donada</i>	Natal, Rio Grande do Norte	1998	Do Grupo Clowns de Shakespeare. Dirigida por Sávio Araújo.
<i>Sonhos de uma noite só</i>	Natal, Rio Grande do Norte	1999	Do Grupo Clowns de Shakespeare.
<i>2001: Happy New Lear</i>	Rio de Janeiro	1999	Do grupo Studio Stanislavski. Dirigida por

			Celina Sodré.
<i>Rei Lear</i>	Teatro Sesc Vila Mariana, São Paulo	2000	Dirigida por Ron Daniels, com Ligia e Raul Cortez.
<i>Ricardo III</i>	Minas Gerais	2000	Dirigida por Yara de Novaes. Com Jorge Emil.
<i>Hamlet</i>	Teatro I do Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro	2001	Com Diogo Vilela, dirigido por Marcus Alvisi.
<i>Sonhos de uma noite de verão – fragmentos amorosos</i>	Ópera de Arame, Curitiba	2002	Da Cia do Palácio das Artes. Com Gabriel Villela na direção teatral e Cristina Machado como diretora de coreografia.
<i>Otelo</i>	Galpão do Folias, São Paulo	2003	Do Grupo Folias D'Arte. Dirigida por Marco Antonio Rodrigues.
<i>Muito barulho por quase nada</i>	Rio Grande do Norte	2003	Do Grupo Clowns de Shakespeare. Direção de Fernando Yamamoto e Eduardo Moreira.
<i>Macbeth herói bandido</i>	Teatro Dante Barone da Assembléia Legislativa, Porto Alegre	2004	da Cia Rústica, dirigido por Patrícia Fagundes. Com: Nelson Diniz, Sérgio Etchichury, Vanise Carneiro, Álvaro Rosa Costa, Alexandre Scapini, Júlio Andrade, Lisandro Belotto e João Spalding.
<i>Macbeth</i>	Rio de Janeiro	2004	Do Grupo Amok, dirigido por Ana Teixeira.
<i>Conto de inverno</i>	Rio de Janeiro	2004	Dos Atores de Laura, dirigida por Daniel Herz. Foi protagonizada por Charles Fricks e Verônica Reis. A tradução utilizada foi a de José Roberto O'Shea. *No site do projeto Shakespeare Digital Brasil encontram-se trechos de Fricks e de Reis interpretando Leontes e a Rainha Hermione, respectivamente.
<i>Otelo da Mangueira</i>	São Paulo	2005	Com Gustavo Gasparani e Cláudia Ventura.

			Direção de Daniel Herz.
<i>Senhora Macbeth</i>	Sesc Vila Mariana, São Paulo	2006	Baseada no texto da argentina Griselda Gambaro – que fez uma versão livre da tragédia escocesa. Dirigida, traduzida e adaptada por Antonio Abujamra. Com Marília Gabriela.
<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Bahia	2006	Do Bando de Teatro Olodum, dirigida por Marcio Meirelles, com Auristela Sá, Clésia Nogueira, Ednaldo Muniz, Elane Nascimento
<i>Ricardo III</i>	Teatro Faap, São Paulo	2006	Dirigida por Jô Soares. Com Marco Ricca, Denise Fraga, Glória Menezes, Ary França.
<i>Ricardo III</i>	Ágora Teatro, São Paulo	2006	Dirigida por Roberto Lage. Com Celso Frateschi.
<i>Os dois cavalheiros de Verona</i>	Morro do Vidigal no Rio de Janeiro	2006	Do Grupo Teatral Nós do Morro, dirigida por Guti Fraga. *Há um vídeo completo desta produção disponível no projeto digital Global Shakespeares do MIT.
<i>Antônio e Cleópatra</i>	Sesc Vila Mariana, São Paulo	2006	Direção de Paulo José. Com Maria Padilha.
<i>Hamlet sincrético</i>	Hospital Psiquiátrico São Pedro, Porto Alegre.	2006	Dirigida por Jessé de Oliveira.
<i>Macbeth, a peça escocesa</i>	São Paulo	2007	Direção de Regina Galdino.
<i>Othelito</i>	São Paulo	2007	Adaptação para crianças. Dirigida por Ângelo Brandini. Cia Vagalum Tum Tum.
<i>Macbeth – a tragédia da noite eterna</i>	Santarém, Pará	2008	Dirigida por Adriano Barroso.
<i>Macbeth – como nasce um deserto</i>	Sesc Avenida Paulista, São Paulo	2008	com Éderson José e Arieta Correa na direção.

<i>Otelo</i>	Raul Cortez, São Paulo	2008	Dirigida por Marcus Alvisi. Com Diogo Vilela.
<i>A megera domada</i>	São Paulo	2008	Do Grupo Teatro do Ornitorrinco. Com Cacá Rosset na direção.
<i>A megera domada</i>	Caxias do Sul, Rio Grande do Sul	2008	Do Grupo Ueba. Com Jessé Oliveira na direção.
<i>Macbeth</i>	Manaus, Amazonas	2009	Do grupo Fênix, sob a direção de Nonata Silva. Com Bill Barroso, Joély Narramias, Renan Carvalho, Luiz Carlos Oliveira e Rodrigo Araújo.
<i>Otelo, as faces do ciúme</i>	Teatro Barracão EnCena, Curitiba	2009	Direção de Sílvia Monteiro. Com Danilo Avelleda, Mevelyn Gonçalves, Luiz Carlos Pazello, Pagu Leal, Juscelino Zílio e Rubens Siena .
<i>Macbeth</i>	Teatro Tom Jobim, Rio de Janeiro	2010	Protagonizado por Daniel Dantas e Renata Sorrah. Com direção de Aderbal Freire Filho.
<i>O bobo do rei</i>	São Paulo	2010	Da Cia Vagalum Tum Tum. Direção de Ângelo Brandini. Adaptação de <i>Lear</i> para crianças.
<i>Sua Incelença, Ricardo III</i>	Rio Grande do Norte	2010	Do Grupo Clowns de Shakespeare. Direção de Gabriel Villela.
<i>O príncipe da Dinamarca</i>	São Paulo	2011	Adaptação de <i>Hamlet</i> para crianças. Cia Vagalum Tum Tum. Direção de Ângelo Brandini.
<i>Hamlet</i>	Tuca, São Paulo	2012	Com Thiago Lacerda. Dirigida por Ron Daniels.
<i>Macbeth</i>		2012	Ópera dirigida por Robert Wilson, a partir do libreto de Verdi.
<i>Macbeth</i>	Teatro Vivo, São Paulo	2012	Com Marcello Antony e Claudio Fontanda. Direção de Gabriel Villela.

<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Rio de Janeiro	2013	Ópera de Benjamim Britten, dirigida por André Heller-Lopes.
<i>Psycho Rock Hamlet</i>	Curitiba	2013	Dirigido por Jota Eme
<i>Hamlet (Ego) Trash</i>	Curitiba	2013	Direção de Cesar Almeida
<i>Coriolano</i>	Sesc Bom Retiro, São Paulo	2013	Direção de Esther Goés
<i>Muito barulho por nada</i>	São Paulo	2013	Direção de Rodrigo Spina. Com: Bruna Dacal, Cadu Cardoso, Clara Rocha e outros.
<i>Solilóquios de Shakespeare</i>	Teatro Maria Della Costa, São Paulo	2013	um espetáculo com monólogos de <i>Hamlet</i> , <i>Otelo</i> , <i>Trabalhos de amor perdidos</i> e <i>O mercador de Veneza</i> , sob direção de Hermano Leitão. Com: Claudiane Carvalho, Gabriel Monteiro, Hermano Leitão, Jally Ferrari, Luana Martins, Rogério Favoretto, Rodrigo Medeiros, Rudy Serrati, Viviane Esteves e Wallace Becker.
<i>Dona Macbeth</i>	Curitiba	2013	Da Cia Portátil, dirigida por Rafael Camargo
<i>Paper Macbeth</i>	Santa Catarina	2013	Da Fazendo Fita Cia Artística. Com direção de Sassá Moreti.
<i>Trono sujo de sangue</i>	São Paulo	2013	Da Cia Núcleo de Teatro. Direção e adaptação Jonas Nogueira. Com: Matheus Gonçalves Guto Oliveira Marcio Alexandre Renan Marabez Guilherme Cerebel Henrique Carlos.
<i>Timon de Atenas</i>	Teatro Maison de France, São Paulo	2014	Direção de Bruce Gomlevsky. Com Vera Holtz e Alice Borges.
<i>Ricardo III</i>	Rio de Janeiro	2014	Com Gustavo Gasparani no elenco e direção de Sergio Módena
<i>Ricardo III</i>	São Paulo	2014	Direção de Marcelo Lazzaratto. Com Chico Carvalho,

<i>Hamlet na máfia</i>	Teatro Lala Schneider, Curitiba	2014	Direção de João Luiz Fiani.
<i>Otelo</i>	Santa Catarina	2014	da Persona Cia de Teatro. Direção de Jefferson Bittencourt.
<i>Lear</i>	Curitiba	2014	Direção de Paulo Vinicius.
<i>A tempestade</i>	Curitiba	2014	Direção de Alex Wolf.
<i>Translation Péricles</i>	Curitiba	2014	Dirigida por Marco Koller e Alex Wolf.
<i>Noite de Reis – Unidos do Carnaval</i>	Teatro Mube Nova Cultural, São Paulo	2014	Direção de Ramiro Silveira
<i>Shakespeare no papel</i>	Brasília	2014	uma adaptação do Grupo de Teatro Celeiro das Antas da peça <i>Sonhos de uma noite de verão</i> , encenada por atores e bonecos
<i>Muito barulho por nada</i>	Teatro Plínio Marcos, São Paulo	2014	Da Companhia Provisória de Teatro. Direção de Arthur Tadeu Curado. Elenco: Andréa Alfaia, Arthur Tadeu Curado, Patrícia Marjorie e Wilson Demétrius (Cia. Provisória). Atores Convidados: Alexandra Medeiros, Kamala Ramers e Thiago Ramade.
<i>Bruxas da Escócia</i>	Sesc Pompeia	2014	Adaptação infantil de <i>Macbeth</i> . Cia Vagalum Tum Tum. Direção Ângelo Brandini.

**TABELA 1:** Shakespeare no Brasil.

**Fonte:** Tabela elaborada pela autora da pesquisa.

## APÊNDICE 4

ESTRUTURA *MACBETH* – VILLELA

CENAS	ATO 1	ATO 2	ATO 3	ATO 4	ATO 5
PRÓLOGO	Narrador – FALA INVENTADA				
CENA 1					
CENA 2			JUNÇÃO COM A CENA 4		CENA CORTADA
CENA 3			CENA CORTADA	CENA CORTADA	
CENA 4			JUNÇÃO COM A CENA 2		
CENA 5					
CENA 6					CENA CORTADA
CENA 7					CENAS 7, 8 E 9 JUNTAS
CENA 8					CENAS 7, 8 E 9 JUNTAS
CENA 9					CENAS 7, 8 E 9 JUNTAS

TABELA 2: Estrutura da encenação de *Macbeth* de Villela.

Fonte: Tabela elaborada pela autora da pesquisa.

**ESTRUTURA *MACBETH* – SHAKESPEARE**

<b>CENAS</b>	<b>ATO 1</b>	<b>ATO 2</b>	<b>ATO 3</b>	<b>ATO 4</b>	<b>ATO 5</b>
<b>PRÓLOGO</b>	<b>NÃO TEM</b>				
<b>CENA 1</b>	Charneca deserta.	Pátio do castelo de Macbeth.	Forres. Uma sala no palácio.	Uma caverna escura.	Dunsinane. Uma sala no castelo.
<b>CENA 2</b>	Um acampamento.	Pátio do castelo de Macbeth.	Forres. Uma outra sala no palácio.	Fife: uma sala no castelo de Macduff.	O campo perto de Dunsinane.
<b>CENA 3</b>	Uma charneca.	Pátio do castelo de Macbeth.	Forres. Um parque, onde um caminho leva ao palácio.	Inglaterra. Uma sala no palácio do rei.	Dunsinane. Uma sala no castelo.
<b>CENA 4</b>	Forres. Uma sala no palácio.	Fora do castelo de Macbeth	Um salão de Estado no palácio.		Campo perto de Dunsinane.
<b>CENA 5</b>	Inverness. Uma sala no castelo de Macbeth.		A charneca.		Dunsinane. Dentro do castelo.
<b>CENA 6</b>	Inverness		Em algum ponto da Escócia		Dunsinane. Uma planície diante do castelo.
<b>CENA 7</b>	Inverness. Uma sala no castelo de Macbeth.				Dunsinane. Uma outra parte do campo.
<b>CENA 8</b>					Dunsinane. Uma outra parte do campo.
<b>CENA 9</b>					Dentro do castelo.

**TABELA 3:** Estrutura da encenação de *Macbeth* de William Shakespeare.**Fonte:** Tabela elaborada pela autora da pesquisa a partir da tradução realizada por Barbara Heliodora.

## ANEXOS

### ANEXO 1

#### Entrevista com Claudio Fontana

**R – Como ator, como foi a experiência de trabalhar com o diretor Gabriel Villela? E como produtor?**

**C. F –** Arrisco a dizer que foi a melhor experiência da minha carreira. Gabriel é um diretor que jamais deixa o ator tranquilo. Sua constante provocação artística estimula o ator a ultrapassar seus limites, a não se acomodar, a fugir do realismo entediante das montagens comerciais, a estudar o barroco, o distanciamento brechtiano, a linguagem metafórica. Lady Macbeth foi uma experiência inesquecível.

Como produtor, é ótimo trabalhar com um diretor que entende a realidade brasileira de como produzir teatro, as dificuldades, os limites. Esse entendimento torna a relação direção-produção tranquila e criativa com Gabriel. Além de ele ter um grande diferencial como artista que é o fato de ser cenógrafo e figurinista também, o que representa uma enorme vantagem na condução do dia-a-dia da produção. E Gabriel é organizado.

Semanas antes da estreia temos sempre a peça marcada, com cenários e figurinos prontos.

**R – Qual o seu interesse em Shakespeare?**

**C. F –** Gabriel me estimulou a ler Shakespeare. Suas montagens de Romeu e Julieta com o Grupo Galpão e Sonho de Uma Noite de Verão com o Grupo de Dança do Palácio das Artes, em BH, além de Ricardo III, com o Grupo Clowns de Shakespeare são obras-primas do fazer teatral e aliam a genialidade de Shakespeare como dramaturgo à poesia cênica de Gabriel como encenador.

**R – Você fez a Lady Macbeth - por que escolheu essa personagem? O que te atrai nela?**

**C. F –** Interpretar qualquer personagem de Shakespeare é um prazer e um desafio para qualquer ator. Digo que Lady Macbeth me escolheu pois no início dos ensaios comecei a interpretar Banquo. Mas o destino quis que a atriz escolhida para o papel não pudesse fazer a peça e fui “promovido” rs. Mas foi o que de melhor aconteceu na minha carreira no teatro. Lady Macbeth é a máquina que promove o mal na peça. Sua intrigante objetividade e frieza são impressionantes. Lady Macbeth é calculista: estrategista e cruel, se considera acima de toda regra e conduta, vendo todos como obstáculos, que devem ser retirados do caminho. Passa por cima das pessoas sem importar-se com nada, só em conseguir o que deseja, na certeza de que os fins justificam os meios. Interpretar um

personagem com essas características é uma oportunidade única na carreira de qualquer ator.

**R – Quais foram os desafios de compor a Lady Macbeth?**

**C. F** – Minha preocupação foi conceber a Lady Macbeth dentro das diretrizes de Gabriel. Sua encenação é fantástica porque é essencialmente teatral, poética, metafórica, não realista. Além disso, queria fugir do estereótipo de uma mulher má e sim personificar a maldade, independentemente de sexo. Com a ajuda da Babaya, preparadora vocal, pesquisamos uma voz neutra, que não remetesse a registros masculinos nem femininos, mas que transmitisse segurança e tranquilidade para dar o contraponto às suas terríveis imprecações. Com a ajuda de Ricardo Rizzo, preparador corporal, descobrimos um andar suave, deslizante, que desse a impressão de leveza, uma vez que a maldade é sorrateira, infiltrante. Aliado a isso, a maquiagem de gueixa japonesa e o vestido preto com capuz que ajudava a transformar o personagem em uma figura híbrida, estranhamente bela.

**R – Quais são os desafios de adaptar Shakespeare?**

**C. F** – Adaptar ou não adaptar Shakespeare, eis a questão. Por um lado, as adaptações ofendem os puristas e amantes dos textos shakesperianos. Por outro, facilitam as montagens nos dias de hoje pois raras vezes é possível encenar Shakespeare com o número de atores que o bardo exige em suas obras. Outro desafio é escolher a tradução que deve aproximar o público da obra, não afastá-lo. Não modificar a obra, mas não ser antiquado e enfadonho ao encená-la na versão integral: esse é o grande desafio. Incluir um narrador na estória que tem a função de evitar a transposição de algumas cenas para o palco é um risco mas viabiliza a produção do espetáculo por vezes já que reduz o número de atores necessário para contar a fábula.

**R – Como você vê/percebe a recepção do público?**

**C. F** – O público adora Shakespeare. A genialidade do dramaturgo está presente em cada cena, em cada personagem, em cada fala. Séculos ainda passarão e Shakespeare estará ainda fascinando as platéias. Na montagem de Macbeth, o público era brindado com uma encenação ousada e moderna e com personagens surpreendentes e fascinantes e saía impressionado com o poder do mal sobre o ser humano,

**R – Como foi sua concepção da Lady Macbeth?**

**C. F** – Personificar o mal de forma sutil no andar, no falar, não conceber uma mulher em cena. Proferir as frases mais terríveis e cruéis com suavidade. Conceber uma Lady estrategista, fria, objetiva sempre conectada às forças do mal mas opaca sem deixar transparecer esse interior diabólico

**R – Qual a importância de se ter só homens no elenco?**

**C. F** – Fugir do realismo entediante da maioria das montagens e homenagear o teatro elisabetano onde só homens subiam ao palco. Por que não um ator interpretar Lady Macbeth se era assim que era feio na época de Shakespeare?

**R** – **O que mais te chamou atenção em Macbeth? E na peça que vocês criaram?**

**C. F** – Macbeth é a tragédia do mal. E como o mal fascina o ser humano. Explorar suas possibilidades, perceber suas consequências, sentir o poder do mal. O ser humano precisa conhecer o mal para evitá-lo ou assumi-lo e a peça cumpre essa função até hoje. Na peça dirigida por Gabriel, tudo isso aconteceu e tocou o público. E mais, as falas de Shakespeare, altamente imagéticas combinaram com a poesia cênica de Gabriel criando um espetáculo instigante, inesquecível.

**R** – **Você poderia falar um pouco do figurino?**

**C. F** – Os figurinos também seguem a concepção da direção e fogem do realismo. Seguem a metáfora da direção: fios vermelhos transformam-se em sangue, malas de couro em armaduras, antenas de TV em espadas, saias ao invés de calças. Capas de tecidos leves e negros ajudam à visualização da estratégia dos protagonistas em conquistar o poder. Panos e véus estimulam a imaginação do espectador pois passam a simbolizar outros signos.

**R** – **Quantas apresentações vocês fizeram? Quantas cidades percorreram?**

**C. F** – Cerca de 50 récitas em São Paulo e mais 20 em Curitiba, Rio de Janeiro, Ribeirão Preto, Campo Grande, Vinhedo, São Bernardo e Porto Alegre.

**R** – **Como você entende a relação de Lady Macbeth com seu marido ao longo da peça?**

**C. F** – Entendo como uma relação que se inicia baseada em uma profunda paixão, um amor verdadeiro que se mistura à sua ambição. Como Lady Macbeth depende do marido para ser rainha, acaba projetando nele seu plano e o contamina a ponto de perder o controle sobre as ações do esposo.

**R** – **Quem você toma como referência para a Lady Macbeth?**

**C. F** – O Mal.

**R** – **Durante quanto tempo vocês ensaiaram?**

**C. F** – 3 meses.

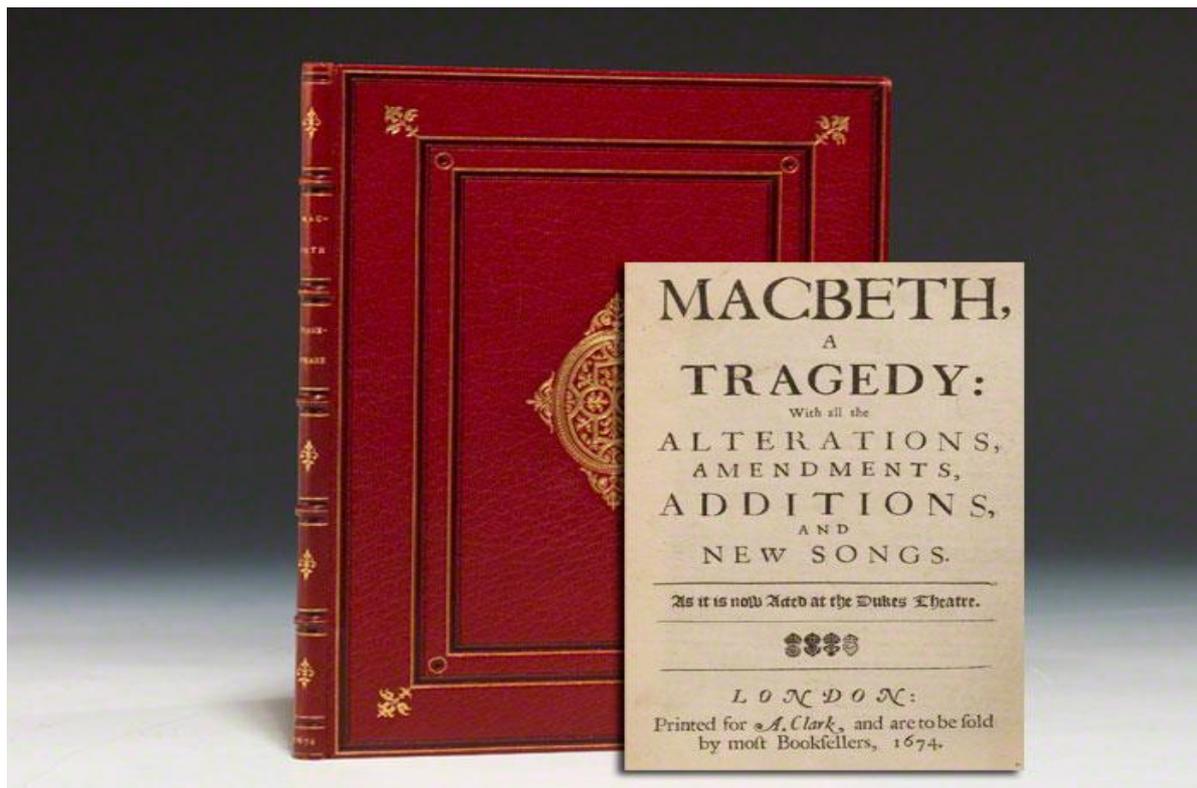
**R** – **No que a música contribuiu para o todo do espetáculo?**

**C. F** – The Doors é uma escolha perfeita para finalizar o espetáculo: “This is the end”.

**R** – **Você pode comentar a atuação do Marcelo Antony? Como foi encenar com ele?**

**C. F** – Marcello é um grande ator: disciplinado, estudioso, generoso e com uma qualidade única: uma visão estética que indica que será um ótimo diretor, se desejar.

## ANEXO 2



**Figura 39:** Adaptação de *Macbeth* por William Davenant.

**Fonte:** <http://www.baumanrarebooks.com/rare-books/shakespeare/macbeth-a-tragedy/81646.aspx>. Acesso em: 17/06/2014.

## ANEXO 3

## Informações sobre a encenação vista por Simon Forman em 1611:

## APPENDIX C

## MACBETH AT THE GLOBE, 1611

SIMON FORMAN, well-known as dubious astrologer, dabbler in magic and witchcraft, and as successful (even heroic) doctor to poor as well as rich, began a volume of notes on his playgoing in April and May 1611, which he titled 'The Book of Plays and Notes thereof by Forman for Common Policy [i.e. public morals]'. He only recorded, scrappily, four plays: *Macbeth*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale*, and a *Richard II* which was certainly not Shakespeare's. The last two he dated 1611, *Cymbeline* is undated, but *Macbeth* he claims to have seen in 1610, on Saturday 20 April. 20 April was not a Saturday in 1610, but it was in 1611, and no doubt 1610 was a slip. The year was still commonly dated in the old style from Lady's Day, 25 March, and slips must have been common in April (as nowadays they are in January). Wilson remarked that performances rarely, if ever, took place before May; but they depended more on weather than calendar, and good weather still occasionally happens in April.

A number of oddities led to the suspicion that the document was a forgery. It is in Oxford, Ashmolean MS 208, but it was first brought to light in the nineteenth century by J. P. Collier, in a collection of materials several of which were certainly forged. Authenticity was finally claimed by J. Dover Wilson in *The Review of English Studies*, 23 (1947), 193–200, of which the last and most conclusive part is by R. W. Hunt. The handwriting was genuine, and a copy of these pages had, as Collier claimed, been supplied to him by H. W. Black (who was engaged in cataloguing the Ashmolean manuscripts) in 1832.

Unfortunately, although it is genuine, internal evidence still suggests that it is not a reliable account of performance. Forman's memory was both confused and erratic, and there are strong reasons for thinking he had looked at Holinshed as well as at the stage. It is highly unlikely that he saw Macbeth and Banquo on horseback, and if he had they would not have been 'riding through a wood'. Shirley (pp. 168–89) discusses this fully, and concludes that the most that was likely was a noise of horses' hooves off-stage before Macbeth and Banquo enter (almost no directions call for actual horses on stage). But they *are* mounted, beside a large tree, in an illustration to the first edition of Holinshed (Bullough, p. 494); and in a nearby passage of his text, Holinshed describes the three women they encounter as, amongst other things, 'nymphs or fairies' (Bullough, p. 495). So does Forman, though the words are not in the play, not likely ever to have been, and not likely to have occurred to anyone

*Appendix C*

---

as a description of the Weïrd Sisters as played by male actors in 1611.

It follows that we cannot accept this, as we would like to, as an (almost unique) account of a performance at the Globe. No doubt Forman did not see the Macbeths trying in vain to wash the blood off their hands, but too much has been made of that, for his comment is a fair imaginative response (especially after he had seen Lady Macbeth sleep-walking). But if his account is not reliable in what it does say, it is certainly not evidence when it passes over major incidents without mention. Hecate may or may not have been seen at the Globe in 1611, but the apparitions must have been; neither is mentioned by Forman at all. In fact, he is fairly detailed as far as 3.4, the appearance of Banquo's ghost; but after that his attention was extremely perfunctory, and it is odd that he found nothing for common policy in the play's conclusion—though he does backtrack to mention the sleep-walking.

For these reasons, despite its obvious interest, I have not included this passage in the Introduction, but give it here in modern spelling (Forman's own was very eccentric, and certainly not derived from Holinshed). The manuscript is reproduced and transcribed in S. Schoenbaum, *Shakespeare: Records and Images* (1981), 7–20.

*The Book of Plays and Notes thereof per Forman for Common Policy*

In *Macbeth* at the Globe 1610, the 20 of April, Saturday [indicated by the astrological sign for Saturn], there was to be observed first how Macbeth and Banquo, two noblemen of Scotland, riding through a wood, there stood before them three women, fairies or nymphs, and saluted Macbeth, saying three times unto him: 'Hail Macbeth, king of Codon [i.e. Thane of Cawdor], for thou shalt be a king, but shall beget no kings, etc.' Then said Banquo: 'What, all to Macbeth, and nothing to me?' 'Yes' said the nymphs, 'hail to thee, Banquo, thou shalt beget kings, yet be no king.'

And so they departed and came to the court of Scotland, to Duncan, King of Scots, and it was in the days of Edward the Confessor. And Duncan bad them both kindly welcome; and made Macbeth forthwith Prince of Northumberland [i.e. Cumberland; Londoners still often confuse the two], and sent him home to his own castle; and appointed Macbeth to provide for him, for he would sup with him the next day at night, and did so. And Macbeth contrived to kill Duncan, and through the persuasion of his wife did that night murder the king in his own castle, being his guest. And there were many prodigies seen that night, and the day before. And when Macbeth had murdered the king, the blood on his hands could not be washed off by any means, nor from his

wife's hands, which handled the bloody daggers in hiding them; by which means they became both much amazed and affronted.

The murder being known, Duncan's two sons fled, the one to England, the [other to] Wales, to save themselves. They being fled, they were supposed guilty of the murder of their father, which was nothing so. Then was Macbeth crowned king; and then he, for fear of Banquo his old companion, that he should beget kings but he no king himself, he contrived the death of Banquo, and caused him to be murdered on the way as he rode. The next night, being at supper with his noblemen whom he had bid to a feast, to the which also Banquo should have come, he began to speak of noble Banquo, and to wish that he were there. And as he thus did, standing up to drink a carouse to him, the ghost of Banquo came and sat down in his chair behind him; and he, turning about to sit down again, saw the ghost of Banquo, which fronted [i.e. affronted] him so, that he fell into a great passion of fear and fury, uttering many words about his murder by which, when they heard that Banquo was murdered, they suspected Macbeth.

Then Macduff fled to England to the king's son. And so they raised an army and came into Scotland, and at Dunstnan ['dunston Anyse'] overthrew Macbeth. In the meantime, while Macduff was in England, Macbeth slew Macduff's wife and children; and after, in the battle, Macduff slew Macbeth.

Observe also how Macbeth's queen did rise in the night in her sleep, and walk, and talked and confessed all, and the doctor noted her words.

## ANEXO 4

### Músicas da peça *The Witch*, de Thomas Middleton:

ACT III, SCENE V, line 33: [*Music, and a song 'Come away, come away' within*]

(Song – in the air)

Come away: Come away:

Hecate, Hecate, Come away

(Hecate sings)

I come, I come, I come, I come,

With all the speed I may,

With all the speed I may.

Where's Stadlin?/ (Voice in the air) Here.

Where's Puckle?/ (Voice in the air) Here.

(In the air)

And Hoppo too,/ and Hellwaine too

We lack but you;/ we lack but you;

Come away. Make up the count

(Hecate)

I will but noynt and then I mount.

(above) (a spirit like a cat descends in a cloud)

There's one comes down to fetch his dues

A kiss, a coll, a sip of blood

And why thou stayest so long

I muse, I muse.

Since the air's so sweet and good.

(Hecate)

Oh, art thou come?

What news: what news

(the spirit)

Either come, or else

Refuse: Refuse.

(Hecate speaks her closing lines; then ascends on a wire and disappears through the ceiling, while the following is sung).

Now I go, now I fly,

Malking, my sweet spirit and I.

To ride in the air

Oh, what a daintie pleasure 'tis

When the moon shines fair

And sing and dance and toy and kiss

Over woods, high rocks and mountains

Over seas, our Mistress Fountains,

Over steep towers and turrets

We fly by night, 'mongst troops of sprites.

No ring of bells to our ears sounds

No howls of wolves, no yelps of hounds,

No, not the noise of waters breech

Or cannon's throat our height can reach.

(Repeat last four lines till out of sight).

-----  
ACT IV, SCENE I, line 43: [*Music and a Song: 'Black spirits'*]

Black Spirits and white: Red spirits and gray,

Mingle, mingle, mingle, you that mingle may.

Titty, Tiffin: keep it stiff in

Firedrake, Puckey, make it lucky

Liand, Robin,/ you must bob in.

Round, around, around,/about, about.

All ill come running in,/ all good keep out.

(1<sup>st</sup> witch) Here's the blood of a bat.

(Hecate) Put in that: Oh put in that.

(2<sup>nd</sup> witch) Here's Libbard's bane

(Hecate) Put in again

(1<sup>st</sup> witch) The juice of toad: the oil of adder

(2<sup>nd</sup> witch) Those will make the yonder madder

(3<sup>rd</sup> witch) Hey, here's three ounces of a red-haired wench.

(Hecate) Put in: There's all, and rid the stench.

(All together) Round, around, around, about, about.

All ill come running in, all good keep out.

(LAMB, 1970, p.42; 45)

## ANEXO 5

### Solilóquios que aparecem neste trabalho:

#### Ato I cena vii - Primeiro solilóquio de Macbeth

Ficasse feito o feito, então seria  
 Melhor fazê-lo logo; se o matar  
 Trancasse as consequências e alcançasse  
 Com seu cessar sucesso; se este golpe  
 Pudesse ter um fim de tudo aqui,  
 E só aqui, nesta margem do tempo,  
 Riscava-se o futuro. Mas tais casos,  
 São julgados aqui e nos ensinam  
 Que os truques sanguinários que criamos  
 Punem seus inventores, e a Justiça  
 Conduz o cálice que envenenamos  
 Aos nossos lábios. Ele está aqui  
 Por dupla confiança ao meu cuidado:  
 Primeiro, sou seu súdito e parente -  
 São ambos contra o ato. E, hospedeiro,  
 Devia interditar o assassino  
 E não tomar eu mesmo do punhal.  
 Duncan, além do mais, tem ostentado  
 Seu poder com humildade, e tem vivido  
 Tão puro no alto posto que seus dotes  
 Soarão, qual trombeta angelical,  
 Contra o pecado que o destruirá:  
 E a piedade, nua e recém-nata,  
 Montada no clamor, ou os querubins  
 A cavalgar os correios dos céus,  
 A todo olhar dirão o feito horrível,  
 Fazendo a lágrima afogar o vento.  
 Para esporar meu alvo eu tenho apenas  
 Esta imensa ambição que, salta tanto,  
 Que cai longe demais. (*Entra Lady Macbeth*)

(SHAKESPEARE, 1995, p. 210-211).

#### Ato II cena i – Segundo solilóquio de Macbeth

Será um punhal que vejo, à minha frente,  
 Com o cabo para mim? Vem que eu te agarro!  
 Não te alcanço, mas fico sempre a ver-te!  
 Então não és, visão fatal, sensível  
 Ao tato como aos olhos? Não és mais  
 Que uma adaga da mente, peça falsa  
 Nascida da opressão sobre o meu cérebro?  
 Vejo-te ainda, forma tão palpável  
 Quanto esta que ora empunho.  
 Tu guias no sentido que eu já ia,  
 E arma igual a ti eu usaria.  
 Ou é bobo, o olhar dos mais sentidos,  
 Ou vale ele por todos. Aí estás,  
 Mas ora pinga sangue a tua lâmina  
 Antes seca. Mas nada disso existe;  
 É meu plano sangrento que o inventa  
 Para os meus olhos. Ora em meio mundo  
 'Stá morta a natureza e sonhos maus

Abusam de quem dorme. A bruxaria  
 Celebra Hécate, e o Assassinato,  
 Desperto pelo lobo, sentinela  
 Cujo uivo é seu alarme, pisa manso –  
 Tarquínio estuprador – para o seu alvo,  
 Como um fantasma. Tu, oh terra firme,  
 Não ouças pr'onde eu ando, só por medo  
 Que as tuas pedras contém pr'onde eu vou,  
 E priva este momento do terror  
 Que lhe é marcado. Eu falo, ele respira;  
 O verbo aos atos todo calor tira. (*Toca o sino*)  
 Vou e está feito. O sino me convida.  
 Duncan, não ouça, pois esse dobrar  
 Pro céu ou pro inferno o vai chamar. (*Sa*)

(SHAKESPEARE, 1995, p. 215)

#### **Ato V cena v - “Amanhã, e amanhã, e ainda amanhã”**

Ela devia só morrer mais tarde;  
 Haveria um momento para isso.  
 Amanhã, amanhã, e ainda amanhã  
 Arrastam nesse passo o dia a dia  
 Até o fim do tempo pré-notado.  
 E todo o ontem conduziu os tolos  
 À via em pó da morte. Apaga vela!  
 A vida é só uma sombra: um mau ator  
 Que grita e se debate pelo palco,  
 Depois é esquecido; é uma história  
 Que conta o idiota, toda som e fúria  
 Sem querer dizer nada.  
 (*Entra um mensageiro*)

(SHAKESPEARE, 1995, p. 273).

#### **Ato I cena v - Primeiro solilóquio Lady Macbeth**

(*Inverness. Uma sala no castelo de Macbeth. Entra lady Macbeth lendo uma carta*)

“Encontraram-se no dia do triunfo, e soube pelas mais seguras fontes que têm conhecimento acima dos mortais. Quando queimava de desejo de interrogá-las mais um pouco, transformaram-se em ar no qual desvaneceram. Enquanto fiquei transido de espanto, chegaram missivas do rei que me saudavam como “thane de Cawdor”, por cujo título essas estranhas irmãs que haviam antes chamado, referido-se a um tempo inda por vir, com “Salve, quem vai ser rei!” Tudo isto julguei por bem comunicar a ti, minha adorada parceira de grandeza, para que não percas os dividendos do regozijo, ficando na ignorância da grandeza que te é prometida. Guarda-o no coração, e que tudo te vá bem.”

Já és Glamis e Cawdor, e serás  
 O resto; mas temo-te a natureza:  
 Sobra-lhe o leite da bondade humana  
 Para tomar o atalho. Sonhas alto,  
 Não te falta ambição, porém privada  
 Do mal que há nela. Teus mais altos sonhos  
 Têm de ser puros; temes o ser falso  
 Mas não o falso lucro. Tu precisas  
 Quem diga: “Glamis, faz se é o que queres;  
 Se é o que não fazes mais por medo  
 Do que por desejar não seja feito:  
 Vem, pra que eu jorre brio em teus ouvidos,  
 E destrua com a bravura desta língua  
 O que te afasta do anel de ouro

Com que o destino e a força metafísica  
Te querem coroar.  
(*Entra um mensageiro*)

(SHAKESPEARE, 1995, p. 206).

**Ato I cena v – invocação das forças maléficas**

LADY M. Cuidem dele  
Traz grande nova!

(*Sai o mensageiro*)

É rouco o próprio corvo  
Que grasna a fatídica chegada  
Do rei à minha casa. Vinde, espíritos  
Das idéias mortais; tirai-me o sexo:  
Inundai-me dos pés até a coroa,  
De vil crueldade. Dai-me o sangue grosso  
Que impede e corta o acesso do remorso.  
Não me visitem culpas naturais  
Para abalar meu sórdido propósito  
Ou me fazer pensar nas conseqüências.  
Tornai, neste meu seio de mulher,  
Meu leite em fel, espíritos mortíferos!  
Vossa substância cega, aonde andar,  
Espreita e serve o mal. Vem, negra noite;  
Apaga-te na bruma dos infernos,  
Pra não ver minha faca o próprio golpe  
E nem o céu poder varar o escuro  
Para gritar-me: Pára! Pára!  
(*Entra Macbeth*)

(SHAKESPEARE, 1995, p. 207)

## ANEXO 6

ENCENAÇÕES BRASILEIRAS DE *MACBETH* A PARTIR DA DÉCADA DE 1990

1992

*Macbeth*<sup>2</sup>

**Figura 40:** *Macbeth* de Ulysses Cruz.

**Fonte:** <http://globalshakespeares.mit.edu/macbeth-cruz-ulysses-1992/>. Acesso em: 09/12/2014, às 18:18.

**Autoria:** William Shakespeare

**Direção:** Ulysses Cruz

**Cenografia:** Helio Eichbauer

**Produção:** Antonio Fagundes/Fagundes Produções Culturais

**Tradutor:** Walderez Cardoso Gomes

**Diretor musical:** Fábio Cintra

**Coreógrafo:** Deborah Colker

**Elenco:** Antonio Fagundes, Paulo Goulart, Vera Fischer, Stênio Garcia.

**Duração:** 1:33:38.

*Trono de Sangue*<sup>3</sup>

**Figura 41:** *Trono de sangue*, de Antunes Filho.

**Fonte:** [http://curiousabout-cwb.blogspot.com.br/2008\\_03\\_01\\_archive.html](http://curiousabout-cwb.blogspot.com.br/2008_03_01_archive.html). Acesso em: 09/12/2014, às 18:18.

**Equipe técnica**

<sup>2</sup> A encenação de Ulysses Cruz se encontra disponível no *site*: <http://globalshakespeares.mit.edu/macbeth-cruz-ulysses-1992/>. Acesso em: 16/07/2014.

<sup>3</sup> A encenação de Antunes Filho se encontra disponível no *site*: <http://globalshakespeares.mit.edu/throne-of-blood-antunes-filho-jose-alves-1992/>. Acesso em: 16/07/2014.

**Direção:** Antunes Filho.

**Produção:** José Alves.

**Cenografia:** J.C. Serroni, Telumi Helen Yamanaka [assistente], Gisela Brugnara [assistente], Vera Oliveira [assistente], Mônica Samori [assistente], Juvenal I. dos Santos [pintura de arte e acabamento do cenário], Mario Márcio [efeitos especiais de cenografia].

**Adereços:** J.C. Serroni, Telumi Helen Yamanaka, Núcleo de Cenografia do CPT, Juvenal I. dos Santos.

**Figurino:** Romero de Andrade Lima [figurino e tapeçaria], Cintia Valente [assistente], Luciana Buarque [assistente].

**Iluminação:** Davi de Brito, Hudson R. Gouveia [assistente e operador de luz], Waldomiro Luiz Rizzo [assistente], Núcleo de Iluminação CPT SESC Vila Nova [montagem].

Grupo Macunaíma

Duração: 1:41:15.

### **Elenco**

Luís Melo » Macbeth

Samantha Monteiro » Lady Macbeth

Adilson Azevedo » 1º Assassino / Nobre / Soldado / Siward / Soldado Ferido

André Gontijo » Malcom / Soldado / Nobre

Roberto Pratusiavicius » Nobre / Soldado

Carlos Landuci » Lenox

Fernando Reinozzo » Angus / Soldado / Nobre

Geraldo Mário » Seyton / Soldado

Germano Mello » Rosse / Menteith

Giácomo Pinotti » Macduff

Helio Cícero » Banquo / Médico / Soldado

Jaime Queiroz » Carregador / Pagem / Filho de Macduff / Aparição

José D`Angelo » Bruxa / Mensageiros / Soldado / Nobre / Velho

Luiz Mario Vicente » Bruxa / Nobre / Soldado

Ondina de Castilho » Lady Macduff / Soldado / Velho / Nobre / Servente

Pedro Paulo Eva » Donabain / Soldado / Nobre / Servente

Roberto Audio » Soldado / Nobre

Walter Portella » Duncan / Ama / 2º Assassino / Nobre / Soldado

## **2004**

### ***Macbeth***



**Figura 42:** *Macbeth*, de Ana Teixeira.

**Fonte:** [http://www.amokteatro.com.br/en/esp\\_macbeth\\_fotos.asp](http://www.amokteatro.com.br/en/esp_macbeth_fotos.asp). Acesso em: 09/12/2014, às 18:18.

**Texto:** William Shakespeare

**Concepção/adaptação:** Stephane Brodt e Ana Teixeira

**Direção:** Ana Teixeira

**Música:** Carlos Bernardo (criação e interpretação)

**Iluminação:** Renato Machado

**Cenário:** Ana Teixeira

**Figurino e maquiagem:** Stephane Brodt

**Produção:** André Schmidt

**Divulgação:** Angela Pessego e Ana Wambier

**Projeto gráfico:** Paolo Lima

**Cenotécnico:** Eduardo Alves

**Costureira:** Tânia Dias

**Máscaras** (Bali): Rei Duncan: Ida Bagus Anom e Ross: I Nyomam Setiawan

**Escultura** (cabeça de Macbeth): Miguel Velhinho (concepção) e JFGS (execução)

**Instrumentos:**

Percussões: Changgo (Coréia do Sul); Puk (Coréia do Sul); Bongôs (Cuba); Tablas (Paquistão); Ching (Coréia do Sul); Kwaeng'gwari (Coréia do Sul); Gongu "placa" (Brasil); Pandeiro (Brasil)

Cordas: Saz (Turquia); Viola da Gamba tenor (Alemanha); Rabeca (Brasil); Banjo de 4 cordas; violão - basse/harpe - (fabricado por Carlos Bernardo).

Sopros: Didgeridoo (Austrália); t'aep'yongnso – oboé (Coréia do Sul); Suling basse e média (Bali); Berrante (Brasil).

Amok Teatro

**Elenco:**

Macbeth » Stephane Brodt

Lady Macbeth » Ludmila Wischansky

Duncan | Macduff » Marcus Pina (2004 e 2005); Ricardo Damasceno (2006 e 2007)

Assassino » Marcus Pina; Gustavo Damasceno

Ross | Lennox » Gustavo Damasceno

Banquo Ricardo Damasceno (2004 e 2005); Cassiano Gomes (2006 e 2007);

Malcom » Fernando Lopes (2004); Thierry Tremouroux (2005); Breno Primo de Mello (2006 e 2007)

Bruca » Pedro Rocha (2004 e 2005); Nívea Magno (2006 e 2007)

Seyton » Pedro Rocha (2004 e 2005); Bruno de Oliveira (2006 e 2007)

Servidor de Cena » Cassiano Gomes (2004 e 2005); Bruno de Oliveira (2006 e 2007)

### ***Macbeth herói bandido***<sup>4</sup>



**Figura 43:** *Macbeth herói bandido*, de Patricia Fagundes.

**Fonte:** <http://globalshakespeares.mit.edu/macbeth-heroi-bandido-fagundes-patricia/>. Acesso em: 09/12/2014, às 18:18.

<sup>4</sup> A encenação de Patricia Fagundes se encontra disponível no *site*: <http://globalshakespeares.mit.edu/macbeth-heroi-bandido-fagundes-patricia/>. Acesso em: 16/07/2014.

**Texto:** William Shakespeare

**Direção:** Patrícia Fagundes

Cia Rústica de Teatro

**Elenco:** Nelson Diniz, Sérgio Etchichury, Vanise Carneiro, Álvaro Rosa Costa, Alexandre Scapini, Júlio Andrade, Lisandro Belotto, João Spalding.

**2006**

### ***Senhora Macbeth***



**Figura 44:** *Senhora Macbeth*, de Antonio Abujamra.

**Fonte:** <http://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/marilia-gabriela-esta-pronta-para-estrela-de-senhora-macbeth/2006/07/03-34936.html>. Acesso em: 09/12/2014, às 18:18.

**Texto de:** Griselda Gambaro.

**Tradução e adaptação:** Antonio Abujamra.

**Direção:** Antonio Abujamra, Hugo Rodas.

**Cenografia:** JC Serroni.

**Iluminação:** Wagner Freire.

**Música original:** André Abujamra.

**Figurino, visagismo e coreografia:** Hugo Rodas.

**Elenco:** Marília Gabriela, Selma Egrei, Natália Corrêa, Danielle Farnezi, Eduardo Leão.

2008

***Macbeth a peça escocesa***<sup>5</sup>

**Figura 45:** *Macbeth a peça escocesa*, de Regina Galdino.

**Fonte:** <http://conversadebotequimonline.blogspot.com.br/2008/05/virada-cultural-em-indaiatuba-no-prximo.html>. Acesso em: 09/12/2014, às 18:18.

**Produtor:** Alexandre Brazil.

**Direção:** Regina Galdino.

**Tradução e adaptação:** Marcos Daud.

**Iluminação e cenografia:** Kleber Montanheiro.

**Figurino:** Olintho Malaquias.

**Elenco:** Evandro Soldatelli, Renata Zhaneta, Imara Reis, Jorge Cerruti, Heitor Goldflus, Ariel Moshe, Carlos Evelyn, David Rock, Marco Aurélio Campos, Luciana Ramanzini, Silmara Deon, Marcelo Pacífico e Gira de Oliveira.

**Dança, Luta e expressão corporal:** Wilson Aguiar.

**Música:** Aline Meyer.

**Duração:** 1:24:32.

***Macbeth – a tragédia da noite eterna***

**Figura 46:** *Macbeth – a tragédia da noite eterna*, de Adriano Barroso.

**Fonte:** <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/01/macbeth-ganha-adaptacao-de-diretor-paraense-e-encenado-em-santarem.html>. Acesso em: 09/12/2014, às 18:18.

<sup>5</sup> A encenação de Regina Galdino se encontra disponível no *site*:

<http://globalshakespeares.mit.edu/macbeth-galdino-regina-2008/> . Acesso em: 16/07/2014.

**Obra de:** William Shakespeare.

**Adaptação e direção:** Adriano Barroso.

Projeto Cena Interior (Secretaria de Estado de Cultura do Pará (Secult)/ Sistema Integrado de Teatro (SIT)).

**Duração:** 30 min.

### ***Macbeth – como nasce um deserto***<sup>6</sup>



**Figura 47:** *Macbeth – como nasce um deserto*, de Éderson José.

**Fonte:** <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/01/macbeth-ganha-adaptacao-de-diretor-paraense-e-encenado-em-santarem.html>. Acesso em: 09/12/2014, às 18:18.

**Adaptação:** Ederson José.

**Direção:** Éderson José e Arieta Correa.

**Elenco:** Ederson José, Mawusi Tulani, Marcelo Diaz, Marcelo Villas Boas, Alexandre Magno, Fernando de Marchi, Luciano Brandão, Thiago Antunes, Camilo Brunelli, Evie Milani, Cleber Martins e Matheus Papp.

**Participação especial:** Maroca, Poroca e Indaiá (As ceguinhas de Campina Grande).

<sup>6</sup> Trechos da encenação de Éderson José estão disponíveis em:

[http://www.youtube.com/watch?v=zqwSVFU2\\_lw](http://www.youtube.com/watch?v=zqwSVFU2_lw) ; <http://www.youtube.com/watch?v=vX4Asz9ZYtk> ;

<http://www.youtube.com/watch?v=5JVbskIfykw> ; <http://www.youtube.com/watch?v=WOVTO2qPGLo> . Acesso em: 16/07/2014.

**2009*****Macbeth*****Figura 48:** *Macbeth*, de Nonata Silva.**Fonte:** [http://grupoteatrofenix.blogspot.com.br/2011\\_02\\_01\\_archive.html](http://grupoteatrofenix.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html) . Acesso em: 09/12/2014, às 20:47.**Obra de:** William Shakespeare.**Direção e adaptação:** Nonata Silva.**Produção:** Nilce Pantoja.**Apoio Técnico:** Marlene Lima e Jeise Timberlake.**Elenco:** Bill Barroso, Joély Narramias, Renan Carvalho, Rodrigo Araújo, Luiz Carlos Oliveira.  
Grupo de Teatro Fênix.**2010*****Macbeth*****Figura 49:** *Macbeth*, de Aderbal Freire-Filho.**Fonte:** <http://www.cultura.rj.gov.br/entrevistas/sr-shakespeare>. Acesso em: 09/12/2014, às 20:47.**Autor:** William Shakespeare.

**Tradução:** Aderbal Freire-Filho e João Dantas.

**Direção:** Aderbal Freire-Filho.

**Diretor assistente:** Fernando Philbert.

**Cenário:** Fernando Mello da Costa.

**Figurino:** Marcelo Pies.

**Trilha Sonora:** Tato Taborda.

**Iluminação:** Luiz Paulo Nenen.

**Design Gráfico:** Ludmila Machado.

**Consultoria de visagismo:** Juliana Mendes.

**Consultoria de luta:** Dani Hu.

**Consultoria de movimento:** Marcia Rubin.

**Fotos estúdio:** Nana Moraes.

**Fotos de cena:** Chico Lima.

**Assistente de direção:** Isabel Lobo.

**Produção Executiva:** Bruna Ayres.

**Produção executiva e administração:** Luciano Marcelo.

**Gerenciamento de projetos Primeira Pagina:** Paula Salles.

**Direção de Produção:** Maria Siman.

**Realização:** Próspero Produções e Primeira Página Produções.

**Elenco:** Daniel Dantas - Macbeth, Renata Sorrah - Lady Macbeth, Camilo Bevilaqua – Rei Duncan / Thelmo Fernandes - Banquo FelipeMartins - bruxa, porteiro, Angus Erom Cordeiro - Malcom, assassino / Charles Fricks – Ross, aparição / Edgard Amorim- Macduff, bruxa, assassino Andrea Dantas-Bruxa, Lady Macduff Guilherme Siman- Donalbain Ricardo Conti- Fleance, Lennox / Marcelo Flores – Soldado, aparição.

**2012**

### ***Macbeth***



**Figura 50:** *Macbeth*, de Robert Wilson .

**Fonte:** <http://www.gbopera.it/2013/02/bologna-teatro-comunale-macbeth/>. Acesso em: 09/12/2014, às 20:55.

### **Adaptação da ópera de Verdi, “Macbeth”.**

**Direção:** Robert Wilson.

Elenco: Angelo Veccia (Macbeth), Carlo Cigni (Banquo), Anna Pirozzi (Lady Macbeth).

Orquestra Sinfônica Municipal e Coral Lírico sob regência do maestro Abel Rocha

## Macbeth



**Figura 51:** *Macbeth*, de Gabriel Villela.

**Fonte:** <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2012/05/24/marcelo-anthony-fica-careca-para-mostrar-sua-versao-de-macbeth-dirigida-por-gabriel-vilela.htm>. Acesso em: 09/12/2014, às 20:57.

**Texto:** William Shakespeare

**Tradução:** Marcos Daud.

**Colaboração:** Fernando Nuno.

**Direção e adaptação:** Gabriel Villela.

**Assistência de direção:** César Augusto, Ivan Andrade e Rodrigo Audi.

**Figurinos:** Gabriel Villela e Shicó do Mamulengo.

**Cenografia:** Márcio Vinícius.

**Iluminação:** Wagner Freire.

**Antropologia da voz:** Francesca Della Monica.

**Direção de texto:** Babaya.

**Musicalidade da cena:** Ernani Maletta.

**Trilha sonora:** Gabriel Villela.

**Direção de movimento:** Ricardo Rizzo.

**Adereços:** Shicó do Mamulengo e Veluma Pereira.

**Aplicativos e patchwork:** Giovanna Vilela.

**Costureira:** Cleide Mezzacapa Hissa.

**Maquiagem para ensaio fotográfico:** Eliseu Cabral.

**Coordenação do ateliê:** José Rosa e Veluma Pereira.

**Assistência de cenografia:** Julia Munhoz.

**Assistência de iluminação:** Melissa Guimarães.

**Cenotécnicos:** Jean Carlos e Evandro Nascimento.

**Direção de cena:** Rodrigo Audi.

**Diretor de palco:** Alexandre Peixoto.

**Operador de luz:** Cleber Silva.

**Operador de som:** João Delle Piagge.

**Camareira:** Marlene Collé.

**Assessoria de imprensa:** Vanessa Cardoso/ Factoria Comunicação.

**Fotografia:** João Caldas.

**Assistência de fotografia:** Andréia Machado.

**Programação visual:** Dib Carneiro Neto, Jussara Guedes e Suely Andreazzi.

**Treinamento das imagens:** Alexandre Godinho e Mauricio Braga.

**Assistente de produção:** Julia Portella e Lucimara Santiago.

**Produção Executiva:** Clíssia Morais e Francisco Marques.

**Produção RJ:** Claudio Rangel.

**Direção de Produção:** Claudio Fontana.

**Elenco:** Marcello Antony (Macbeth), Claudio Fontana (Lady Macbeth), Helio Cicero (Duncan/ Macduff), Marco Antônio Pâmio (Banquo/ Dama de Companhia), Carlos Morelli (Narrador/ Lennox), José Rosa (Bruxa 1/ Nobre), Marco Furlan (Bruxa 2/ Malcolm/ Ross), Rogerio Brito (Bruxa 3/ Donalbain/ Angus/ Velho/ Mensageiro/ Porteiro).

**2013**

### ***Dona Macbeth***



**Figura 52:** *Dona Macbeth*, de Rafael Camargo.

**Fonte:** <http://guia.gazetadopovo.com.br/teatro/?order=1&aba=76&diaSelecionado=2013-04-14>. Acesso em: 09/12/2014, às 20:58.

Cia Portátil

**Texto e Direção:** Rafael Camargo.

**Duração:** 50 minutos. Classificação: Não recomendado para menores de 14 anos.

**Iluminação:** Daniele Regis.

**Sonoplastia e Operação:** Cesart.

**Figurinos:** Lis Mara.

**Cenografia:** Isidoro Diniz.

**Assessoria Imprensa:** Alessandro Reis.

**Registro em Vídeo:** Warly Martins.

**Produção executiva:** Bia Reiner.

**Direção de Produção:** Isidoro Diniz.

**Elenco:** Zeca Cenovicz, Simone Magalhães, Eliane Campelli e Renato Sbardelotto.

Realização: Isidoro Diniz Produções Artísticas.

Estreia dia 12/04/2013, no TEUNI – Teatro Experimental da UFPR.

## **Paper Macbeth**



**Figura 53:** *Paper Macbeth*, de Sassá Moretti.

**Fonte:** <http://noticias.ufsc.br/2013/03/espetaculo-paper-macbeth-e-encenado-nesta-segunda-feira-integrando-a-recepcao-aos-calouros/>. Acesso em: 09/12/2014, às 21:00.

**Autor:** William Shakespeare.

**Direção:** Sassá Moretti.

**Adaptação:** Aline Maciel e Sassá Moretti.

**Bonecos e objetos:** César Rossi.

**Adereços:** Margô Ferreira.

**Cenotécnica:** Guilherme Rotulo e Marcos Araújo.

**Concepção de Luz:** Ivo Godois e Gabriel Guedert.

**Operação de Luz:** Gabriel Guedert / Daniel Becker.

**Concepção do som:** Jefferson Bittencourt.

**Operação de som:** Andrea Padilha / Carol Boabaid.

**Criação dos vídeos:** Aline Maciel e Leonardo Sagaz Santos.

**Operação de vídeo:** Leonardo Sagaz Santos / Elaine Sallas.

**Produção:** Éder Sumariva e Fazendo Fita Cia. Artística.

**Classificação Indicativa:** 14 anos.

**Atores manipuladores:** Aline Razzera Maciel, Gustavo Bieberbach, Igor Gomes Farias, Ricardo Goulart e Ronaldo Pinheiro Duarte.

## ANEXO 7

### CURRÍCULO DE GABRIEL VILLELA

Atuação de Gabriel Villela no teatro:

#### Como diretor

1989 – *Você vai ver o que você vai ver* – de Raymond Queneau, com Rosi Campos e Gérson de Abreu.

1989 – *O concílio do amor* – de Oscar Panizza, com Jairo Mattos.

1990 – *Relações perigosas* – baseado no "Quartett", de H. Muller, com Ruth Escobar e Luiz Guilherme.

1990 – *Vem buscar-me que ainda sou teu* – de C. A. Soffredini, com Laura Cardoso, Xuxa Lopes e Claudio Fontana.

1990 – *A vida é sonho* – de Calderón de La Barca, com Regina Duarte e Ileana Kwasinski.

1991 – *Romeu e Julieta* – de Shakespeare, com o Grupo Galpão.

1993 – *Guerra santa* – de Luis Alberto de Abreu, com Beatriz Segall, Umberto Magnani e Cláudio Fontana.

1994 – *A falecida* – de Nelson Rodrigues, com Maria Padilha, Adriana Esteves e Oscar Magrini.

1994 – *A rua da amargura* – de Eduardo Garrido, com o Grupo Galpão.

1995 – *A torre de babel* – de Fernando Arrabal, com Marieta Severo.

1996 – *Mary Stuart* – de Schiller, com Renata Sorrah e Xuxa Lopes.

1996 – *O mambembe* – de Arthur Azevedo, com Leopoldo Pacheco, Zezeh Barbosa, Ângela Dip, Walter Breda, Maria do Carmo Soares.

1996 – *O sonho* – de Strindberg, com atores do TCA - Salvador.

1996 – *Ventania* – de Alcides Nogueira, com Sílvia Buarque e Eriberto Leão.

1997 – *A aurora da minha vida* – de Naum Alves de Souza, com núcleo de atores do Teatro Guaíra, do Paraná.

1997 – *A vida é sonho* – de C. de La Barca, com núcleo de atores do teatro Glória.

1997 – *Morte e vida severina* – de João Cabral de Melo Neto, com núcleo de atores do teatro Glória (RJ).

1999 – *Alma de todos os tempos* – ópera-rock, com Eriberto Leão.

2000 – *Replay* – de Max Miller, com Raul Gazolla, Claudio Fontana, Vera Zimmermann e Leopoldo Pacheco.

2000 – *A ópera do malandro* – de Chico Buarque, com núcleo de atores do TBC (SP), Marcelo Várzea, Vera Mancini, Sérgio Rufino.

2001 – *Os saltimbancos* – de Chico Buarque, com núcleo de atores do TBC (SP), Eduardo Silva, Vera Zimmermann.

2001 – *Gota d'Água* – de Chico Buarque, com núcleo de atores do TBC (SP) Cleide Queiroz.

2002 – *A ponte e a água da piscina* – de Alcides Nogueira, com Walderez de Barros, Claudio Fontana e Vera Zimmermann.

2003 – *Os Saltimbancos* – de Chico Buarque, com núcleo de atores do Teatro do Campo Alegre, Seiva Trupe (Portugal).

2003 – *Quartett* – de H. Muller, com núcleo de atores do Teatro do Campo Alegre, Seiva Trupe (Portugal).

2004 – *Fausto Zero* – de Goethe, com Walderez de Barros e Vera Zimmermann.

2005 – *Apareceu a Margarida* – de R. Athayde, com Junior Sampaio e Hugo Linhares (Portugal).

2006 – *Esperando Godot* – de Samuel Beckett, com Bete Coelho e Magali Biff.

2006 – *Leonce e Lena* – de Buchner, com núcleo de atores do SESC.

2007/2008 – *Salmo 91* – de Dib Carneiro Neto, com Ando Camargo, Pedro Henrique Moutinho, Pascoal da Conceição, Rodrigo Fregnan e participação especial de Rodolfo Vaz, do Grupo Galpão.

2008/2009 – *Calígula* – de Albert Camus com tradução de Dib Carneiro Neto, com Thiago Lacerda, Magali Biff e Claudio Fontana.

2010 – *Vestido de Noiva* – de Néelson Rodrigues com Leandra Leal, Marcello Antony e Vera

Zimmermann.

2010 – *O Soldadinho e a Bailarina* – adaptação de Sérgio Módena e Gustavo Wabner com Luana Piovani e Pablo Áscoli.

2010 – *Sua Incelença, Ricardo III* – de Shakespeare – com o Grupo *Clowns* de Shakespeare.

2011 – *Crônica da Casa Assassinada*, adaptação de Dib Carneiro Neto para o romance de Lúcio Cardoso, com Xuxa Lopes, Maria do Carmo Soares, Letícia Teixeira, Sérgio Rufino e outros.

2011 – *Hécuba*, de Eurípides, com Walderez de Barros, Fernando Neves, Nábia Vilela, Leo Diniz, Flávio Tolezani.

2012 – *Macbeth* – de William Shakespeare, com Marcello Antony e Claudio Fontana.

2013 – *Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello, com o Grupo Galpão.

2014 – Um réquiem para Antonio – adaptação de Dib Carneiro para a peça de Peter Shaffer, com Elias Andreato, Claudio Fontana, Fernando Esteves, Nábia Vilela e Mariana Elisabetsky.

### Como cenógrafo

1989 – *O concílio do amor*

1989 – *Você vai ver o que você vai ver*

1989 – *Relações Perigosas*

1990 – *Vem buscar-me que ainda sou teu*

1990 – *A vida é sonho*

1991 – *Romeu e Julieta*

1993 – *A guerra santa*

1994 – *A falecida*

1994 – *A rua da amargura*

1995 – *Seis personagens à procura de um autor* (direção de Paulo Autran)

1995 – *A torre de babel*

1996 – *Mary Stuart*

1996 – *O mambembe*

1996 – *O sonho*

1996 – *Ventania*

1999 – *Alma de todos os tempos*

2000 – *Replay*

2000 – *O homem do caminho* (direção de Sergio Mamberti)

2000 – *O rei da vela* (direção de Enrique Diaz)

2001 – *Pólvora e Poesia*

2004 – *Fausto Zero*

2005 – *Apareceu a Margarida*

2006 – *Esperando Godot*

2007 – *Andaime* (direção de Elias Andreato)

2007-2008 – *Salmo 91*

2010 – *O Soldadinho e a Bailarina*

2010 – *Sua Incelença, Ricardo III*

2011 – *Crônica da Casa Assassinada*

2011 – *Hécuba*

2012 – *Macbeth*

2013 – *Os Gigantes da Montanha*

### Como figurinista

1989 – *O concílio do amor*

1989 – *Você vai ver o que você vai ver*

1990 – *Vem buscar-me que ainda sou teu*

1990 – *A vida é sonho*

1993 – *A guerra santa*

1994 – *A falecida*

1994 – *A rua da amargura*

1995 – *Torre de Babel*  
1996 – *Mary Stuart*  
1996 – *O mambembe*  
1996 – *O sonho*  
1996 – *Ventania*  
1997 – *A aurora da minha vida*  
1997 – *A vida é sonho*  
1997 – *Morte e vida severina*  
1999 – *Alma de todos os tempos*  
2000 – *O homem do caminho* (direção de Sergio Mamberti)  
2000 – *Replay*  
2000 – *A ópera do malandro*  
2001 – *Pólvora e poesia*  
2001 – *Os saltimbancos*  
2001 – *Gota d'água*  
2002 – *A ponte e a água de piscina*  
2003 – *Quartett*  
2003 – *Os saltimbancos*  
2004 – *Fausto Zero*  
2005 – *Apareceu a Margarida*  
2006 – *Esperando Godot*  
2006 – *Leonce e Lena*  
2007 – *Andaime* (direção de Elias Andreato)  
2007-2008 – *Salmo 91*  
2009 – *Calígula*  
2010 – *Vestido de Noiva*  
2010 – *O Soldadinho e a Bailarina*  
2010 – *Sua Incelença, Ricardo III*  
2011 – *Crônica da Casa Assassinada*  
2011 – *Hécuba*  
2012 – *Macbeth*  
2013 – *Os Gigantes da Montanha*

### **Como autor**

2000 – *Alma de todos os tempos*

### **Como roteirista**

1989 – *Você vai ver o que você vai ver*

## ANEXO 8

*Forma dramática do teatro*

1. o palco “corporifica” uma ação
2. envolve o espectador numa ação, e
3. consome sua atividade
4. torna possíveis os seus sentimentos
5. proporciona-lhe emoções, vivências
6. o espectador é transportado para dentro de uma ação
7. trata-se de sugestionar
8. os sentimentos são conservados
9. pressupõe-se o homem como já conhecido
10. o homem é imutável
11. tensão em relação ao desfecho
12. cada cena liga-se à outra
13. os acontecimentos decorrem linearmente
14. a natureza não dá saltos  
(*natura non facit saltus*)
15. o mundo tal como ele é
16. o homem como deve ser
17. seus impulsos
18. o pensamento determina o ser

*Forma épica do teatro*

- Relata a ação  
 torna-o um observador  
 desperta sua atividade  
 força-o a tomar decisões  
 proporciona-lhe conhecimentos  
 ele é contraposto a ela
- trabalha-se com argumentos  
 eles são elevados até o reconhecimento  
 o homem é objeto de investigação  
 o homem é mutável e agente de mutações  
 tensão em relação ao andamento  
 cada cena para si mesma  
 decorrem em curvas  
 dá saltos (*facit saltus*)
- o mundo tal como se transforma  
 o que é imperativo que ele faça  
 seus motivos de movimentos  
 o ser social determina o pensamento.

**Quadro 3:** Esquema de forma dramática e forma épica elaborado por Brecht.

**Fonte:** BORNHEIM, G. **Brecht:** a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p.139-140.