

DOIS MACBETHS EM CENA: AS RESIGNIFICAÇÕES DO TEXTO DE WILLIAM SHAKESPEARE NO BRASIL, ATRAVÉS DA FAGUNDES PRODUÇÕES ARTÍSTICAS E GRUPO MACUNAÍMA (1992).

Renan Fernandes*

Resumo: No Brasil, a partir de 1985, todos os segmentos sociais passaram por significativas mudanças, sendo observadas também nos fazeres artísticos, e em especial no teatro. Dentro dessa perspectiva, a proposta deste trabalho é a análise do texto teatral *Macbeth*, (1606) de William Shakespeare, bem como as suas encenações no ano de 1992 pela Fagundes Produções Artísticas (direção de Ulysses Cruz), e pelo Grupo Macunaíma (direção de Antunes Filho). Portanto, é buscado suscitar discussões que, dentro da perspectiva histórica, permitam a compreensão das circunstâncias em que o texto foi escrito, e posteriormente, as formas pelas quais a cena teatral contemporânea o utiliza lhe atribuindo outros significados de acordo com as discussões do presente, momento no qual a própria cena teatral brasileira passa por mudanças e revisões.

Palavras-chave: Teatro – História – Shakespeare.

Abstract: In Brazil, from 1985, all social segments have undergone significant changes, being observed also in the arts do, especially in the theater. Within this perspective, the purpose of this study is to examine the text play *Macbeth*, (1606) by William Shakespeare, and its stage in 1992 by Fagundes Produções Artísticas (direction of Ulysses Cruz), and the Grupo Macunaíma (direction of Antunes Filho). Therefore, it sought to stimulate discussion within the historical perspective to understanding the circumstances in which the text was written, and subsequently, the ways to use the contemporary theater scene giving it other meanings according to the discussions of this, moment in which the Brazilian theater scene is going through changes and revisions.

Keywords: Theater – History – Shakespeare.

A proposta deste trabalho, apresentada primeiramente como proposta de dissertação de mestrado em 2008 na Universidade Federal de Uberlândia, é a análise das encenações do texto teatral *Macbeth*, de William Shakespeare, bem como as suas encenações no ano de 1992 pela Fagundes Produções Artísticas, com direção de Ulysses Cruz e pelo Grupo Macunaíma sob a direção de Antunes Filho. Dentro deste panorama, procuramos trazer à tona as relações entre História e Linguagens, junto com o debate que envolva o diálogo entre Arte e Sociedade na constante busca por novos caminhos dentro dos ditames da pesquisa em História:

A presença e a circulação de uma representação (ensinada como o código da promoção sócio-econômica por pregadores, por educadores ou por vulgarizadores) não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário

* Mestrando do programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia e bolsista CNPq.

analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricaram. Só então e que se pode apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização (CERTEAU, 2001:40).

Tal perspectiva se torna interessante à medida que, analisada sob a ótica dos trabalhos preocupados com o embate entre Arte e Sociedade, especificamente os sobre o diálogo mediado pelo teatro observamos que há, sem dúvida, um aprofundamento de pesquisas que remetem em sua maioria sobre o teatro feito no período ditatorial¹. Evidentemente, textos como *Eles não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho e *Tambores na Noite*, escrito por Brecht e encenado por Fernando Peixoto foram, sem sombra de dúvida, marcos significativos para a história do teatro brasileiro. Entretanto, há uma lacuna quando nos remetemos às pesquisas das produções nacionais num panorama contemporâneo e que abarque suas nuances de feitura e disposição na sociedade. É nesse prognóstico de mudanças conceituais, estéticas e ideológicas que esta iniciativa de trabalho vincula sua base de questionamentos: se faz indispensável estabelecer, mediante a uma abordagem atenta, quais os novos rumos que o teatro contemporâneo no Brasil apresenta e, sobretudo, deixar de lado conclusões apressadas e estigmas para reconhecer que as práticas artísticas mantêm seu nicho de debates vivos atualmente, e também promovem interconexões entre o indivíduo e a sociedade nas suas formas de expressão cultural. Sob o prisma da contemporaneidade, analisar as encenações de *Macbeth* em 1992 no Brasil é adentrar nas novas determinações que compõem o quadro de mudanças e buscas por reflexões que marcam o fazer teatral no país após 1985, ainda pouco exploradas pelos estudos que elegem o teatro como seu objeto de pesquisa.

Desta maneira, com o fim da ditadura, peças com vigor relacionado aos debates políticos perdem paulatinamente seu fôlego para outros aspectos sociais que se configuram como realidade no país. No livro *O fim da Utopia: política e cultura na era da apatia*, Russel Jacoby pontua que,

Hoje a visão apagou-se, a autoconfiança esvaiu-se e as possibilidades desapareceram. Por quase toda a parte a esquerda recua, não apenas politicamente, mas também – o que pode ser mais decisivo ainda – intelectualmente. Para evitar encarar a derrota e suas conseqüências, a esquerda passou a falar livremente a linguagem do liberalismo – o idioma de pluralismos e dos direitos. [...] O mesmo mercado que era considerado pela esquerda uma forma de exploração é hoje visto como algo racional e humano. A cultura de massa, antes desprezada como outra forma de exploração, é celebrada como algo da esfera da rebelião. Os

¹ Sem dúvida, o trabalho desenvolvido pelo NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social, da Arte e da Cultura), junto à Universidade Federal de Uberlândia, ao longo de sua existência cumpre esse papel de pesquisa referente às práticas teatrais no Brasil. Abordando as relações entre arte, estética, política e sociedade, estes estudos são fontes primordiais para as reflexões pretendidas neste trabalho.

intelectuais independentes, outrora festejados como homens de coragem, são agora tachados de elitistas. O pluralismo, antes superficial para a esquerda, é hoje adorado como profundo. Estamos assistindo não apenas à derrota da esquerda, mas a sua conversão e talvez inversão (JACOBY, 2001:26).

Quanto às disposições gerais do país, observou-se, com o retorno das liberdades democráticas, a implantação de políticas neoliberais e no plano social, a guinada para a individualidade cada vez maior e das reflexões em âmbito nacional, e a perda pela preocupação nas artes pelos assuntos relacionados à política. Se antes, para citar uma temática específica, o ensino se preocupava em instituir uma prática educacional abrangente e considerava aspectos de formação pautados por um viés calcado na experiência cultural, agora é substituído pela experiência do particular, da educação voltada para a formação técnica, com intuito exclusivo de preparação para o trabalho, num momento caracterizado pela chamada “modernização da economia” (MELO; NOVAES: 1996).

Nos setores artísticos, ocorre o “boom” da cultura massificada, das séries de TV, dos jornais sensacionalistas, do consumo cada vez maior pelas diversificadas formas de entretenimento acessíveis à população inserida nos novos padrões econômicos vigentes. Lentamente as discussões políticas foram perdendo seu espaço de atuação. O consumismo e o imediatismo gerados pelas grandes mídias encontraram na população um público assíduo para consumo de suas produções. Assim, “ao invés de idéias que impulsionassem a interlocução entre cidadãos, ocorreu a predominância de slogans e de mensagens para os consumidores” (PATRIOTA 2008).

Segundo Flávio Marinho,

Os últimos vinte anos não foram apenas a história da ditadura militar, de seus arbítrios, de suas torturas. Foram também marcados pelo poder cada vez mais avassalador da televisão, pela sedutora decupagem das histórias em quadrinhos. Uma geração inteira deparou-se com gigantescos ‘outdoors’, repletos de garotas glamorosas e super-heróis, que coloriram os anos negros de nossa recente história (MARINHO, 2004: 81).

Dentro do quadro cultural e político que se estabelecia, há a incisiva crítica e questionamento sobre o chamado “teatro engajado”, bem como a sua utilização dentro da sociedade que rumava para novos objetivos a serem discutidos, ligadas à discussão de novas formas estéticas no aprimoramento da arte, como também a arrecadação de lucros com os espetáculos. Em conseqüência, o que se torna visível na produção nacional são duas frentes distintas de pensamento: uma se consagra pela busca de novos padrões estéticos, tentando se estabelecer dentro de uma nova proposta de formação e interação com o meio; a outra preocupada com a manutenção e resgate da luta, os embates políticos e ideológicos.

Intelectuais notoriamente ligados às artes no período ditatorial exprimem nos seus comentários as incertezas destes novos tempos, apontando a necessidade de uma revisão crítica e questionadora dessas novas perspectivas que assume o teatro no Brasil. Fernando Peixoto, diretor de teatro, dramaturgo e intelectual que viveu intensamente os anos de repressão é pontual em afirmar que a partir dos anos 80,

O processo de desenvolvimento do teatro brasileiro está fundamentalmente apoiado na prática cega e no risco inevitável. Não existe uma reflexão teórica conseqüente. E isto não apenas no nível da discussão crítica, da análise articulada como crítica que se definam no plano ideológico, da análise articulada como crítica da linguagem ou aproximação do que seria a manifestação estética. O espetáculo como mercadoria, o produto como planificação, a sondagem de mercado, o conhecimento da composição do público real ou potencial, estes e outros fatores indispensáveis para uma ação coerente e responsável (inclusive apara a produção da cultura) são inteiramente desconhecidos. Hoje o teatro não pais continua sobrevivendo por milagre. Mas seria justo mergulhar na estrutura deste milagre para desmistificar seus elementos e conhecer a verdade dos problemas. E das vitórias parciais e quase acidentais (PEIXOTO, 1989: 194).

A visão de um projeto derrotado, sobreposto pela vitória de um modelo social neoliberal, projetou-se também na esfera artística. A idéia de que após 1985 o fazer teatral nacional fica envolto apenas por questões comerciais vigorou de forma a ofuscar novos projetos² que se estabeleciam e trilhavam novos caminhos no campo das experimentações de formas e linguagens. Tal pressuposto se alimentou principalmente pela observação da parca produção de novos textos, e a pujante opção por adaptações de peças já consagradas. Assim, “[...] a dramaturgia deixou de ocupar esse lugar de destaque, enquanto as concepções cênicas, em especial, a *assinatura do diretor*, tornaram-se o novo *locus* do debate artístico” (PATRIOTA, 2007: 4). Porém, este fato não deve ser encarado pejorativamente. Como aponta Jacó Ginsburg (GINSBURG, 2008), o texto dramático abre diversas possibilidades de traduções sobre códigos específicos, e que remetem às escolhas feitas por aqueles que tomam para si a tarefa de transpor para palco um escrito teatral. Portanto, o mesmo texto pode apresentar diversas maneiras de ser encenado. Com efeito, é pertinente nos perguntarmos sobre o sentido de se encenar um texto que a um primeiro olhar trata de questões relacionadas ao Renascimento, que tem como personagens reis, rainhas, bruxas e outras figuras não encontradas em nossos dias. Assim, um ponto chave de análise dos anseios inseridos neste projeto passa necessariamente pelo papel do encenador/diretor, que conferem às encenações

² Atualmente inúmeras companhias de teatro merecem destaque pelo trabalho que vêm realizando no Brasil, mostrando como a cena teatral brasileira continua viva e atuante. Cabe destacar nomes como os da *Companhia do Latão*, *Cemitério de Automóveis*, *Teatro da Vertigem*, *Grupo Tapa*, *Grupo Galpão*, *Sátýros*, *Parlapatões*, dentre tantas outras, propõem em seu fazer um teatro reflexivo, e em constantes diálogos com o seu tempo.

as discussões que lhes são inerentes quando preocupado com a transposição do texto para o público. Para Jean Jacques Roubine

[...] A direção não é mais (ou não é mais apenas) a arte de fazer com que um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; mas é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não mais apenas à admiração, mas também, à reflexão do espectador [...] (ROUBINE, 1998:11).

À frente do Grupo Macunaíma, Antunes filho é notoriamente um dos diretores mais atuantes na cena teatral contemporânea. Pertencente à primeira geração de encenadores brasileiros, advindos das experiências ligadas ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), o diretor participou ativamente dos processos de criação e discussões cênicas dos anos 1960 e 1970. Em 1978, com a adaptação para os palcos de *Macunaíma*, livro de Mário de Andrade, Antunes Filho expõe a força do trabalho marcado por uma concepção estética autoral, calcada na exaustiva busca por novas formas, juntamente ao trabalho experimental de preparação do ator. Para Yan Michalski,

Antunes Filho é uma das figuras exponenciais do teatro brasileiro de hoje, talvez a única a integrar o restrito grupo internacional de encenadores que vêm renovando, obstinada e inspiradamente, a cena mundial. Incorporando no seu trabalho influências tão contraditórias como Bob Wilson, Tadeusz Kantor, Kasuo Ono, o expressionismo alemão, a psicanálise junguiana, a física moderna e, com crescente intensidade, a filosofia oriental, ele as funde numa escritura cênica de uma feroz coerência pessoal, com características ao mesmo tempo universais e brasileiras. Sua opção por trabalhar com atores jovens e inexperientes, lhe tem valido não poucas críticas (...). Mas este é um ônus que ele assume pagar para poder trabalhar num âmbito de liberdade de criação de que nenhum outro diretor brasileiro dispõe. (MICHALSKI, 2008).

Por sua vez, Ulysses Cruz, que assina a direção de *Macbeth* Pela Fagundes Produções Artísticas, pertence a uma geração posterior a de Antunes Filho – do qual foi assistente de direção por algum tempo. Dono de um estilo peculiar de encenações, as direções de Cruz pautam-se majoritariamente por adaptações literárias e não por textos teatrais, atuando inclusive junto à escola de samba Vai-Vai, na produção de enredos e desfiles de carnaval.

*Entre os diretores revelados na década de 80, Ulysses Cruz distingue-se pelo seu espírito experimental, preferindo trabalhar com elencos jovens e em cima de uma matéria-prima literária extraída de obras originalmente não teatrais; o que não o impediu de mostrar, por exemplo, em *Cerimônia do Adeus*, onde dirigia atores consagrados num texto escrito para o palco, um ofício sólido e um generoso sopro de inspiração. Com uma carreira profissional sólida, é um dos encenadores mais solicitados e respeitados de sua geração, conforme atestam os prêmios concedidos às suas montagens* (MICHALSKI, 2008).

Sob esta ótica o papel do encenador não exprime um mero aparato para transposição de textos, mas estabelece diálogos que permeiam a escolha de códigos e signos que interferem

diretamente no resultado final que é o espetáculo teatral. Além disso, esses encenadores estão inseridos ativamente no *continuum* do processo de construção da cena teatral nacional, que agora envolvidos pela busca de novas formas e composições estéticas encontram no seu tempo as inspirações para suas composições, ou seja, estabelecem mediações entre o social e o artístico por meio de experimentações no campo das representações artísticas.

A adaptação cênica da Fagundes Produções Artísticas percorre o caminho dos apontamentos de Shakespeare no texto, com a montagem próxima dos intuitos previamente escolhidos pelo autor, enquanto o Grupo Macunaíma parte da re-significação textual de *Macbeth* construída por Akira Kurosawa: *Trono Manchado de Sangue*. A temática é redimensionada para outro momento da história – o antigo Japão feudal. Aqui alguns pontos começam a se esclarecer. Se o texto teatral não é uma obra fechada, e comporta os vários significados que o momento de sua utilização lhe cobra, é de acordo então com as intencionalidades e práticas sociais encontradas no período que ele adquire novos significados, pois o texto se constitui, em níveis de apropriação, como uma obra aberta, passível de utilização por outros momentos que não o da sua criação:

Ao ler uma peça, a gente projeta elementos, figuras, ambientes, situações, e peripécias na imaginação. De acordo com a capacidade imaginativa, uma pessoa pode até representar cenas inteiras, ou dar prosseguimento a determinada ação dentro de si [...] Já na tradução de um conjunto de palavras dispostas num espaço, que antes era do papel, com vistas a uma concretização audiovisual, requer uma espécie de signo. Em muitos casos, os significados do texto escrito e encenado podem até ser idênticos, mas o estabelecimento de uma constelação de signos concretamente materializados faz com que se tenha um outro tipo de linguagem que, embora pertença ao mesmo código, possui uma sintaxe específica por não estar colocado no mesmo meio que a outra. Daí a exigência de uma tradução, que é uma criação, na medida em que o texto sempre propõe possibilidades interpretativas. (GINSBURG, 2008).

Contudo, as temáticas abordadas por Shakespeare remetem primeiramente a uma origem de feitura determinada, que confere à produção do texto o caráter temporal reconhecível e localizável referente a determinado período e época, mas que não a impede de ser recuperada por temporalidades distintas do seu momento de criação. À primeira vista, poderíamos justificar que a encenação de Shakespeare é válida pelo texto pertencer à alta tradição teatral, ou então por suas tragédias serem pertinentes em qualquer tempo. Se este pressuposto encontrasse total validade, por que não encenar seus textos mais largamente difundidos e conhecidos da maioria do grande público, como *Romeu e Julieta* ou mesmo *Hamlet*? Entretanto, a afirmação acima não consegue responder às nossas hipóteses, pois a própria tradição em que o texto se encontra é uma construção social e encontra em seu estatuto legitimador referências que são construídas ao longo dos tempos: a própria noção de

necessidade irredutível do texto é um valor historicamente moldado; cada tempo, ao seu modo, impõe e elenca quais expressões artísticas são elevadas ao *status* de imprescindíveis a uma cultura³

A tradição, pensada enquanto *corpus* literário construído por segmentações sociais, seleciona e confere a legitimidade às expressões artísticas. Porém estas resguardam nas suas escolhas opções e necessidades que não podem ser deslocadas do tempo a que se remetem. São, sobretudo, produto de determinada lógica e intencionalidades circunscritas a preceitos e idéias; não são, de forma alguma, eleitas “ao acaso”. Como bem observa Raymond Williams:

Desse modo, examinar a tradição trágica não significa necessariamente interpretar um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir as variações em uma suposta totalidade. Significa olhar crítica e historicamente para obras e idéias que têm algumas ligações evidentes entre si e que se deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra. É, acima de tudo, observar essas obras e idéias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e idéias em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual. (WILLIAMS, 2002:34).

A importância destes textos pauta-se nas estratégias e usos que cada tempo que os utiliza encontra nas suas páginas, os pressupostos e as perguntas de que se valem aqueles interlocutores de cada momento para iniciar o engendramento da encenação da peça teatral. Para responder aos questionamentos que propomos, é necessário estabelecer que diálogos estes grupos estabelecem com o meio em que estão situados, e como fazem destas experiências referências para concepções estéticas de montagem e encenação do texto. É nesse viés interpretativo, no jogo do diálogo entre arte e sociedade não mais entendido como níveis separados nas análises, mas sim como ramos interdependentes, que deve situar o trabalho do historiador preocupado com essas questões que encontram suas práticas ativas na sociedade.

Dessa maneira, estudar a obra de um dramaturgo requer, por parte do pesquisador, particular atenção com o momento da escrita, de modo a apreender as referências e o repertório utilizado pelo autor, além de estabelecer as interpretações que foi obtendo, ao longo do tempo, por parte dos estudiosos e/ou críticos teatrais. Porém, quando a proposta volta-se para a análise do impacto histórico de uma montagem teatral, os recursos a serem mobilizados envolvem, preponderantemente, a interlocução do espetáculo com os segmentos sociais que interagem com a sua proposta (PATRIOTA, 2002: 115).

³ Esta perspectiva da legitimação do texto, através de um estatuto construído através dos tempos, parte das considerações observadas nos textos de Jan Kott, no qual o escritor aponta que a razão pela qual os textos dramáticos perpetuam na sociedade se deve aos valores que emergem na sociedade em cada período, e são projetados nestas peças. Sobre o assunto, consultar: KOTT, J. **Shakespeare nosso Contemporâneo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Logo, ao estabelecer as relações que estas encenações guardam com o seu momento histórico, tornamos possível a confluência direta entre os anseios e questionamentos que são inerentes ao fazer teatral no Brasil em 1992. Ao nos debruçarmos para as especificidades contidas nas montagens destacadas, pretendemos devolver a historicidade da obra de arte e não mais colocá-la descolada das práticas sociais, mas sim como agentes constituintes destas relações pelas quais a sociedade se representa e se reconhece. É, em última instância, pensar dentro do campo da História Cultural os dispositivos pelos quais cada momento constrói e modifica o olhar sobre o seu próprio tempo, partindo de escolhas também realizadas no campo artístico através de suas formas e linguagens sobre constantes re-significações de valores e propostas contidas na sociedade.

BIBLIOGRAFIA

BLOCH, M. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

GISNBURG, Jacó. Ator, texto e cena: aspectos de uma relação dramática. **Revista USP**, São Paulo, 2008.

HOLINSHED, R. **Selections from Chronicicles of England, Scotland, and Ireland**. In: SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Signet Classics, 1998.

JACOBY, Russel. **O Fim da Utopia: Política e Cultura na era da apatia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARINHO, F. **Quem tem medo do besteiro? A História de um Movimento Teatral Carioca**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

MELO, J. C. de. & NOVAES, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MICHALSKI, **Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Apud Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em <http://www.itaucultural.org.br> Acesso em 30 ago. 2008.

PATRIOTA, R. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. R. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética, In: **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Debates, 2006, disponível em <<http://nuevomundo.revues.org//index1528.html>> Acesso em 30 ago. 2008.

_____, R. *História, Estética e Recepção: O Brasil Contemporâneo pelas Encenações de **Eles não usam Black-Tie** (G. Guarnieri) e **O Rei da Vela** (O. de Andrade)*. In: PATRIOTA, R; RAMOS, A.F. (org.). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus/NEHAC, 2002.

PEIXOTO, F. **Teatro em movimento**. São Paulo, Editora Hucitec, 1989.

ROUBINE, Jean J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio ed Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Do texto e da tradução. Tradução Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. Coleção Teatro Hoje.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.