

A TRANSTEXTUALIDADE EM *MACBETH*: DE WILLIAM SHAKESPEARE A ORSON WELLES

Bruna Sampaio¹

Maxwel de Azevedo Dantas²

Tatiani Cristini Baldo Dantas³

RESUMO: O objetivo deste artigo é estabelecer pontos de contato entre teatro e cinema, comparando o filme de Orson Welles, *Macbeth*: reinado de sangue, de 1948 com a peça de William Shakespeare, *Macbeth*, escrita entre 1605 e 1606. Ambas as produções são vistas como obras de arte que dialogam entre si, a partir do que se entende por dialogismo (Mikhail Bakhtin) e intertextualidade (Julia Kristeva). Para tanto, foram utilizados textos que serviram de referencial teórico, como: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin; *Tradição e talento individual*, de T. S. Eliot; *Palimpsestos*, Gérard Genette; *Do texto ao intertexto*, Robert Stam.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, Cinema, Obra de arte, Dialogismo, Intertextualidade.

ABSTRACT: The objective of this article is to establish points of contact between theater and movie, comparing the movie of Orson Welles, *Macbeth*, of 1948, with the piece of William Shakespeare, *Macbeth*, written between 1605 and 1606. Both productions are seen as works of art what talk one with other one, from the understanding of the categories, dialogismo (Mikhail Bakhtin) and intertextuality (Julia Kristeva). With the objective to explain these concepts, there were used texts, which served of theoretical referential system, just like: *The work of art in the age of mechanical rproduction*, Walter Benjamin; *Tradition and individual talent*, T. S. Eliot; *Palimpsestos*, érard Genette; *From the text to the intertext*, Robert Stam.

KEY WORDS: theater, Cinema, Work of art, Dialogism, Intertextuality. Este trabalho tem o objetivo de analisar tanto a peça *Macbeth*, de William

1 Graduada em História pela UTP;

2 Professor de Literatura do Colégio Militar de Curitiba, Cap QCO Língua Portuguesa e Literaturas, Mestrando em Teoria da Literatura pela UNIANDRADE;

3 Mestranda em Teoria da Literatura pela UNIANDRADE;

Shakespeare, quanto o filme *Macbeth: reinado de sangue*, de Orson Welles, levando em conta a transtextualidade, ou seja, o dialogismo existente entre as obras. Sabendo-se que cada manifestação artística tem suas peculiaridades e que, por isso mesmo, não se deve desejar que uma releitura seja apenas uma paráfrase pobre, observa-se a sagacidade do cineasta ao revitalizar o discurso do dramaturgo.

Diante desta linha de análise, houve a necessidade de contextualizar historicamente as obras em questão, bem como inferir sobre o processo de criação e as inquietações dos artistas atreladas ao seu tempo.

Obviamente, buscando uma coesão textual para situar o leitor, houve por bem conceituar algumas categorias utilizadas neste artigo, como transtextualidade, hipertextualidade, hipotexto, hipertexto, dialogismo e intertextualidade. Assim, esta escritura pode ser entendida com maior clareza e precisão, pois tais categorias deslizam na fina camada de gelo de suas conceitualizações.

A segunda metade da década de 40 foi marcada por inúmeros fatos que, mesmo que em graus e maneiras diferentes, atingiram o globo terrestre como um todo. O término das hostilidades produzidas na Segunda Guerra Mundial impulsionou muitas modificações nos campos econômico, político, geográfico e, sobretudo, no campo social, pois produziu novas sensibilidades. Impulsionados pelo sentimento de alívio, mas ao mesmo tempo de desconfiança, o mundo do pós-guerra buscou alternativas para reerguer-se e seguir em frente.

E isso foi sentido não somente no campo político com o surgimento de “dois mundos”, à frente dos quais se destacavam os Estados Unidos e a União Soviética, mas também nas artes, das quais ecoavam formas de reflexão e até mesmo de questionamentos da realidade.⁴

Nesse âmbito das artes, destaca-se a mudança no campo do cinema, que entrou num período de transição e conseqüentemente de mudanças. Essa nova fase vivida pelo cinema do pós-guerra se caracteriza principalmente pela recusa e questionamento das formas tradicionais de produção. Essa situação

4 . ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991. Essa divisão caracteriza-se pela contraposição econômica entre o capitalismo e socialismo que o mundo passou a ter como resultado da vitória dos Estados Unidos e da União Soviética diante da Alemanha nazista na Segunda Guerra Mundial.

se exprime na medida em que os artistas passaram a adotar nesse momento uma atitude mais crítica em relação à própria sociedade.

Essa mudança de perspectiva não abarcou apenas o campo ideológico, mas, sobretudo, no que diz respeito às próprias técnicas cinematográficas empregadas, pois se rompeu com a exclusividade de filmagens em estúdios e se passou a utilizar prioritariamente as ruas e até mesmo os “cenários reais produzidos pela guerra”. Assim, em todas as esferas do planeta ocorreram novas perspectivas no campo cinematográfico.⁵

Na Itália, por exemplo, dentre os artistas mais renomados deste período, destacam-se Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Giuseppe de Santis, entre outros que tinham como principais características levar para o cinema a discussão de questões de cunho político e social aliadas a uma revolução estética no campo cinematográfico, nomeada como “Neo-realismo”, um marco na História do Cinema.⁶

Essa nova forma de expressar o mundo surgiu na Itália pela necessidade de se voltar para uma nova realidade, deixando para trás os alicerces fascistas aos quais se encontravam até a Segunda Guerra Mundial. Os primeiros a se voltarem para esse novo momento pós-guerra foram os intelectuais comunistas que se empenhavam em realizar manifestações culturais e políticas. O cinema, a partir de 1946, também foi alvo dessa realidade emergente, após perceber que também poderia contribuir para “a formação de uma nova consciência democrática”.⁷

Em países como França, Inglaterra e Espanha, mudanças no campo cinematográfico no pós-guerra também podem ser percebidas, especialmente na França, dominada na década de 1950 pela *Nouvelle Vague*, movimento que tinha como principal fundamento a renovação e o “cinema de autor pessoal, de

5 Essa situação pode ser percebida nos filmes: “Roma, cidade aberta” (1945), “Paisà” (1946) e “Alemanha ano zero” (1948), ambos os filmes de Roberto Rossellini que utilizou os destroços das cidades como cenário.

6 Os neo-realistas italianos iniciaram um movimento cinematográfico que apesar de não ter sido homogêneo influenciou o cinema produzido a partir da Segunda Guerra Mundial. De fato, mais que simplesmente retratar a realidade, tais cineastas queriam transformá-la. Seu cinema era, portanto, necessariamente um cinema não só social, mas sobretudo político.

7 MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 191.

livre expressão artística”⁸. Inglaterra e Espanha também tiveram novos rumos na indústria cinematográfica, pois em ambos os países esse ramo industrial se consolidou nesse momento.

Já na Alemanha, a transformação no cinema não ocorreu de imediato ao fim da guerra, ou seja, em fins da década de 40 e início da década de 50. O cinema alemão ainda continuou a linha conservadora reacionária da Segunda Guerra, abordando temas como valores morais e políticos. Porém, houve uma recusa do público em geral, pois a maioria buscava amortecer os traumas produzidos pela guerra e desejava apreciar manifestações artísticas mais “descontraídas”, algo que distraísse o espectador da realidade dura em que vivera. Sendo assim, é nesse momento que se inaugura, permanecendo até o final da década de 50, o cinema de entretenimento.

Na América Latina, verifica-se nessa época um esforço de produção nacional que dialogava (ou tinha como modelo) com a técnica e as tendências ocorridas internacionalmente, porém buscando incorporar elementos e temas inerentes à própria realidade vivida.⁹

Nos Estados Unidos, os anos de 1940 tornaram-se “os anos dourados de Hollywood”. Isso porque vários gêneros se efetivaram graças a novos recursos técnicos. Orson Welles produziu seus maiores sucessos nesse momento, entre os quais *Cidadão Kane*, de 1941, filme que revolucionou a estética do cinema americano, pois utilizou recursos técnicos inovadores à linguagem fílmica. Outro importante filme produzido por ele nesse período foi *Macbeth*, de inspiração shakespeariana, demonstrando suas técnicas de filmagem com recursos como profundidade de campo, planos longos e baixa luminosidade.

Sendo assim, ao se verificar esse contexto histórico e cinematográfico no qual *Macbeth* foi produzido, pode-se perceber que as inovações técnicas contidas nessa obra são fruto de um período marcado por intensas modificações no mundo cinematográfico, impulsionado pelo próprio contexto social.

8 O marco inaugural deste movimento é considerado o filme *Nas Garras do Vício (Le Beau Serge)*, do diretor Claude Chabrol. Os nomes mais renomados do Nouvelle Vague são os cineastas: Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer

9 No Brasil a criação do estúdio Vera Cruz, no final da década de 40, representa o desejo de diretores que, influenciados pelo requinte das produções estrangeiras, procuravam realizar um tipo de cinema mais sofisticado. Mesmo que o estúdio tenha falido já em 1954, conhece momentos de glória, quando o filme “O Cangaceiro” (1953), de Lima Barreto, ganha o prêmio de “melhor filme de aventura” no Festival de Cannes.

A seguir, é importante então ressaltar esses aspectos presentes no próprio filme *Macbeth: reinado de sangue* – produzido num contexto temporal e socialmente diferente da peça de Shakespeare – traz, pelos anseios e características do próprio diretor Orson Welles, aspectos da sociedade do pós Segunda Guerra Mundial.

Orson Welles, além de dirigir cinema, também fez teatro; era, pois, ator, roteirista, produtor e locutor. *Macbeth* foi produzido no ano de 1948, com duração de 107 minutos, distribuído pelo estúdio Versátil localizado nos Estados Unidos. É baseado na obra literária de William Shakespeare, que retrata a história de um homem designado por feitiçarias a se tornar rei da Escócia no século XI, conquistando as batalhas com muita violência e sangue. O escocês Macbeth é conduzido por uma traiçoeira profecia e pela sua esposa a um ato desleal que o tornou rei. Porém, o remorso de ter se tornado assassino para conquistar a coroa que pertencia a seu primo Duncan, causa-lhe conturbações mentais, o que traria sua ruína. Tal urdidura textual comprova a capacidade de Shakespeare em compreender a humanidade.

A ideia de Welles em reproduzir a história de Macbeth ocorreu num momento de grande êxito de sua carreira no cinema. Para levar às telas uma grande obra literária tradicionalmente encenada, Welles buscou uma nova linguagem, uma visão de um autor que vivia intensamente a era da reprodutibilidade técnica com sua singular expressão cinematográfica. A esse respeito, Walter Benjamin comenta:

a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. [...] E, na medida em que essa técnica permite a reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e, precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura.¹⁰

A arte de todo artista é fruto do seu tempo; obviamente, Welles não copiaria fielmente Shakespeare. E não o fez, mesmo porque o cinema traduz-se em um

10 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 168-9.

outro tipo de arte em relação ao teatro, com sua linguagem característica. O cinema gera uma perfectibilidade, em função da edição, não realizável no teatro, ligado que está ao “aqui e agora”.¹¹

Contudo, há aproximações factíveis entre peça e filme. Seguindo a proposta do enredo da obra de Shakespeare, as cenas do filme são extremamente obscuras, retratando o clima da história marcada pela traição, ambição e morte, mas também uma inovação técnica proposta por Welles: a baixa luminosidade.

Outro aspecto importante no filme é a relação que algumas características da história mantêm com a realidade vivida naquele momento, recém saído do conflito mais destruidor de todos os tempos – a Segunda Guerra Mundial – e antevendo a crise da Guerra Fria.

Talvez Welles não tivesse interesse em retratar esse assunto quando escolheu encenar cinematograficamente *Macbeth*, mas é possível traçar um paralelo com a crise moral, psicológica, social e militar apresentada na obra, que configura a mais completa reflexão já escrita sobre o poder e suas consequências, com a realidade existente na época marcada pelos traumas de pós-guerra. Pode-se considerar essa questão possível a partir da característica da própria obra shakespeariana:

[...] isso se aplica principalmente à tragédia, um gênero reconhecidamente o mais capaz de transcender o momento histórico em que foi concebido e englobar verdades universais. [...] principalmente as que se preocupam com a representação da tirania.¹²

A montagem das cenas, a luminosidade e o próprio cenário propõe uma reflexão sobre até onde vale a pena tudo pelo poder. Será que as consequências obtidas para tê-lo não lhe serão maléficas? É exatamente nesse aspecto que é proposto um diálogo com o momento de produção do filme, pois o fim da Segunda Guerra deixou a humanidade em “suspense”, ou seja, desconfiada e atenta para as inovações tecnológicas e seu potencial destruidor até então nunca visto, principalmente a partir da explosão das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki. Diante disso, pode-se inferir que a própria história de *Macbeth* propõe, na montagem técnica de Welles, a transformação da imagem

11 Id. ibid.

12 DOLLIMORE, J. & SINFIELD. *Political Shakespeare: New essays in Cultural Materialism*. London: Cornell University Press, 1985, p. 9.

em algo pragmático, misterioso e ambíguo e isso é presente no cenário e no figurino do filme.

Aliás, a ambiguidade foi muito evocada pelos críticos na ocasião da estreia da obra. Acreditava-se que o filme detinha aparatos técnicos, como cenários e figurinos, muito discrepantes à própria realidade e experiência artística do diretor. O cenário era quase todo feito de papelão e os figurinos, segundo os críticos, mais remetiam à pré-história do que ao século XI. Contudo, pode-se identificar esses “modestos” e “diferentes” cenário e figurino utilizados por Welles propositalmente, ou seja, como metáfora bem como diz André Bazin:

Aquele cenário de papelão colado, aqueles escoceses bárbaros [...] aqueles lugares insólitos e borbulhantes [...] formam literalmente um universo de pré-história [...] das consciências nas origens do tempo e do pecado quando o céu e a terra, a água e o fogo, o bem e o mal ainda não estão distintamente separados. [...] ¹³

A partir dessa análise, pode-se identificar que Welles buscou metaforicamente discutir aspectos inerentes ao caráter humano que mesmo apesar de no momento da produção do filme o bem e o mal já estarem separados e demarcados, a ganância e a falta de caráter causam certa “confusão” a ponto de torná-los ininteligíveis em suas diferenças.

Para além de suas falhas e exageros, a direção de Orson Welles em *Macbeth* é um importante referencial para investigações possíveis sobre as novas técnicas e temáticas do cinema a partir da Segunda Guerra, tal como um estudo das próprias sensibilidades vividas naquele momento. Até mesmo o cenário do filme, que foi muito questionado, serve de um aparato simbólico para refletir o universo e a nova consciência que o mundo passaria a adquirir a partir das experiências vividas até então.

Retomando o que foi tratado até agora com a finalidade de introduzir uma análise mais conceitual em sequência à historiografia já relatada, tem-se que a obra de Shakespeare está inserida no período de transição de Elizabeth I para Jaime I, na Inglaterra. Esse contexto significou o recrudescimento do regime absolutista na terra do autor. Certamente Shakespeare, para falar da crise de seu tempo, teria que descontextualizá-lo e foi o que fez, conforme será descrito a seguir.

13 BAZIN, André. *ORSON WELLES*. São Paulo: Editora Zahar, 1992.

Escócia medieval. Entre trovões e relâmpagos, três bruxas tecem uma trama. Falam sobre Macbeth e querem encontrá-lo no pântano. As feiticeiras irão vaticinar o destino de Macbeth e de Banquo. Assim se inicia a história contada em forma de tragédia shakespeareana que Orson Welles iria filmar acrescentando as velhas mulheres características demoníacas que nem mesmo o dramaturgo inglês poderia imaginar.

Tanto na peça quanto no filme, as bruxas criam um artil a fim de atingir seu objetivo. Elas são verdadeiros titereiros capazes de transformar qualquer homem, plebeu ou rei, em verdadeiro títere. Não é a toa que Orson Welles coloca as feiticeiras manipulando um boneco feito de lama, numa cena que metaforiza a traição de Macbeth e a manipulação das bruxas.

A feitiçaria, desde a Idade Média, é ligada ao mal; já o rei era considerado um ser divino. A história de Macbeth, urdida por Shakespeare na peça e recriada no filme, vai retratar outro lado que faz refletir a questão maniqueísta em que o mal e o bem são separados e perfeitamente inteligíveis: “o belo é podre, e o podre, belo sabe ser; ambos pairam na cerração e na imundice do ar”¹⁴

O satanismo e a bruxaria são muito bem colocados em relação ao contexto da história: a Idade Média. Isto porque, neste período as atividades mágicas refletiam um antagonismo à cristandade, a esfera do mágico era a esfera da heresia. Mas, nem sempre foi assim. No início da civilização ocidental, sobretudo na Europa, quando o homem passou do nomadismo ao sedentarismo, quem desenvolvia as atividades ritualísticas era a mulher. As primeiras sociedades eram matriarcais, e a mulher estava relacionada à colheita e à fertilidade. Comenta Haining:

Enquanto os homens dormiam, cansados da caçada do dia, as mulheres falavam do mundo que as cercava: a luz e a escuridão, a chuva que caía e as águas correntes, as estações que mudavam e o mistério do nascimento e da morte. E que conclusão mais natural elas poderiam tirar do que a existência de deuses do mal e do período além daqueles que eram bons? Dessa conjectura básica, expressada em sinais e tons guturais, surgiu a religião: uma religião moldada e desenvolvida pela mulher, que, naturalmente, foi sua primeira sacerdotisa. Seu conhecimento das ervas deu-lhe o poder de curar; sua visão dos mistérios deu-

14 SHAKESPEARE, William. (trad.) VIÉGAS-FARIA. Beatriz. *Macbeth*. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 7.

lhe a habilidade de comandar – se necessário, pelo medo. Ela era, na verdade, “médica” e sacerdotisa. Para dar direção à sua religião, ela nomeou seus deuses, cada um governando uma área da existência e merecendo tributos especiais. Acima de todos estava a deusa da fertilidade, a Mãe Grande, pois a força vital era o centro da existência e sua importância era indisputável para a mente primitiva.¹⁵

Essas eram as primeiras bruxas. Quando a religião na Europa passa a ser a do cristianismo, as mulheres que dominavam os rituais de fertilidade passam a ser confundidas com adoradoras do mal, daí a ideia muito bem trabalhada de o mal ser o bem e o bem ser o mal, tanto em Skakespeare quanto em Welles. Haining confirma essa afirmação quando diz que no momento em que a civilização se torna patriarcal, a sociedade

[...] viu o fim do poder absoluto da mulher como sacerdotisa, mas o homem aceitou seu valor nessa atividade e sua capacidade de ministrar remédios e mágica, permitindo-lhe que continuasse a dirigir o culto. Ela nunca teve de abdicar dessa posição e, talvez por isso, sofreu mais severamente que o homem durante as perseguições à feitiçaria. Foi assim que [...] o culto da adoração da vida e da fertilidade começou. Sua prática, por indivíduos ou grupos, deveria durar através dos séculos; mas, quando as primeiras grandes civilizações começaram a introduzir filosofias mais sofisticadas da vida e da morte, ela não escapou dos mal-entendidos.¹⁶

A questão da mulher como manipuladora, em *Macbeth* – não apenas os presságios das feitiçarias, como também a própria esposa de Macbeth, que o estimula ao ato de assassinato – traz uma releitura da história de Adão e Eva, em que o homem é levado ao pecado pela persuasão da mulher. Obviamente não se quer fazer uma leitura machista do filme; o barão de Cowdor também quer o poder máximo – ambiciona ser rei. Mas há um momento em que ele quer desistir. É quando Lady Macbeth, uma das maiores vilãs shakespearianas, o impele a continuar com o plano de assassinio. O texto shakespeariano tem a cadência poética tão ou mais sugestiva que as imagens da intérprete de Lady Macbeth, **Jeanette Nolan, cooptando seu marido na película. Assim:**

LADY MACBETH – Estava bêbada, aquela esperança de que te revestias? Caiu no sono, a tal? E agora ela se acorda, tão

15 HAINING, Peter. *Magia negra e feitiçaria*. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p. 7.

16 Id. *ibid.* p. 8.

pálida e verdolenga, para examinar o que antes fez com tanta liberalidade? Deste momento em diante, calculo que esteja igualmente doentio o teu amor. Tens medo de ser na própria ação e no valor o mesmo que és em teu desejo? Queres ter aquilo que, por tua estimativa, é o adorno da vida e, no apreço que tens de ti mesmo, levas a vida como um covarde, não é assim? Deixas que o teu “Não me atrevo” fique adiando tua ação até que o teu “Eu quero” aconteça por milagre; como a gata, coitadinha, que queria comer o peixe mas não queria molhar a pata.”¹⁷

As similaridades entre o texto teatral citado e a fala da personagem no cinema são bastante perceptíveis. Essa ideia de releitura é explorada por diversos teóricos, entre os quais Bakhtin, nos anos 30, com o “dialogismo”, que sugere que os textos não seriam originais, no sentido de terem surgidos do nada; para ele, um texto é criado a partir de outras referências textuais. Julia Kristeva, no mesmo sentido do conceito de dialogismo de Bakhtin, introduz o termo “intertextualidade”¹⁸.

Em outras palavras, Orson Welles se utiliza da peça de Shakespeare, criando um dialogismo com o dramaturgo. Conforme Robert Stam:

O dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não verbal, intelectualizada ou popular. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias, etc. Mesmo os comerciais de TV exibem traços genéricos: remédios para dor de cabeça (Exedrin nos anos 80) evocam a estilística da profundidade de campo de Orson Welles.¹⁹

Desta forma, o cinema se utiliza da técnica em questão para se manifestar como possibilidade de expressão humana. Assim, *Macbeth: reinado de sangue* é uma obra única e ao mesmo tempo relacionada a outras obras, com ênfase na peça shakespeareana. Mas o próprio Shakespeare, em *Macbeth*, se remete a crônicas historiográficas da Escócia medieval que contam do reinado de um Macbeth nem tanto igual ao personagem, mas que faz parte da história dos anglo-saxões.

17 STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2004.

18 STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2004.

19 Idem Ibid. p. 230.

Aliás, certamente, se a vida imita a arte, a arte também imita a vida, pois a tragédia em questão pode ser entendida como uma crítica à crise política do reinado de Jaime I, contemporâneo de Shakespeare, após a morte da rainha Elizabeth I. Tempos difíceis.

Como já citado, tempos difíceis também tingiam a segunda metade da década de 1940, quando Orson Welles lançou o seu *Macbeth: reinado de sangue*, que bateu às portas do angustiante período da Guerra Fria. A ambição de poder de Macbeth – transformada na angústia e no remorso pelo fato de ter assassinado Duncan e se tornado um rei manchado de sangue – compara-se no século XX à consciência de que, diante de um holocausto nuclear, a conquista do poder fica atrelada à aniquilação.

O dramaturgo inglês é fiel a um estilo que, por sua força, foi revisto por outros autores. É inegável que Orson Welles, refletindo o contexto de sua era, mergulhou no mar de sangue característico das obras shakespearianas. De fato, a partir do momento em que um cineasta decide utilizar-se de uma obra de teatro e transformá-la em uma linguagem cinematográfica, haverá uma atualização do texto diante da sociedade e do tempo histórico em que o diretor se encontra.

Essa atualização ou transformação de uma mídia para outra foi denominada por Genette de “hipertextualidade”, ou seja, a primeira mídia (no caso, a peça de teatro *Macbeth*) seria chamada “hipotexto” e a segunda mídia (o filme que se baseou na peça), “hipertexto”. Essa hipertextualidade é uma subdivisão daquilo que o crítico literário chama transtextualidade.²⁰

A transtextualidade não deverá ser um exercício apenas do diretor, mas do público também. A propósito, o grande prazer do texto reside no fato de se poderem fazer as relações subjacentes, quais sejam as identificações dos hipotextos nas entrelinhas da obra que se frui. Orson Welles nos permite esta degustação, mesmo que por uma macabra urdidura, como são as relações feitas através desta memorável história que reescreve *Macbeth*.

Em relação às imagens do filme de Welles, percebe-se uma retratação da obra de Shakespeare que pode ser chamada de paráfrase, entendendo ser esta uma segunda linguagem paralela que caminha no mesmo sentido de uma primeira, como no caso do hipotexto e do hipertexto.

20 STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2004.

Mas não é de uma paráfrase qualquer que se está falando, mesmo porque Welles, conscientemente, cria outra história sobre a de Shakespeare. São os “palimpsestos”, assim definidos por Genette:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. [...] Quem ler por último lerá melhor.²¹

O excerto, extraído de Genette, caracteriza um palimpsesto simbólico. De outra forma, pode-se explicar o diálogo entre os textos não como um comportamento dos escritores modernos. O próprio Shakespeare também se utilizou de textos anteriores para compor suas obras, sobretudo *Macbeth*. “Shakespeare compõe Macbeth em 1606 a partir de duas fontes: as “Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda” de Raphael Holinshed e a “História e as Crônicas da Escócia”, de John Bellenden”.²²

Assim, percebe-se a aura de tradicionalidade imanente também do filme de Welles. Se este se referenciou em Shakespeare na produção de seu filme, isso não significou a criação de uma obra menor; muito ao contrário, surgiu outro clássico por sobre o clássico shakespeariano. Comprova isso o seguinte, e também clássico, excerto de T. S. Eliot:

Todavia, se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a “tradição” deve ser positivamente desestimulada. Já vimos muitas correntes semelhantes se perderem nas areias; e a novidade é melhor do que a repetição. A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o

21 GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 06.

22 Disponível em: <http://www.amokteatro.com.br/macbeth2.htm>. Acesso em: 14 Out. 2009.

sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois de vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.²³

De outro modo, nota-se que Walter Benjamin, ao analisar a obra de arte na era de sua reprodutibilidade, também entende que as manifestações artísticas têm suas peculiaridades, e cada arte expressa a mesma história de maneira diferente, justamente em função das suas características próprias. Além disso, este autor também teoriza sobre a questão da tradição, mas sobre outra ótica. Para ele, a obra de arte tem o seu valor de culto que a remete para a sua “auretização”. Reflete o autor:

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. [...] Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. [...] Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura. [...] O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser conhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo. [...] Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida.²⁴

23 ELLIOT, T. S. *Ensaio*. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989, p. 38-9.

24 BENJAMIN, Walter. *op. cit.*, p. 170-1.

Desta forma, Benjamin enfoca o fato de que uma obra de arte não perde sua importância pelo fato de ser uma releitura de outra. A tradição permanece, o que não permanece é a aura. Na era da reprodutibilidade técnica, com o advento da fotografia e do cinema como obras de arte, o que se percebe é uma nova forma de arte que não prescinde da tradição, mas que se caracteriza pela exposição às massas. Ou seja, as obras atuais podem ser fruídas por uma quantidade inimaginável de gente, iniciadas ou não, como contempladores da arte, mas que não podem racionalizar e sentir de uma forma coletiva, pois isso seria inimaginável na era de Shakespeare, mas perfeitamente plausível no contexto de Orson Welles. Parafraseando o próprio Benjamin: a politização da arte é a resposta para um mundo mais justo e democrático.

Em síntese, este artigo abordou a relação entre a peça de teatro shakespeariana, *Macbeth*, e o filme *Macbeth: reinado de sangue*, de Orson Welles, mostrando que as duas obras trazem pontos em comum e diferenças inerentes a suas manifestações artísticas. Quando se traçou o histórico de ambas as obras, teve-se como proposta contextualizá-las para um melhor entendimento de sua análise através deste trabalho. Assim, chegou-se à reflexão de que Shakespeare retratou em sua dramaturgia a crise no contexto em que vivia. Assim também o fez Welles que, num período após a Segunda Guerra Mundial e às portas da Guerra Fria, compôs um filme de ressonância macabra, espelhando a aflição que o homem experimentava diante de uma iminente hecatombe nuclear.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. *ORSON WELLES*. São Paulo: Zahar, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 168-9.
- Disponível em: <<http://www.amokteatro.com.br/macbeth2.htm>>.
- Acesso em: 14 Out. 2009.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem*. São Paulo, Edusc, 2004.
- _____. *A escrita da história, novas perspectivas*. São Paulo: UNESP. 1992.
- CHAKNEY, Leo; SCHAWARTZ, Vanessa (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Corac, 2004.
- DOLLIMORE, J. & SINFIELD. *Political Shakespeare: new essays in*

- cltural materialism. London: Cornell University Pres, 1985, p. 9.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 06.
- HAINING, Peter. *Magia negra e feitiçaria*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- REICHMANN, Brunilda T. Macbeth de Roman Polanski: três interpolações, vários questionamentos. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de. (orgs.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Solar do Rosário, 2009.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. (trad.) VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2004.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-ETE, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Papirus Editiorial, 1999.