

OLEG ANDREY HUPALO

**A REPRESENTAÇÃO DAS BRUXAS EM *MACBETH* (1606), DE WILLIAM
SHAKESPEARE, E NO FILME *MACBETH, REINADO DE SANGUE* (1948),
DE ORSON WELLES**

CURITIBA
2014

OLEG ANDREY HUPALO

A REPRESENTAÇÃO DAS BRUXAS EM *MACBETH* (1606), DE WILLIAM SHAKESPEARE, E NO FILME *MACBETH, REINADO DE SANGUE* (1948), DE ORSON WELLES

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade-UNIANDRADE.

Orientadora: Prof^a Dr^a Anna Stegh Camati

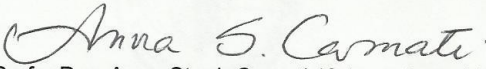
CURITIBA
2014

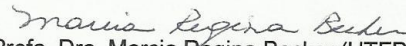
TERMO DE APROVAÇÃO

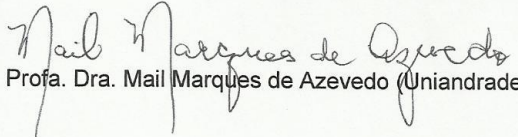
OLEG ANDREY HUPALO

A REPRESENTAÇÃO DAS BRUXAS EM *MACBETH* (1606), DE WILLIAM SHAKESPEARE, E NO FILME *MACBETH, REINADO DE SANGUE* (1948), DE ORSON WELLES

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:


Profa. Dra. Anna Stegh Camati (Orientadora - Uniandrade)


Profa. Dra. Marcia Regina Becker (UTFPR)


Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (Uniandrade)

Curitiba, 28 de agosto de 2014.



AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado força e persistência.

A minha querida esposa, Bernadete Kerniski Hupalo, companheira de todas as horas, meu ponto de equilíbrio, que me fez muitas vezes voltar à razão.

Aos meus filhos, Sofia e Rafael, por compreenderem a minha ausência e por me incentivarem, proporcionando-me momentos de refúgio e lazer, necessários para o meu equilíbrio.

Aos meus pais, Miroslau Hupalo (*in memoriam*) e Ida Boiko Hupalo, por terem me ensinado o caminho e possibilitado que eu realizasse meus sonhos.

A minha orientadora, Professora Dra. Anna Stegh Camati, muitíssimo dedicada, exigente, pronta para dar apoio em todos os momentos, com imensa paciência e competência.

Às amigas Marli Agumi e Marcia Valéria pelo apoio ao meu trabalho e pelas discussões valiosas.

Às professoras do mestrado Dra. Mail Marques de Azevedo, Dra. Brunilda T. Reichmann e Dra. Edna da Silva Polese, pelos conhecimentos transmitidos, que foram úteis para esta dissertação.

À banca de qualificação e defesa, pela disponibilidade em aceitar partilhar deste momento tão importante em minha vida acadêmica.

Aos meus familiares, amigos, colegas de trabalho e de curso, sem os quais teria sido mais difícil concluir esta pesquisa, por vezes muito solitária.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	vii
RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUÇÃO	1
1 SHAKESPEARE E O TEATRO ELISABETANO-JAIMESCO.....	5
2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS	13
2.1 SOBRE ADAPTAÇÃO.....	13
2.2 SOBRE ADAPTAÇÃO FÍLMICA.....	14
3 <i>MACBETH</i> (1606), DE WILLIAM SHAKESPEARE.....	20
3.1 A QUESTÃO DE LEGITIMAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO DO PERÍODO JAIMESCO (1603-1625)	20
3.2 MONARQUIA E BRUXARIA: A DIMENSÃO POLÍTICA EM <i>MACBETH</i>	27
3.3 SOBRE A CENA DO PORTEIRO: A HISTORICIZAÇÃO DA NARRATIVA DRAMÁTICA EM <i>MACBETH</i>	32
3.4 A REPRESENTAÇÃO DAS BRUXAS EM <i>MACBETH</i>	38
3.4.1 A cena de abertura da peça	43
3.4.2 A desconstrução da imagem das bruxas como seres sobrenaturais.....	46
3.4.3 A cena da charneca.....	52
3.4.4 A cena da caverna.....	53
4 <i>MACBETH, REINADO DE SANGUE</i> (1948), DE ORSON WELLES.....	56
4.1 O LEGADO DE ORSON WELLES.....	56
4.2 O TEATRO AFRO-AMERICANO.....	59
4.3 <i>MACBETH</i> VODU (1936) E O FEDERAL THEATRE PROJECT.....	61
4.4 SOBRE A ADAPTAÇÃO FÍLMICA <i>MACBETH, REINADO DE SANGUE</i> (1948), DE ORSON WELLES.....	64
4.4.1 <i>Macbeth, reinado de sangue: considerações gerais e a aproximação com a estética expressionista</i>	71
4.4.2 <i>Macbeth, reinado de sangue: da representação sonora aos enquadramentos</i>	77
4.5 A REPRESENTAÇÃO DAS BRUXAS EM <i>MACBETH, REINADO DE SANGUE</i> (1948)	84
4.5.1 A interpolação de um prólogo para a criação de atmosfera.....	84
4.5.2 O encontro de Macbeth e Banquo com as bruxas.....	88
4.5.3 A terceira aparição das <i>wayward sisters</i> no filme.....	91
4.5.4 O último encontro entre Macbeth e as bruxas.....	93
4.5.5 Epílogo: o feitiço concretizou-se	97

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	104
ANEXO 1 – FICHA TÉCNICA DE <i>MACBETH, REINADO DE SANGUE</i> (1948).....	110

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Formas dos palcos do teatro elisabetano.....	9
Figura 02 – Palco do <i>Globe Theatre</i>	10
Figura 03 – Fólio <i>Newes From Scotland</i>	48
Figura 04 – Símbolo heráldico de Jaime, após 1603, contendo a rosa de Tudor cortada na metade pelo cardo escocês coroados.....	55
Figura 05 – Cena da manipulação da argila.....	67
Figura 06 – <i>Holy Father</i>	69
Figura 07 – Cruz solar céltica.....	70
Figura 08 – Pátio do castelo em <i>Macbeth</i>	72
Figura 09 – Esboço de set de filmagens de <i>Macbeth</i>	73
Figura 10 – <i>Macbeth</i>	74
Figura 11 – Estátua da liberdade.....	75
Figura 12 – Castelo de <i>Macbeth</i>	80
Figura 13 – Cena das brumas no início do filme.....	82
Figura 14 – Posicionamento da câmera <i>Plongée</i>	82
Figura 15 – Posicionamento da câmera contra <i>Plongée</i>	83
Figura 16 – Posicionamento em <i>close-up</i>	
Figura 17 – As <i>wayward sisters</i>	85
Figura 18 – Cena do encontro entre os generais e as <i>wayward sisters</i>	88
Figura 19 – <i>Wayward sisters</i>	89
Figura 20 – <i>Cena da consagração do boneco coroado</i>	90
Figura 21 – Espectro de Banquo.....	94
Figura 22 – Cena de <i>Macbeth</i> clamando pelos sortilégios	95
Figura 23 – Cena em que <i>Macbeth</i> ouve as bruxas.....	96
Figura 24 – Cena após a fuga dos soldados de <i>Macbeth</i>	98

RESUMO: A tragédia *Macbeth* (1606), de William Shakespeare (1564-1616), além da dimensão humana, retrata a violência gerada pela ideologia do absolutismo monárquico no contexto histórico-político da era jaimesca. Nesta dissertação, em um primeiro momento, com base em considerações críticas da vertente cultural materialista, principalmente Jonathan Dollimore, Alan Sinfield e Peter Stallybras, discute-se como Shakespeare manipulou as fontes históricas, encontradas em Raphael Holinshed e outros autores, e mostra-se que o dramaturgo fornece a chave para a leitura da dimensão política da peça com a inserção de referências tópicas na cena do porteiro. Em seguida, discute-se a representação das bruxas, principalmente a natureza e a função que exercem no contexto ficcional da tragédia. Em um segundo momento, aborda-se a adaptação fílmica *Macbeth, reinado de sangue* (1948), de Orson Welles (1915-1985), à luz de perspectivas teóricas de Linda Hutcheon, Robert Stam, André Bazin, Jacques Aumont, e outros, e examina-se como o cineasta se distancia do texto de Shakespeare ao promover o empoderamento das bruxas no filme.

Palavras-chave: Shakespeare. *Macbeth*. Monarquia. Bruxaria. Orson Welles. Adaptação fílmica.

ABSTRACT: The tragedy *Macbeth* (1606), by William Shakespeare (1564-1616), besides the human dimension, portrays violence generated by absolutist ideology in the historical and political context of the Jamesian era. Initially, according to critical approaches established by cultural materialists, among them Alan Sinfield, Jonathan Dollimore and Peter Stallybras, this dissertation discusses Shakespeare's manipulation of historical sources, which he found in Raphael Holinshed and other authors, and shows how the playwright provides the key for a political reading of the play with the insertion of topical references in the Porter scene. Next, the representation of the witches is discussed, mainly as regards their nature and function in the fictional context of the tragedy. Secondly, the screen adaptation *Macbeth* (1948), by Orson Welles (1915-1985), is addressed in the light of theoretical perspectives by Linda Hutcheon, Robert Stam, André Bazin, Jacques Aumont and others, examining how the filmmaker moves away from Shakespeare's text by providing empowerment for the witches in his film.

Keywords: Shakespeare. *Macbeth*. Monarchy. Witchcraft. Orson Welles. Film adaptation.

INTRODUÇÃO

Entre as tragédias escritas por William Shakespeare (1564-1616), *Macbeth* (1606) exerce especial fascínio, não somente por ser uma peça sombria e sanguinolenta, mas também pela forma como retrata as fraquezas humanas, a degradação moral e a institucionalização da violência para legitimar o poder do regime absolutista.

Shakespeare escreveu suas peças durante os reinados de Elisabete I e Jaime I. *Macbeth* (1606), a penúltima das quatro grandes tragédias, foi escrita durante o reinado de Jaime I, coroado soberano da Escócia, Inglaterra e Irlanda em 1603. A peça tem “como único texto substantivo o Primeiro Fólio de 1623. De todas as tragédias é a mais curta, com apenas 2.107 linhas, pouco mais da metade das 3.924 de *Hamlet*” (HELIODORA, 2004, p. 5). É o texto mais curto do Primeiro Fólio (F1) e, além disso, duas cenas (a quinta cena do terceiro ato e parte da primeira cena do quarto ato), nas quais aparece a personagem Hécate, são consideradas interpolações retiradas da peça *The Witch*¹, de Thomas Middleton, e incorporadas no texto de Shakespeare em 1616.

Ao escrever a tragédia, Shakespeare buscou subsídios em diversas fontes², manipulando os dados que encontrou em relatos históricos sobre a Escócia medieval para permitir leituras diametralmente opostas de sua peça. Essa estratégia possibilitou atender expectativas tanto do grande público que lotava o teatro Globe, como dos espectadores que frequentavam os salões dos nobres e do rei, além de evitar problemas com a censura.

¹ A data em que a peça foi escrita é desconhecida, porém, acredita-se que tenha sido em 1616.

² *Crônicas de Inglaterra, Escócia e Irlanda*, de Raphael Holinshed; *União das nobres famílias de Lancaster e Iorque*, de Eduardo Hall; *Rerum Scoticarum* (História da Escócia), de George Buchanan; e *História e crônicas da Escócia*, de John Bellenden.

Este estudo tem por objetivo principal investigar a natureza e função das bruxas em *Macbeth* (1606), de Shakespeare, e no filme *Macbeth, reinado de sangue* (1948), de Orson Welles. Com relação ao texto de Shakespeare, objetiva-se mostrar que o dramaturgo, diferentemente de Orson Welles, não sublinhou os poderes sobrenaturais das bruxas, mas colocou a ênfase no processo de degradação de Macbeth: a opção do protagonista pelo totalitarismo e a violência é um ato de livre arbítrio.

A ambiguidade do texto de Shakespeare deu margem a inúmeras interpretações. Os vaticínios enigmáticos das bruxas, que confundiram e ludibriaram Macbeth, são baseados na teoria do equívoco (o uso deliberado de meias-verdades), desenvolvida pelo padre jesuíta Henry Garnet, e utilizada por ele durante seu julgamento, acusado de participação no Complô da Pólvora (1605), atentado mal sucedido contra a vida do rei Jaime I. Veremos no terceiro capítulo que o engano ou equívoco torna-se um dos temas principais da peça de Shakespeare.

A ambiguidade também marca a caracterização das bruxas, denominadas por Shakespeare de *wayward sisters* (estranhas irmãs). Elas foram representadas das mais diversas maneiras ao longo dos séculos em transposições para a cena e nos séculos XX e XXI, constantemente reinventadas em múltiplas linguagens, culturas e mídias. As bruxas já foram encarnadas por homens e mulheres; projetadas em vídeo; representadas como seres humanos ou sobrenaturais; retratadas como jovens e belas, ou velhas e feias; e identificadas como videntes, feiticeiras, moiras, sibilas, agentes do diabo e outras entidades do imaginário universal.

Dentre as inúmeras leituras possíveis, optamos por privilegiar a dimensão política de *Macbeth* (1606), a partir de críticos da vertente materialista cultural, para

lançar luz sobre a conexão entre monarquia e bruxaria que se estabelece na peça. Nesse sentido, mostraremos como Shakespeare historiciza seu texto, não somente por meio da manipulação das fontes históricas, mas também pela inserção de referências tópicas na cena do porteiro que promove a atualização do texto no sentido brechtiano do termo.

Linda Hutcheon (2011, p. 45), em *Uma teoria da adaptação*, ressalta que: “Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo”. Nesse sentido, Orson Welles, ao adaptar a peça de Shakespeare para o cinema, não realiza uma simples transferência do texto escrito para a tela, mas empreende um processo de apropriação criativo e interpretativo. Além da inserção de diversas interpolações que não estão presentes na peça de Shakespeare, Welles acentua o sobrenatural que pressupõe o empoderamento das *wayward sisters* no filme.

O presente trabalho está dividido em quatro capítulos. O capítulo introdutório faz uma breve contextualização histórica sobre a importância de Shakespeare no contexto do teatro elisabetano-jaimesco, e sobre o impacto das novas ideias transmitidas por esse teatro que influíram no desenvolvimento do pensamento ocidental.

No segundo capítulo, as perspectivas teórico-críticas que serão utilizadas para a análise e discussão do *corpus* selecionado para a presente pesquisa serão passadas em revista. Para a investigação sobre a natureza e função das bruxas no texto *Macbeth* (1606), pretende-se utilizar as considerações teóricas de críticos da vertente cultural materialista, principalmente Alan Sinfield, Jonathan Dollimore, Peter Stallybrass, dentre outros. Outrossim, para examinar a adaptação do texto de

Shakespeare para o cinema, intitulada *Macbeth, reinado de sangue* (1948), e a maneira como as bruxas são recriadas no filme, serão privilegiados críticos da literatura e do cinema, como Linda Hutcheon, Robert Stam, André Bazin e Jacques Aumont.

No terceiro capítulo, a dimensão política em *Macbeth* (1606) será objeto de reflexão. O contexto histórico-político do texto de Shakespeare será abordado, principalmente a conexão entre monarquia e bruxaria na era jaimesca, visto que essa contextualização fornecerá elementos para entender-se a função que as bruxas exercem na peça.

O último capítulo examina a adaptação cinematográfica intitulada *Macbeth, reinado de sangue* (1948), de Orson Welles, sob uma perspectiva transcultural. O cineasta suprime o contexto político elisabetano-jaimesco, presente no texto-fonte, e explora as referências transculturais utilizadas em *Macbeth* vodu, produção cênica de 1936, que serão determinantes no processo de representação das bruxas em *Macbeth, reinado de sangue*.

1 SHAKESPEARE E O TEATRO ELISABETANO-JAIMESCO

O movimento renascentista, que floresceu na Itália entre os séculos XV e XVI transformaria a vida social e cultural do homem medieval, espalhando-se rapidamente por grande parte da Europa. Anna Stegh Camati, com base nas considerações críticas da obra *A cultura do Renascimento na Itália* (1921), de Jakob Burckhardt, lembra que

[...] foi com a valorização do homem durante o Renascimento que o mundo, até então voltado para Deus, transfere seu centro de gravitação para o próprio homem, resultando no nascimento do indivíduo, que tende a formular e desenvolver seu próprio pensamento ao invés de deixar-se escravizar por princípios e conceitos pré-estabelecidos. (CAMATI, 2008, p. 134)

Esse movimento incentivava o espírito de aventura intelectual, a reinvenção artística e a revisitação de temas e obras da antiguidade clássica. Foi um momento no qual o ocidente revelou para o mundo inumeráveis talentos artísticos, como os alemães Albrecht Dürer (1471-1528), Hans Holbein (1497-1543), o francês François Rabelais (1494-1553), os portugueses Gil Vicente (1465-1536), Luiz Vaz de Camões (1524-1580), o pintor flamenco Pieter Bruegel (1525-1569), os espanhóis Miguel de Cervantes (1547-1616), Lope da Veja (1562-1635), e os ingleses Thomas Morus (1478-1535), Christopher Marlowe (1564-1593) e William Shakespeare (1564-1616). Tal esplendor e grandeza artística, contudo, foram marcados por dramáticas guerras territoriais, políticas e religiosas que emergiam por toda a Europa, incluindo a Grã-Bretanha.

Nesse cenário, o teatro na Inglaterra evolui de um processo de ruptura com o modo de representar, afastando-se do drama medieval e de seus gêneros, os mistérios e moralidades tradicionalmente populares no período. Essas

representações aconteciam no interior das igrejas, com a dramatização dos episódios da Bíblia (Antigo e Novo Testamento) e da vida dos santos, ou ainda, dos vícios e virtudes humanas, abordadas pela ótica religiosa. Em alguns momentos o caráter sério era quebrado por uma teatralização mais cômica. Patrice Pavis (2011, p. 246), no *Dicionário de teatro*, afirma que: “O mistério dura vários dias, com um narrador para estabelecer a ligação entre os episódios e os locais e com um *meneur de jeu*³. Ele é comandado pelos governos municipais (texto e condutor), representado em todos os estilos numa sequência de quadros”.

As encenações funcionavam como mecanismo motivacional para o público nas cerimônias religiosas, pois o latim ainda era o idioma oficial empregado nas celebrações e na produção dos textos cênicos sacros, normalmente dominados por clérigos, e desconhecido da maioria inglesa. Tais encenações com o tempo cederam espaço a modos e temas cênicos laicos, não mais sob o jugo da igreja.

Barbara Heliodora, na entrevista “Shakespeare e o teatro elisabetano” (2014)⁴, argumenta que, no governo do rei Henrique VIII, após o cisma da igreja, vários comerciantes protestantes abastados, ao receberem títulos de nobreza por necessidade política do rei, começam a aprimorar o gosto pelas artes. Esse refinamento cultural promoveu alguns autores, entre eles Sir Thomas Wyatt e Henry Howard, duque de Surrey, autores dos primeiros sonetos poéticos, que imprimiram vitalidade e uma nova estética à poesia inglesa, ao abordarem temas como o caráter humano, a crueldade contra a mulher, a dor da partida e a morte da pessoa amada. A produção lírica foi, progressivamente, substituindo o interesse pelos textos sacros, que não mais satisfaziam a nobreza e a classe média. Com a ascensão de Elisabete

³ Não existia a função do diretor definida ou nomeada como tal. Para a encenação dos mistérios medievais, o artista que atendia às exigências da cena era nomeado *meneur de jeu*.

⁴ A entrevista de Barbara Heliodora encontra-se disponível em www.shakespeare.ufpr.br. Acesso em: 23 jun. 2014.

I ao trono da Inglaterra, acentua-se o interesse da coroa pela cultura, devido à visibilidade que as artes proporcionavam ao seu governo.

Heliodora continua informando que, entre os vários fatores que colaboraram com o desenvolvimento do teatro no reinado de Elisabete I, está a dissociação, agora em definitivo, do prelado de Roma, o que deu certa permissividade ao objeto a ser encenado. Um segundo aspecto importante foi o enfraquecimento crescente das associações de trabalhadores, ou *guildas*, por conta da expulsão ou deserção de alguns indivíduos, que abandonavam antigos ofícios para se tornarem atores de um teatro itinerante, ou atores ambulantes. Ressalte-se, porém, que nessa época ainda não havia o ofício de ator, sendo os primeiros atores considerados homens sem amo e sem ofício, perseguidos pelo poder régio, visto que

[...] legalmente, o ator foi reconhecido pela primeira vez num estatuto de 1572, que afirmava que todos os atores deviam obter uma licença ou de um nobre ou de dois juízes de paz. Em 1574, porém, uma lei assegurava ao Master of Revels [Mestre de “Diversões”], que era um funcionário da corte, o direito de examinar todas as peças e de conferir a licença às companhias, o que passava o controle do teatro inglês às mãos de um governo central. (FRANCA NETO; MILTON, 2009, p. 56-57)

Estes atores que, no século XVI, exerciam uma atividade clandestina encontram um modo de contornar tal problema com o patrocínio de nobres e mecenas; foi o que ocorreu com algumas companhias teatrais inglesas como Os Homens do Conde Leicester (1574), Os Homens do Lorde Chamberlain (1594) e Os Homens do Rei (1603). A coroa continuava, no entanto, a moderar as encenações dos textos, cabendo a exclusividade dessa atividade cênica ao sexo masculino.

Outro fator que contribuiu para o desenvolvimento e a pujança do teatro elisabetano foi a consolidação de uma língua nacional que ratificou o sentimento de identidade própria. Em franco processo de formação, afastando-se do latim e da

língua franca, o inglês moderno (*modern English*) forneceu aos dramaturgos, a exemplo de Shakespeare e Christopher Marlowe o instrumento necessário para os versos poderosos de sua obra. Por outro lado, inovações na linguagem dramática de Marlowe e Shakespeare incorporaram-se ao inglês moderno, notavelmente enriquecido. Caetano Waldrigues Galindo, em seu artigo “Shakespeare e a língua e a língua e Shakespeare” argumenta:

Shakespeare teve o imenso privilégio de encontrar a língua inglesa no momento mais excitante de sua história, do ponto de vista dos escritores. Depois do período chamado Middle English (até c.1500), muito especialmente depois da obra de Chaucer (1340?-1400), a língua já não era mais um instrumento acanhado, que precisasse ser domesticada para virar literatura. (GALINDO, 2008, p. 86)

O teatro era apreciado por ingleses de todas as classes sociais e, na fase de transição do teatro religioso para o laico, as peças eram encenadas improvisadamente em palcos sobre rodas, ou seja, carroças estacionadas em logradouros públicos, dentre eles os pátios internos das hospedarias. Com o passar do tempo, esses espetáculos migraram para as casas de espetáculos públicos, algumas localizadas nas antigas arenas de combates com animais, mantidas pelas companhias teatrais. No entanto, Barbara Heliodora adverte que :

As hospedarias, contudo, não haviam sido abandonadas. As companhias teatrais, que se multiplicavam, muitas vezes se apresentavam nos espaços criados para aquela atividade particularmente cruel chamada “bear baiting” (que se poderia traduzir como “provocação de ursos”, pois se “bait” quer dizer isca, “baiting” é provocar, perseguir) [...]. (HELIODORA, 2008, p. 67)

Com o fortalecimento da atividade cênica, mais projetos de teatro público foram surgindo longe do centro de Londres que era reduto dos puritanos. As novas construções herdavam o formato das hospedarias, com um grande pátio, no qual, ao

fundo se localizava o palco e no entorno posicionavam-se galerias, varandas e saguões internos para um público mais seletivo que poderia pagar pelo conforto, enquanto os cidadãos comuns (os *groundlings*) ficavam em pé na arena que circundava o palco. Uma das características do palco elisabetano foi sua funcionalidade; havia uma área de atuação projetada para a arena, de forma retangular, circular ou mista (Fig. 01), que permitia ser rodeada em três lados pelos espectadores, com visão privilegiada.

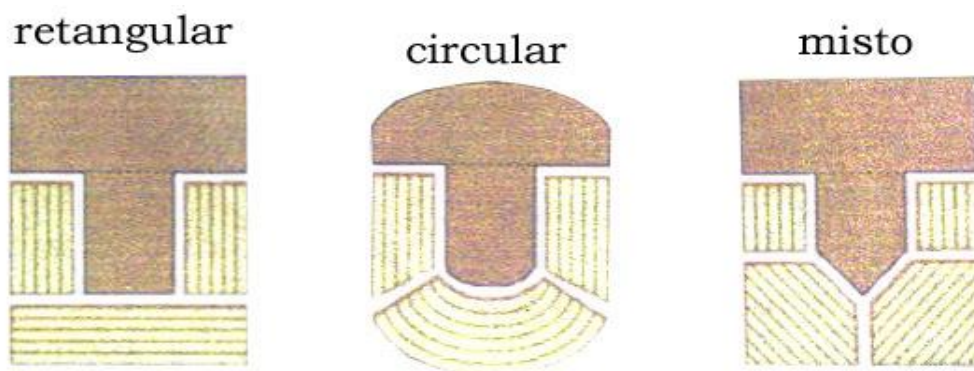


Fig. 01: Formas dos palcos do teatro elisabetano

Fonte: <http://papodebastidor.blogspot.com.br/2011/10/tipos-de-palco.html>

A encenação não dependia de cenários ou recursos cênicos sofisticados. Às vezes, os objetos de cena eram utilizados metafórica ou metonimicamente; por exemplo, dois ou três soldados de cada lado representavam dois exércitos oponentes; uma porta aludia ao portal da cidade; uma pequena elevação sugeria uma montanha; um galho de árvore remetia à floresta; uma boca de dragão à esquerda do cenário representava o inferno; uma elevação à direita denotava o paraíso; uma cruz lembrava um cemitério, e uma coroa indicava o poder real. Todo o resto ficava a cargo das palavras, usadas também para discutir as grandes questões que envolvem a natureza do homem.

O Globe Theatre (Fig. 02) é um exemplo de arquitetura elisabetana. Foi construído originariamente em 1599 por Peter Street, em Bankside, próximo ao rio Tâmesa; sua estrutura era de madeira, pedra e gesso, a cobertura de colmo e tinha capacidade para 1500 espectadores. Contava com vestiários, camarins, casa dos atores e sala de roupas, divididos em seus três andares. Não existiam instalações sanitárias no teatro, o que levava o público a utilizar as dependências externas como latrinas, e os dejetos lançados no rio Tamisa ou enterrados em covas.



Fig. 02: Palco do Globe Theatre

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Shakespeare's_Globe

Ainda segundo Heliodora (2014), o teatro possuía três palcos: um externo, denominado “avental”, que era cercado por uma cortina em volta do estrado elevado que media aproximadamente 20 metros de largura por 15 metros de profundidade; existia outro palco interno ao centro, e um terceiro palco superior, onde ficavam os músicos, eventualmente também utilizado como área de atuação. Sobre esta estrutura localizava-se uma pequena casa denominada cabana, na qual movimentava-se as roldanas que desciam os seres sobrenaturais nas peças, para fornecer soluções inesperadas denominadas de *deus ex machina*. Todo esse complexo arquitetônico do palco no teatro elisabetano servia como instrumento de

apoio à cena e ao ator, para intensificar as sensações e a imaginação dos espectadores.

O teatro elisabetano-jaimesco herdou características de uma expressão teatral associada ao sagrado e de modalidades já secularizadas o que intensifica os encontros fortemente violentos com a igreja. A separação da igreja inglesa da órbita papal e do Sacro Império Romano por Henrique VIII permitiu aos jovens autores dramaturgos liberdade até então desconhecida, com a inserção nas peças de temas como vida, morte e crença. Para preservar a ordem entre os artistas e a igreja anglicana, foi permitido que esses atores e as companhias se estabelecessem fora dos domínios puritanos, ou seja, o teatro estava livre para ocupar áreas na periferia londrina, e nas *Liberties*, localizadas na outra margem do rio Tâmesa.

A partir dessa permissão, vários teatros públicos foram erguidos como o Red Lion em 1567, considerado o primeiro teatro para este fim; The Theatre, construído por James Burbage em 1576; The Curtain, em 1577; The Rose, construído por Philip Henslowe em 1587; The Swan, construído por Francis Langley em 1596; The Globe, em 1599, por Peter Street, do qual Shakespeare viria a ser sócio proprietário; The Red Bull em 1605; The Hope, novamente por Philip Henslowe, em 1613. Havia também teatros privados como o St. Paul Theatre, localizado dentro da catedral de St. Paul, o Blackfriars, pertencente aos frades negros dominicanos e o Whitefriars, dos frades brancos carmelitas.

É importante mencionar que as mudanças nos campos da cultura e sociedade elisabena-jaimesca podem, em grande parte, ser atribuídas ao florescimento desse universo teatral,

[...] predestinado a agradar a um público cada vez mais heterogêneo, que aos poucos foi incluindo pessoas da nobreza, eruditos e também a população iletrada. Um público que se entregava ao espetáculo e se via parte dele. Se o teatro

ocupava um espaço marginal em termos geográficos, esta marginalidade vai se transformar em possibilidade de debate, consciente e inconsciente, acerca das perspectivas de um mundo que começa a vislumbrar novas metas e novas identidades. O teatro marginal vai ser o foco irradiador de cultura e expressão que contribuirá para a definição dos rumos da modernidade na Inglaterra. (MORAIS, 2008, p. 135)

Shakespeare contribuiu para a evolução e mudança do pensamento ocidental, instaurando novas ideias e conceitos que perduram até os nossos dias. Ele absorveu “as mais diversas influências dos mais variados campos do conhecimento humano, tanto literárias quanto extra-literárias” e criou centenas de personagens individualizadas sob novos enfoques e perspectivas (CAMATI, 2008, p. 135). Essa nova percepção do humano, válida até os dias de hoje, foi definida por Harold Bloom, em *Shakespeare, a invenção do humano* (2000), como o conceito moderno de humanidade.

2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

2.1 SOBRE ADAPTAÇÃO

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.

Linda Hutcheon. *Uma teoria da adaptação*

William Shakespeare já conhecia as técnicas e os mecanismos da adaptação, sobressaindo-se na arte de transpor as narrativas do cotidiano para suas peças. Linda Hutcheon, ao argumentar que o fenômeno da adaptação não é novo, aponta Shakespeare como um autor que recontou histórias antigas, da tradição oral e escrita, de novas maneiras, visto que adaptou diversas narrativas “de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto” (HUTCHEON, 2011, p. 22). Conforme mencionamos anteriormente, com relação à *Macbeth* (1606), Shakespeare adaptou e recriou relatos que encontrou em diversas fontes históricas para discutir questões que estavam acontecendo na época em que viveu e escreveu, como veremos ao longo do terceiro capítulo.

Para Hutcheon (2011, p.192) “Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio”. Objetivamos evidenciar que, apesar de Shakespeare ambientar *Macbeth* (1606) na Escócia medieval, ao manipular as fontes históricas, ele possibilitou visões alternativas, dentre elas a

leitura que vê o texto como uma crítica à violência institucionalizada na Inglaterra jaimesca. Além da manipulação de relatos antigos, como já foi mencionado, o dramaturgo também historiciza seu texto por meio de referências tópicas, introduzidas na cena do porteiro, que serão analisadas em detalhes no subcapítulo 3.4. Nesse sentido, Shakespeare cria a técnica épico-distanciadora que, mais tarde foi adaptada e teorizada por Bertolt Brecht (1898-1956).

2.2 SOBRE ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Linda Hutcheon argumenta que “a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

A visão sobre a adaptação como uma estratégia de construtividade criativa, é um desdobramento das considerações teóricas dos críticos pós-estruturalistas que promoveram um debate sobre o discurso de “fidelidade” que não se sustenta porque as mídias diferem entre si. Sabe-se, no entanto que as adaptações cinematográficas por muito tempo foram combatidas ou relegadas a segundo plano. Em 1926, Virginia Woolf criticou a simplificação da obra literária, no processo de transposição para outra mídia visual, considerando a produção fílmica parasitária e a literatura sua presa e vítima (WOOLF citada em HUTCHEON, 2012, p. 23). Destaca-se que a argumentação da escritora foi feita quando a produção fílmica sonora dava os primeiros passos e tal preocupação face ao desconhecido, era admissível até certo ponto.

Anelise Reich Corseuil, no ensaio intitulado “Literatura e cinema”, explica que é comum ouvir alegações a favor ou contra a dependência da adaptação fílmica ao texto literário; para a crítica:

Existe uma cultura de adaptações “fidedignas” que pode ser extremamente problemática, uma vez que muitos filmes adaptados esvaziam-se de significado próprio, quando tendem simplesmente a repetir diálogos intermináveis. Esses filmes funcionam também para atender a audiências que querem consumir romances (predominante romances do século XIX) de uma forma mais facilitada, dentro de um período de duas horas, no cinema ou em casa, pela televisão (2009, p. 369).

A adaptação fílmica é resultado, da transformação do texto literário em nova linguagem que, ao se distanciar do texto fonte, algumas vezes não contempla os anseios do espectador, com pré-leitura da obra. O conceito da fidelidade esteve presente no debate inicial sobre adaptação cinematográfica, tendendo ao favorecimento explícito do texto fonte sobre o adaptado. Por falar em crítica tradicional à releitura fílmica, Robert Stam, em *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, também afirma que a crítica:

[...] muitas vezes tem sido extremamente discriminatória, disseminando a idéia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura. Termos como infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização, adulteração e profanação proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser sempre a mesma – o livro é melhor. (STAM, 2008, p. 19-20)

Algumas adaptações fílmicas falham no intuito de produzir a releitura “esperada” em relação ao material-fonte causando, sem dúvida, desconforto de entendimento por parte da crítica e do público. Foi o que ocorreu com a adaptação fílmica de Orson Welles, em 1948. Incompreendida e duramente atacada por grande parte da crítica do seu tempo, foi reconsiderada, posteriormente, por intercessão de

Nicholas Ray⁵: “Welles é um grande homem do teatro e um grande diretor, talvez um dos maiores da história do cinema. Nós os iniciantes, nunca lhe seremos gratos o bastante por ter explorado tantos novos caminhos” (RAY, citado em BAZIN, 2006, p. 53).

Linda Hutcheon tece seu ponto de vista de modo distinto e procura investigar a adaptação entre as diversas linguagens como um fenômeno cultural abrangente; sua visão demonstra melhor compreensão das dimensões do processo adaptativo:

A razão da minha confiança é que acredito firmemente que a adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – “ajustar” as histórias para que agradem seu novo público. Mesmo antes do advento do mundo globalizado atual, no qual a internet (e inclusive antes disso, com a televisão e o rádio) assegura que qualquer história será eventualmente recontada em algum lugar do mundo, todas as culturas estiveram envolvidas com traduções interlinguais e adaptações interculturais. (HUTCHEON, 2011, p. 10)

Observa-se que na primeira metade do século XX, foram feitas muitas adaptações de obras da literatura clássica, greco-romana, renascentista e pós-renascentista, possivelmente porque o espectador fílmico desse período pertencia a um *status* social elevado, com acesso à leitura das obras clássicas, muito antes da produção cinematográfica. Uma segunda hipótese para a preferência pelos clássicos seria a tentativa dos produtores de evitar problemas com a censura governamental, que considerava a sétima arte promíscua. Por último, conforme afirma Hutcheon (2011, p. 54): “Por motivos econômicos, os adaptadores frequentemente optam por adaptar obras já conhecidas e que se mostraram populares ao longo dos anos; por

⁵ Cineasta e ator norte-americano representante do denominado renascer de 1950.

motivos legais, eles muitas vezes escolhem obras que não possuem direitos autorais”.

Quanto a Orson Welles, sabe-se que muito cedo foi incentivado artisticamente e introduzido no universo shakespeariano, primeiramente por seus pais, Richard Head Welles e Beatrice Ives Welles, e, após seu falecimento, por seu tutor o Dr. Bernstein.

Com o tempo, Welles se mostra ousado participando e dirigindo trabalhos no teatro e no rádio. Nesse período, o cinema se consolidava como uma nova linguagem, ao se afastar do jugo do texto literário, o que exigiu dos diretores cinematográficos criatividade e imaginação para superar as dificuldades técnicas.

Antes de adaptar *Macbeth* para o cinema em 1948, Welles realizou uma adaptação transcultural da peça para o palco. Hutcheon (2011, p. 196) ensina que: “Há, quase sempre, uma mudança na valência política que acompanha a passagem do texto adaptado para a adaptação ‘transculturada’. Em suma, o contexto condiciona o significado”. Nesse sentido, na produção cênica do *Macbeth* vodu, em 1936, o diretor modifica o contexto temporal e espacial, ao transportar a história da Escócia medieval para o Haiti do século XIX, aspectos que serão investigados no quarto capítulo.

Sobre a adaptação em um novo ambiente, Hutcheon nos remete a Patrice Pavis:

O intercultural, ele diz, é o ‘intergestual’: o visual é tão importante quanto o auditivo. Nas transferências do modo contar para o performativo, as diferenças de filosofia, religião, cultura nacional, gênero ou raça podem criar lacunas que necessitam ser preenchidas por considerações dramáticas que podem ser tanto cinéticas e físicas quanto lingüísticas. (PAVIS citado em HUTCHEON, 2011, p. 201)

São evidentes os resultados dos diálogos intermediáticos nos processos de adaptação: se a literatura clássica serve de manancial para os projetos de adaptações, por outro lado, a adaptação dissemina e eterniza o que existe no texto fonte. De certo modo, as diversas adaptações de um mesmo texto contribuem com a oxigenação, através das múltiplas releituras dos textos clássicos.

Para Hutcheon (2011, p. 196): “Parece lógico que as mudanças de tempo e lugar provoquem alterações nas associações culturais; no entanto, não há garantia alguma de que os adaptadores levarão em consideração as mudanças culturais que podem ter ocorrido com o passar do tempo”. No caso de *Macbeth, reinado de sangue* (1948), as mudanças foram inevitáveis, pois trata-se da passagem para uma nova mídia com linguagens distintas. Nesse sentido, para que o processo de transculturação provoque o efeito esperado e se consolide na nova linguagem, o produtor deve levar em conta os anseios e cosmovisão do público receptor.

Ao realizar seu projeto fílmico, Welles propõe uma estratégia de transculturação diferente de *Macbeth* vodu, pois seu filme é ambientado na Escócia da Idade Média, em uma Europa recém-cristianizada, extremamente violenta. Hutcheon nos remete a David Edelstein quando afirma que no filme (2011, p. 198): “[...] a vida é “simplificada na narrativa”, assim como os jogos temporais e quaisquer ambiguidades do enredo são eliminados”. Robert Stam também se manifesta a esse respeito: “Em alguns casos os adaptadores livram-se dos elementos de um texto anterior, que determinadas culturas, naquele tempo e lugar, podem achar problemáticos ou controversos; em outros, a adaptação “desreprime” o aspecto político do texto adaptado” (STAM citado em HUTCHEON, 2011, p. 198-199). Nesse sentido, em sua produção fílmica, Welles elimina as possíveis relações com o

contexto político da peça de Shakespeare, ao eliminar as alusões tópicas à Inglaterra jaimesca no discurso do porteiro, como veremos no quarto capítulo.

3 *MACBETH* (1606), DE WILLIAM SHAKESPEARE

3.1 A QUESTÃO DA LEGITIMAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO DA ERA JAIMESCA (1603-1625)

A sociedade inglesa passava por transformação profunda saindo do feudalismo, regime político e jurídico descentralizado, em que o poder passava pelas mãos dos senhores feudais, para um regime de Estado Absolutista, em que imperava a centralização do poder, na figura do rei, que por sua vez, tinha a convicção de ser ungido por Deus. Esta aparente certeza manifestava-se nas atitudes e interesses de alguns monarcas europeus, dentre eles os soberanos ingleses Henrique VIII (1509-1547), Elizabeth I (1558-1603) e Jaime I⁶ (1603-1625).

Entre 1597 e 1598, Jaime VI, durante seu reinado na Escócia, escreveu *The True Law of Free Monarchies*⁷ e *Basilikon Doron*, documentos fundamentados na teologia da monarquia, afirmando o direito divino dos reis, ou *pater patriae* (pai da pátria), e a superioridade do governante sobre os demais súditos. Quando foi coroado rei da Inglaterra e Irlanda, em 1603, estes documentos foram utilizados para institucionalizar a violência lícita. O rei já havia enfrentado alguns complôs na Escócia, que visavam sua deposição (e morte) e, no início de seu reinado na Inglaterra, foi alvo de outros complôs, dentre eles o *Gunpowder Plot*, ou Conspiração da Pólvora, uma trama liderada por revoltosos católicos e religiosos jesuítas.

Alan Sinfield explica que a institucionalização da violência do Estado contra seus opositores, “dependia da obtenção de um grau de legitimação – por meio da

⁶ Jaime VI, filho de Maria Stuart, foi rei da Escócia de 1567 até sua morte. Em 1603, após a morte da rainha Elisabete I, foi coroado rei da Inglaterra e Irlanda, sob o título de Jaime I. A partir de 1603 governou os três reinos até sua morte.

⁷ Título completo: *The True Law of Free Monarchies; or, The Reciprocal and Mutual Duty Betwixt a Free King and His Natural Subjects*.

aceitação por muitas pessoas do poder do Estado que era, pelo menos, o menor de dois males”⁸ (SINFIELD, 1992, p. 122). Nesse contexto, em que as políticas públicas e sociais eram repressivas, alguns monarcas absolutistas, como os mencionados anteriormente, objetivavam criar uma sociedade sob controle total, cujo principal motor propulsor era a violência institucionalizada.

O comando régio na Inglaterra marchava na direção da autocracia, na qual a legitimação do poder era ratificada pela total eliminação de seus opositores aristocratas, consanguíneos e clericais. Este pensamento foi difundido de modo a proteger o regime estabelecido em muitos casos regido por governos instáveis, que na iminência de qualquer distúrbio, culminaria em uma desestabilização do reino. Nesse contexto, o governo de Elisabeth I, se distinguiu das demais monarquias absolutistas, porque ela “soube tratar com competência a questão religiosa e conseguiu manter a paz dentro e fora dos seus domínios durante longo tempo, o que permitiu que a Inglaterra prosperasse financeiramente, política e culturalmente”, tendo como ápice político a derrota da Espanha (SANTOS, 2012, p. 13).

Em contrapartida, Jaime I não soube capitalizar o voto de confiança que os ingleses haviam lhe dado na ocasião de sua ascensão ao trono da Inglaterra. Apesar das inclinações intelectuais do novo soberano, ele “decepcionava com a sua personalidade instável, resistência às aparições públicas e atitudes desafiadoras para com o parlamento inglês motivadas pela sua crença inabalável do direito divino dos reis” (SANTOS, 2012, p.14).

A violência apresentava um paradoxo quanto a sua atribuição moral: toda ação agressiva patrocinada pelo poder governamental ou monárquico era reputada

⁸ Na versão em inglês: “[...] depended upon the achievement of a degree of legitimation – upon the acceptance by many people that State power was, at least, the lesser of two evils”. Daqui em diante, todas as traduções de citações, retiradas de obras que ainda não foram traduzidas para o português do Brasil, são minhas.

como um ato lícito e louvável (SINFELD, 1992, p. 121), como é possível constatar na segunda cena do primeiro ato da peça *Macbeth* (1606), na qual um oficial ferido relata os detalhes da batalha contra os noruegueses (vencida pelos escoceses) para o rei Duncan. Macbeth é elogiado e chamado de “digno cavalheiro” pelo rei, quando este fica sabendo que o exército da Noruega (auxiliado pela Irlanda) fora derrotado em sangrenta carnificina, e o líder inimigo, Macdonwald, liquidado com extrema crueldade pelo seu general:

OFICIAL Tudo debalde, pois Macbeth (merece o nome),
 Zombando da Fortuna, e com a brandida
 Espada, fumegante da sangrenta
 Carnificina abre passagem como
 O favorito do valor e enfrenta
 O miserável. Sem lhe dar bons-dias,
 Descose-o de um só golpe desde o umbigo
 Até as queixadas, corta-lhe a cabeça,
 Crava-a numa seteira. (SHAKESPEARE, 2009, p. 18-19)⁹

Notoriamente, a mesma justificativa de legitimação da agressividade, continuou a ser empregada, como meio de extirpar as forças malignas, muitos séculos após a escritura da peça. Na segunda guerra mundial, com o pretexto de diminuir as baixas do lado estadunidense e forçar a rendição do Japão, o então presidente, Harry Truman, ordena a detonação das bombas nucleares em 1945, nas cidades de Hiroshima e Nagasaki. Aos olhos americanos, o Japão desestabilizava sua pretensão imperialista na região.

⁹ Daqui em diante, todas as citações da peça *Macbeth*, com tradução de Manuel Bandeira (São Paulo: Cosac Naify, 2009), serão assinaladas apenas pelo número das páginas.

Contrariamente, se a violência for empregada em oposição aos anseios e aos interesses do regime oficial, é considerada ilícita e condenável: “É uma violência monstruosa, sacrílega, execrável, que deve ser punida com a morte ou com os mais atrozes castigos” (MEREU, 1987, p. 43), haja vista a perseguição aos protestantes no reinados de Maria I, cognominada de “Maria, a Sanguinária” (*Bloody Mary*), e dos opositores no reinado de Jaime I, após o Complô da Pólvora em 1605.

Para garantirem sua soberania, os monarcas absolutistas eram pródigos na distribuição de títulos nobiliárquicos, prática comum da monarquia absolutista, que tinha por objetivo, criar uma relação de fidelidade mútua e proteção entre o titular e o rei. Jaime I duplicou a distribuição de títulos, em relação ao reinado de Elizabeth I, para formar e fortalecer alianças. Essas condecorações, concedidas normalmente aos súditos escoceses, de certo modo, provocavam um sentimento de desconforto entre os súditos ingleses, como observa Marlene Soares dos Santos:

Os títulos e privilégios generosamente dispensados aos nobres escoceses, a crescente dilapidação do tesouro, a corrupção financeira e a má administração dos impostos se juntavam aos escândalos de lassidão moral provocados pelo comportamento de Jaime I e de sua corte [...] As consequências irão aparecer com toda violência no reinado de Carlos I (1625-1649). Quando a Guerra Civil, que começou em 1642 (ano em que todos os teatros foram fechados), culminou com a execução do filho de Jaime I em 1649 e com a instalação de governo parlamentarista/republicano – liderado pelo puritano Oliver Cromwell (1599-1658), eleito Lorde Protetor em 1653 –, também conhecido como Protetorado. (SANTOS, 2012, p.14, ênfase acrescentada)

Evidencia-se, assim, que a distribuição de títulos nobiliárquicos, que ocorre no início e no final da peça *Macbeth*, espelha a realidade referencial, visto que foi adotado, em grande escala pelo rei Jaime I, conforme relata Roberto Ferreira da Rocha:

O novo soberano, a fim de conseguir apoio político e uma fonte de renda para a Coroa, faz uso durante todo reinado da venda de um número bastante elevado de títulos nobiliárquicos. No ano da morte de Elisabete havia cinquenta e cinco títulos de nobreza; em 1608, cinco anos após o começo do reinado de Jaime I, eles já eram oitenta e um, chegando a cerca de cento e vinte por volta de 1625. (ROCHA, 2008, p. 63)

Shakespeare faz referência a esse costume, na abertura da peça, nas cenas dois, três e quatro do primeiro ato. Na segunda cena, o rei Duncan, deslumbrado com o heroísmo agressivo de seu general Macbeth, que ostenta o título de Tane de Glamis, decide recompensá-lo com mais uma honraria, especificamente com o título de Tane de Cawdor (que pertencia a um súdito traidor prestes a ser enforcado). Ele garante que “o que perdeu o traidor, ganhe o nobre Macbeth por seu valor” (p. 21). Na terceira cena, após o vaticínio das bruxas, Ross é encarregado de transmitir a Macbeth a notícia da nova honraria: “E, por penhor de honra maior me ordena/ Por ele te saudar Tane de Cawdor./ Assim, salve! Mui nobre Tane. O título/ É teu” (p. 27). E, na quarta cena, durante o banquete no castelo de Macbeth, Duncan, publicamente, expressa sua dívida e gratidão, fazendo alusão ao novo título dispensado a Macbeth:

Oh, meu mui nobre primo! O meu pecado
De ingratidão pesava-me no peito.
Foste tão longe que a asa mais ligeira
Da recompensa é tarda em alcançar-te.
Gostaria que menos merecesses,
Para que em paga e reconhecimento
Te levasse eu vantagem! Só me resta
Dizer que mais mereces, por imensa
Que fora minha régia recompensa. (p.31)

A peça de Shakespeare, construída sobre uma estrutura cíclica, também termina com a distribuição de títulos nobiliárquicos. Depois da derrota e morte de Macbeth, cuja cabeça é exibida por Macduff, na nona cena do quinto ato, a distribuição de honrarias novamente é tema inserido na peça. Malcolm, da mesma maneira que Duncan, expressa sua gratidão e dependência aos seus generais, prometendo-lhes títulos de conde:

MALCOLM Não me deixarei estar por muito espaço
Sem que vos retribua o vosso zelo
E me quite convosco. De ora em diante
Meus tanes e parentes sereis condes
— Os primeiros na Escócia a ser honrados
Com título tão alto. (p. 169-170)

Fica claro que todas as ações violentas executadas por Macbeth, antes de sua coroação, e as de Macduff para legitimar a soberania de Malcolm, são lícitas porque justificam a manutenção da ordem e do poder estabelecido. No entanto, também fica aparente que são poucas as diferenças que separam um governo tirano de um governo absolutista e, evidências são fornecidas de que em ambos os regimes impera a violência institucionalizada. Para Sinfield:

A razão por que o Estado necessitava da violência e propaganda residia nas persistentes dificuldades estruturais do sistema. *Macbeth*, como muitas outras peças do período, trata de inquietações geradas pela violência exercida sob a égide da ideologia absolutista. Duas questões principais entram em foco. Primeiro, a ameaça de uma cisão entre legitimidade e poder genuíno – quando o monarca não é a pessoa mais forte do Estado. [...] Um segundo problema era menos dramático, porém mais persistente. Era o seguinte: qual é a diferença entre Absolutismo e tirania? [...] ¹⁰. (SINFIELD, 1992, p. 123)

¹⁰ Na versão em inglês: “The reason why the State needed violence and propaganda was that the system was subject to persistent structural difficulties. *Macbeth*, like very many plays of the period,

Estas considerações críticas mostram-se válidas, se pensarmos nas inúmeras conspirações de ordem política e social que os regimes absolutistas enfrentaram, entre eles, o quase sucesso do carismático conde de Essex, ao comandar um levante em 1601, contra a rainha Elizabeth e, em 1605, a Conspiração da Pólvora (*Gunpowder Plot*), no reinado de Jaime I.

A Conspiração da Pólvora (1605) foi a tentativa mal sucedida de um grupo de católicos na Inglaterra, de explodir o Parlamento juntamente com o rei Jaime I, símbolo do poder protestante. A pretensão dos conspiradores era uma vingança contra as constantes leis e multas impostas pelo poder régio, política que desfavorecia a comunidade católica. O complô tornou-se mais um episódio das tensões entre o rei e o Papa. Em março de 1605, foi depositado algo próximo a 800 quilos de pólvora no porão do Parlamento, sob a responsabilidade de Guy Fawkes, especialista em explosivos, que partilhou da ação com os líderes jesuítas. Porém os conspiradores falharam em seu intuito, ao tentar preservar as vidas de alguns inocentes. Para Bill Bryson em *Shakespeare, o mundo é um palco: uma biografia*:

Na esperança de poupá-los, foi enviado um alerta anônimo ao destacado católico Lorde Monteagle. Irremediavelmente comprometido e temendo uma esmagadora retaliação, Monteagle levou a carta direto para as autoridades, que entraram no porão do palácio e encontraram um certo Guy Fawkes sentado em cima dos barris, esperando o sinal para acender o fogo. (BRYSON, 2007, p. 134-135)¹¹

Foi deste modo que Jaime I, descobriu o plano e desmantelou a ação, com a ajuda de um delator. Os desdobramentos desse incidente culminaram com a prisão

handles anxieties about the violence exercised under the aegis of Absolutist ideology. Two main issues come into focus. The first is the threat of a split between legitimacy and actual power – when the monarch is not the strongest person in the State. [...] A second problem was less dramatic but more persistent. It was this: what is the difference between Absolutism and tyranny? [...].”

¹¹ Em alusão ao episódio ocorrido em 05 de novembro de 1605, os protestantes ingleses comemoram a tentativa frustrada dos católicos em destruir o rei e o parlamento. O evento, simbolizado na queima da imagem de Fawkes, é uma das mais tradicionais celebrações britânicas: a noite de Guy Fawkes ou noite das fogueiras.

e execução dos envolvidos, e posterior oportunização da situação pelo rei para legitimar o poder hegemônico, episódios que serão passados em revista no subcapítulo seguinte.

3.2 MONARQUIA E BRUXARIA: A DIMENSÃO POLÍTICA EM *MACBETH*

De acordo com os críticos da vertente materialista cultural, Jonathan Dollimore e Alan Sinfield (1985, p. 9), *Macbeth* (1606) ostenta forte dimensão política, visto que objetivava desafiar os princípios constitutivos da autoridade constituída através da inclusão e manipulação, no próprio texto, de indícios que viriam a permitir leituras diametralmente opostas, conforme anunciamos na introdução.

Como vimos anteriormente, *Macbeth* foi escrita três anos após a ascensão de Jaime VI, da Escócia ao trono da Inglaterra, sob o título de Jaime I. Alguns críticos conjecturam que a peça foi encenada pela primeira vez em Whitehall, no palácio de Hampton Court, em agosto de 1606, pela companhia de Shakespeare, e que, por essa razão, o dramaturgo teria introduzido artifícios, como a manipulação de fontes históricas e os vaticínios das bruxas, para agradar a Jaime I. Outros estudiosos, no entanto, dentre eles os representantes da crítica cultural materialista, não acreditam que o monarca tenha assistido à peça e oferecem evidências que contrariam os argumentos daqueles que leem a peça apenas como uma apologia ao rei Jaime I.

Segundo Bernice W. Kliman o público para o qual Shakespeare escreveu essa peça pode não ter sido a corte de James I, mas a plateia dos teatros públicos, sendo que uma parte dessas pessoas “teria se encantado em ver James sutilmente

atacado e veladamente comparado a Macbeth” (KLIMAN, 1995, p. 14)¹², visto que o novo monarca, sucessor da Rainha Elisabete I, em pouco tempo decepcionou o povo inglês, não só por suas atitudes hostis para com o parlamento, motivadas por sua crença no direito divino dos reis, mas por outros desmandos, como já foi anunciado no subcapítulo 3.1.

Kliman comenta, ainda, que outras pessoas, por sua vez, leriam a peça com neutralidade, não percebendo louvor nem ataque ao poder constituído, sendo válido imaginarmos que Shakespeare se deleitava em semear equívocos (mesmo porque o equívoco, como vimos na introdução, é um importante tema na peça), por meio de diversos artifícios de manipulação inseridos no texto que viriam a permitir uma variedade de leituras (KLIMAN, 1995, p. 14).

Antes de introduzirmos a discussão sobre a função da manipulação das fontes históricas em *Macbeth*, é importante lembrar que, na Inglaterra renascentista, os atores de companhias teatrais eram considerados homens sem amo, ou seja, vagabundos, a não ser que algum nobre lhes emprestasse o nome para garantir legitimidade. A companhia de Shakespeare, The King’s Men, que atuava sob o patronato de Jaime I, muitas vezes era chamada para se apresentar na corte onde, além de prestígio, era gratificada com poucos recursos financeiros. Todavia, a principal fonte de renda vinha da bilheteria dos teatros públicos, onde havia pessoas de diferentes credos e convicções políticas. Isso significa que nem todos os espectadores eram a favor do absolutismo monárquico então vigente, um regime de governo teorizado e ratificado por Jaime I, em suas obras *The True Law of Free Monarchies* (1598) *Basilikon Doron* (1599), mencionadas no capítulo 3.1. Assim, a duplicidade de sentido encontrada em *Macbeth* e em outros textos de Shakespeare

¹² Na versão em inglês: “would have delighted in seeing James subtly attacked and compared covertly to Macbeth”.

pode ser explicada a partir das diferentes plateias que assistiam a suas peças em espaços cênicos diversos, visto que:

[...] para conseguir manter uma relação de cumplicidade com o grande público, que lotava a arena e as galerias dos inúmeros teatros londrinos, sem perder o apoio de seus patronos, Shakespeare viu-se obrigado a encontrar um meio para não desagradar a ninguém. A solução que encontrou foi introduzir recursos subversivos nas malhas de seus textos, elementos estes que possibilitassem leituras alternativas de suas peças: na superfície, o Bardo parecia ratificar a ordem patriarcal e o absolutismo monárquico, mas através do subtexto, instaurado a partir de estratégias de construtividade textual diversas, a ordem estabelecida é questionada e, muitas vezes, subvertida. (CAMATI, 2008, p. 140)

Alan Sinfield (1992, p. 121-135) reflete sobre os possíveis motivos que teriam levado Shakespeare a manipular as fontes históricas que encontrou nas *Crônicas sobre a Inglaterra, Escócia e Irlanda* (1577), de Raphael Holinshed, começando por juntar episódios distanciados no tempo: à história de Macbeth, general das tropas do reino, que assassinou Duncan em um combate perto de Elgin, com o apoio de Banquo e outros nobres (1040 d. C.), adicionou o relato da morte do rei Duff por Donwald que, instigado por sua mulher, assassinou o monarca enquanto dormia (967 d. C.). Sinfield argumenta que para intensificar a dimensão do crime de Macbeth, e possibilitar uma leitura a favor de Jaime I, Shakespeare omite e modifica diversos fatos e informações das fontes históricas. Em Holinshed, Duncan não é velho nem bom rei – é um rei fraco e incapacitado, morto em batalha por Macbeth e Banquo. No entanto, para não ferir a sensibilidade do Rei Jaime I, que acreditava descender da linhagem do general, Shakespeare isenta Banquo de culpa em relação à morte do monarca. A má administração de Duncan também é omitida, bem como a falta de clareza quanto às leis de sucessão (SINFIELD, 1992, p. 125).

Além disso, Shakespeare desenvolve um discurso que problematiza perspectivas ortodoxas, desenvolvidas por Jaime I, em *Basilikon Doron* (1599) – uma obra em que o monarca faz a defesa do absolutismo monárquico –, e heterodoxas ou anti-hegemônicas, desenvolvidas em *De Jure Regni* (1570) e *História da Escócia* (1582), por George Buchanan.

Em *Basilikon Doron*, Jaime I elabora uma distinção entre o monarca legítimo e o tirano usurpador, rejeitando a possibilidade de tirania por parte de um rei legítimo. De acordo com sua visão, se o rei cometer alguma violência, esta será legítima porque os objetivos de sua violência serão diferentes daqueles perpetrados por um usurpador. Também asseverou que qualquer quebra na estrutura do poder estabelecido é uma ofensa a Deus e ao povo e, conseqüentemente, qualquer tipo de violência praticada em prol da ordem estabelecida é aceitável (SINFELD, 1992, p. 124).

Por outro lado, em *De Jure Regni* (1570) e *História da Escócia* (1582), George Buchanan argumenta que a soberania deriva do povo e deve permanecer nas mãos do povo. O rei que exerce um poder que contraria a vontade do povo é um tirano e deve ser deposto. As teorias de Buchanan representam a antítese das convicções de Jaime I que, eventualmente, foram usadas para justificar a deposição de seu filho Carlos I.

A ideologia totalitária discutida na obra de Jaime I, mencionada acima, foi seguida à risca pelo rei, sobretudo após a descoberta da Conspiração da Pólvora. Ao descobrir o plano e desmantelar a ação, o rei tirou partido da situação, atribuindo a interferência do acaso à providência divina. A conspiração agravou a situação dos católicos no reino, principalmente daqueles que se recusavam a negar a autoridade do Papa sobre o monarca inglês. O rei promoveu a caça às bruxas, imputando a

responsabilidade da conspiração, aos líderes católicos jesuítas, entre eles Henry Garnet, mencionado, na cena do porteiro em *Macbeth* como um traidor, que foi enforcado.

Os culpados foram julgados por alta traição, torturados e chacinados com grande crueldade; instalou-se um verdadeiro reino de terror contra esse grupo de católicos, o que levou Alan Sinfield, no artigo mencionado anteriormente, a indagar “qual seria a diferença entre o reinado de Macbeth e os desmandos dos monarcas europeus da época” (SINFIELD, 1992, p. 124)¹³.

Jaime aproveitou o episódio em benefício próprio, disseminando a sua versão oficial sobre a conspiração através de propaganda e sermões que sublinhavam o fato de que seu reino estava sob proteção divina por ter interceptado o plano dos conspiradores no último momento, como relata Garry Wills :

O Rei, como chefe da igreja e do estado, impôs seu ponto de vista mais direta e rapidamente do que o Presidente Johnson poderia ter feito na era da democracia. (...) James pretendeu que a sua leitura sobre a Conspiração se tornasse central para a noção de identidade nacional na Inglaterra. É por isso que ele manteve uma longa campanha de doutrinação, para inculcar as lições do Complô como um testemunho do lugar de seu reino na providência divina. (WILLS, 1995, p. 16)¹⁴

Estabeleceu-se, assim, uma conexão entre bruxaria e monarquia absolutista: a caça às bruxas foi um dos instrumentos usados por Jaime I para legitimar o poder hegemônico. Ele atribuía a rebeldia à bruxaria; qualquer ato de subversão da ordem social e religiosa estabelecida era taxado de bruxaria, engendrada pelo demônio.

¹³ Na versão em inglês: “what is the difference between Macbeth’s rule and that of contemporary European monarchs”.

¹⁴ Na versão em inglês: “The King, as head of both church and state, imposed his views more directly and rapidly than President Johnson could in a democracy. (...) James intended his reading of the Plot to become central to England’s sense of identity. This is why he kept up a long campaign of indoctrination, to inculcate the lessons of the Plot as a statement of his kingdom’s place in God’s providence”.

Assim, por meio de manipulações diversas, a peça *Macbeth* problematiza as estratégias principais e a violência que os governos totalitários utilizam para demonstrar e perpetuar a legitimidade de seus direitos (SINFELD, 1992, p. 127). Além disso, Shakespeare utiliza outros artifícios para sinalizar que o reinado de Macbeth pode ser comparado com o governo de Jaime I, entre eles a historicização da narrativa dramática da peça por meio da cena do porteiro que será abordada a seguir.

3.3 SOBRE A CENA DO PORTEIRO: A HISTORICIZAÇÃO DA NARRATIVA DRAMÁTICA EM *MACBETH*

Alguns estudos apontam que a fala do porteiro bêbado, na terceira cena do segundo ato, é um dos poucos discursos com conteúdo irônico em *Macbeth*, visto que esse personagem clownesco estaria fazendo gracejos sobre fatos corriqueiros da sociedade renascentista. Contudo, por trás da aparente troça na fala do rústico, há referências sociais e políticas mais profundas, que revelam a conjuntura política conturbada do período jaimesco.

Como já anunciado na introdução, além de manipular as fontes históricas, Shakespeare historiciza o texto em *Macbeth* por meio da inserção de referências tópicas no discurso do porteiro, na terceira cena do segundo ato. Este interlúdio, longe de ser apenas uma cena de alívio cômico, indica, de modo claro e inequívoco, um relação entre dois períodos históricos distanciados no tempo. De acordo com Patrice Pavis historicizar, no sentido brechtiano do termo, significa:

[...] mostrar um acontecimento ou uma personagem à sua luz social, histórica, relativa e transformável, [...] o que levará o espectador a pensar que sua própria realidade é histórica, criticável e transformável [...] *historicizar* consiste em recusar-

se a mostrar o homem em seu caráter individual e anedótico, para revelar a infraestrutura sócio-histórica que subtece os conflitos individuais [...]. O recurso essencial da historicização é o *distanciamento*. O espectador distancia a representação teatral, mas também a sua própria realidade referencial (PAVIS, 2011, p. 196-197).

O discurso do porteiro (transcrito abaixo) contém a chave da interpretação histórico-política da peça, visto que evidencia o paralelo entre a época em que Shakespeare ambienta a peça (a Escócia medieval) e o tempo em que ele escreve o texto para a cena (o período jaimesco da Inglaterra elisabetana):

O PORTEIRO Irra! Batem deveras! Um homem que fosse porteiro do Inferno teria grande prática de dar à chave. [Batem]. Toc, toc, toc! Quem é, em nome de Belzebu? – É um lavrador que se enforcou porque esperava uma boa colheita, que não veio. – Entra homem, dependente do tempo, e traze lenços em quantidade, porque aqui hás de suar na labuta. [Batem] Toc, toc, toc! Quem é, em nome do outro demônio? – **À fé, um jesuíta capaz de jurar por qualquer um dos pratos da balança contra o outro prato; que traiu quanto pode por amor de Deus, mas não conseguiu intrujar o Céu. Entra, jesuíta.** [Batem] Toc, toc, toc! – É um alfaiate inglês que vem para cá porque achou meio de furtar pano ao consertar uns calções franceses. – Entra, alfaiate. Aqui podes esquentar bem o teu ferro de engomar [...]. (p. 60, ênfase acrescentada)

Shakespeare carrega as tintas para intensificar a ambiguidade no discurso do porteiro. No entanto, com a menção do padre jesuíta equivocador, que pode ser identificado com Henry Garnet, abre-se a possibilidade de que o espectador faça uma conexão entre o Inferno e as perseguições e execuções, no reinado de Macbeth e, por conta das referências contemporâneas, o reinado de Jaime I e as perseguições dos católicos. De acordo com a fala do porteiro, o inferno estaria vivendo um momento de intensa inquietação com o grande número de condenados que chegam a todo instante, entre eles o agricultor, o alfaiate e o equivocador.

Equivocar, no sentido atribuído ao termo por Henry Garnet, significa ter o direito do uso deliberado de meias-verdades, objetivando auto-defesa. Esta estratégia, utilizada pelo padre jesuíta durante o seu julgamento para defender-se, foi repudiada pelo tribunal. Garnet foi acusado de perjúrio (mentir sob juramento) e do uso diabólico da linguagem para distorcer a verdade. A equivocação também marca a linguagem das bruxas, tornando-se, assim, um dos temas mais importantes da peça.

Em relação às referências tópicas enunciadas pelo porteiro, a primeira, que remete a um “lavrador que se enforcou porque esperava uma boa colheita, que não veio” (p. 60), é uma alusão ao suicídio de um agricultor pela expectativa de fartura que abaxaria o preço de seus produtos (HELIODORA, 2004, p. 06). Nesse período, a Inglaterra ainda colhia os frutos semeados pelo regime de Elisabete I; a agricultura utilizava técnicas mais modernas, como o da rotatividade no campo, associando a alternância de culturas com a criação, o que melhorava a alimentação dos animais e reduzia o desgaste do solo; outra inovação era o preparo para o plantio da terra com um arado mais encovado, o que aumentava a produção agrícola, porém, todas essas técnicas estavam a disposição dos produtores mais abastados. Essa transformação na vida do campo resultou em uma superprodução de cereais e tubérculos, que conseqüentemente, reduziu os preços dos produtos em 1606, causando uma crise financeira para os pequenos produtores, o que acentuou o descontentamento, o abandono e a perda de terras. A expressão lavrador (*farmer*), também pode ser associada ao apelido dado ao padre jesuíta Henry Garnet, por tentar semear os princípios católicos na sociedade protestante.

O trecho seguinte, **“À fé, um jesuíta capaz de jurar por qualquer um dos pratos da balança contra o outro prato; que traiu quanto pode por amor de**

Deus, mas não conseguiu intrujar o Céu” (p. 60, ênfase acrescentada), é uma referência direta ao episódio que envolve o chefe dos jesuítas, Henry Garnet. Barbara Heliodora explica que as muitas referências a *equivocator* e *equivocation* no texto *Macbeth*,

[...] são inevitavelmente ligadas ao jesuíta padre Garnet, por ocasião de seu julgamento por participação no notório *Gunpowder Plot* (Complô da Pólvora), quando a intenção fora explodir o Parlamento em dia de visita do rei. No julgamento, Garnet alegou que mentira ante seus acusadores, graças ao uso da ‘teoria do equívoco’, que justificava a dissimulação em determinadas circunstâncias. Garnet, além do mais, usara o nome falso de Farmer (fazendeiro), e durante todo o ano de 1606 o julgamento foi assunto de muita evidência. (HELIODORA, 2004, p. 06)

Todo o processo, que culminou com a execução macabra do padre para servir de advertência aos rebeldes, foi muito divulgado e provavelmente acompanhado por Shakespeare, juntamente com milhares de pessoas que presenciaram o episódio. Garry Wills (1995, p. 99), ressalta que a frase: “Entra homem, dependente do tempo, e traze lenços em quantidade” (p. 60), remete ao enforcamento e esquartejamento de Henry Garnet, visto que os lenços, encharcados com o sangue do mártir católico, tornaram-se relíquias sagradas idolatradas pelos fiéis.

Ainda sobre a cena do porteiro, A. R. Braunmuller argumenta que o trecho: “– Entra, alfaiate. Aqui podes esquentar bem o teu ferro de engomar” (p. 60); é um momento jocoso, que quebra a atmosfera tensa e trágica. Para o crítico, a referência é:

[...] possivelmente uma piada sobre alfaiates que poupam tecidos nas roupas masculinas, mas a moda mudou rapidamente e as meias calças francesa foram

afrouxadas e ajustadas em vários momentos na era moderna, tornando o roubo difícil ou fácil de descobrir, conforme o caso [...]”¹⁵ (BRAUNMULLER, 2008, 165).

Alguns estudiosos acrescentam que esse trecho do discurso possui conotações sexuais, porém, a interpretação mais aceita, da fala do porteiro como um todo, é que Shakespeare constrói um discurso enigmático, com argumentos políticos referentes ao período de grande inquietação no reinado da Jaime I, e que o sentido desse trecho vai além da comicidade, como acabamos de relatar. A insatisfação com as políticas e gastos de Jaime I fez com que o parlamento inglês cortasse os recursos financeiros do rei. Para compensar a perda de arrecadação o monarca aumentou os tributos sobre as indústrias têxteis do reino.

O discurso do porteiro termina com palavras que identificam o castelo de Macbeth com o inferno:

[*Batem*] Toc, toc, toc! Não há um minuto de sossego! Quem é? Mas este lugar é frio demais para o Inferno. Não quero mais saber de ser porteiro do demo. Tive foi a ideia de dar entrada a alguns sujeitos de todas as profissões que lá se vão por caminho de flores à fogueira eterna. [*Batem*] Um momento, um momento! Por favor, lembrai-vos do porteiro. (p. 60)

Esse trecho da peça contradiz o que foi dito pelo rei Duncan ao entrar no castelo de Macbeth, na sexta cena do primeiro ato: “Este castelo está em situação/ Muito aprazível; o ar fino e macio/ Refaz nossos sentidos fatigados” (p. 40). O

¹⁵ Na versão em inglês: “Possibly a joke about tailors skimping on fabric in men's garments, but fashions changed quickly and French hose were both loose and tight at various times early modern period, making theft difficult or easy to detect, as the case might be [...]”.

mesmo acontece com a interpretação irônica de Banquo, a plateia já sabe o que vai acontecer, os outros personagens não:

Este hóspede do estio – o martinete;
 Frequentador de templos, escolhendo-o
 Para a sua morada está mostrando
 Que o hálito do céu cheira amorável
 Aqui: não há saliência, não há friso,
 Contraforte ou recanto em que a avezinha
 Não tenha feito ninho: onde eles vivem
 E procriam, já observei, o ar
 É delicado. (p. 40)

Simbolicamente, o inferno é representado na peça pelo castelo de Macbeth, onde se desenvolve grande parte da ação. Assim, a representação do porteiro está entre o cão *Cérbero*, porteiro do reino de Hades, e o bobo da corte. Jan Kott (2003, p.153), em *Shakespeare, nosso contemporâneo*, afirma que os bobos ou *clowns*: “[...] são zombeteiros e amargos. A situação do bufão é ambígua e interiormente contraditória. É uma contradição entre a profissão e a filosofia. A profissão do bobo, como a do intelectual, consiste em distrair, enquanto sua filosofia consiste em dizer a verdade, em desmistificar”. Assim, é possível levantar a hipótese que, para escapar da censura, Shakespeare coloca as referências tópicas na boca de um *clown*, que tem licença para proferir impropérios ou revelar fatos inoportunos, muitas vezes envolvendo o próprio governante, sem ser punido.

3.4 A REPRESENTAÇÃO DAS BRUXAS EM *MACBETH*

Apesar de existirem inúmeras conjecturas sobre a natureza (e função) das bruxas em *Macbeth*, os prováveis ou possíveis motivos da inserção das *wayward sisters*, na narrativa dramática, são múltiplos e complexos.

Garry Wills (1995, p. 35), ressalta que a bruxaria fascinava o público renascentista, e constituía um recurso cênico muito utilizado não somente por Shakespeare, mas também por outros dramaturgos como John Marston, Barnabe Barnes, e Thomas Dekker. Ele acredita que as bruxas eram fundamentais nas peças do século XV e XVI, pois sua representação legitimava a política de dominação régia.

Em seu artigo “Macbeth and Witchcraft”, Peter Stallybrass relata que Raphael Holinshed descreve as mulheres que enunciaram vaticínios a respeito do futuro de Macbeth e Banquo como “as estranhas irmãs”, caracterizando-as como deusas do destino, ou ainda, como ninfas ou fúrias, capazes de fazer profecias por conta de seus conhecimentos de necromancia. Destaca, ainda, que após a ascensão de Jaime I ao trono da Inglaterra, três mulheres encarnaram essas deusas do destino (da maneira como foram mencionadas no texto de Holinshed) para saudar Jaime I como soberano da Escócia, Irlanda e Inglaterra, em uma apresentação organizada para homenagear o rei em 27 de agosto de 1605, em Oxford (STALLYBRASS, 1992, p. 29). Provavelmente, a tríplice saudação das bruxas em *Macbeth* foi inspirada nesse episódio, ocorrido no tempo em que Shakespeare escrevia a tragédia.

A regência de Jaime I, tanto na Escócia como na Inglaterra, era conhecida pela perseguição e repressão de mulheres consideradas bruxas. Sua obra

Demonologia, publicada em 1597, na Escócia, ratificava a crença na existência de feiticeiras e aprovava o regime inquisitorial executado por religiosos e seculares, no século XVI e XVII. E a caça às bruxas foi utilizada como uma ferramenta oficial do Estado contra o desconhecido, o estranho e o estorvo, como já vimos anteriormente neste capítulo. Para John Turner:

A típica bruxa de aldeia na Escócia era uma mulher de meia idade ou mais, com direito a uma pequena parcela de terra, mas em dificuldades em termos de administrá-la. Ela tinha se tornado pobre e dependente da boa vontade de seus vizinhos, mas ainda possuía uma língua afiada e ferina bastante inapropriada para sua condição dependente: em vez de uma aceitação resignada de sua sorte, ela amaldiçoava¹⁶. (TURNER, 1992, p. 18)

Ressalte-se, que neste universo de intolerância e demonização da mulher, determinados papéis assumidos por ela que não se adequavam aos princípios patriarcais da época, poderiam determinar e justificar a perseguição e discriminação. A respeito da conexão entre bruxaria e patriarcalismo, Peter Stallybrass adverte que crenças em feitiçaria são uma:

[...] **construção social** por meio da qual aprendemos mais sobre o acusador do que sobre o acusado, mais sobre as instituições sociais que toleram/encorajam/agem a partir dessas acusações do que sobre as atividades das pessoas (na Inglaterra, principalmente mulheres, especificamente as pobres) que foram processadas como bruxas. [...] Acusações de bruxaria são uma maneira de reafirmar uma certa ordem contra intrusos, ou atacar um rival de dentro, or atacar 'anomalias'. A bruxaria em *Macbeth*, eu repito, não é simplesmente uma reflexão sobre um estado de coisas pré-estabelecidas: é, antes, uma tática operacional, e

¹⁶ Na versão em inglês: "The typical village witch in Scotland was a woman of middle or later year, with rights to a small parcel of land but in difficulties over its management. She had become poor and reliant upon her neighbours good will, and yet was possessed of a scolding, shrewish tongue quite inappropriate to her dependent status: instead of an uncomplaining acceptance of her lot, she cursed".

legitimação da hegemonia do patriarcalismo¹⁷. (STALLYBRASS, 1992, p. 26, ênfase acrescentada)

Estas e outras considerações críticas sobre a natureza e função das bruxas no contexto histórico-político do período jaimesco e no teatro shakespeariano, introduzidas até o presente momento, nos conduzem a outras questões de fundamental importância em *Macbeth*, tais como: as bruxas têm (ou não) amplos poderes para determinar o destino do herói? E no caso afirmativo, elas podem (ou não) ser consideradas agentes do diabo?

Apesar de que, para muitos ingleses da era jaimesca, as bruxas eram seres reais, legitimadas pelos inúmeros documentos oficiais, entre eles o *Malleus Maleficarum* (1486)¹⁸, que normatizava e justificava as perseguições contra pessoas que viessem a tornar-se possíveis ameaças à ordem instituída.

Barbara Heliodora, por exemplo, ressalta que, na dramaturgia shakespeariana, as bruxas representam a tendência para o mal que está presente no íntimo das personagens: “Esse mal pode existir como um inimigo externo e concreto, no entanto, em todas as obras, ele está presente no interior do próprio protagonista, em maior ou menor medida” (HELIODORA, 2008, p. 65). E, no ensaio “Macbeth and masculine values”, Marilyn French argumenta que a ambiguidade que

¹⁷ Na versão em inglês: “[...] social construction from which we learn more about the accuser than the accused, more about the social institutions which tolerate/encourage/act on those accusations than about the activities of those people (in England, mainly women, mainly poor) who were prosecuted as witches. [...] Witchcraft accusations are a way of reaffirming a particular order against outsiders, or of attacking an internal rival, or of attacking ‘deviance’. Witchcraft in *Macbeth*, I will maintain, is not simply a reflection of a pre-given order of things; rather, it is a particular working upon, and legitimation of, the hegemony of patriarchy”.

¹⁸ *Malleus Maleficarum* [O martelo das bruxas] foi um importante tratado sobre bruxaria, escrito em 1486 por Heinrich Kramer e James Sprenger, ambos monges dominicanos. Era um manual indispensável que orientava o inquisidor a identificar, julgar e condenar crimes de bruxaria, com 30.000 exemplares distribuídos nos séculos XVI e XVII (ver BROEDEL, 2003). O próprio Rei Jaime I, a partir dos seus escritos sobre poderes sobrenaturais em sua obra *Demonologia* (1597), qualificou os atos de rebeldia em seu reinado como bruxaria, para justificar as inúmeras perseguições e execuções de seus adversários.

permeia a peça é personificada, na abertura da tragédia, por meio da duplicidade de sentido das falas encantatórias das bruxas que sugerem ambiguidade moral e estética. A falta de clareza se estende, também a questões de gênero: as bruxas parecem ser mulheres, “mas têm barbas; são agressivas e autoritárias, mas seu poder parece limitar-se somente à criação de travessuras mesquinhas” (FRENCH, 1992, p. 14)¹⁹.

Para melhor compreensão das colocações que faremos a seguir, cumpre lembrar que, enquanto na tragédia grega antiga o destino era soberano, na tragédia shakespeariana, o homem tece seu destino através de suas ações (BRADLEY, 1976, p. 6). Sabe-se, no entanto, que mesmo na tragédia grega, principalmente em *Édipo rei* (427 a. C.), de Sófocles, já é possível verificar uma tensão entre o livre arbítrio e o destino e que, em *Medeia* (431 a. C.), de Eurípides, as ações da protagonista são atos calculados e planejados, inteiramente dependentes de sua vontade. Nesse sentido, a cosmovisão de Eurípides se aproxima da visão renascentista, em que o homem é a chave de seu destino.

Se, na tragédia shakespeariana, o homem governa, pelo menos em parte, o curso de sua vida, teria sido uma contradição se o bardo tivesse atribuído às bruxas poderes ilimitados. Assim, é válido argumentar que, apesar de as bruxas terem um papel preponderante no referencial histórico medieval e elisabetano, Shakespeare não coloca a ênfase nas forças sobrenaturais, mas no processo de corrupção engendrado pelo próprio herói trágico. O texto fornece evidências de que o assassinato cometido pelo protagonista foi um ato de livre arbítrio. Macbeth é responsável por suas ações. Apesar da importância dos vaticínios das feiticeiras e do incentivo de Lady Macbeth, esses estímulos apenas contribuíram para fazer

¹⁹ Na versão em inglês: “but have beards; they are aggressive and authoritative, but seem to have power only to create petty mischief”.

retornar os pensamentos assassinos reprimidos pelo protagonista, como fica evidente em seu primeiro aparte, logo após o recebimento de seu novo título nobiliárquico, na terceira cena do primeiro ato:

Esta insinuação sobrenatural
 Não pode ser má, não pode ser boa.
 Se má, por que certeza de sucesso
 Me dá neste começo de verdade?
 Pois sou Tane de Cawdor. E se boa,
Por que assim cedo à imagem pavorosa
Que os cabelos me eriça e faz meu firme
Coração palpitar contra as costelas,
Fora do que é normal na natureza?
Os temores presentes são mais fracos
Do que as horríveis imaginações [...].
 (p. 29, ênfase acrescentada)

O discurso acima, que alude ao regresso de pensamentos reprimidos, é reiterado, logo em seguida, no diálogo entre Macbeth e Banquo:

BANQUO:
 Nobre Macbeth, o que mandais.
 MACBETH:
 Perdoai-me.
 Minha obtusa cabeça divagava
Em coisas esquecidas [...].
 (p. 30, ênfase acrescentada)

Ao longo do texto, ocorrem outros solilóquios e diálogos que aludem ao dilema moral de Macbeth, tema que não constitui o objetivo principal do presente estudo. Como já foi explicitado anteriormente, objetiva-se demonstrar que apesar do vaticínio das bruxas ter contribuído para o retorno de pensamentos reprimidos na mente de Macbeth e, de certo modo, ter desencadeado seus pensamentos

assassinos, ele não pode ser isentado de culpa. Em diversos solilóquios, Macbeth reconhece que foi refém de sua ambição desmedida.

A investigação sobre a representação das bruxas, nas diversas cenas em que aparecem na peça, será fundamental para sustentar a nossa afirmação de que Shakespeare não coloca a ênfase nos poderes sobrenaturais, mas no processo de degradação do herói como consequência de suas escolhas.

As inúmeras interpretações sobre a identidade das bruxas parecem ser consequência da multiplicidade de referências a respeito das forças do mal e da bruxaria que Shakespeare utiliza para construir seu texto, como mostraremos a seguir²⁰.

3.4.1 A cena de abertura da peça

O enredo da peça inicia-se em uma planície onde as bruxas se encontram em um dia de chuva, relâmpagos e trovões. Segundo Edward H. Thompson, a criação de tal atmosfera na entrada das bruxas faz lembrar que por muito tempo foi comum a associação entre tempestade e bruxaria. O crítico também acredita que esse elemento cênico “[...] forneceu uma desculpa para começar a peça com um efeito especial que chamasse a atenção²¹” (THOMPSON, 1993), ou seja, além de constituir-se como elemento motivacional e imaginativo para o público, também serviu como a prenúncia da atmosfera lúgubre, cruel e de desordem que permeia a peça.

²⁰ Para a análise das cenas das bruxas recorre-se à versão em língua inglesa, organizada por Sidney Lamb, como fonte norteadora, quando as versões em língua portuguesa, de Manuel Bandeira e de Beatriz Viégas-Faria, não contemplam o sentido que intentamos discutir.

²¹ Na versão em inglês: “[...] provided an excuse for getting the play started with an attention-getting special effect”.

A primeira cena do primeiro ato é de grande impacto, pois tem a função de ativar e confirmar o imaginário popular da época a respeito de bruxaria. Shakespeare constrói a atmosfera sinistra por meio de palavras e outros elementos presentes nas falas das *wayward sisters*, como charadas e falas incantatórias que preparam a entrada dos generais. A recorrência da palavra *when* (quando) destaca a importância do momento do encontro que ativará os conteúdos reprimidos que, a partir de então, se instalam definitivamente na mente de Macbeth. A forma da versificação, principalmente a sonorização, contribui para intensificar o clima lúgubre.

Peter Stallybrass, (1992, p. 26), afirma que, na cena de abertura, Shakespeare caracteriza as bruxas juntando elementos heterogêneos do imaginário popular vigente à época, tanto da Inglaterra como da Escócia, amalgamando aspectos diversos sobre esse fenômeno social. Para o crítico as *wayward sisters*:

[...] estão conectadas com a desordem na natureza (não só raios e trovões, mas também ‘nevoeiro e ar poluído’); elas estão associadas com os familiares (Graymalkin e Paddock), os companheiros comuns das bruxas inglesas, mas raramente mencionados em processos escoceses ou continentais; elas conseguem ‘pairar no ar’; elas invertem valores morais; [...] presume-se que elas conseguem prever o futuro, porque a terceira bruxa sabe que a batalha chegará ao fim com o pôr do sol.²² (STALLYBRAS, 1992, p. 29-30)

Shakespeare recorre à simbologia tríplice, adulterando o conceito do dogma da Santíssima Trindade da Igreja Católica de Roma ou até mesmo das divindades gregas; tal associação acentua o mistério em torno da identidade das *wayward sisters* ao saudar Macbeth com os títulos de Tane de Glamis, Tane de Cawdor e Rei.

²² Na versão em inglês: “[...] they are connected with the disorder in nature (not only thunder and lightning but also ‘fog and filthy air’); they are associated with familiars (Graymalkin and Paddock), the common companions of English witches but rarely mentioned in Scottish or Continental prosecutions; they can ‘hover’; they reverse moral values [...] they presumably foresee the future, since the third witch knows that the battle will be over by sunset”.

As bruxas dizem exatamente o que Macbeth quer ouvir. No decurso da obra, o autor vai incorporando outras relações tríplices, entre elas as referências históricas aos reis da antiga Escócia, organizando-as ao mesmo tempo na peça, ou seja, condensa em um mesmo momento as histórias dos reis Malcolm II (1005- 1034), Duncan I (1034-1040) e Macbeth (1040-1057). A exploração da tríade está presente na imposição da noite sobre a ação cênica, para Garry Wills (1995, p. 63): “As noites que descem, em etapas cuidadosamente descritas, são: a que encerra o dia da batalha na abertura, aquela em que Duncan é assassinado, e aquela em que Banquo é assassinado²³”. E os dias são obscurecidos pelas noites. Na quarta cena do segundo ato, após o assassinato de Duncan, Ross percebe a recusa da aparição do sol:

[...] Vês como os céus, turbados pelo humano
Feito, ameaçam o palco do sangrento
Drama: pelo relógio é dia, e entanto
A tenebrosa noite afoga ainda
A lâmpada viajora. Será acaso
Influência da noite ou remissão
Do dia envergonhado esta escuridão
A sepultar a terra quando a vivida
Luz devia beijá-la? (p. 70)

A expressão sibilina *Fair is foul, and foul is fair*²⁴, proferida pelas bruxas no final da primeira cena, será reafirmada diversas vezes na peça: os personagens que parecem bons e justos podem ser corrompidos pelo mal e vice versa. A tradução de Manuel Bandeira, “O Bem, o Mal, – **É tudo igual**” (p. 17) difere significativamente da

²³ Na versão em inglês: “The nights that descend, in carefully described stages, are: the one that closes the opening day of battle, the one in which Duncan is killed, and the one in which Banquo is killed”.

²⁴ Mais do que inverter, as bruxas desconstroem a oposição belo vs. podre, ou bem vs. mal. Nesse sentido, é possível pensar que absolutismo monárquico, legitimado pela institucionalização da violência e derramamento de sangue é uma ordem política podre, mas que assume a aparência de justiça.

tradução de Beatriz Viégas-Faria, “O belo é podre, e o podre, **belo sabe ser**” (SHAKESPEARE, 2008, p. 7). Na versão da tradutora “o podre, **belo sabe ser**”, destaca-se a ambiguidade: as aparências enganam, o mal pode estar mascarado e assumir a aparência do bem. Já a versão “O Bem, o Mal, – **É tudo igual**”, de Manuel Bandeira, expressa equidade e, sendo assim, afasta-se da duplicidade de sentido ou da contradição que Shakespeare incorpora na peça como elemento chave.

3.4.2 A desconstrução da imagem das bruxas como seres sobrenaturais

O reencontro das *wayward sisters*, na charneca, na terceira cena do primeiro ato, é uma cena cômica com alusões sexuais múltiplas, que exerce pelo menos duas funções importantes: por um lado, a comicidade seria apreciada por todas as classes sociais; por outro, intensificaria a dubiedade para desmistificar a atmosfera lúgubre, criada na cena de abertura, solapando a confiabilidade do público que ficaria em dúvida sobre a natureza dessas mulheres. Seriam elas seres sobrenaturais ou não?

Nesta cena, Shakespeare desconstrói diversas crenças populares sobre bruxaria e utiliza casos de ofensas comuns, cometidas por bruxas, frequentemente julgados em processos de bruxaria, como material para construir a cena. É o caso da segunda bruxa que afirma ter dizimado uma criação de porcos por meio de sortilégios: “– 1ª BRUXA: Irmã, que andaste fazendo? / 2ª BRUXA: Matando porcos” (p. 22), e da primeira bruxa que, por sua vez, se compraz ao relatar uma vingança mesquinha. Ofensas como estas eram julgadas e punidas com a morte, em execuções públicas.

Os processos de pessoas acusadas de bruxaria tornaram-se espetáculos de teatralidade mórbida nos tribunais, contando com a presença da nobreza e do próprio rei. Foi o que aconteceu no famoso julgamento das bruxas de North Berwick, a primeira grande caça às bruxas autorizada por Jaime VI, rei da Escócia à época, pelo Ato de Bruxaria de 1521. O Dr. John Fian²⁵, acusado de ser o chefe do covil de bruxas, Agnes Sampson e outras mulheres foram torturadas e forçadas a para confessar²⁶ e, depois de julgadas e condenadas, foram executadas com requintes de crueldade. Foram acusadas de usar bruxaria para causar uma tempestade, com o intuito de afundar o navio do rei que voltava da Dinamarca. Jaime relatou o episódio em um panfleto, intitulado *Newes from Scotland*, impresso em 1591 (Fig. 03) e reimpresso em 1597, como parte do tratado *Daemonlogie*, de autoria do rei. Vejamos a confissão de Agnes Sampson durante o julgamento:

Na noite um gato foi transportado para o meio do mar por todas essas bruxas que navegam com suas pranchas e **peneiras**, que saíram no dia anterior da cidade de Lieth na Escócia: isto feito, surgiu uma tempestade no mar, como nunca foi vista antes ... Novamente foi confessado, que o tal gato foi a causa da erupção de um **vento** contrário na rota do navio de Sua Majestade o Rei, na sua vinda da Dinamarca, diferente do resto de seus navios, que navegavam no mesmo curso, coisa que era muito estranha e verdadeira, como Sua Majestade, o rei reconheceu, pois, enquanto o resto dos navios foram impulsionados por um **vento** ameno e bom, em contraste com o **vento** totalmente contra sua Majestade, e, além do mais, a dita bruxa declarou que Sua majestade nunca teria chegado com segurança do

²⁵ Apesar da crença que as mulheres eram mais suscetíveis às forças do mal, essa perversão também era atribuída a homens (bruxos).

²⁶ Richard F. Whalen, em "The Scottish/Classical Hybrid Witches in *Macbeth*", refere-se a uma confissão registrada no julgamento das bruxas de North Berwick (Fig. 03), em *Newes from Scotland* (1591), "descrevendo o vôo de duzentas bruxas para o mar, cada uma em sua própria **peneira** com uma garrafa de vinho, para beber e farrear, pousando depois próximo a uma igreja, dançando e cantando"²⁶ (WHALEN, 2012/2013, p. 64)

mar, se a sua fé não prevalecesse sobre as intenções delas.²⁷ (LAMB, 1966, p. 23, ênfase acrescentada)

Nas falas abaixo, fica evidente que Shakespeare, ao desmistificar a aura das bruxas, nesta terceira cena do primeiro ato, faz uso de alguns detalhes dos escritos sobre bruxaria do rei Jaime, a exemplo das referências de que navegam em **peneiras** e que controlam o **vento**:

1ª BRUXA

A mulher de um marítimo

Tirava castanhas do regaço e, tome!

Se enchia, se enchia, se enchia...

‘Dá-me uma’, pedi-lhe. ‘Sai, bruxa!’, gritou-me.

Navega o marido para Aleppo. Ao diabo!

Que eu, numa **peneira**, também lá irei ter,

E, rata sem rabo,

Vou roer, vou roer, vou roer!

2ª BRUXA

Dar-te-ei um **vento**, irmã.

1ª BRUXA

Obrigada!

3ª BRUXA

Outro, eu! (p. 22, ênfase acrescentada)

²⁷ Na versão em inglês: “In the night a cat was conveyed into the midst of the sea by all these witches sailing in their riddles or sieves, and left right before the town of Lieth in Scotland: this done, there did arise such a tempest in the sea, as a greater has not been seen ... Again it is confessed, that the said cat was the cause that the king’s majesty’s ship at his coming forth of Denmark had a contrary wind to the rest of his ships, then being in his company, which thing was most strange and true, as the king’s Majesty acknowledged, for when the rest of the ships had a fair and good wind, then was the wind contrary and altogether against his majesty’s and further the said witch declared that his majesty had never come safely from the sea, if his faith had not prevailed above their intentions”.



Fig. 03: Fólio *Newes From Scotland*

Fonte: Biblioteca de John Ferguson (1837 – 1916), Glasgow – Escócia.

Na cena de abertura, Shakespeare confere às bruxas atributos que inspiram temor e pânico, presentes no imaginário popular. Essa imagem é desconstruída, na terceira cena do primeiro ato, pela conversa corriqueira e mesquinha, carregada de trocadilhos sexuais das falas das bruxas e, principalmente, pelas revelações que mostram explicitamente que os vaticínios dessas mulheres²⁸ não têm projeção oracular, ou seja, percebe-se que elas têm poder para influenciar, mas não para determinar o destino das pessoas. A primeira bruxa, que deseja vingar-se da mulher que lhe negou castanhas, provoca uma tempestade que sacode a embarcação do marido dessa mulher, mas não consegue afundar o navio:

1ª BRUXA

Já não me falta nada
Os demais tenho-os comigo.
Sei na carta dos mareantes
Quais são nos quatro quadrantes
As paragens sem abrigo
Onde sopram.

²⁸ As mulheres camponesas inglesas, acusadas de bruxaria, geralmente eram descritas como, velhas e enrugadas, pálidas, com dedos murchos e lábios ressecados, aleijadas, pálidas, vista turva ou olhos vazados (STALLYBRASS, 1992, p. 30)

Fá-lo-ei secar como o feno.
 Como o doente de veneno.
 Treze noites treze vezes
 Repetidas e outras treze,
 Esmorecendo, definhando
 Ficaré sob o meu mando.
 Presa de insônia e fastio,
Não irá ao fundo o navio,
 Mas como estalar não há de
 Nas fúrias da tempestade!
 Olhai só o que tenho!
 2ª BRUXA
 Mostra-me!
 1ª BRUXA
 Polegar de piloto morto
 Em naufrágio à vista do porto!
 (p. 22-23, ênfase acrescentada)

A desmistificação das bruxas nesta cena tem parentesco com a obra *Discoverie of Witchcraft* (1584), de Reginald Scot, que critica as atividades do tribunal secular e dos charlatões que rodeavam o rei.

Pode-se iluminar o propósito de Shakespeare para a cena a partir do postulado teórico de Jonathan Culler, quando observa que:

Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural e nem inevitável mas uma construção, produzida por discursos que se apóiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de desconstrução que busca dismantelá-la e reinscrevê-la - isto é, não destruí-la mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes. (CULLER, 1999, p.122)

Percebe-se que, na cena descrita acima, ocorre o aniquilamento ou interrupção do sentido sugerido na abertura da peça. É preciso também reconhecer que essa desconstrução tem por objetivo questionar a estrutura interna da obra, revelando aquilo que os sintomas dos enunciados ocultam. O autor aguça a

imaginação da plateia, criando a *entr e triomphale* na peça ou entrada impactante, um efeito especial, levando seus espectadores a cogitar que na peça, os efeitos proporcionados pela bruxaria e pelo sobrenatural serão sublimados, porém, tal indício rapidamente se desfaz na terceira cena do terceiro ato.

Fica claro nessa cena que o verdadeiro agente da oscilação marítima é o mau tempo, e que as bruxas não passam de seres alucinados. Assim, a imagem vaticinadora que lhes é creditada pela plateia não passa de um engodo, pois Shakespeare não atribui às *wayward sisters* poderes mágicos.

Ao ouvirem um rufo de tambor, as bruxas pressentem que Macbeth se aproxima. No primeiro encontro entre elas e os generais Macbeth e Banquo, fica evidente a excitação das bruxas quando dançam e cantam: “Bruxas da terra e do mar, / Toca, Toca A Cirandar, / E roda que rodopia! Tr s voltas para a direita, Tr s para a esquerda, e está feita / A preceito a bruxaria” (p. 23). Esse discurso   alusivo a *Newes From Scotland*, no qual, a dança feminina, em círculos à beira mar, fazia parte da celebração das bruxas.

Shakespeare provoca o espectador a acreditar, que a saudação proferida pelas bruxas   profética, uma premoniu o semelhante aos oráculos gregos: “Salve, Macbeth! Salve Tane de Glamis! / Salve, Macbeth! Salve Tane de Cawdor / Salve, Macbeth! Que rei sereis um dia! (p. 24); porém, essa afirmação não se sustenta, ou seja, Macbeth já era Tane de Glamis; se torna por direito sucessório e bravura Tane de Cawdor, e por ser o general mais velho e importante e o próximo na linha de sucessão, provavelmente seria indicado como sucessor ao trono, pelo conselho dos generais.

3.4.3 A cena da charneca

A quinta cena do terceiro ato é marcada pela conspiração entre as três bruxas e Hécate contra Macbeth e pela conclusão da estratégia que conduziria a personagem à ruína, por meio de charadas; que partem da descrição de um universo que retrata injúrias, insultos, desordem e descreve a química, supostamente mágica, e seus exóticos ingredientes.

Muitas conjecturas foram feitas sobre a inclusão das *wayward sisters* e da Hécate no texto, porém, é na representação da deusa das bruxas que alguns estudos apontam para uma possível perda de afinação com o restante da peça: há evidências de que a inclusão da personagem Hécate na peça, não foi escrita por William Shakespeare, e sim por Thomas Middleton.

Não se sabe por que motivo foram inseridos trechos da peça *The Witch* (1616) no texto de Shakespeare. Admite-se porém, que a representação da divindade Hécate, serviria para reinstalar a ambiguidade: seriam elas seres sobrenaturais ou não? Garry Wills (1995, 45) conjectura: “Quando Shakespeare decidiu apresentar estas profecias em uma cena formal de necromancia, não somente garantiu alguns efeitos teatrais fortes, mas estabeleceu um compromisso implícito com a plateia de que envolveria demônios superiores à bruxas na hierarquia dos infernos²⁹”. Na peça, a personagem Hécate é delineada como líder da grande irmandade das bruxas. Contudo, se considerarmos que Shakespeare despoja as *wayward sisters* dos poderes vaticinadores, peculiares às sacerdotisas helênicas, desconstruindo, deste modo, a ilusão do sobrenatural e facultando a *Macbeth* o livre arbítrio para decidir o seu próprio destino, é correta a hipótese

²⁹ Na versão em inglês: “When Shakespeare decided to have these prophecies delivered in a formal scene of necromancy, he not only guaranteed some strong theatrical effects, but made an implicit pledge to his audience that he would involve devils higher in hell's hierarchy than witches”.

concebida, por alguns estudos, de que a inclusão da personagem Hécate não seria imprescindível para o desfecho da cena.

Na quinta cena do terceiro ato: “Entrar em comércio e práticas / De mortes e malefícios / com Macbeth [...]” (p. 103), Hecate insulta com fúria as *wayward sisters*, por terem negociado sortilégios com o rei, e prepara o caminho para a próxima ação, na qual indica que o personagem será iludido na caverna.

3.4.4 A cena da caverna

Na primeira cena do quarto ato, ambientado na caverna, o discurso é construído de modo impreciso, provavelmente em um ambiente escuro, com as bruxas dançando ao redor do caldeirão borbulhante, pronto para receber os ingredientes para o encantamento, entoando o canto: “Double, double toil and trouble; fire burn, and cauldron bubble³⁰” (SHAKESPEARE, 1966, p. 51), ratificando que o encontro é uma armadilha contra o general. O caldeirão, além de símbolo místico, também pode ser considerado expressão do social, pois é em torno dele que se reúnem as massas sociais mais humildes do reino, que almejavam, como em um passo de magia, reverter tal situação. É marcante o contraste com a imagem do banquete real, símbolo do absolutismo monárquico europeu. Percebe-se que em ambas as situações, Macbeth deixa-se dominar pela alucinação e pelo desespero, por acreditar nos presságios equivocados das *wayward sisters*.

Shakespeare adotou a estratégia da tríplice aparição, novamente privilegiando elementos sobrenaturais. A primeira aparição “uma cabeça armada de capacete” (p. 113) faz alusão ao Tane de Fife e adverte o tirano a prevenir-se de

³⁰ Na versão de Beatriz Viégas-Faria: “Em dobro, em dobro, muito azar e muito esforço, borbulha, caldeirão, ferve e referve no teu fogo” (SHAKESPEARE, 2012, p. 78). Na versão de Manuel Bandeira: Borbulhe a papa ao fogacho: Arda a brasa e espume o tacho! (SHAKESPEARE, 2009, p. 110).

Macduff e seu exército. Ao ser sugestionado pelas bruxas, Macbeth decide eliminar a família Macduff. Na visão da “criança ensangüentada” (p. 113), as bruxas aconselham Macbeth “Sê sangrento, audaz e resoluto” (p. 114), induzindo o rei acreditar que ele é invulnerável, pois só será vencido por alguém não nascido de mulher. A terceira visão “uma criança coroada, com uma árvore na mão” (p. 114), representa o verdadeiro herdeiro do trono Malcolm, que se aproxima do castelo de Dunsinane, com o exercito camuflado com galhos da floresta de Birnam.

A última aparição vaticina a transição política: “Oito reis desfilam, o último dos quais trazendo na mão um espelho” (p. 116), feita possivelmente para agradar o rei Jaime I. Para Braunmuller (2008, p. 212): “Quando Macbeth foi escrito, oito reis Stuart e uma rainha Stuart tinham governado a Escócia, porém a mãe de James IV e I, Mary Stuart, rainha da Escócia, não aparece [...]”³¹. Evidentemente, a rainha Mary Stuart não foi citada na peça, para não desagradar a Jaime pela provável alusão as inúmeras tentativas de conspirar, a favor da igreja católica e contra a monarca inglesa, Elisabete I. Jaime é fruto da união entre a rainha Mary da Escócia e Lorde Darnley. O curto reinado de Mary Stuart foi instável, inseguro e sangrento. Em tal conjuntura, foi acertada a posição de Shakespeare ao evitar possíveis situações embaraçosas para o rei. Outra referência do autor à coroa inglesa diz respeito à ascensão de Jaime ao trono e o possível parentesco com o personagem Banquo, na primeira cena do quarto ato:

Todavia este, o oitavo, traz na destra
Um espelho, que me mostra muitos outros,
Alguns dos quais tendo nas mãos dois orbes
E três cetros. Horrível espetáculo!
Agora vejo que é verdade: Banquo,

³¹ Na versão em inglês: “When *Macbeth* was composed, eight Stuart kings and one Stuart Queen had ruled Scotland, but James VI and I’s mother, Mary Stuart, Queen of Scots, does not appear [...]”

Empastados de sangue os seus cabelos,
 Me sorri, apontando-me com o dedo
 Seus descendentes...[Desvanecem-se as aparições]
 Quê! Será assim mesmo? (p. 116)

A cena faz referência à ascensão de Jaime, em 1603, ao trono da Inglaterra, à unificação das duas coroas sob um rei, agora intitulado Jaime I e VI, ou seja, a partir desse momento os reinos da Escócia e da Inglaterra tinham o mesmo soberano (Fig. 04).



Fig. 04: Símbolo heráldico de Jaime, após 1603, contendo a rosa de Tudor cortada na metade pelo cardo escocês coroados.
 Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jaime_VI_da_Escocia_e_I_de_Inglaterra

Como mencionamos anteriormente, Shakespeare insere o tema do equívoco por meio da linguagem de duplo sentido utilizada pelas bruxas para enganar Macbeth. Para Barbara Heliodora, em *O homem político em Shakespeare* (2005, p. 204): “As ideias e os temas, tanto quanto as ações, por simples ou complexo que sejam, são sistematicamente apresentados por meio de situações dramáticas concretas, que compõem imagens vivas do material tratado”. Cabe ressaltar, porém, que mesmo sugestionado e enganado pelo discurso ambíguo das *wayward sisters*, Macbeth é responsável por seus atos, como fica evidente em seu primeiro solilóquio, citado no item 3.4.

4 *MACBETH, REINADO DE SANGUE* (1948), DE ORSON WELLES

4.1 O LEGADO DE ORSON WELLES

George Orson Welles (1915-1985) nasceu em Wisconsin, e faleceu na Califórnia; filho de empresário do ramo hoteleiro e de uma pianista, que muito cedo o introduz no universo artístico. Segundo Bazin, “[...] os pais do jovem Orson Welles não colocaram freio às manifestações precoces de seu talento. Ainda que tivessem gerado uma criança comum, teriam lhe proporcionado de toda forma uma educação liberal e refinada, na qual a precocidade do jovem prodígio iria poder explodir” (BAZIN, 1998, p. 55).

Ainda garoto deu seus primeiros passos artísticos ao se caracterizar como rei Lear. Em 1931 iniciou seus estudos de desenho e pintura e aos dezessete anos encena seu primeiro papel no teatro, o duque Alexandre de Württemberg, um idoso na peça *O judeu de Süß*, no Gate theatre, em Dublin; oportunidade para colocar em prática seu talento. Após o período de atuação na Europa, Welles retorna aos Estados Unidos.

O jovem ator estreia profissionalmente em um cenário econômico e social pessimistas, tendo em vista a iminente ameaça fascista da Itália, a ascensão comunista liderada por Stalin na Rússia, o avanço do partido nazista de Adolf Hitler e alguns movimentos secretos, nos Estados Unidos, adormecidos naquela ocasião, porém animados pela ascensão nazista, que voltaram a instaurar a violência sob o pretexto de manter a ordem, entre eles a Ku Klux Klan.

Nesse período grava uma série de *play-texts*, com obras de William Shakespeare, em disco de 78 rpm, intitulado *Everybody's Shakespeare*, que

conforme Anderegg (1999, p. 39), Welles e seu mentor e amigo Roger Hill idealizaram um projeto fonográfico com a gravação em 1934, das peças *Júlio Cesar*, *O mercador de Veneza* e *Noite de reis*, e em 1941, *Macbeth*. O propósito inicial foi disseminar as peças de Shakespeare para o ensino da literatura nas escolas públicas americanas. Essas gravações foram organizadas juntamente com as peças impressas, de modo a facilitar as atividades de *listening and reading* para professores e alunos. Seu projeto foi precursor na utilização de recursos de áudio para a divulgação de Shakespeare, embora seu projeto tenha sido considerado autopromoção.

Nesse íterim é convidado para produzir e protagonizar um programa semanal intitulado “The Mercury Theatre on the Air”, no qual eram narradas obras de autores clássicos como Charles Dickens, H. G. Wells, Joseph Conrad, entre outros. Participam ainda deste projeto alguns artistas de teatro que, como Welles, migraram para a rádio CBS (Columbia Broadcasting System). Vale dizer que esse período foi marcado pelo desenvolvimento da instrumentalização dos meios radiofônicos tornando-os presente em milhões de domicílios norte-americanos e reafirmando o poder de persuasão do rádio na sociedade.

André Bazin destaca que Welles planejou uma estratégia que reverteresse a mediocridade nas locuções das novelas, para o crítico, “ [...] Welles pensa, com seus amigos do Mercury, que o único meio de pôr um pouco de sal na história é acentuar o realismo dos acontecimentos atualizando-os, e passa a noite a remanejar a adaptação a fim de lhe infundir um caráter de autenticidade, situando a ação em diferentes pontos dos Estados Unidos” (BAZIN, 1998, p. 67).

Em 30 de outubro de 1938, véspera do halloween, Welles envolve-se em uma polêmica de grande proporção, ao noticiar durante a transmissão da sua rádio

novela *The War of the Worlds*³², a invasão de centenas de marcianos a bordo de naves extraterrestres, na pequena cidade de Grover's Mill, em Nova Jersey.

A repercussão com a transmissão da novela foi consequência, primeiramente, da estratégia de acentuar a veracidade das histórias nas narrações de Welles e seus rádioatores tornando-as mais interessantes; em segundo lugar contou com a grande participação de radiouvintes desatentos, que nesse dia ao sintonizarem a transmissão posterior ao início do programa, não atentaram que a notícia do pouso de uma nave espacial, em Nova Jersey, e sua reiteração pelas autoridades de defesa estadunidenses narradas por Welles era uma ficção, parte de uma estratégia de dramatização da rádio novela. O episódio gerado pelo diretor criou uma atmosfera de pavor provocando a fuga dos ouvintes do programa para todos os lados, principalmente em direção ao campo, o que contribuiu para a obstrução das estradas, causando acidentes, além de manifestações religiosas em espaços públicos. Somente na manhã seguinte Welles percebeu as consequências de sua narração, o que o forçou a justificar-se em público. Aquilo que parecia ter um desfecho policial ou no mínimo um descrédito profissional, para Welles, logo se tornou um trampolim da rádio CBS para o estúdio cinematográfico em Hollywood, onde produziu em curto espaço de tempo, filmes inesquecíveis como *Cidadão Kane* (1941), *Soberba* (1942), *O estranho* (1946) e *A dama de Xangai* (1947).

³² Adaptação do romance de ficção científica *The War of the Worlds*, de Herbert George Wells, um escritor britânico, lançado em 1898.

4.2 O TEATRO AFRO-AMERICANO

A expressão da cultura negra norte-americana do século XIX incentivou o despertar do denominado Black Theatre, verdadeira declaração de resistência contra as forças que segregavam e desvalorizavam os afro-americanos. Provavelmente a mesma intenção orientou Orson Welles e seu elenco de artistas negros na concepção cênica da peça *Macbeth* vodu (1936), encenada na *avant-première* no Lafayette Theatre localizado no Harlem.

Ayanna Thompson (2010, p. 6) destaca que a primeira encenação da peça *Macbeth* de William Shakespeare foi documentada em 1699 por Arthur Spicer, no estado da Virginia, quando o país ainda era uma colônia britânica.

Lisa Simmons (2010, p. 79), afirma que houve algumas iniciativas cênicas que estimularam o Black Theatre em meados do século XIX. Entre os artistas de relevo na iniciativa de um teatro experimental para artistas negros, destaca-se o ator Ira Frederick Aldridge (1807-1867). Aldridge fez sua primeira interpretação em um teatro particular conhecido como The African Theatre que conforme afirma Berneth Lindfors (2010, p. 45) eram encenadas peças de curta duração, musicais ou pantomimas, por atores amadores. As interpretações eram oriundas de peças clássicas e de textos que criticavam o poder escravagista. Sua primeira aparição como o tirano Macbeth aconteceu em Paisley, Escócia, em junho de 1830; em seguida interpretou a peça *Ricardo III*, atuação com vigor físico e emocional que suscitou muitos elogios. Segundo Miranda (2009, p. 20-21): “Por volta de 1850, Aldridge tinha amadurecido de tal maneira no papel e alcançado uma perfeição artística tão grande que um crítico em Viena declarou que o próprio Shakespeare não teria sonhado para Otelo uma interpretação tão perfeita”.

Por seu ativismo político e social foi alcunhado Rócio Africano³³; e por seu esforço em difundir as peças shakespearianas foi homenageado com uma placa de bronze no Royal Shakespeare Theatre na cidade Stratford-upon-Avon, Inglaterra sendo o único ator afro-americano com tal condecoração.

Durante o século XIX, as manifestações artísticas dos afro-americanos multiplicaram-se, de modo a influenciar a cultura e a ideologia estadunidense, por meio de contos e romances que expressavam a luta diária dos escravos e ex-escravos. É o caso de Harriet E. Adams Wilson (1827-1863) em Boston. Harriet foi a primeira mulher negra a publicar um romance em inglês, nos Estados Unidos, intitulado: *Our Nig; or Sketches From the Life of a Free Black, in a Two-Story White House, North. Showing that Slavery's Shadows Fall Even There*, de 1859. Nesta autobiografia descreveu a brutalidade e as tensões raciais no norte dos Estados Unidos que segundo José de Paiva dos Santos em *Our Nig*: “(...) denunciavam as crueldades de senhores de escravos bem como o paradoxo do cristianismo protestante que por um lado pregava amor e justiça e por outro lado alimentava o sistema escravocrata (SANTOS, 2013, p. 188).

Outra personalidade que marcou o *Black Theatre*, no século XIX, foi Pauline Elizabeth Hopkins (1859-1930), em Boston. Começou sua carreira como cantora de coro no Progressive Musical Union aos dezesseis anos, em Boston, em 1877 foi selecionada como a principal atriz na peça *Pauline or The Belle of Saratoga*. Hopkins se distinguiu dos outros artistas do século XIX, não só por ser uma artista negra, mas por exercer com competência a dramaturgia, o canto, a editoração, o jornalismo e ativismo social. Destacam-se em sua produção o editorial, o ensaio, a obra musical, romance, conto e a peça *Peculiar Sam* ou *The Underground Railroad*,

³³ Rócio Africano: Orvalho africano.

que inúmeras vezes foi encenada no Orchard Garden, em 1873 (SIMMONS, 2010, p. 79 - 80).

Em 1918 surge o movimento social e de cultura negra, nos Estados Unidos que busca se reconectar com as heranças do passado, expressa por meio da experimentação da arte, da literatura, do teatro e da música chamado de Harlem Renaissance.

4.3 *MACBETH* VODU (1936) E O FEDERAL THEATRE PROJECT

Em 1933, assume como presidente dos Estados Unidos, o democrata Franklin Delano Roosevelt, com a responsabilidade de minimizar os reflexos da crise econômica e social de 1929, que afetou o setor financeiro, industrial e agrícola. Roosevelt promoveu uma política mais aberta com objetivo de atenuar a situação dos quinze milhões de desempregados estadunidenses, beneficiando de modo especial as comunidades negras, operárias e de minoria étnica.

Como parte da nova política, o governo criou um conjunto de projetos sob a denominação de *New Deal* ou novo acordo, que tinha por objetivo reconstruir no país as bases administrativas e sociais fragilizadas pela grande depressão. Tal pacto governamental tinha por base um caráter emergencial de reforma e regulação dos setores econômicos, de coalizão entre o Estado e a sociedade e de transmutação cultural para a época.

Para controlar melhor seus esforços, o governo criou diversas agências de Estado como a Works Progress Administration (WPA), responsável por administrar o orçamento, proporcionar emprego temporário aos artistas desempregados, e

tornar a arte mais acessível à sociedade. Segundo Kathryn A. Flynn (2008, p. 35)³⁴: “Os Componentes culturais criados pelo WPA divulgaram a toda nação as belas artes, música, literatura, teatro, dança e fotografia, oportunidades e ofertas”. Harry Hopkins foi o diretor do WPA na ocasião, e executor do projeto teatral que teve o intuito de resgatar socialmente os artistas desempregados, neste propósito surge o Federal Theatre Project, um programa nacional de incentivo às artes. Hopkins convida uma experiente produtora de teatro experimental, Halie Flanagan, para auxiliá-lo no propósito de fazer chegar à iniciativa federal aos pontos mais remotos do país. Ainda na década de trinta, Orson Welles coordena, a pedido de John Houseman, diretor do Federal Theatre Project, os projetos voltados para afro-americanos. Dentre eles um empreendimento que resultou na produção cênica, que ficou conhecida como *Macbeth* vodu (1936), uma adaptação da peça de Shakespeare *Macbeth*, que estreou no Lafayette Theatre do Harlem, em Nova York. Mais tarde, foi apresentada na Broadway, no Adelphi Theatre, e no Majestic Theatre em Brooklyn, além de outros teatros e escolas secundárias.

No *Macbeth* vodu, o texto de Shakespeare foi ambientado no Haiti do século XIX. Segundo Michael Anderegg (1999, p. 24), “[...] Welles foi influenciado pelos relatos históricos de Henri Christophe e a revolta dos escravos contra os franceses do início do século XIX, bem como na reconfiguração desses eventos, por Eugene O'Neill, na peça *O Imperador Jones* (1920)”.³⁵ O diretor estava fascinado com a possibilidade de produzir uma releitura intercultural a partir de uma obra clássica de Shakespeare sobre o episódio histórico caribenho, incorporando elementos da cultura afro-americana e os rituais da crença vodu do Haiti. Como ensina Patrice

³⁴ Na versão em inglês: “The WPA's cultural componentes created and poured out across the nation beautiful art, music, literature, theatre, dance, and photographic opportunities and offerings.

³⁵ Na versão em inglês: “[...] Welles was influenced by the historical accounts of Henri Christophe and the slave revolts against the French in the early nineteenth century as well as by Eugene O'Neill's recasting of these events in *The Emperor Jones* (1920)”.

Pavis, a adaptação intercultural não é apenas uma questão de traduzir palavras; esse tipo de transposição inevitavelmente exige um novo contexto estético e a música, a dança e outros elementos visuais tornam-se tão importantes quanto as configurações textuais. De acordo com o teórico francês:

O fenômeno da tradução intergestual e intercultural vem relembrar oportunamente que a cultura intervém em todos os níveis e em todos os momentos da vida social e nem todos os recônditos do texto e da representação. É preciso ainda compreender o duplo movimento que agita a teoria da cultura. (PAVIS, 2008, p. 154)

Tal encenação contou com uma centena de pessoas distribuídas entre o elenco negro e equipe técnica, dos quais, somente cinco eram atores profissionais. Sirlei Santos Campos afirma que para o elenco e para a equipe técnica, “[...] o *Macbeth* foi a oportunidade de mostrarem seu talento na encenação de um grande clássico” (CAMPOS, 2004, p. 292).

Outra colaboração marcante foi a ajuda de um grupo de percussionistas africanos, liderado por Asada Dafora Horton, de Serra Leoa. A sonoridade produzida na peça de 1936 foi também um grande diferencial na produção de Welles. Provavelmente a procura por uma expressão autêntica, semelhante ao desejado pelos artistas do Harlem Renaissance, tenha servido de inspiração ao projeto de Welles.

Anderegg (1999, p. 25) argumenta que a partir do cenário político-racial haitiano do século XIX, Welles sugere uma inversão de poder, na qual o oprimido, ao subjugar o oponente, também se torna opressor. Ao aproximar o imperador do Haiti a *Macbeth*, inverte a máxima do opressor branco enraizado na sociedade afro-americana: ao expulsar os franceses da ilha, o imperador negro instaura um regime de terror contra seu povo, semelhante ao executado por *Macbeth*.

Para Campos (2004, p. 299): “O *Macbeth* vodu, com um repertório inteiramente negro, demonstrou o gosto de Welles de transpor barreiras até então intransponíveis”. A mudança proposta na peça foi além do fato de empregar artistas negros: tornou-se a expressão coletiva para a defesa e promoção de sua cultura, e foi a autodefinição da consciência artística negra, iniciada em Nova York.

Por meio da produção da peça *Macbeth* vodu, Welles estabeleceu um cenário profissional favorável que possibilitou a ele atuar e dirigir projetos no rádio, teatro e cinema.

4.4 SOBRE A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *MACBETH, REINADO DE SANGUE* (1948), DE ORSON WELLES

Assim como, Laurence Olivier, George Cukor e Paul Czinner, Welles foi seduzido à adaptar a peça de William Shakespeare. Em 1947, o diretor planejou uma nova versão teatral para *Macbeth*, com base em algumas cenas da peça *Macbeth* vodu, que ajudariam no ensaio do elenco para a próxima montagem fílmica. Orson Welles dizia que sua influência principal não era o cinema. Para o cineasta:

No que se refere aos meus filmes, sofri mais influência do teatro que a do cinema porque, na época em que eu era capaz de me deixar facilmente influenciar, eu via peças e não filmes. Na verdade, não há cineastas que tenham me impressionado [...]. (WELLES citado por BAZIN, 1998, p. 183-184)

Essa estratégia foi possível, após o convite para encenar em Salt Lake City feito pela “The Utah Centennial Commission”, em cooperação com “The American National Theatre, projeto que exigia do cineasta inventividade na execução, com orçamento e cronogramas ínfimos. Para Bazin:

Welles defendia a possibilidade de produzir uma obra de Shakespeare com orçamento baixo e minucioso ajuste da iluminação, a partir de uma preparação metódica, com longos ensaios, simultâneos as filmagens, no qual os atores passam a ter domínio das suas personagens. (1998, p. 102),

A princípio o diretor ambicionava adaptar *Otelo* de William Shakespeare para as telas, para isso, precisava convencer algum investidor que acreditasse em seu projeto. Por intermédio de Charles K. Feldman, o cineasta conhece Herbert Yates, empresário do ramo cinematográfico, que aceitou a proposta de Welles, porém, exigiu que a peça adaptada fosse *Macbeth* (1606). Yates intencionava concorrer com as grandes produtoras cinematográficas.

A produção de *Macbeth, reinado de sangue*³⁶ conserva a grandeza da narrativa de William Shakespeare, que descreve o percurso de um general escocês que movido pela ambição e sugestionado pelas *wayward sisters* elimina todos os seus opositores ameaçando a estabilidade do reino. Porém, distingui-se do texto fonte ao transportar a nova história para a Escócia Medieval, quando a velha religião, a pagã, choca-se com o cristianismo. Welles elimina a cena do *acampamento* e do *porteiro* em *Macbeth* (1606), com isso são eliminadas as possíveis referências ao governo de Jaime I.

Para executar o projeto, Welles aproveitou experiência no projeto de Salt Lake City, para formar o grupo de trabalho. O elenco foi formado por artistas oriundos do rádio e do teatro, alguns desconhecidos até então. Entre eles destacam-se o próprio Orson Welles (*Macbeth*), Jeanette Nolan (*Lady Macbeth*), Edgar Barrier (*Banquo*), Alan Napier (*Holy Father*) e as *wayward sisters*, representadas por Peggy Webber, Lurene Tuttle e o ator Brainerd Duffield, artistas que também desempenham os papéis de Lady Macduff, a dama de companhia e o primeiro

³⁶ Versão original em inglês *Macbeth*.

assassino. Ao reescrever as personagens na adaptação, Welles elimina Menteith, Angus, Caithness, Donalbain (filho do rei), o oficial e o velho e inclui o espectro de Duncan e *Holy Father*.

O filme revigora-se com a introdução de elementos transculturais, que para Hutcheon (2011, p. 196): “A adaptação de uma cultura para outra não é algo novo: afinal de contas os romanos adaptaram o teatro grego”, nesse sentido, o boneco e as práticas do vodu (Fig. 05) incluído no filme foi resultado dos estudos sobre a cultura haitiana, na produção da peça de 1936. Mas o que é o vodu? Para Alfredo Martin Gentini e Renel Prospere em *O Vodu no universo simbólico haitiano*:

O termo Vodu originou-se na tradição religiosa teísta-animista com raízes primárias entre os primeiros povos *Fon-Ewe* da África Ocidental. [...] atualmente chamado Benin, (antigo Reino do Daomé) [...] no Daomé e no Togo o Vodu significa um Deus, um espírito e sua imagem. Os servidores das divindades são os hounsi (em Fon: hû, divindade em si, esposa); o sacerdote é o houngan o “Senhor do Deus”. (GENTINI e PROSPERE, 2013, p. 74-75)

A religião vodu acompanhou a diáspora africana, espalhando-se pela América Central, parte da América do Norte, principalmente no estado da Luisiana e na América do Sul sendo muito semelhante ao candomblé brasileiro. Segundo Denise Alvarado (2009, p. 05): “[...] possivelmente seja umas das mais antigas religiões conhecidas pela humanidade, se originando a cerca de 7.000 anos atrás³⁷”.

Sobre a apropriação do sincretismo vodu no filme, Davies (1988, p. 86) argumenta que Welles considerava a crença na magia vodu mais impactante que os vaticínios produzidos pelas *wayward sisters* na peça de Shakespeare. Tal afirmação é simbolizada pela cena da manipulação da argila em um boneco, que simboliza a personagem Macbeth.

³⁷ “Voodoo has been hailed as quite possibly the oldest religion known to humankind, originating some 7000 years ago”.



Fig. 05 : Cena da manipulação da argila (00:09:26)
 Fonte : *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

Outro aspecto associado a transculturação entre as leituras é a inclusão da personagem *Holy Father*. Com função curinga assume as falas e a encenação de outras personagens, se Welles intensifica a ação das bruxas, em relação a Shakespeare, faz sentido que o autor também amplie a representação do bem, por meio do personagem *Holy Father*. Para Xavier:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. (2003, p. 61)

Podemos considerar que a releitura de Welles, ao incluir a personagem *Holy Father* (Fig.06), provoca um conflito maniqueísta, entre o personagem do santo homem cujas virtudes morais e cristãs simbolizam as forças do bem, e as *wayward sisters*, associadas ao mal.

O *Holy Father* carrega a cruz solar (Fig. 07), símbolo cultural associado aos povos celtas que viviam na região da Bretanha e Caledônia. Por muitos séculos esses territórios serviram de refúgio e moradia para as tribos pagãs, que possuíam cultura e sincretismo distintos. Esses povos fugiam do expansionismo romano ao norte, aproveitando-se da distância entre as ilhas e o continente como obstáculo natural contra as invasões. A região que hoje compreende a Irlanda e Escócia manteve-se isolada até o século IV quando o cristianismo chega, através do missionário Magnus Sucatus Patricius ou São Patrício (390-460), Brígida de Kildare (453-524) e pelo missionário Columba de Iona (521-597). São Columba propagou a nova crença para os nativos *scots* e para as tribos de língua célticas, da Escócia, chamados de *pictos* ou *pechs*.

Sobre os *pictos* sabe-se que se distinguiram dos outros habitantes da região pela braveza, desordem e selvageria, por terem estatura baixa, por fazer tatuagens de guerra, pinturas e esculturas em pedra. Entre as particularidades da sucessão tribal céltica, está o sistema chamado *tanistry*, em que cada rei nomeava seu braço direito e futuro sucessor, geralmente o guerreiro mais valente, pois, normalmente o rei era desafiado.

Para Michael Collins e Matthew A. Price (1994, p. 79): “A Irlanda era o único lugar da Europa ocidental, junto com a Caledônia (atual Escócia), que nunca fora conquistado pelos romanos. A ilha preservava, assim, seus deuses pagãos, seu sistema legal particular, sua própria economia e sua língua”.



Fig. 06: *Holy Father* (01:25:12)
 Fonte : *Macbeth, reinado de sangue*

O santo homem é protagonizado pelo ator britânico Alan Napier, que desempenha o papel como um militante fervoroso e respeitado por todos (Fig. 06). Tem a função de conselheiro dos generais Macbeth e Banquo, como também de mensageiro real, expurga os condenados, pois é ele quem concede a extrema unção ao traidor Macdwald, momentos antes da sua decapitação. Possui poderes exorcistas, pois expulsa as bruxas na cena do encontro com os generais. E conduz a oração de São Miguel Arcanjo, em que todos se ajoelham inclusive o rei. Para Anderegg, o cineasta, assim com Napier falharam na representação do *Holy Father* no filme, segundo o crítico:

O santo padre de Alan Napier, objeto ridículo, parece ineficaz e até mesmo sinistro [...]. O cristianismo não é oferecido pelo filme como uma alternativa positiva para a velha religião, mas sim como um sistema igualmente opressivo [...] ³⁸. (ANDEREGG, 1999, p. 88-89)

³⁸ "That Alan Napier's Holy Father, the object of much ridicule, seems ineffective and even sinister [...]. Christianity is not offered by the film as a positive alternative to the old religion, but rather as an equally oppressive system [...]".



Fig. 07: Cruz solar céltica

Fonte : <http://stoa.usp.br/briannaloch/files/2615>

São inseridos no filme outros elementos, que ilustram referências interculturais que de certo modo podem ser associados à cultura céltica existente nos escritos do historiador grego *Diodorus Siculus*³⁹:

“[...] Quando os seus inimigos são vencidos eles (os gauleses) cortam as suas cabeças e as fixam nos arreios dos seus cavalos; e entregam para os seus atendentes (*ambactos*) as armas dos seus oponentes, tudo coberto de sangue, eles os carregam como troféu, cantando uma canção de vitória, e os primeiros frutos das suas batalhas eles prendem com pregos nas suas casas, como alguns homens fazem quando caçam, com as cabeças dos animais que caçaram. As cabeças dos mais distintos inimigos eles embalsamam em óleo de cedro e preservam cuidadosamente em um cofre que eles exibem aos estrangeiros (...). E há entre eles aqueles que se orgulham de não aceitar (pelas cabeças) o mesmo peso em ouro pela cabeça que mostram. Mostram um tipo de grandeza de alma bárbara; não vender o que constitui o testemunho da prova do seu valor como uma coisa nobre, mas para continuar a lutar contra dos da sua própria raça, após a morte, que os coloca ao nível de bestas⁴⁰. (SICULOS citado em OLIVIERI, 2007, p. 33)

Os escritos do historiador grego dão alguns detalhes de como eram executados os prisioneiros na antiguidade. O significado da ação pode ser

³⁹ - Historiador grego que viveu no século I a.C.

⁴⁰ - *Diodorus Siculus* produziu somente a obra *História Universal*, e muito pouco restou dos seus quarenta livros, no entanto, é considerado o melhor registro histórico da Grécia e Roma antiga.

associado a cena das cabeças penduradas nos estandartes, em *Macbeth* (1948), como sinal de impureza, criada por Welles. A coruja caçadora silenciosa e noturna, é outro símbolo provavelmente alusivo a cultura pré-cristã, que segundo Patricia Monaghan (2004, p. 373) está associada à história da deusa *Welsh Flower-Bridge* conhecida na cultura celta, que foi transformada em coruja, considerado um pássaro sujo, como punição por trair o marido e convencer seu amante a matá-lo. Em *Macbeth, reinado de sangue*, Welles opta por utilizar na cena do assassinato do rei Duncan o guincho forte da coruja, que assusta Lady Macbeth, escolha distinta dos corvos na adaptação fílmica *Trono Manchado de Sangue* de 1957, do cineasta Akira Kurosawa.

4.4.1 *Macbeth, reinado de sangue*: considerações gerais e a aproximação com a estética expressionista

Orson Welles não aceitava o rótulo de realista ou expressionista, atribuído a ele por algumas críticas, contudo são observados alguns traços na obra que aproximam do expressionismo alemão. Este movimento surgiu na década de vinte, como uma proposta artística e cultural de vanguarda, de mudança, que se estendia por algumas áreas de criação. Na cinematografia, essa expressão se caracterizou por sua obstinação ao simbolismo das formas distorcidas; pela abordagem de temas como fantasia, angústia, terror; pela manipulação de luz e sombra, para ressaltar situações conflituosas entre opostos.

Michael Anderegg (2004, p. 111), afirma que: “O primitivismo na concepção do filme *Macbeth* de Orson Welles, foi uma continuação da peça experimental

encenada no Harlem [...]”⁴¹. Confirma-se essa alegação, na criação do ambiente fílmico, e na construção de alguns cenários. O cineasta opta por criar espaços insólitos, não se preocupando em manter fidelidade arquitetônica com a Escócia medieval.

Segundo Bazin (1998, p. 111), “o cineasta recria em todas as peças um universo artificial, um mundo fechado sobre a incompletude, como uma caverna”, o castelo de Macbeth, em alguns momentos, parece uma caverna, em outros, reproduz imagens monumentais (Fig. 08). Estudos apontam que a estética do cenário aproxima o filme do expressionismo alemão.



Fig. 08: Pátio do castelo em *Macbeth* (01:40:31)

Fonte: *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

O esboço do set de filmagem (Fig. 09), proposto por John M^cCarthy Jr. e James Redd, é semelhante ao da peça do Harlem: sua concepção segue um desenho rude e sóbrio e é construído de madeira, papelão e cola. É cortado por labirintos que acentuam a atmosfera dramática, fazendo alusão ao estado de tormento mental do personagem. A estrutura das gravações foi restrita e

⁴¹ “The primitivismo of Welles’s *Macbeth* was a logical continuation of his earlier experiment in Harlem [...]”.

cenicamente reaproveitada, compreende escadaria, galeria interna, quarto, salão de jantar, charneca, um pátio interno e externo.

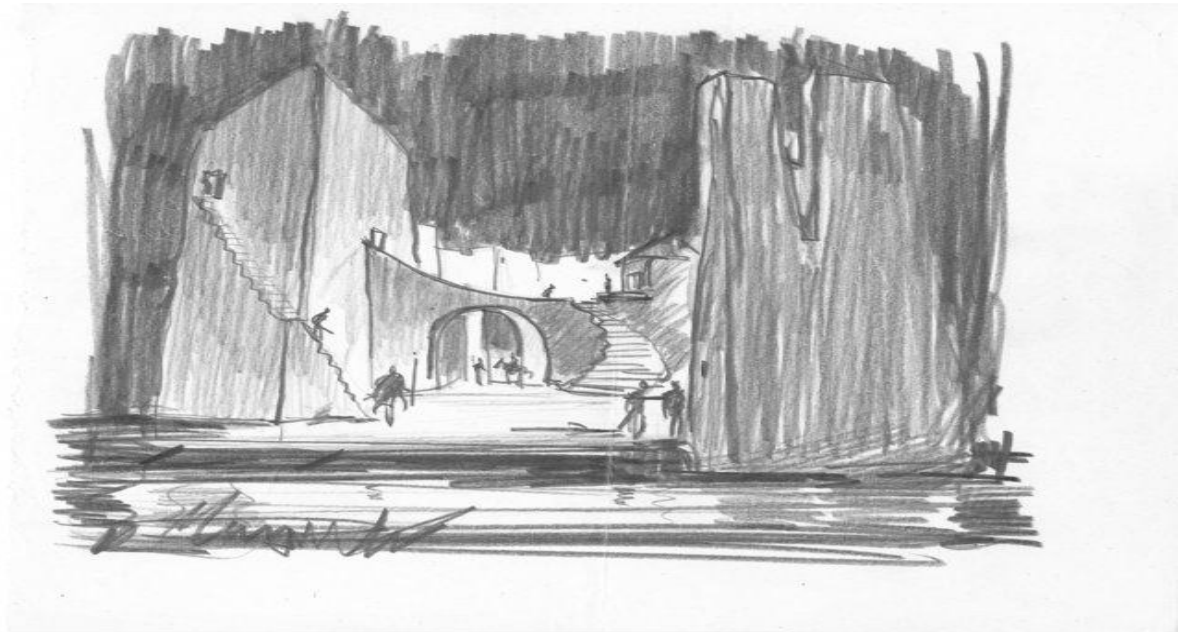


Fig. 09: Esboço de set de filmagem de *Macbeth*.

Fonte: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mqr;c=mqr;c=mqrarchive;idno=act2080.0048.214;rgn=main;view=text;xc=1;g=mqrg>

Maurice Hindle (2007, p. 31) destaca que: “Welles foi um ator e diretor familiarizado com as práticas de representação e produção tanto do teatro como cinema, e mostrou-se capaz e disposto a misturá-las de forma eficaz em seus filmes shakesperianos⁴²”. O cineasta possuía múltiplas capacidades criativas, o que permitia tratar de temas distintos de um modo singular. Parte dessa estratégia é suscitar uma reflexão sobre a moral, de modo a conduzir a plateia a descobrir a verdadeira pretensão, escondida no íntimo de Macbeth. Essa concepção qualifica a adaptação de 1948, como um laboratório experimental de técnicas audiovisuais.

O figurino da produção desalenta pela carência de estilo, contudo, por mais improvisado que seja o traje utilizado na cena, sua incorporação não era totalmente

⁴² Na versão em inglês: “Welles was an actor-director familiar with the acting and production conventions of both stage and film, and was able and willing to mix these together effectively in his Shakespeare films”.

gratuita. A roupa tem um sentido funcional e auxilia a construção da personagem. Barthes (citado em PAVIS, 2011, p. 170) afirma que: “No figurino, tudo o que confunde a clareza dessa relação, contradiz, obscurece o falsifica o *gestus* social do espetáculo, é ruim; ao contrário, tudo o que nas formas, nas cores, nas substâncias e na sua disposição ajuda a leitura deste *gestus*, é bom”.

Os trajes fílmicos criados por Adele Palmer e Fred Ritter integram as personagens ao ambiente lúgubre e foram alugados da empresa Western Costume, contudo, no caso de *Macbeth*, a concepção estético-visual destoou do esperado para um rei (Fig. 10), o que faz assemelhar a imagem da estátua da liberdade estadunidense (Fig. 11).



Fig. 10: *Macbeth* (01:40:30)
Fonte: *Macbeth, reinado de sangue* (1948)



Fig. 11: Estátua da liberdade
Fonte: www.minube.com.br

Cocteau citado por Bazin (1998, p. 33) opõe-se ao pessimismo de alguns críticos em relação a obra, segundo ele: “O *Macbeth* de Orson Welles é de uma força selvagem e desenvolta. Usando chifres e coroas de cartolina, vestidos de couros como os primeiros automobilistas, os heróis do drama movem-se nos corredores de uma espécie de metrô onírico...”. O exagero estético, não diminui o

valor da obra, Welles considerava-o um aspecto secundário, uma vez que, para ele a boa atuação dos atores era o melhor caminho para o sucesso.

Percebe-se que além do trabalho com o cenário e o figurino das personagens, Orson Welles introduz o que Rajewski (2012, p. 58) define como: “referência intermediática”, quando uma mídia está representada em outra mídia. Em *Macbeth, reinado de sangue*, o diretor usa as técnicas de pintura para alcançar um resultado imagético determinado, como no caso do painel ao fundo na cena da charneca, na imagem da montanha, no abismo em que Lady Macbeth salta ou na imagem do castelo do tirano. (Fig. 12).



Fig. 12: Castelo de Macbeth (01:50:10)
Fonte: *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

Em *Macbeth*, a oposição ao realismo cria um cinema de visões e alucinações, marcado pela simplicidade e pelo forte confronto entre sombra e luz. Pode-se considerar que na década de quarenta, o cineasta dominava as técnicas de iluminação e sabia usá-las a seu favor, em momentos específicos.

O uso da iluminação nas performances não é recente, remete a Grécia antiga, com os espetáculos teatrais que iniciavam ao nascer do dia e muitas vezes perduravam até o início da noite. A dependência da luz natural prosseguiu até a

Renascença, haja vista as encenações em teatros abertos, como o *Globe*. Nesse período começaram a ser usados candelabros e velas como mecanismo de iluminação nos teatros privados. A busca por ferramentas que contribuíssem com as montagens cênicas faz surgir o lampião Argand. Em Londres (1807) começa a ser desenvolvido a iluminação a gás que proporcionava melhor visibilidade do palco. E no final do século XVIII surgem os primeiros estudos sobre posicionamento e utilização da luz no palco. Em poucas décadas os teatros já contavam com a iluminação elétrica que se tornou importante ferramenta nos sets de filmagem. O estudo de Ralph Stephenson e Jean R. Debrix citado por Martins (2004, p. 30), afirma que: “A iluminação pode fazer com que uma composição tenha uma estrutura unificada e salientar-lhe o significado, concentrando a atenção no que é importante e deixando na sombra o detalhe sem importância”.

No filme *Macbeth, reinado de sangue*, o contraste entre as intensidades da iluminação incrementado com a névoa possibilita que, as bruxas na cena, transmitam a ideia que transitam entre o universo real e sobrenatural. Nenhum personagem conseguiu tocá-las, e só os personagens na primeira cena conseguiram vê-las e ouvi-las. São ainda recorrentes no filme as imagens que proporcionam a intensificação da tensão, entre eles as sombras, os trovões e as trevas, que encontram no crepúsculo o prenúncio ou porta de entrada desse universo.

Orson Welles ao organizar as cenas, cuida para que a alternância de intensidade das luzes no filme crie sentido pré-determinado. A redução da intensidade da luz nas cenas está associada ao estado de apreensão, descontrole e medo, como ocorre na cena em que Macbeth é estimulado por sua esposa a cometer o crime, e após a cena do regicídio. Em contrapartida, nas cenas em que o rei Duncan e a comitiva chegam ao castelo em Inverness, início da peça; e da

chegada de Malcom, Macduff com os soldados da Inglaterra em direção ao mesmo castelo, no final da peça possuem luminescência intensa, propondo um momento de redenção e de libertação.

O mesmo cuidado atribuído a iluminação, figurino e cenário, Welles dedica as técnicas de sonoplastia, responsável por realçar a atmosfera e os sentimentos na adaptação.

4.4.2 *Macbeth, reinado de sangue: da representação sonora aos enquadramentos*

Welles atribuiu a missão de arquitetar a dinâmica musical ao compositor francês Jacques François Antonie Ibert Marie, mais conhecido como Jacques Ibert, para Linda Hutcheon (2011, p. 70): “Quando os teóricos falam da adaptação do impresso para as mídias performativas a ênfase geralmente recai sobre o visual, sobre a passagem da imaginação para a percepção ocular real. Contudo, o auditivo é tão importante quanto o visual nessa passagem”. Estudos apontam que Ibert, ao sofrer influências do compositor francês Claude-Achille Debussy, precursor da composição impressionista ou experimental, se afasta das regras clássicas normalmente utilizadas na concepção da harmonia.

Em *Macbeth, reinado de sangue*, o elemento de grande importância para a criação da atmosfera soturna é o prólogo musical de Ibert, que se ouve novamente no epílogo. O músico contrasta nas cenas, de modo isolado, os acordes, os timbres e as pausas musicais. Segundo Kendra Preston Leonard (2009, p.74): “[...] Ibert, na composição da trilha sonora, seguiu o filme de perto, escrevendo que, durante o

processo estudava cada movimento das personagens, o tom do diálogo, a técnica e ritmo das cenas representadas⁴³.

O resultado das observações resultou na composição de dois temas principais, o primeiro, com *The Witches Theme*, no qual, a composição para primeira aparição das bruxas seria musicada por harpa, a segunda aparição pelo rufar dos tambores e a terceira aparição por uma flauta. O segundo tema, intitulado *Marching Armies* alude o espírito de guerra do personagem Macbeth, semelhante a uma fanfarra. Conforme Leonard (2009, p.74) foram escritas partituras para temas mais curtos e Welles e sua equipe foram claramente influenciados por dois movimentos harmonicos *March to the Scaffold* e *Witches Sabbath* pertencentes a *Symphonie Fantastique* escrita pelo compositor francês Hector Berlioz em 1830. Além da composição musical o director inclui outros sons junto com o discurso das *wayward sisters* como o som do xilofone, do oboé, dos sinos, proporcionando uma música antinatural. Cumpre-se ressaltar que Ibert demoniza musicalmente Lady Macbeth a partir do ritmo irregular e o uso do registro estridente do violino, que se aproxima ao som de grito.

Para o editor de som Walter Murch citado por Hutcheon (2011, p.70) a música no filme: “funciona como um emulsificante que facilita a dissolução e o redirecionamento de certas emoções; na melhor das hipóteses, ela é uma coletora e canalizadora de emoções previamente criadas”. Nesse cenário, é correto afirmar que o cineasta, ao concordar com os compassos musicais, de algum modo esperava uma determinada resposta do público, simultaneamente a performance das *wayward sisters*

⁴³ Na versão em inglês: “Ibert followed the film closely with his score, writing that during the process, he was studying every movement of the characters, the tone of dialogue, the technique and rhythm of the pictured scenes”.

Jean-Pierre Berthomé em *Orson Welles en Acción*, destaca que a manipulação do som das falas cênicas foi um recurso recorrente na década de quarenta e utilizado não apenas em *Macbeth* reinado de sangue:

Welles decide rodar em *playback*, continuando um experimento começou em *O quarto mandamento*, onde o diálogo de gravação durante os ensaios serviram apenas como uma ferramenta para refrescar sua memória e foi rapidamente abandonado, e mais tarde em a *Dama de Xangai*, em que as repetições pré-gravadas foram utilizadas em duas sequências⁴⁴. (BERTHOMÉ; THOMAS, 2007, p. 147)

De certo modo foi uma estratégia que assegura a agilidade nas gravações de *Macbeth*, reinado de sangue que associado ao uso da técnica de *playback*, pós gravação da obra, desobrigava atores e figurantes a manter silêncio durante as gravações.

A sonoplastia era incipiente, mas Garry A. Harris e John Stransky Jr. proporciona efeitos sonoros fortemente significativos, sincronizando imagem e som, a exemplo da execução de Macdwald. Os técnicos associam o rufar dos tambores à imagem do movimento da sombra do percussionista, na criação de uma cadência de batidas, semelhante ao frêmito cardíaco, que se vai intensificando, e cessa para indicar a decapitação do condenado. São explorados outros aspectos sonoros como o *voice over*, sofisticação para época e essencial para o desenvolvimento narrativo do filme. Essa estratégia consiste em escutar a voz do personagem ou do narrador ausente na cena; podendo ser utilizado de modo a intensificar a emoção da tomada cênica. Em *Macbeth* de Orson Welles, a tática é utilizada após a cena do jantar, em que a personagem invoca as bruxas por respostas. As bruxas não aparecem na

⁴⁴ - Welles decide rodar em *playback*, continuando con un experimento iniciado en *El cuarto mandamiento*, película en la que la grabación de los diálogos durante los ensayos tan solo sirvió como un instrumento para refrescar la memoria y fue rápidamente abandonado, y más tarde en *La dama de Shangai*, en la que las réplicas pregrabadas se utilizaron en dos secuencias.

cena, mas interagem com a personagem: “Macbeth! Sê sangrento, ousado e resoluto [...] (01:13:05)”.

O mesmo esmero utilizado na sonoplastia é percebido na tomada que antecede a primeira cena das bruxas, é possível graças à atuação conjunta de John L. Russel, responsável pela fotografia, Louis Lindsay, editor fílmico e Fred Riter, diretor de arte. Ressalta-se que John L. Russel foi premiado em 1960, pela academia de cinema dos Estados Unidos, por seu excepcional trabalho no filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock; e Riter, por ser um respeitado diretor de arte.

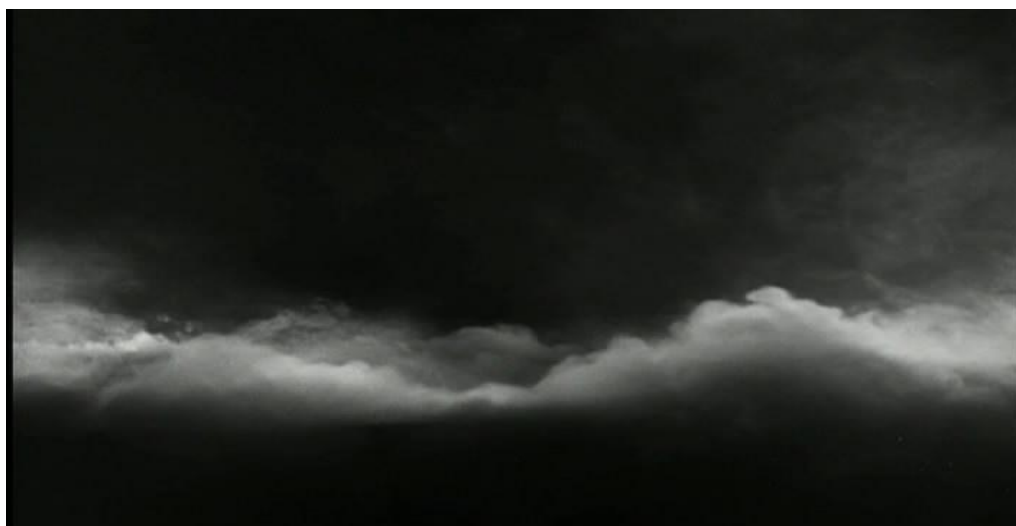


Fig. 13 : Cena das brumas no início do filme (00:08:23)
Fonte : *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

Simultaneamente à concepção do prólogo orquestrado, Welles recorre à técnica do *Fade in*⁴⁵ (Fig. 13), que precede a tomada do plano geral, da entrada das *wayward sisters* ao redor do caldeirão, criado a partir de um fundo escuro, com névoa em movimento e baixa iluminação. Antony Davies (1988, p. 87), procura desvendar o ponto de partida, da abertura cinematográfica: “Com visuais iniciais de Welles, a composição do conteúdo do filme é apresentado, mas ao mesmo tempo

⁴⁵ *Fade in*: Quando a imagem vai surgindo aos poucos de uma tela preta (ou de outra cor qualquer).

estamos em um mundo pré-sofisticado de elementos despidos e justapostos rigidamente em vez de composições desenvolvidas⁴⁶.

Na *charneca*, cena que Macbeth e as *wayward sisters*, se encontram, o cineasta incorpora alguns avanços, como a utilização da profundidade de campo intercalado com o uso das lentes em um foco regulado de modo mais curto. Essa estratégia permite intensificar algumas reações na cena, como o estado de perplexidade da cena fílmica que representa o solilóquio de Macbeth, após saber que se torna Tane Cawdor.

Os técnicos de Welles procuram articular imagem e som no transcorrer da narração, resultando em uma produção sem fronteira, misturando as linguagens constantemente. Para alcançar esse objetivo utilizaram a câmera, ângulos e os movimentos, planejados para oferecer ao espectador uma visão inusitada do espaço cênico, com angulações oblíquas e enquadramentos excepcionais.

Podemos perceber não só o domínio das técnicas aplicadas na produção fílmica, como também o prazer em aplicá-las para obter um determinado significado. A cena em que a personagem Macbeth, clama por respostas das bruxas, após a visão dos espectros de Banquo e Duncan, mostra como o posicionamento das câmeras pode criar um novo sentido. A imagem captada de cima para baixo, *plongée* (Fig. 14), reduz o tamanho da personagem no quadro e sugere a insignificância da presença tirânica para as bruxas.

⁴⁶ "With Welles' initial visuals, the film's compositional substance is introduced, but at once we are in a pre-sophisticated world of bare elements and stark juxtapositions rather than developed compositions".



Fig.14: Posicionamento da câmera *Plongée* (01:12:42)
 Fonte: *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

Em contrapartida na cena do encontro entre o rei da Inglaterra, Macduff, Malcolm e o *Holy Father* no exílio, a imagem é captada de baixo para cima, *contra plongée* (Fig.15), causa a impressão de superioridade da cruz.



Fig.15: Posicionamento da câmera *contra Plongée* (01:18:37)
 Fonte: *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

Ainda sobre os enquadramentos fílmicos, Stam (2011, p. 79) ressalta que: “A microfisionomia do close-up ofereceu uma janela para a alma, e o dispositivo cinematográfico serviu como espelho par o dispositivo psíquico”. Tal assertiva está

demonstrada no *close-up* da personagem, que traduz uma inquietude no olhar (Fig. 16).



Fig.16: Posicionamento em *close-up* (01:05:40)
Fonte: *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

Durante a adaptação o cineasta recorre a outros enquadramentos com as câmeras, entre eles o “plano de conjunto” quando o *Holy Father* faz a oração a São Miguel Arcanjo, “plano médio” após Lady Macbeth ler a carta do esposo, “primeiro plano” na cena que Lady Macbeth duvida que o esposo cometa o crime, e “plano geral em plongée” quando Lady Macbeth se joga no precipício.

4.5 A REPRESENTAÇÃO DAS BRUXAS EM *MACBETH, REINADO DE SANGUE* (1948)

4.5.1 A interpolação de um prólogo para a criação de atmosfera

Maurice Hindle⁴⁷ reconhece que o efeito sobrenatural criado por Orson Welles desde o princípio da adaptação é mais potencializado do que no texto fonte, segundo ele:

Os efeitos dramáticos estabelecidos desde o princípio em *Macbeth* são alguns focos daqueles que incidem sobre seu potencial como drama misterioso de malevolência sobrenatural: esses são resultados dos primeiros seis segundos do filme antes da ficha técnica. (2007, p. 206)

Essa estratégia assegura que as *wayward sisters*, de Orson Welles, provoquem na plateia um clima de desconforto e assombração, provavelmente semelhante estratégia empregada por Shakespeare em 1606, ao introduzir as bruxas e Hécate. Contudo, as circunstâncias impostas pelo estúdio o obrigaram a reestruturar sua adaptação de modo distinto, os obstáculos se tornaram a oportunidade para criar uma obra singular, que marca o renascer de uma nova linguagem cinematográfica. Porém, alguns críticos fazem ressalvas à produção e direção do cineasta, entre eles Anthony Davies argumenta que o filme de 1948 desencanta por se afastar da essência dramática da peça shakespeariana:

O filme de Welles inevitavelmente reduz esta intensidade dramática por limitar as opções de *Macbeth*, e por dar às bruxas ascendência manipuladora, o poder delas sobre *Macbeth* é visualmente estabelecido no início do filme quando elas são representadas por uma pequena efígie coroada a seus pés. Como uma reflexão da

⁴⁷ Na versão em inglês: "The dramatic effects established from the outset in *Macbeth* are ones that focus on its potential as a mysterious drama of supernatural malevolence: these are apparent from the first sixty seconds of the film prior to opening titles and credits".

peça de Shakespeare, o filme desaponta lamentavelmente, porque se desvia da perspectiva dramática⁴⁸. (DAVIES, 1988, p. 83)

As críticas de Davies sobre o filme não se sustentam, por desconsiderar a configuração midiática da proposta fílmica. A limitação de forma imposta ao adaptar para o cinema fez com que o autor recorresse a outros meios para compensar possíveis perdas das palavras e intensificar a presença e o poder das bruxas no filme.

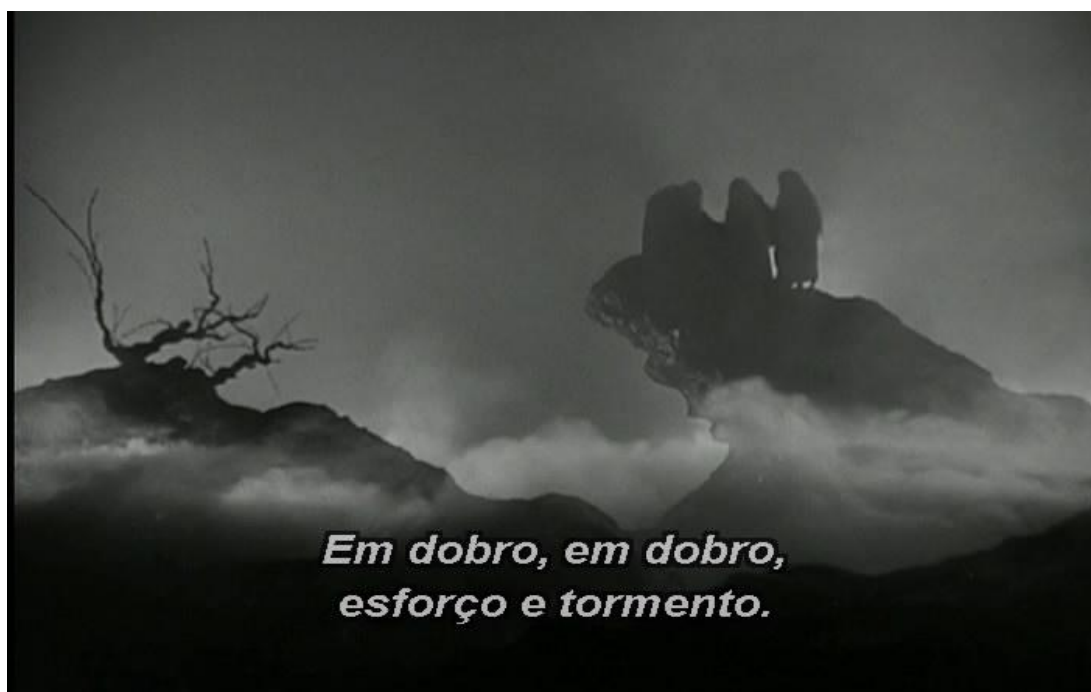


Fig. 17 : *As wayward sisters* (00:00:00)
Fonte : *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

Liana de Camargo de Leão (2008, p. 298) afirma que: “Ao longo do século XX, os cineastas adaptaram as peças ora privilegiando o texto verbal, ora preocupando-se em traduzir a linguagem de Shakespeare em termos visuais”. Na peça *Macbeth* (1606) o discurso das bruxas (I cena do I ato) é o ponto de partida

⁴⁸ Na versão em inglês: “Welles’s film inevitably reduces this dramatic intensity by limiting Macbeth’s options, and by giving the witches a manipulate ascendancy, their power over Macbeth being visually established early in the film when they are depicted with small crowned effigy at their feet. As reflection of Shakespeare’s play, the film fails more lamentably because of its deviation from the original dramatic perspective”.

para a construção da história: “Relâmpagos e trovões / Quando novamente as três nos juntamos / No meio dos raios e trovões que amamos?” (SHAKESPEARE, 2009, p. 17); o que não acontece no filme por ser uma outra linguagem. Welles cria a cena das brumas em movimento (Fig. 17), que prepara a entrada da cena das bruxas.

A atmosfera misteriosa, que anuncia as *wayward sisters* por meio de elementos imagéticos como as névoas indicam um estado de aflição. Ao se dissiparem revelam três bruxas que estão ao alto do elevado, ao lado de uma árvore grotesca, com galhos bifurcados. A névoa encobre novamente, abrindo, desta vez para expor em meio close-up um caldeirão borbulhante, com líquido argiloso, mostrando em detalhes as mãos que produzem um boneco, que as bruxas vão utilizar como boneco de vodu. Os diálogos entre as *wayward sisters* fílmicas são consequência da interpolação dos discursos nas primeiras cenas, do primeiro e quarto atos da peça de 1606, acomodadas no prólogo. Para Aumont (2011, p. 55): “A montagem consiste em manipular planos com o intuito de constituir outro objeto, o filme”. Nesse sentido, o cineasta não tem a pretensão de manter a fidelidade textual, ele apenas mistura e condensa as cenas de William Shakespeare:

Bruxas:

Em dobro, em dobro, esforço e tormento

O fogo queima e o caldeirão borbulha

Jorra sangue de uma porca que comeu seus nove rebentos

A gordura que escorreu da força de um assassino

Joga na cama o dedo de um bebê estrangulado ao nascer e

Parido ao relento por uma prostituta

Deixa o mingau viscoso, como um caldo do inferno efervescente e

Borbulhante, para um feitiço de poderoso infortúnio. (WELLES, 00:08:29)

Após a condensação de algumas falas da peça (1606), na abertura fílmica, surge a imagem das bruxas com as mãos erguidas sobre o elevado ao redor do caldeirão em chamas, proferindo:

Bruxa: Quando nos encontramos as três novamente

Nas trovoadas, nos relâmpagos ou na chuva

Bruxa: Quando a desordem terminar

Quando a batalha estiver perdida e vencida

Bruxa: Isso acontecerá antes do pôr do sol

Bruxa: Quando encontraremos

Bruxa: MACBETH (WELLES, 00:09:05).

Com esse aparente abuso na justaposição dos diálogos, a personagem *Hécate*, foi suprimida, e a cena do caldeirão transportada para o início da produção, no qual, após proferir algumas palavras dúbias, as bruxas modelam o material que irá conceber um boneco de argila. Conduzem ainda um tipo de celebração que coroa o boneco de barro, Essa função para o sincretismo haitiano está a cargo da sacerdotisa, representante feminina, hierarquicamente mais elevada na religião vodu, chamada de *Mambo Asogwe*, responsável pelo culto aos espíritos.

A liberdade que o cineasta sentia em interpolar as falas, incluir e eliminar personagens é frisada por Stam (2008, p. 73): “Welles sempre foi um transgressor de regras, uma figura rebelde que se opôs à prática teatral e cinematográfica dominante”; nesse cenário, percebe-se o empenho de Orson Welles em organizar de modo distinto a releitura da peça para a produção cinematográfica, uma vez que, inexistente a preocupação em manter a linearidade narrativa do texto fonte. Welles faz um corte ao final da primeira cena das bruxas, e antecipa a ficha técnica do filme.

Percebe-se que as falas do final da peça de Shakespeare, “O bem, o mal / É tudo igual”, foram suprimidas no prólogo do filme, possivelmente para eliminar o

contexto político na adaptação. Alguns críticos argumentam que a retirada da alusão políticas no filme foi consequência da censura da década de quarenta.

4.5.2 O encontro de Macbeth e Banquo com as bruxas

Macbeth e Banquo (Fig. 18) estão na charneca conversando sobre a vitória contra o exército de Sweno, quando a aproximação deles é sentida pelas *wayward sisters*, que estão posicionadas de costas: “Pelo coçar dos meus polegares, algo sinistro vem em nossa direção” (00:10:53). O cenário ao redor dos generais é desértico, em meio a neblina.



Fig. 18 : Cena do encontro entre os generais e as *wayward sisters* (00:11:29)
Fonte : *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

O cineasta cria suas bruxas com algumas características físicas descritas nos processos inquisitoriais ingleses, do século XVI, como por exemplo, mulheres idosas, miseráveis, com cabelos brancos, porém, na obra ofusca (Fig. 19), por meio do jogo de luzes, os seus rostos o que levou a suprimir as falas da III cena do I ato:

[...] Levais o dedo aos lábios descarnados. / Mulheres deveis ser, embora as vossas/ Barbas me impeçam de crer que sois mulheres (p. 24). As alusões na terceira cena “mulher do marítimo”: “[...] Ficaré sob o meu mando / Presa de insônia e fastio. / Não irá ao fundo no navio” (p. 23), que na peça de Shakespeare comprovam a ausência de poderes vaticinadores das bruxas foram eliminadas no filme.



Fig. 19 : *As wayward sisters* (01:11:53)
 Fonte : *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

As falas dos personagens estão organizadas diferentemente se compararmos o mesmo trecho entre filme e peça, provavelmente o cineasta altera por acreditar que no contexto fílmico, a fala de Macbeth produz melhor efeito logo após o coçar dos polegares. Essa estratégia é recorrente até o final do filme.

Macbeth: **Tão feio e belo, um dia assim eu nunca tinha visto.**

Bruxa: Um tambor, um tambor, um tambor! Macbeth está vindo
 Salve, Macbeth!
 Saudações a vós barão de Glamis!

Banquo: Quem são essas que não se parecem com as pessoas
 Da terra, mas que nela estão?

Macbeth: Falai, se podeis: o que sois vós? (WELLES, 00:10:59)

3ª Bruxa: Um tambor rufando! É Macbeth chegando.
 Todas: Bruxas da terra e do mar, toca toca a cirandar [...]
 Macbeth: **Um dia assim tão feio e tão bonito, não vi já mais.**
 Banquo: [...] Quem são estas criaturas tão mirradas e estranhas?
 Não parecem habitantes da terra? [...]
 Macbeth: Quem sois vós três? Caso possais,
 falai-me. (SHAKESPEARE, 2009, p. 23-24)

Welles acentua a cena da profecia de Macbeth, o que conduz o discurso vaticinador da bruxa para o tempo futuro, “Saudações a vós barão de Cawdor”, ao condecorar o boneco colocando o cordão/insígnia que representa o baronato de Cawdor situa a cena no tempo presente. Em seguida faz o mesmo processo ao proclamar o general: “Salve Macbeth, aquele que um dia será rei”, coroando o boneco, no qual é elevado por uma delas (Fig. 20), como sinal de dignificação.



Fig. 20 : Cena da consagração do boneco coroado (00:11:39)
 Fonte : *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

A cena da condecoração do boneco na produção fílmica reforça a idéia de uma possível manipulação das bruxas sobre Macbeth. Para Heliodora (2004, p. 9): “elas servem de apoio para Macbeth optar pelo crime”.

Após a coroação do boneco, Banquo interroga a *wayward sisters*: “Se sabeis ler as sementes do tempo e dizer qual irá crescer ou não, falai para mim, que não

imploro nem temo vossos favores nem vosso ódio” (00:11:41). As bruxas atendem ao pedido do tane: “Salve, Salve, Salve / Menor do que Macbeth, e ainda assim maior./ Não tão feliz, ainda assim muito mais feliz. / Teus filhos serão reis, porém tu não serás” (00:11:56 - 00:12:14).

As *wayward sisters* proferem repetidamente: *hail, hail, hail!*, em escala sonora mais aguda, semelhante ao som emitido por um gato, em situação de risco. O gato, assim como sapo, serpente e a coruja são animais ligados ao universo das bruxas. Possivelmente Welles inclui o som do grito do gato, no discurso de saudação das bruxas a Macbeth, como modo de compensar a supressão do discurso, no texto fonte, da 1ª Bruxa: “Irmãs o Gato nos chama!” (SHAKESPEARE, p. 17).

Cabe ressaltar que as *wayward sisters* desaparecem em meio a névoa com a chegada do *Holy Father* e os soldados. A cena funciona como se o cineasta as reescrevesse sobre os limites entre a realidade e a fantasia.

4.5.3 A terceira aparição das *wayward sisters* no filme

A cena que antecede a aparição das bruxas é marcada pelo debate com Lady Macbeth. Welles propõe que a ação ocorra nos corredores do castelo, um lugar com pouca iluminação semelhante a uma caverna, que provavelmente seja referência ao estado de alucinação que se encontra a personagem Macbeth.

As bruxas surgem segurando o cajado bifurcado a partir do plano escuro, de frente para a câmera, produzindo um efeito similar ao olhar; acompanhadas pelo boneco coroadado. O enquadramento se caracteriza pela baixa nitidez e falta de movimento, com o ajuste contínuo e crescente das lentes, dando o efeito de

aproximação, ou zoom. Parte do discurso que recitam é composto pela terceira cena do primeiro ato, cena do marítimo:

Macbeth:

[...] somos ainda muito jovens nesses feitos. (grito)

Acreditei ter ouvido uma voz gritar “Dormir, nunca mais!

Macbeth, assassino do sono, o inocente sono.

O sono que tece os emaranhados fios da preocupação,
a morte da vida de cada dia, o banho após a dura labuta,
o bálsamo das mentes feridas, o prato da grande natureza,
o grande nutriente da festa da vida!

E ela gritava para toda a casa “Dormir, nunca mais!

Glamis assassinou o sono e, portanto, Cawdor não mais dormirá.

Macbeth, não mais dormirá!

Bruxa:

**Eu o sequei como palha, o sono, nem de dia nem de noite,
Cairá sobre suas pálpebras.**

Ele viverá como um homem maldito. (00:48:38)

Pavis (2011, p. 10) ressalta que todos os meios textuais imagináveis são permitidos na composição da nova leitura, segundo o crítico: “cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos [...]”. Welles reorganiza a sequência das falas de modo interessante, transfere a maldição *das wayward sisters* ao marítimo, na peça (1606), para o Macbeth da produção fílmica.

Hutcheon (2011, p. 234) argumenta que, “a adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares”. A cena das aparições (I cena do IV ato) da peça de Shakespeare sofre mudança de sentido ao ser adaptada. Desenvolve-se a partir da

fusão entre as cenas: boneco ensangüentado/coroação de Macbeth (00:50:27), refletida no espelho. No espelho fílmico não são detalhados os oito reis que antecederam ao rei.

4.5.4 O último encontro entre Macbeth e as bruxas

Alguns episódios no início da tragédia davam indícios de que a personagem Macbeth chegaria exaurida mentalmente no último encontro. Antes do primeiro encontro com as *wayward sisters*, Macbeth aparentemente trazia as mesmas características virtuosas que seu companheiro Banquo. Ao ser sugestionado pelos discursos ambíguos, o general começa a trilhar um caminho sem volta, o que o tornará cada vez mais isolado. Conforme Davies:

Das características típicas do expressionismo clássico que são especialmente relevantes para o estilo Macbeth estão o isolamento do indivíduo, a sensação de simultaneidade infinita e desintegração, a obsessão com a morte, e a angularidade vertiginosa de ambos os ângulos de filmagem da câmera e da linha dentro a moldura⁴⁹. (1988, p. 86)

Antes de começar o jantar desastroso, a personagem Macbeth já denota que está sofrendo de surto psicótico, no qual presencia o espectro de Banquo, como também o espectro do rei Duncan, este último inexistente na peça shakespeariana e incluído por Orson Welles. Para a representação da cena, o diretor conta com o

⁴⁹ Na versão em inglês: “Of the typical features of classic expressionism which are especially relevant to the Macbeth style are the isolation of the individual, the sense of endless simultaneity and disintegration, the obsession with death, and the vertiginous angularity of both the camera’s shooting angles and of the line within the frame”.

ajuste da nitidez, filmando o espectro do personagem Banquo ao final da mesa em *deep focus*⁵⁰ (Fig.21).

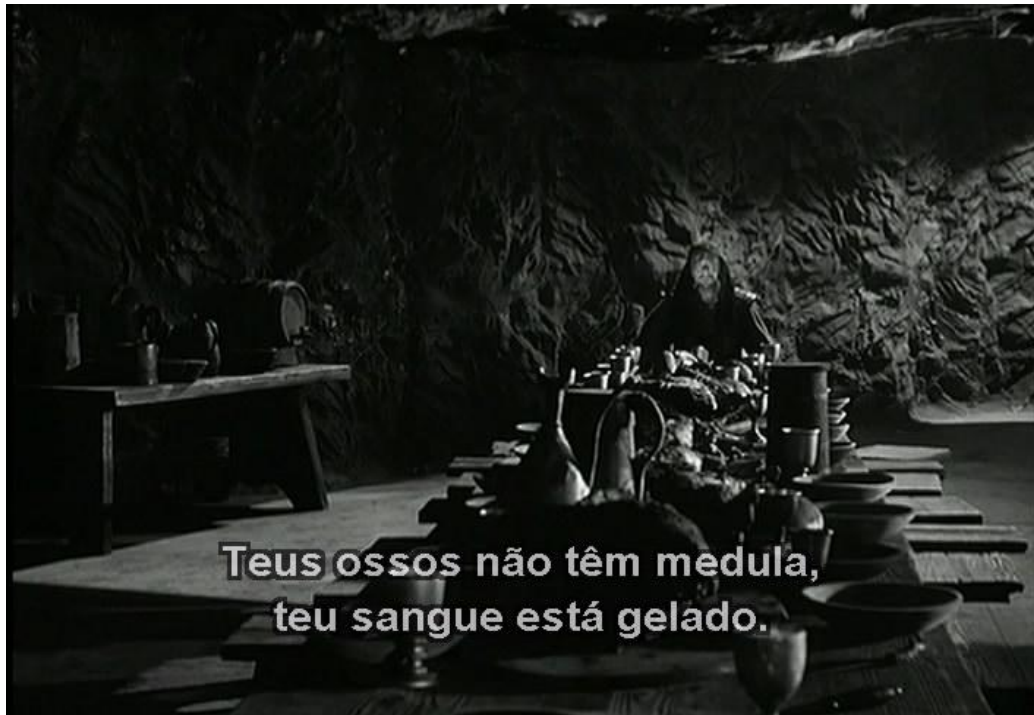


Fig. 21 : Espectro de Banquo (01:06:16)
Fonte : *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

Macbeth consegue destruir as pretensões de Lady Macbeth em ascender socialmente, ele a envergonha. Alucinado, clama por respostas as *wayward sisters*:

Macbeth: [...] Mais elas falarão, porque agora estou decidido a saber pelos piores meios, o pior. Agora misteriosas e negras bruxas da meia-noite! / Eu vos conjuro, por vossa arte não importa como aprendestes, respondi-me! / Vos que desamarrais os ventos que combatem as igrejas, que deixam as ondas espumantes confundirem e engolirem os navegantes, que arrancam trigos verdes, e abatem árvores, que derrubam castelos nas cabeças de suas sentinelas, que fazem palácios e pirâmides curvaram-se sobre suas fundações, que desmoronam o tesouro dos germens da natureza, até que a destruição fique nauseada com o seu próprio poder. Respondei-me! (WELLES, 01:11:26)

⁵⁰ Profundidade de campo: com exceção de casos particulares que visam tornar toda imagem vaga, esta é clara em uma parte do campo, que corresponde “a zona situada entre uma distância mínima (punctum proximum) e uma distância máxima (punctum remotum) da objetiva da câmera. É a diferença entre essas duas distâncias, medida conforme o eixo da câmera, que define a profundidade de campo [...]”. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 242)

A cena (Fig. 22) é intensamente marcada por trovões, raios e vento, ao fundo da tomada cênica observa-se o reflexo de galhos de árvore e a cruz solar, as câmeras o enquadram em plano médio. Nesse momento a personagem é atendida, não as vê, só as ouve (*voice-over*): “Macbeth! Macbeth! Macbeth!, Fica alerta com Macduff!”(01:12:42), no prosseguimento da cena, o diretor antecipa o trecho do discurso de Macbeth, no filme: “Ele fugiu para a Inglaterra mas eu irei alcançá-lo. Passarei na lâmina da espada sua esposa, e seus filhos e todas as infelizes almas que são seus descendentes. Não vou vangloriar-me como um tolo, agirei antes que a intenção se abrande” (Fig. 22).



Fig. 22 - Cena de Macbeth clamando pelos sortilégios (01:12:28)

Fonte : *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

Para a cena do contato das bruxas, na qual, somente a voz delas a personagem ouve, o diretor posicionou as câmeras de modo *plongée*, para passar a sensação de que elas são mais importantes que Macbeth (Fig.23). O uso deste enquadramento reforça a proposta do cineasta, em criar um olhar vertical, de uma personagem sobre a outra ou em relação ao universo fílmico.

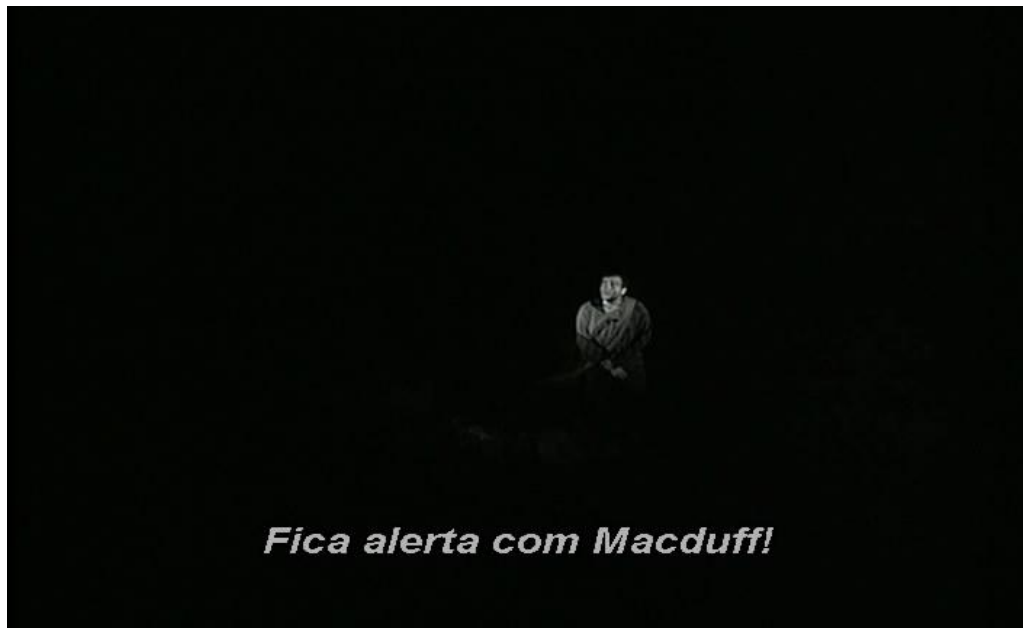


Fig. 23: Cena em que Macbeth ouve as bruxas (01:12:44)
 Fonte : *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

Na cena dos sortilégios (Fig. 23) percebe-se que Macbeth transmite a sensação de estar encurralado, prestes a ser enrolado por suas próprias teias. As bruxas gritam:

Macbeth! Sê sangrento, ousado e resoluto, ria com escárnio do poder do homem, pois ninguém nascido de uma mulher poderá ferir Macbeth, Macbeth, jamais será derrotado até que o grande bosque de Birnam, até o alto da colina Dunsinane, marche contra ele. (WELLES, 01:13:05)

Porém a personagem Macbeth não crê que isso acontecerá: “Quem pode recrutar a floresta, mandar que as árvores arranquem suas raízes?”(01:13:46). O diretor faz outra alteração de posição na fala de Macbeth: “Então vive, Macduff, por que eu preciso te temer” (01:13:52). As bruxas insistem para que ele fique alerta com Macduff:

Macbeth: Dobrarei minha segurança e terei uma garantia do destino.
 Tu não viverás. E poderei dizer ao pálido medo que ele mente e
 dormir apesar dos trovões

Bruxas: Macbeth jamais será vencido até que a floresta de Birnam chegue a Dunsinane.

Macbeth: Doces vaticínios! Que bom! Morto rebelado, nunca levantarás até que se levante o bosque de Birnam, o nosso poderoso Macbeth viverá o que lhe deu a natureza, soltará seu último suspiro no tempo de uma morte normal. O que? É isso mesmo?

Bruxas: Sim, senhor, tudo é assim mesmo. (01:13:57).

As expressões caricatas do personagem Macbeth na cena são um espetáculo a parte, começa com a extrema revolta ao implorar por ajuda as bruxas, passa pela desconfiança e susto e fecha com a expressão de satisfação.

4.5.5 Epílogo: o feitiço concretizou-se

Após ser novamente sugestionado pelas *wayward sisters*, Macbeth reinicia a política de limpeza contra os que ele considera opositores, ou seja, todos que de algum modo tenham relação com o tane Macduff.

Assiste sem ter uma reação concreta o adoecer e suicídio de sua esposa Lady Macbeth, a fuga de grande parte de seus soldados, ao saberem que a floresta se aproximava e com ela, Malcolm, Macduff e o exército da Inglaterra. Nesse momento, Macbeth começa a ter consciência do que ouvira sobre sua ascensão ao poder, no primeiro encontro com as bruxas, era um blefe, que está representada na expressão aflita e desnorreada da personagem (Fig.24), que está agora sozinho, sem a esposa, sem os companheiros e sem as bruxas. Para Heliodora:

A par das terríveis conseqüências para o Estado, testemunhamos a destruição do próprio Macbeth como ser humano, e seu doloroso aprendizado, desde o momento em que, estimulado ainda mais pelas bruxas, sonha com a glória e a felicidade no poder [...]. (2004, p. 12)



Fig. 24 - Cena após a fuga dos soldados de Macbeth. (01:26:53)
 Fonte : *Macbeth, reinado de sangue* (1948)

O filme termina com a invasão do castelo, o assassinato do *Holy Father* e o confronto final entre Macduff e Macbeth, que termina com a execução do tirano. A decapitação simbólica do boneco de argila no lugar do personagem Macbeth, reafirma a proposta do autor de intensificar a representação das *wayward sisters* no filme, ou seja, elas o observavam a distancia até o final. Ainda nas cenas finais Welles faz mais uma interpolação nas falas das personagens, ou seja, aloca para o final, uma expressão descrita na III cena do I ato da peça de Shakespeare, e tradução de Beatriz Viégas-Farias: “Paz enfim: o encanto se conclui assim”; traduzido para releitura fílmica como: “Paz. O feitiço está concluído”.

As três irmãs reaparecem ao término da obra, em plano fílmico mais aberto, em clara demonstração de soberania sobre Macbeth e desaparecem gradativamente a partir do escurecimento total (*fade out*) da tomada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente dissertação, investigamos a natureza e a função das bruxas na peça teatral *Macbeth* (1606), de William Shakespeare, e na adaptação para o cinema *Macbeth, reinado de sangue* (1948), de Orson Welles.

Com relação ao texto de Shakespeare, examinamos a multiplicidade de referências a respeito de bruxas e bruxaria utilizadas pelo dramaturgo para a elaboração do contexto ficcional da tragédia, para esclarecer que havia uma conexão entre monarquia e bruxaria na era jaimesca (1603-1625), e que após a ascensão do rei Jaime ao trono inglês, não havia muita diferença entre civilização (Inglaterra renascentista) e barbárie (Escócia medieval).

Para entender as mazelas do regime absolutista inglês, marcado por intrigas, conspirações e usurpação, privilegiamos as considerações críticas da vertente materialista cultural, principalmente Alan Sinfield, Jonathan Dollimore e Peter Stallybrass, que se debruçaram sobre a dimensão política da tragédia, aspecto escolhido como objeto de reflexão e análise. Optamos por essa modalidade de crítica, porque acreditamos que ela se propõe a “fornecer evidências de que não existe um lugar privilegiado de onde podemos perceber o passado de maneira objetiva, e que a nossa perspectiva sobre o mesmo será sempre mediada pelo presente e pela nossa subjetividade” (CAMATI, 2008, p. 135).

Como esclarecemos ao longo dessa dissertação, em *Macbeth* (1606), Shakespeare manipulou os relatos que encontrou em antigas fontes históricas da Escócia medieval para fazer reflexões e, ou colocações sobre monarquia e poder (monarquia e bruxaria) na Londres do século XVII, uma manobra que permitiu que a peça fosse lida tanto a favor como contra o *status-quo*. Sinfield (1992, p. 123)

argumenta que, a violência gerada pela ideologia do absolutismo monárquico, praticada por líderes totalitários como Macbeth e, por comparação Jaime I, é posta em questão. Ainda durante seu reinado na Escócia, Jaime VI justificou suas práticas absolutistas e a caça às bruxas por meio dos tratados, como *The True Law of Free Monarchies* (1598), apropriando-se de textos bíblicos para explicar que a nação que tem um rei como governante está mais próxima de Deus, e *Basilikon Doron* (1599), documento que orientava a boa conduta do rei, escrito para seu primogênito. Esses tratados foram escritos como resposta às ideias calvinistas de George Buchanan, no documento intitulado *De Jure Regni* (1578), que afirmava que a fonte de todo o poder político é o povo, e que o bom rei deveria respeitar os anseios do povo.

Com a ascensão de Jaime ao trono inglês, a venda de títulos nobiliárquicos, o aumento do imposto para católicos e a crescente despesa do rei acentuaram a insatisfação do parlamento inglês e dos súditos papistas, desencadeando algumas conspirações, entre elas o Complô da Pólvora (1605). A conspiração organizada por alguns revoltosos católicos e a Companhia de Jesus pretendia explodir o parlamento, causando a morte do rei e os magistrados. Porém, momentos antes, a ação foi desmantelada e todos os envolvidos presos. O superior dos jesuítas Henry Garnet e outros revoltosos foram humilhados e enforcados em praça pública. O jesuíta negou até o final seu envolvimento. O rei aproveitou o episódio em benefício próprio, associando a descoberta da conspiração como um sinal enviado por Deus, fortalecendo ainda mais a ideologia absolutista e introduzindo a caça às bruxas na Inglaterra.

Shakespeare, sintonizado com essa realidade, criou uma estratégia que permitiu que abordasse todos esses temas em efervescência na Inglaterra renascentista. Sua peça foi escrita tendo em mente o contexto histórico específico

do *Gunpowder Plot* e a busca de Jaime por legitimidade. A saída encontrada pelo bardo foi investigar nos antigos relatos da Escócia as personagens que melhor se adaptariam à sua narrativa, sem confrontar o rei; além disso, atribuiu contemporaneidade a essas histórias, introduzindo, nas falas do clownesco “porteiro”, alusões sobre questões políticas importantes à época em que viveu e escreveu. Também com base no episódio sobre o “equivocador”, envolvendo o padre Garnet, o dramaturgo cria uma narrativa com muitos discursos ambíguos, principalmente para as bruxas.

Shakespeare procurou criar uma atmosfera lúgubre e sombria com relâmpagos e trovões na primeira aparição das bruxas, objetivando explorar as crendices do sobrenatural que imperavam na sociedade à época. No entanto, na segunda cena em que elas aparecem, ele mostra que seus poderes são limitados, revelando que a bruxaria, na realidade, era uma construção social que demonizava a rebeldia de mulheres (e homens) que representavam uma ameaça ao regime monárquico absolutista

Em sua adaptação da peça *Macbeth*, Orson Welles se afasta do texto de Shakespeare. Sua narrativa fílmica desenvolve-se a partir do encontro dos primeiros cristãos com os antigos povos pagãos, na Escócia medieval. Ao contrário da peça de Shakespeare, não introduz referências políticas ou sociais no filme. Cenas importantes, presentes no texto fonte, são suprimidas, como a carnificina do campo de batalha na segunda cena do primeiro ato, e as falas do porteiro que ficaram reduzidas a poucas palavras. Foi mantido do texto fonte, o grande mecanismo da violência que se desenvolve de modo cíclico; o assassinato do rei Duncan no interior do castelo em Inverness, por seu primo Macbeth e, no mesmo local, o assassinato do rei Macbeth pelo general Macduff sob as ordens de Malcolm.

Para imprimir mais vigor a sua adaptação fílmica, o cineasta aproveitou aspectos da cultura haitiana inseridas no espetáculo teatral *Macbeth* vodu (1936), montagem apresentada anteriormente em Nova York. O *Macbeth* vodu serviu como vitrine para o núcleo de atores negros de John Houseman do *Federal Theatre Project*. Welles utilizou o clássico shakespeariano para retratar o conflito do século dezenove contra o exército francês no Caribe. Além dos aspectos culturais acrescentados ao clássico de Shakespeare, Welles teve a ousadia de recriar de realizar a transposição cênica com um elenco de atores negros. Outro aspecto interessante na produção da peça vodu foi que os poucos atores de pele clara foram obrigados a usar maquiagem para escurecer a pele. O *Macbeth* vodu estabeleceu uma nova política para a tragédia; nesse período as produções negras com base em obras clássicas eram raras, e o radicalismo e a imaginação proporcionados pelo cineasta foram revolucionários.

Ao escrever o roteiro de *Macbeth, reinado de sangue* (1948), o diretor ampliou a participação das bruxas. As *wayward sisters*, ao contrário da peça de Shakespeare, estão mais próximas de *Macbeth*, e certamente seus poderes sobrenaturais parecem controlar o destino do protagonista e dos eventos. Elas só aparecem para os generais no início do filme e, após essa cena, sua presença é sinalizada por meio de *voice over* ou através de solilóquios.

Vários discursos inexistentes na peça de Shakespeare foram interpolados na produção fílmica e muitas cenas e personagens adicionados, como é o caso do santo homem. No filme de Welles, as bruxas, que simbolizam o mal e a cultura pagã, são contrastadas com a figura do santo homem, que representa o bem. O cineasta introduz uma estrutura maniqueísta inexistente na peça de Shakespeare.

Ao longo da análise, diversos aspectos de construtividade foram analisados, dentre eles a sonoridade da adaptação fílmica de Welles. Para os diversos momentos em que as bruxas aparecem, sons diferentes, produzidos por oboé, harpa, flauta e violino, foram criados. Para as cenas com Macbeth e nas cenas de batalha foram utilizados marchas e sons gerados por instrumentos de sopro. Nas gravações dos diálogos das personagens, o cineasta utilizou o *playback* pós-gravação.

Na estreia, em 1948, Welles foi duramente criticado pela imprensa, que considerou seu filme medíocre em relação ao *Hamlet* (1948), de Laurence Olivier, lançado algumas semanas antes no mesmo ano. Sessenta anos depois, porém, o filme é apontado como cinema de arte e Orson Welles considerado um dos maiores nomes da cinematografia mundial.

REFERÊNCIAS

- ALVARADO, D. **Voodoo Dolls in Magick and Ritual**. Disponível em: <<http://www.scribd.com/Voodoo-Dolls-in-Magick-and-Ritual>>. Acesso em: 05 jun. 2014.
- ANDEREGG, M. **Orson Welles, Shakespeare, and Popular Culture**. New York: Columbia University, 1999.
- _____. **Cinematic Shakespeare**, (Genre and Beyond: A Film Studies Series). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2004.
- AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Pípirus, 1995.
- _____. **A estética do filme**. 9.ed. São Paulo: Pípirus, 2011.
- AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Pípirus, 2006.
- BAZIN, A. **Orson Welles**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BERTHOMÉ, J. P.; THOMAS, F. **Orson Welles en acción**. Madrid, España: Akal S.A, 2007.
- BLOOM, H. **O cânone ocidental**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva Ltda, 2010.
- BRADLEY, A. C. **Shakespearean tragedy**. London: Macmillan, 1976.
- BRAUNMULLER, A. R. **Macbeth**: Updated edition. United Kingdom: Cambridge University, 2008.
- BRECHT, B. **Teatro dialético: ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BROEDEL, H. P. **The Malleus Maleficarum and the construction of witchcraft**. New York: Manchester University Press, 2003.
- BRYSON, B. **Shakespeare, o mundo é um palco: uma biografia**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Schwarcz Ltda., 2007.
- CAMATI, A. S. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jacobina e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. (Orgs.) **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 133-145.

- COLLINS, M.; PRICE, M. **A. Historia do Cristianismo, 200 Anos de Fé**. São Paulo: Loyola, 1994.
- CAMPOS, S. S. Macbeth vodu, de Orson Welles: a marca de uma era. In: AQUINO, R. B.; MALUF, S. D. (Orgs.). **Dramaturgia e Teatro**. Maceió: UFAL, 2004.
- CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). **Teoria literária, abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009, p. 369-378.
- CULLER, J. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- DAVIES, A. **Filming Shakespeare's plays**. New York: Cambridge University, 1988.
- DAVIES, A; WELLS, S. **Shakespeare and the moving image: The Plays on Film and Television**. Cambridge: Cambridge University, 1994.
- DOLLIMORE, J.; SINFIELD, A. **Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism**. London: Cornell University, 1985.
- DUCROCQ, F. B. et al. **A intolerância**. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: BCD União das Editoras S.A., 1998.
- EAGLETON, T. The witches are the heroines of the peace.... In: _____. (org.). **Macbeth, contemporary critical essays**. London: Macmillan, 1992, p. 46-52.
- FLYNN, K. A; POLESE, R. **New Deal, A 75th Anniversary**. Disponível em: <<http://www.amazon.com/New-Deal-The-Anniversary-Celebration/dp/1423602927>> Acesso: 09 dez 2013.
- FRANCA NETO, A. C.; MILTON, J. **Literatura inglesa**. Curitiba: Iesde Brasil S.A., 2009.
- FRENCH, M. Macbeth and masculine values. In: SINFIELD, A. (org.). **Macbeth, contemporary critical essays**. London: Macmillan, 1992, p. 14-24.
- GALINDO, C. W. Shakespeare e a língua e a língua de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de C.; SANTOS, Marlene S. dos (Orgs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 81-104.
- GENTINI, A. M; PROSPERE, R. **O vodu no universo simbólico haitiano**. Disponível em: <http://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/index.php/relacoesinternacionais/article/view/2408/2071> Acesso em: 05 mar 2014.

HELIODORA, B. **A expressão dramática do homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004, p. 05-13a.

_____. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Agir Ltda., 2005.

_____. **Shakespeare e o teatro elisabetano (versão integral)**. Disponível em www.shakespeare.ufpr.br>. Acesso em: 23 jun. 2014.

_____. Os teatros no tempo de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de C.; SANTOS, Marlene S. dos (Org.) **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 65-79.

HINDLE, M. **Studying Shakespeare on filming**. New York: Palgrave, 2007.

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

KLIMAN, B. W. **Shakespeare in Performance: Macbeth**. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.

KOTT, J. **Shakespeare, nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

LEÃO, L. C. **Shakespeare no cinema**. In: LEÃO, Liana de C.; SANTOS, Marlene S. dos (Org.) **Shakespeare: sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 321-334.

LEONARD, K. P. **Shakespeare, Madness, and Music: Scoring, Insanity in Cinematic Adaptations**. New York: Scarecrow, 2009.

LINDFORS, B. Ira Aldridge as Macbeth. In: NEWSTOK, S. L.; THOMPSON, A. (Orgs.). **Weyward Macbeth, Intersections of Race and Performance**. New York: Palgrave, 2010. p. 45-54.

MACBETH. Direção de Orson Welles. Estados Unidos da America: Republic Pictures, 1948. 1 DVD (114 min), preto & branco.

MARTINS, A. R. **A luz do cinema**. 2004. 209. p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Escola de Belas Artes/UFMG, Belo Horizonte, 2004.

MEREU, I. A intolerância institucional; origem e instauração de um sistema sempre dissimulado. In: BARRET-DUCROCQ, F. (Orgs.). **A intolerância**. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: BCD União de editoras S.A., 2000. p. 43-45.

MIRANDA, C. A. **As controvérsias raciais em Oteló de William Shakespeare**. <ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/viewFile/14576/12211>. Acesso em: 20 nov. 2013.

MONAGHAN, P. **The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore**. New York: Fact Nos File, Inc., 2004.

MORAIS, F. D. C. **O teatro elisabetano como ativismo sócio-cultural**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP, Campinas, 2008.

NEWTOK, S. L.; THOMPSON, A. **Weyward Macbeth: Intersections of Race and Performance**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

OLIVIERI, F. I. **Os druída e a religiosidade celta: Os sacrifícios humanos na Gália pré-romana**. Disponível em: < <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/537/461>> Acesso em: 05 maio 2014.

XXXXXXXXX. **Paul Laurence Dunbar**. Disponível em: < <http://www.poetryfoundation.org/bio/paul-laurence-dunbar>> Acesso em: 23 abr. 2014.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio S. Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Para uma especificidade da tradução teatral: A tradução intergestual e intercultural. In: _____. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAJEWSKI, I. O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona, FALE/UFMG, 2012, p. 51-73.

RIPPY, M. Black cast conjures White genius: unraveling the mystique of Orson Welles's "voodoo" Macbeth. In: NEWSTOK, S. L.; THOMPSON, A. (Orgs.). **Weyward Macbeth, intersections of race and performance**. New York: Palgrave, 2010. p. 83-90.

ROCHA, R. F. O jogo político na era dos Tudors: absolutismo e reforma. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. (Orgs.) **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008.

SANTOS, J. P. **Espaço, lugar, identidade: geografias raciais em Our Nig; de Harriet E. Wilson**. Disponível em: < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/4116>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

SANTOS, M. S. dos. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. **Péricles, príncipe de Tiro**. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 11-32.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Rio Grande do Sul: L&PM, 2000.

_____. **Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

_____. **Macbeth**. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Macbeth**. Complete Study Edition. New York: Hungry Minds Inc., 1966.

SIMMONS, L. N. Before Welles: A 1935 Boston Production. In: NEWSTOK, S. L.; THOMPSON, A. (Orgs.). **Weyward Macbeth, Intersections of Race and Performance**. New York: Palgrave, 2010. p. 79-82.

SINFIELD, A. Macbeth: History, Ideology and Intellectuals. In: _____. (org.). **Macbeth, Contemporary Critical Essays**. London: Macmillan, 1992, p. 121-135.

SMITH, C. B. A vida de William Shakespeare. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. (Orgs.) **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 19-34.

STALLYBRASS, P. Macbeth and Witchcraft. In: In: SINFIELD, A. (org.). **Macbeth, contemporary critical essays**. London: Macmillan, 1992, p. 25-38.

STAM, R. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papiros, 2011.

THOMPSON, A. What is a “weyward” Macbeth. In: NEWSTOK, S. L.; THOMPSON, A. (Orgs.). **Weyward Macbeth, Intersections of race and performance**. New York: Palgrave, 2010. p. 3-10.

THOMPSON, E. H. **Macbeth, King James and the Witches**. Disponível em: <http://www.faculty.umb.edu/gary_zabel/Courses/Phil%20281b/Philosophy%20of%20Magic/Arcana/Witchcraft%20and%20Grimoires/macbeth.htm> Acesso em: 24 jun. 2014.

TURNER, J. **Macbeth**. Philadelphia: Open University, 1992.

WILLS, Garry. **Witches and Jesuits: Shakespeare's Macbeth**. New York and Oxford: Oxford University, 1995.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003, p. 61-89.

ANEXO 1 – FICHA TÉCNICA DE *MACBETH, REINADO DE SANGUE* (1948)

Título: *Macbeth, reinado de sangue.*

Título Alternativo: *Macbeth.*

País: Estados Unidos.

Idioma: Inglês.

Ano: 1948.

Gênero: Drama.

Duração: 1h 54min.

Produtora: *Republic Pictures* ou *Republic Entertainment, Inc.*

Distribuidora para o Brasil: Versatil Home Video.

Direção: Orson Welles.

Roteiro: Orson Welles.

Produção: Orson Welles.

Produtores associados: Richard Wilson, Charles K. Feldman.

Música original: Jacques Ibert.

Fotografia: John L. Russel, William Bradford.

Edição: Louis Lindsay.

Direção de arte: Fred A. Ritter.

Figurino: Adele Palmer, Fred Ritter.

Guarda roupa: Eugene Joseff.

Maquiagem: Bob Mark.

Efeitos sonoros: Garry A. Harris, John Stransky Jr.

Efeitos especiais: Howard Lydecker, Theodore Lydecker.

Decoração de cenário: John M^cCarthy Jr, James Redd.

Hair Stylist: Peggy Gray.

Cor: Preto e branco.

Elenco:

Orson Welles.....Macbeth.

Jeanette Nolan.....Lady Macbeth.

Dan O'Herlihy.....Macduff.

Peggy Webber.....Lady Macduff e uma das Três Bruxas.

Christopher Welles.....Filho de Macduff.

Erskine Sanford.....Rei Duncan.

Roddy McDowall.....Malcolm.

Edgar Barrier.....Banquo.

Jerry Farber.....Fleance.

Alan Napier.....Holy Father.

Lurene Tuttle.....Mulher da corte e uma das Três Bruxas.

Brainerd Duffield.....Primeiro assassino e uma das três.
bruxas no filme).

William Alland.....Segundo assassino.

John Dierkes.....Ross.

Keene Curtis.....Lennox.

Lionel Braham.....Siward.

Archie Heugly.....Jovem Siward.

Morgan Farley.....Médico.

William Alland.....Segundo assassino.

George Chirello.....Seyton.

Gus Schilling.....Porteiro.