

MÔNICA DE FREITAS

**SHAKESPEARE SOB O OLHAR SUL-AFRICANO: *MACBETH* NA
ADAPTAÇÃO *uMABATHA*, DE WELCOME MSOMI**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2017

Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa

T

F866s
2017 Freitas, Mônica de, 1986-
Shakespeare sob o olhar sul-africano : Macbeth na
adaptação uMabatha, de Welcome Msomi / Mônica de Freitas. –
Viçosa, MG, 2017.
ix, 91f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Inclui anexos.

Orientador: Sirlei Santos Dudalski.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.81-87.

1. Literatura comparada. 2. Literatura - Adaptações.
3. Shakespeare, William, 1564-1616 - Estudo e ensino.
4. Shakespeare, William, 1564-1616 - Na literatura. 5. Teatro (Literatura) - Técnica. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras.
- II. Título.

CDD 22 ed. 809

MÔNICA DE FREITAS

**SHAKESPEARE SOB O OLHAR SUL-AFRICANO: *MACBETH* NA
ADAPTAÇÃO *uMABATHA*, DE WELCOME MSOMI**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA:

Leonardo Bérenger Alves Carneiro

Nilson Adauto Guimarães da Silva

Sirlei Santos Dudalski
(Orientadora)

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação aos meus pais, Mário Oliveira de Freitas e Marli das Dores Freitas, pelo incentivo, por estarem comigo na minha caminhada, tanto na vida pessoal quanto na acadêmica, e por me ajudarem a não esmorecer mesmo quando o caminho se tornava mais difícil. À minha irmã, Maisa de Freitas, pela cumplicidade, por dizer palavras animadoras e pelo interesse que sempre demonstrou por minha pesquisa. Por fim, dedico, também, a todos meus amigos, que cultivo com muito carinho, por me ajudarem, de diversas formas, a concluir mais uma importante etapa da minha vida.

I always knew that deep down in every human heart, there is mercy and generosity. No one is born hating another person because of the color of his skin, or his background, or his religion. People must learn to hate, and if they can learn to hate, they can be taught to love, for love comes more naturally to the human heart than its opposite
(MANDELA, 2013, p. 855-856).

Eu sempre soube que no fundo de cada coração humano há misericórdia e generosidade. Ninguém nasce odiando outra pessoa por sua cor, ou sua origem, ou sua religião. As pessoas aprendem a odiar, e se elas podem aprender a odiar, elas podem ser ensinadas a amar, pois o amor chega mais naturalmente ao coração humano do que o seu oposto
(MANDELA, 2013, p. 855-856, tradução nossa).

AGRADECIMENTOS

Estou muito feliz em poder agradecer a todos os que fizeram parte de mais esta etapa da minha vida, afinal, a gratidão nos faz perceber que não estamos sozinhos no mundo e que sempre haverá alguém para nos estender a mão.

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus, por minha existência, pela saúde, pela família em que fui concebida e por sempre sentir a Sua presença nos meus momentos difíceis de angústia e ansiedade. Agradeço também à minha mãezinha, Nossa Senhora Aparecida, por interceder em meus pedidos a Deus e por me conceder muitas graças.

Palavras não serão suficientes para expressar a gratidão que tenho por minha orientadora, Sirlei Santos Dudalski, que se tornou mais que uma professora e orientadora: se tornou uma amiga muito querida e a quem eu devo cada linha escrita neste trabalho. Obrigada por sempre me incentivar, por sua confiança em minha pessoa, por sua exímia orientação, por seus conselhos, por não me deixar desistir, por sua paciência comigo e por cobrar de mim o meu melhor. Agradeço pelos livros, que foram essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa, pelas conversas, pelas risadas, pelos passeios, enfim, por ser uma pessoa que sempre esteve comigo, acompanhando de perto o andamento da pesquisa. Saiba que você é parte da minha família. Também sou imensamente grata ao Reginaldo Dudalski, pela amizade, por sempre me receber tão bem em sua casa e por me ajudar com os livros sobre a África - tão essenciais para esta pesquisa. *At last but not least*, agradeço à Nininha, pelas brincadeiras e por me fazer sorrir a cada gracinha feita.

Sou extremamente grata à minha família, por estarem comigo nos momentos bons – e também naqueles não tão bons – e por terem sempre acreditado em mim. Agradeço à minha mãe, Marli, pelos abraços apertados, por cuidar de mim em todas as horas, por suas orações e por seu amor. Agradeço ao meu pai, Mário, pelo seu esforço em me dar uma boa educação, pelas horas de estudo que passou comigo me ensinando as matérias da escola, por seu zelo e carinho. Enfim, agradeço aos dois por serem meus melhores amigos. Saibam que a minha conquista é mais de vocês do que minha. Muito obrigada, também, à minha irmãzinha, Maisa, por se preocupar comigo, mesmo estando longe, por ser uma incentivadora dos meus estudos e por sempre me dizer que tudo ia ficar bem.

Não posso deixar de agradecer aos meus caros amigos, pessoas que se tornaram muito especiais para mim e que me ajudaram de muitas formas a realizar este sonho. Em especial, agradeço à minha amiga-irmã Barbara Cotta Padula, por ser uma pessoa simplesmente maravilhosa. Obrigada por suas orações, pelas conversas, por se preocupar comigo, por sempre me perguntar como estava indo a pesquisa, por me tranquilizar nos meus momentos de aflição. Obrigada por sempre me incluir em sua vida e na vida dos seus amigos - você é minha conexão com o mundo! Agradeço também à Dona Graça Padula, por ser uma pessoa de luz, alegre e por me fazer sentir tão querida. Sou muito grata, também, à minha amiga Cinthia Ferraz, por fazer a revisão deste trabalho, por sua amabilidade e, principalmente, por sua generosidade. Jamais me esquecerei dos cadernos que você me emprestou com tanta boa vontade para que eu estudasse para a prova do mestrado. Pessoas como você me fazem crer em um mundo melhor.

Sou muito grata, também, à Adriana Gonçalves, da secretaria da Pós-Graduação, por sempre me ajudar em todas as minhas dúvidas sobre as questões do mestrado e por ser uma pessoa extremamente amável.

Devo minha gratidão à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter me concedido o apoio financeiro para a realização deste trabalho e, conseqüentemente, para a conclusão do meu mestrado.

Por fim, agradeço a todos os meus colegas de mestrado, pelas conversas, pelos momentos de descontração e pela troca de conhecimento. Agradeço, também aos professores que fizeram parte da minha formação escolar e acadêmica e por colaborarem para o meu crescimento pessoal e profissional. Sou muito grata, ainda, a todos os professores do mestrado, por ampliarem os horizontes da minha pesquisa e aos professores Leonardo Bérenger Alves Carneiro e Nilson Adauto Guimarães da Silva por terem aceitado participar da banca examinadora deste trabalho, assim como por suas importantes observações e contribuições.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	vii
RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
INTRODUÇÃO – Tentando romper as barreiras.....	1
CAPÍTULO 1 – Da natureza à arte: a presença da adaptação.....	7
1.1. Conceitos da Teoria da Adaptação.....	10
1.2. Do teatro para o teatro: a transculturação na adaptação.....	19
1.3. O pós-colonialismo e os estudos culturais na adaptação.....	23
CAPÍTULO 2 – A vida é um palco: o limiar da arte.....	28
2.1. Shakespeare: o grande adaptador.....	30
2.2. As origens de <i>Macbeth</i>	35
2.3. O poder em <i>Macbeth</i>	41
CAPÍTULO 3 – A arte rompendo fronteiras: o encontro de culturas através da adaptação.....	47
3.1. O <i>apartheid</i> na África do Sul: um breve contexto histórico.....	48
3.1.1. O Teatro no período do <i>apartheid</i>	53
3.2. Welcome Msomi e a peça <i>uMabatha</i> : a cultura Zulu em foco.....	57
3.3. <i>Macbeth</i> versus <i>uMabatha</i> : a arte como libertação	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS – Em defesa da arte: desatando os nós coloniais.....	74
REFERÊNCIAS.....	82
ANEXOS.....	89

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Zulus em Londres, em 16 de Junho de 1973. Fonte: Bettmann / Getty Images.....62
- Figura 2 - Ator Thabani Patrick Tshanini como Mabatha (centro) na produção *uMabatha* apresentado no Lincoln Center Festival e New York State Theater. 21 de Junho de 1997. Fonte: Jack Vartoogian/Getty Images.....63

RESUMO

FREITAS, Mônica de, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2017. **Shakespeare sob o olhar sul-africano: *Macbeth* na adaptação *uMabatha*, de Welcome Msomi.** Orientadora: Sirlei Santos Dudalski.

A presente dissertação propõe um estudo comparativo entre a peça inglesa *Macbeth* (1605-06), de William Shakespeare, e a adaptação sul-africana *uMabatha* (1969), de Welcome Msomi. Esta pesquisa é embasada pelos Estudos Comparados e pela Teoria da Adaptação através dos trabalhos de Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2008), Julie Sanders (2006), Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000), e visa analisar as diferenças e similaridades da obra de Msomi em relação à obra shakespeariana, bem como as estratégias utilizadas pelo autor para criar a sua adaptação Zulu. São observadas, ainda, através da transposição cultural, as particularidades da peça sul-africana que a tornam uma obra singular como, por exemplo, a origem do autor, o período político em que a África do Sul estava imersa quando Msomi criou sua obra e, principalmente, qual peça shakespeariana ele escolheu para adaptar. Após uma profunda análise e discussão, foi possível perceber que a relação intertextual entre as obras é parte de um processo natural da constituição da Literatura. Verificamos, também, que este intercâmbio de ideias e inspirações está presente, também, nas relações entre as artes de modo geral e que, de forma alguma, este processo deve ser visto como algo negativo, legando às obras posteriores a conotação de “cópias” das obras-fonte. Detectamos, da mesma maneira, que não existe um texto “puro”, sem interferências textuais de outras obras, e que isso não retira em nada a originalidade de um texto, pois cada autor é único, e ainda que se trate de uma obra adaptada, há sempre a forma particular de o autor interpretar e trazer à vida a sua própria arte. É isso o que vemos em *uMabatha*.

ABSTRACT

FREITAS, Mônica de, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2017. **Shakespeare under the South African gaze: *Macbeth* in the *uMabatha* adaptation, by Welcome Msomi.** Advisor: Sirlei Santos Dudalski.

This dissertation proposes a comparative study between the English play *Macbeth* (1605-06) by William Shakespeare and the South African adaptation *uMabatha* (1969), by Welcome Msomi. This research is based on Comparative Studies and Theory of Adaptation through the work of Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2008), Julie Sanders (2006), Daniel Fischlin and Mark Fortier (2000), and aims to analyze the differences and similarities of Msomi's work in relation to the Shakespearean work and the strategies used by the author to create his Zulu adaptation. It is observed yet, through the cultural transposition, the particularities of the South African play which make it a singular work, such as the origin of the author, the political period in which South Africa was immersed when Msomi created her work and, mainly, which play written by Shakespeare he chose to adapt. Upon a deep analysis and discussion, we perceive that the intertextual relation between the works is part of a natural process of the constitution of Literature. We verified also that this exchange of ideas and inspirations is also present in the relations between the arts in general and that in no way can this process be seen as negative, bequeathing the subsequent works the connotation of "copies" of the source works. We also find that there is no "pure" text without textual interferences from other works, and that this does not remove the originality of a text, since each author is unique, and even if it is an adapted work, there is always a particular way in which the author interprets and brings to life his art - and this is what we see in *uMabatha*.

INTRODUÇÃO

TENTANDO ROMPER AS BARREIRAS

Suffice it to say that the invisible boundaries thought to separate different cultures are challenged by the existence of adaptations like uMabatha, which dramatically rethink canonical Shakespearian works while at the same time achieving a wide cultural presence (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p.166)¹.

O Teatro é uma das manifestações artísticas mais antigas que existem. Sua origem se mescla com a própria evolução do ser humano, sendo, portanto, impossível ignorar a sua relevância no desenvolvimento da humanidade, bem como das Artes em geral.

Desde a Grécia até os dias atuais, o Teatro vem passando por muitas mudanças, moldando-se a cada época e, com isso, assumindo novas formas de representação. Quando pensamos em uma época privilegiada para o desenvolvimento do teatro, chegamos ao período elisabetano (1558-1603), período em que vemos surgir a icônica figura de William Shakespeare.

O dramaturgo inglês é considerado um dos maiores nomes da Literatura universal por sua versatilidade e pela qualidade de seus poemas, comédias, peças históricas e tragédias. Seu trabalho foi e continua sendo objeto de inspiração para diversos outros autores e objeto de estudo de muitas pesquisas. Neste trabalho destacaremos uma de suas tragédias, a peça *Macbeth*.

Listar as obras shakespearianas cronologicamente é uma tarefa difícil, pois não existem registros que comprovem corretamente as datas em que as peças foram escritas, e a publicação das mesmas foi feita muitos anos depois nos *Folios*. Com isso, podemos estimar que *Macbeth* foi escrita e encenada entre 1603 e 1606 e teve sua publicação no *Folio* em 1623. Para escrevê-la, o autor se inspirou nas crônicas de Raphael Holinshed, publicadas em 1587.

Conta-se, na peça shakespeariana, a história de Macbeth, um general do exército escocês que, tendo sua ambição nutrida por ambíguas profecias de feiticeiras, passa a acreditar que seria eleito o rei da Escócia. Contudo, ao perceber que para assumir o trono teria que efetivamente “sujar as mãos”, começa a hesitar, mas é então impelido

¹ Tradução Nossa: “Basta dizer que as fronteiras invisíveis pensadas para separar diferentes culturas são desafiadas pela existência de adaptações como *uMabatha*, que repensam dramaticamente os trabalhos canônicos Shakespearianos enquanto que, ao mesmo tempo, alcançam uma ampla presença cultural.” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p.166).

por sua também ambiciosa esposa, Lady Macbeth e, assim, acaba matando o rei Duncan e assumindo o trono, tornando-se um rei cada dia mais cruel, sanguinário e supersticioso.

Shakespeare é singular pela forma como retrata o humano em suas peças. Com temas que são sempre atuais, o autor apresenta personagens que beiram à transposição da arte para a realidade, ou seja, é devido a essa facilidade de se relacionar com o presente que faz com que as peças shakespearianas sejam tão populares em todo mundo, como afirma Ania Loomba (2009) em *Shakespeare, Race and Colonialism*:

Shakespeare's plays give us a sense of this simultaneous opening and closing of the European world. Through these plays, we can understand both the gaps and the overlaps between 'his' vocabulary and ours. Often, it is these plays which form a bridge between the past and us: even as we read in them stories of a bygone world, we also continually reinterpret these stories to make sense of our own worlds (LOOMBA, 2009, p.4-5)².

A literatura está sempre em movimento, renovando-se através das relações intertextuais e interartes. E é graças a essa qualidade que podemos ver como as peças shakespearianas dialogam com diversas culturas sob diversas línguas e se fazem, também, fonte de inspiração para que outros autores criem novas obras, como é o caso do sul-africano Welcome Msomi, com a sua adaptação *uMabatha*.

Welcome Msomi é um dramaturgo, diretor e coreógrafo sul-africano, conhecido internacionalmente por seus trabalhos voltados para a cultura, música e dança Zulu. Msomi nasceu em Chesterville, Durban, em 1943 e começou a escrever aos quinze anos de idade. Ele fundou o *IZulu Dance Theatre and Music* (IDT), em 1965, em Durban, e dentre seus inúmeros trabalhos destacamos as peças: *Mntanami Nomhlangano mntanami*, *Qondeni*, *Phezulu*, *Black and White is beautiful* e *Makhoba and Thembi*.

uMabatha foi escrita em 1969, e, além de recorrer à peça de Shakespeare, Msomi utilizou, também, uma figura histórica da África do Sul para compor o seu Mabatha, qual seja Shaka, um chefe Zulu que viveu no século XIX, conhecido por suas artes de guerra, brutalidade e regras autocráticas.

² Tradução nossa: “As peças de Shakespeare nos dão um senso simultâneo dessa abertura e fechamento do mundo Europeu. Através dessas peças, nós podemos entender as lacunas e as sobreposições entre o ‘seu’ vocabulário e o nosso. Muitas vezes são essas peças que formam uma ponte entre o passado e nós: mesmo que a gente leia nelas histórias de um mundo passado, nós também reinterpretamos continuamente essas histórias a fim de construir um sentido em nossos próprios mundos” (LOOMBA, 2009, p.4-5).

O enredo de *uMabatha* é construído sob os moldes da peça shakespeariana e conta a história de Mabatha, um guerreiro que, assim como Macbeth, recebe profecias de feiticeiras (Sangomas) que afirmam que ele seria chefe da tribo Mkhawundeni.

Cumpre-nos ressaltar que a peça de Msomi foi escrita e encenada num período muito conturbado na África do Sul: o período do *apartheid* (1948 – 1994), sendo este marcado por muitas desigualdades, em que, a minoria branca dominava a maioria, a população negra, e cujas decorrências históricas foram consideradas, também, como a maneira mais terrível de dominação social no mundo.

A legislação do *apartheid* era baseada na ideia de soberania de uma raça em relação à outra, espalhando horror e violência, que congregava, de tal maneira, a ponto de construir um “muro” que destituía o povo africano de sua liberdade dentro de seu próprio país.

Dessa forma, podemos concluir que a evidente censura difundida por essa política de segregação racial fez com que Msomi se utilizasse de estratégias para driblar as barreiras impostas pelo *apartheid* e atingir o seu intento: difundir a cultura Zulu. Ao adaptar uma peça shakespeariana, Msomi utiliza o símbolo da cultura do colonizador (Shakespeare) para fazer emergir a sua própria cultura.

Assim, em nossa pesquisa, pretendemos realizar um estudo comparado entre as peças *Macbeth*, de William Shakespeare, e a adaptação sul-africana *uMabatha*, de Welcome Msomi, buscando ressaltar as diferenças e similaridades da obra de Msomi em relação à obra shakespeariana e às estratégias utilizadas pelo autor sul-africano para criar a sua adaptação Zulu.

Tendo como base os Estudos Comparados e a Teoria da Adaptação, pretendemos enfatizar que não existe um texto “puro”, sem interferências textuais de outras obras, e que a retomada de um texto tem sempre uma intenção, ao passo em que a adaptação renova a Literatura, atualizando-a e tornando-a mais forte.

A metodologia utilizada no desenvolvimento deste trabalho pautou-se na pesquisa bibliográfica em livros de teoria e crítica sobre a adaptação, bem como estudos culturais e pós-coloniais voltados para a adaptação teatral, acompanhados da discussão sobre as peças tomadas como *corpus* através de fontes históricas e trabalhos críticos a respeito das obras em questão. Lembramos ao leitor que para a peça *Macbeth* será utilizada a tradução do célebre autor/poeta Manuel Bandeira.

Nesse sentido, propomos trabalhar a adaptação teatral direcionando o nosso estudo para a transposição cultural – sendo este aspecto essencialmente importante no

processo de adaptação. Dessa forma, podemos dizer que este trabalho apresenta uma relevante contribuição aos estudos sobre adaptação.

Além disso, esta pesquisa apresenta certa significância pelo fato de não existir, até o momento, estudos críticos escritos em língua portuguesa acerca da adaptação sul-africana *uMabatha*. Não existe, também, nenhuma tradução em português da peça de Msomi, logo, utilizaremos a nossa própria tradução. Torna-se interessante, para nós, brasileiros, tomar conhecimento desta obra justamente pelos laços culturais que compartilhamos com a África e pela riqueza tanto na linguagem quanto na produção da performance da peça *uMabatha*, bem como os temas discutidos nela, e por isso também podemos afirmar que este trabalho se configura como importante reflexão no campo dos estudos literários e culturais do país.

Mervyn McMurtry, em *Doing their own thane: the critical reception of uMabatha, Welcome Msomi's Zulu Macbeth* (1999), afirma que a obra de Msomi obteve grande sucesso quando foi encenada na Europa e Estados Unidos porque apresentou um *Macbeth* “exótico”, destacado por diferenças étnicas e culturais. Entretanto, acreditamos que a adaptação de Msomi chama a atenção não pela diferença ou exotismo, mas sim pelas semelhanças que compartilhamos com a cultura africana.

Por vivermos em um recente contexto de pós-colonização, sendo o Brasil um país colonizado por europeus, que sofreu com imposições culturais, políticas e religiosas, e que recebeu a cultura africana (dentre outras) e a incorporou como sua, devemos ser capazes de enxergar não apenas o “diferente” na peça de Msomi, mas também estabelecer relações de identificação através dos laços culturais que compartilhamos, e este é justamente o motivo pelo qual *uMabatha* é uma obra que também deve ser estudada sob o nosso olhar.

Com isso, este estudo sobre a adaptação sul-africana de uma peça inglesa, sendo esta de Shakespeare, suscita importantes questionamentos acerca de aspectos sociais, culturais e políticos que envolvem o discurso colonial. A recepção da peça de Msomi nos países europeus e nos Estados Unidos só faz fortalecer um discurso que pretendemos desmistificar: as diferenças culturais como barreiras intransponíveis entre as pessoas.

Este trabalho pretende demonstrar que a arte é um grande elo conciliador, que pode nos mostrar como as culturas conversam e o valor de cada cultura para o enriquecimento do ser humano, sem hierarquias. Enfim, Msomi, ao unir culturas, a do colonizador e a do colonizado, em um período de separação racial, nos faz pensar muito

além de estratégias para driblar a censura. Logo, através de *uMabatha*, podemos ver a tentativa de romper com as barreiras do preconceito racial, social e cultural e apresentar uma nova forma de enxergar o outro, equalizando as culturas, destacando a importância de cada uma delas, suas semelhanças e particularidades.

A fim de discutir tais aspectos, dividiremos a nossa pesquisa em três capítulos, sendo cada um deles destinado a analisar um aspecto específico da nossa investigação. No primeiro capítulo iremos abordar a Teoria da Adaptação por meio dos estudos de Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2008), Julie Sanders (2006), Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000), dentre outros. Neste capítulo serão debatidos os conceitos da Teoria da Adaptação, enfatizando a adaptação teatral através da transculturação, onde destacaremos os estudos culturais e pós-coloniais, dada sua importância para análise da peça *uMabatha*.

No segundo capítulo iremos dirigir o nosso olhar para a peça *Macbeth*, bem como para a vida de William Shakespeare, mais especificamente sobre a sua vida escolar, fornecendo um breve esboço sobre a sua rotina de estudos, as aulas de latim e os estudos sobre retórica e *imitatio*. Esse estudo será embasado nos textos de Park Honan (2001), e terá o intento de estabelecer uma relação entre os estudos que Shakespeare teve durante a infância e a juventude com a sua forma criativa de utilizar um grande arcabouço cultural de histórias e mitos já existentes para criar suas peças.

Será nosso objetivo, também, analisar a peça *Macbeth* desde sua origem, ou seja, quais obras ou eventos sociais teriam sido fonte de inspiração para o bardo criar tal peça. Além disso, analisaremos a tragédia sob a ótica do poder, tema amplamente discutido e visível na adaptação sul-africana. Para tal, teremos como auxílio os textos críticos de Barbara Heliodora (2014), John Drakakis (2013), John Gassner (2002), dentre outros.

Por fim, no terceiro capítulo, iremos investigar a peça *uMabatha*, de Welcome Msomi, abordando de forma breve aspectos biográficos do autor, bem como o período social que a África do Sul estava passando quando Msomi escreveu sua obra, ou seja, o período do *apartheid*. Será abordada, também, a produção teatral produzida na África do Sul durante o período de segregação racial, a fim de elucidarmos ainda mais sobre o engajamento político presente nas peças escritas naquele período, bem como as estratégias utilizadas pelos autores frente à grande censura. Para isso, teremos como auxílio a fortuna crítica de Francisco José Pereira (2010), Jan Vansina (2010), Tlhalo Raditlhalo (2011), Natasha Distiller (2004), dentre outros.

Ainda neste último capítulo, abordaremos a peça *uMabatha* comparando-a com a peça *Macbeth* destacando as estratégias utilizadas por Msomi para adaptar uma obra shakespeariana e estabelecer questionamentos acerca do porquê do autor sul-africano ter escolhido adaptar Shakespeare, mais especificamente *Macbeth*, com objetivos de propagar a cultura Zulu na África do Sul e no mundo.

Dessa forma, no decorrer deste trabalho, tentaremos demonstrar como arte está sempre buscando romper as barreiras visíveis e invisíveis que as convenções e os preconceitos insistem em nos impor e como essa busca por igualdade ainda está latente em nossa sociedade.

CAPÍTULO 1

DA NATUREZA À ARTE: A PRESENÇA DA ADAPTAÇÃO

Viver é adaptar-se
(Euclides da Cunha, *Os Sertões*, 1979, p. 95).

Pensar em humanidade é, conseqüentemente, pensar em arte. Ambas são partes indissolúveis de uma alquimia em que fica difícil estabelecer quem ou o que constrói e modifica o outro; se é o homem quem cria a arte ou a arte que cria o homem. E é sob este fascinante enigma que o indivíduo vem se transformando ao longo dos tempos.

A arte surgiu a partir da observação da natureza. Aristóteles (1995), em sua *Poética*, refere-se à arte como imitação, ou mimese, e afirma ainda que “imitar é natural do homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação” (ARISTÓTELES, 1995, p. 21-22). Para o filósofo, produzir arte é extremamente aprazível e é através dessa habilidade que o ser humano se edifica e constrói a si próprio.

E assim como a natureza, que está em constante mudança, também a arte se reinventa dia após dia, fazendo surgir novas maneiras de fazer artístico. Assim, chegamos à ideia do diálogo entre as artes, o que Claus Clüver (2006), em *Inter textos / Inter artes / Inter media*, denomina de “estudos interartes” ou “intermedialidade”.

Clüver (2006) apresenta o estudo da Literatura Comparada não apenas relacionando textos entre si, mas também diversos tipos de artes como a música, a pintura, a fotografia, o cinema, dentre outros. Para o autor, todo tipo de arte faz parte de uma estrutura sófica que, de certa forma, é também um texto. Logo, “um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como ‘textos’ que se ‘leem’” (CLÜVER, 2006, p.15).

Através do estudo “interartes” a Literatura Comparada abrange o conceito de intertextualidade, reforçando a ideia de que faz parte do processo natural da Literatura dialogar com outros textos e também com outras artes. Com isso, entramos nos estudos sobre a Teoria da Adaptação.

Robert Stam propõe, em *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation* (2008), que as relações entre as artes, bem como as adaptações, são fruto de um sistema natural de evolução. Stam (2008) compara essa relação à Teoria da Evolução das

Espécies definida pelo naturalista Charles Darwin, na qual propõe que a adaptação é uma forma de sobrevivência.

Stam afirma que as adaptações muitas vezes são consideradas como parasitas, que “sugam” a vitalidade da obra-fonte. Entretanto, ainda sob as acepções científicas de Darwin, o autor assinala que as adaptações devem ser consideradas mutações “[...] by which the evolutionary process advances” (STAM, 2008, p.3)³. Com isso, a adaptação seria um meio pelo qual a obra-fonte continuaria viva e atual.

Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Adaptação* (2013), nos apresenta a pluralidade das adaptações existentes nos dias de hoje. Em todos os lugares e em todas as mídias vemos adaptações, sejam elas em filmes, em programas de TV, na internet, nas propagandas, nos quadrinhos, nos videogames e nos parques temáticos. E ainda que pensemos que esta prática é atual, a autora nos relembra que há tempos as adaptações são velhas companheiras dos artistas. Hutcheon (2013) acredita que William Shakespeare, um dos maiores dramaturgos de todos os tempos, foi um grande adaptador, afinal, a maioria das peças dele foram escritas a partir de histórias, lendas e mitos já existentes. A teoria de Linda Hutcheon, bem como os exemplos por ela comentados fortalecem a ideia de que o bom escritor é, antes de tudo, um bom leitor.

Trazendo grandes nomes da Literatura como Shakespeare, Ésquilo, Racine, Goethe – e nós, pensando também nos autores brasileiros como Machado de Assis, Mário de Andrade, Gonçalves Dias, Clarisse Lispector, dentre outros – Hutcheon (2013) enuncia que a Literatura apresenta, naturalmente, relações dialógicas entre os textos e que tal processo em nada diminui a excelência do texto posterior. Ao contrário, enriquece ainda mais o valor das obras literárias, permitindo novas leituras e novos olhares, afinal, como declara Anne Ubersfeld, “ler hoje é dê-s-ler o que foi lido ontem” (UBERSFELD, 2002, p. 12).

Hutcheon nos adverte para o fato de que “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2013, p. 28), ou seja, há vários objetivos envolvidos no processo da adaptação, sejam eles de prestar uma homenagem ao texto-fonte, de questioná-lo, de lhe trazer uma nova perspectiva, dentre outros. Há também objetivos políticos e econômicos que não podem ser desconsiderados.

De qualquer maneira, a própria releitura de um texto já o modifica, ou seja, o *Hamlet* encenado no século XVII, por exemplo, não é o mesmo *Hamlet* que lemos hoje, pois o indivíduo pertencente à Inglaterra do século XVII que assistia à peça

³ Tradução Nossa: “[...] pelo qual o processo evolucionário avança” (STAM, 2008, p.3).

shakespeariana vivia sob as crenças e pensamentos condizentes com sua sociedade e época. Hoje, nossa sociedade, bem como nossa época são outras, e isso já nos faz enxergar um novo *Hamlet*, levando-se em conta que o lugar onde estamos também influencia na recepção de um texto. Com isso, passamos a considerar, também, um ponto muito importante no processo da adaptação: o valor cultural no contexto de criação de uma adaptação.

Patrice Pavis, em *O Teatro no Cruzamento de Culturas* (2015), afirma que a prática teatral faz parte de um processo onde há uma comunicação entre as culturas. Segundo o autor, esse cruzamento se dá sob a forma de uma ampulheta. Ao imaginarmos uma ampulheta, vemos dois compartimentos simétricos unidos por uma fina passagem por onde a areia, que está em seu interior, passa do compartimento superior para o compartimento inferior. A transferência cultural é, portanto, se pensarmos na areia da ampulheta, algo inevitável, contudo, a transposição de uma cultura para a outra não ocorre de maneira passiva e automática; pelo contrário, “é uma atividade comandada muito mais pela bola ‘inferior’ da cultura-alvo e que consiste em ir procurar ativamente na cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas” (PAVIS, 2015, p. 3).

Ou seja, o processo de adaptação de uma obra, seja ela para qualquer tipo de mídia, é também um processo de filtragem, e a análise da migração cultural é muito importante nesse processo, pois, como dito anteriormente, uma obra sob um outro contexto modifica-se totalmente.

Dessa forma, a Teoria da Adaptação busca desmistificar a concepção de que o texto posterior é sempre inferior ao texto-fonte, e que nesse processo de adaptação há muitas perdas e nenhum ganho. Stam (2008) afirma que o processo de adaptação, na verdade, agrega elementos à obra-fonte e com isso traz novas perspectivas de experimentação dessa obra. Com isso, mais uma vez aproximamos a arte da natureza quando pensamos na definição proposta pelo cientista francês Antoine Laurent Lavoisier de que “na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”.

Hutcheon (2013), por sua vez, apoiando-se na concepção de Stam (2008) de que as adaptações são mutações, afirma que as artes transpassam de um meio midiático para o outro e de culturas e tradições para outras e isso, assim como na biologia, faz parte da evolução. *Os Sertões* (1979) de Euclides da Cunha exemplifica muito bem essa relação natureza, homem e arte.

Desde sua descrição do sertão árido e hostil para o estudo científico, etnológico e naturalista da hibridização do brasileiro, Euclides da Cunha (1979) vai nos mostrando a formação do sertanejo através do meio em que ele se encontra e das misturas culturais e raciais advindas da colonização. O autor sintetiza toda uma discussão entre as ciências e a arte, entre a natureza e o homem, na qual tudo faz parte de um mesmo processo; tudo deve se modificar para sobreviver.

Para compreendermos mais sobre a Teoria da Adaptação é mister traçarmos os seus principais conceitos, através das proposições de Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2008), Julie Sanders (2006), Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000), dentre outros, e abordar, com mais ênfase, a adaptação como transculturação ampliada aos estudos pós-coloniais e culturais.

1.1 Conceitos da Teoria da Adaptação

Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção (Linda Hutcheon, 2013, p. 235).

Uma das primeiras perguntas que nos vêm à mente quando iniciamos um estudo sobre adaptações é: por que a maioria das adaptações evocam os clássicos? Em todos os tipos de mídia (filmes, peças, musicais, desenhos animados, seriados, dentre outros) vemos surgir novas interpretações de clássicos da Literatura, e isso nos instiga saber o motivo (ou motivos) para tal escolha.

Talvez a razão mais óbvia de se optar por um clássico seja justamente o fato de ser um texto canônico, ou seja, uma obra que permanece atual devido às inúmeras leituras que dela podemos apreender. Dessa forma, os clássicos são, naturalmente, obras adaptáveis e é esse um dos motivos pelos quais elas continuam vivas até hoje.

Anne Ubersfeld, em *A representação dos clássicos: reescritura ou museu* (2002), define clássico como “[...] tudo aquilo que, não tendo sido escrito *para nós* mas para *outros*, reclama uma ‘adaptação’ a nossos ouvidos” (UBERSFELD, 2002, p. 9). Para a autora, é clássica toda obra que ultrapassa a barreira do tempo através da habilidade de se “adaptar”, afinal, toda releitura, em cada época e lugar, passa por uma transformação.

Ubersfeld (2002) analisa a representação dos clássicos no teatro, e com isso nos oferece importantes concepções sobre como os clássicos estão sendo trabalhados nos palcos na atualidade. Para a autora, a forma classicizante de enxergar o clássico como algo “empedrado” em antigas leis e regras teatrais foi abolida na contemporaneidade,

pois o avanço das ciências humanas fez com que entendêssemos que “[...] a obra clássica não é mais um objeto sagrado, depositário de um sentido oculto, como o ídolo no interior de um templo, - mas, antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação” (UBERSFELD, 2002, p. 12). Dessa forma, podemos perceber que não existe apenas uma leitura a ser feita de uma obra, mas várias – é por esse motivo que ela é considerada um clássico.

Italo Calvino, em *Por que ler os clássicos* (1993), também nos oferece definições acerca do que vem a ser um clássico. Segundo o autor, o clássico é um texto que estamos constantemente relendo. Trata-se de uma via dupla, no qual a obra vai revelando suas outras facetas à medida que o leitor vai se tornando mais maduro.

Assim, um clássico lido na juventude não é o mesmo quando relido na maturidade, pois “se os livros permaneceram os mesmos (mas eles também mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente), nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo” (CALVINO, 1993, p. 11). Logo, para Calvino, a leitura e releitura de um clássico são de total descoberta, havendo sempre algo novo a observar, refletir e apreciar. O clássico também carrega marcas de leituras anteriores no decorrer do tempo. Assim, quando lemos Shakespeare, lemos também o que foi feito da sua obra ao longo dos anos, ou seja, como suas peças foram lidas e trabalhadas até chegar aos dias atuais. Tal afirmativa é um dos alicerces deste trabalho, pois este estudo comparativo nos faz perceber a pluralidade de ideias e discussões que uma obra pode conter em si e como uma única obra pode ser a semente para inúmeros frutos.

Calvino (1993) também nos lembra que o clássico não passa pelo leitor despercebido: ele modifica, provoca, inquieta e tira da zona de conforto todo aquele que se propõe entrar nessa aventura. Ao final de uma leitura, o leitor não permanece mais o mesmo – e esse é um dos motivos pelos quais os clássicos são muitas vezes tomados como texto-fonte para adaptações: o seu poder de transformar o ser humano.

Como dito anteriormente, Ubersfeld (2002) e Calvino (1993) compartilham a mesma ideia de clássico como obra que pode ser lida em qualquer época e em qualquer tipo de sociedade estabelecendo laços com a atualidade. Ubersfeld, por sua vez, acrescenta que tal releitura implica uma adaptação.

Através dessas proposições chegamos ao entendimento de que o ato de adaptar faz parte, sim, de um processo natural na Literatura, e tal fato reforça ainda mais o nosso fascínio por obras adaptadas e, conseqüentemente, por sua teoria.

Hutcheon (2013) afirma que a adaptação é uma repetição, porém, com variação. Para a autora, as adaptações chamam a atenção por serem algo familiar com um toque de surpresa, onde o prazer está em justamente reconhecer outro(s) texto(s) nessa nova produção e em se surpreender com a novidade (HUTCHEON, 2013). Ela define sua teoria através de três pontos: a adaptação como *produto*, como *processo de criação* e como *processo de recepção*.

Como *produto*, a adaptação caracteriza-se como “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Trata-se de uma “transcodificação”, em que pode haver uma mudança de mídia como, por exemplo, de um romance para um filme; de gênero, como de um romance para uma peça teatral ou uma mudança de foco, caracterizada por variação no contexto como, por exemplo, recontar uma mesma história sob outro ponto de vista.

Como *processo de criação*, a adaptação deve envolver o método de reinterpretação e recriação. Já a adaptação como *processo de recepção* deve ser encarada como palimpsesto, ou seja, um texto sob qual remanescem outros textos.

Percebemos, portanto, que o estudo sobre adaptação não está relacionado apenas à transposição de mídias, pois há adaptações que compartilham o mesmo meio midiático com a obra-fonte. A peça de Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, por exemplo, caracteriza muito bem este tipo de transcodificação na adaptação, em que a peça *Hamlet*, de William Shakespeare, é recontada tendo como personagens principais os personagens secundários da peça shakespeariana. Trata-se da mesma história contada sob outro viés, ou seja, repetição com variação.

As adaptações teatrais são um valioso exemplo de criação artística sobre o qual pouco se fala, mas que apresentam importantes discussões que envolvem aspectos culturais, sociais e políticos. Pretendemos, pois, nesta pesquisa, nos aprofundar sobre este tipo de trabalho abordando a peça sul-africana *uMabatha*, de Welcome Msomi, adaptação da peça *Macbeth* de William Shakespeare.

Patrice Pavis, em *Dicionário de Teatro* (2008), define, primeiramente, adaptação como “transposição ou transformação de uma obra de um gênero em outro” (PAVIS, 2008, p.10). Para o autor, o conteúdo do texto permanece geralmente o mesmo, ou seja, as adaptações dividem com a obra-fonte os mesmos personagens, o mesmo enredo, podendo haver, também, a presença de trechos da obra-fonte na adaptação. Contudo, a estrutura discursiva apresenta grandes mudanças devido à mudança do receptor, do contexto social e temporal.

Pavis (2008), assim como Hutcheon (2013), também considera as adaptações de mesma mídia, mais especificamente o teatro, quando denomina a adaptação como “trabalho dramaturgico” quando os textos são encenados. Para ele, o adaptador tem total livre arbítrio sobre sua obra, podendo estender, reorganizar a narrativa, fazer cortes, bem como fazer mudanças relacionadas ao figurino, luz, cenário, dentre outros, o que nos conduz a entender que adaptar é recriar inteiramente o texto.

Daniel Fischlin e Mark Fortier, em *Adaptations of Shakespeare* (2000), também nos oferecem uma importante definição de adaptação privilegiando peças que tiveram como inspiração outras peças, sendo elas, especificamente, de William Shakespeare.

De acordo com os autores, a adaptação “includes almost any act of alteration performed upon specific cultural works of the past and dovetails with a general process of cultural re-creation.” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 4)⁴. Ou seja, o processo de adaptação está essencialmente ligado à transposição cultural, sendo esta a peça-chave para todo o processo de criação artística.

Julie Sanders, em *Adaptation and Appropriation* (2006), afirma, por sua vez, que a adaptação “can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision itself” (SANDERS, 2006, p. 18)⁵. Para a autora, a adaptação tem como objetivo oferecer um novo ponto de vista para o texto-fonte. A autora também dá a sua definição de apropriação como “a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain” (SANDERS, 2006, p. 26)⁶.

Ou seja, para Sanders (2006), quando a obra é recriada abordando profundos aspectos culturais e apresentando uma configuração totalmente diferente da vista no texto-fonte, trata-se de apropriação. Neste caso, a peça *uMabatha*, para a autora, seria uma apropriação justamente por adentrar intensamente nas questões culturais sul-africanas, transportando a cultura medieval europeia, com seus castelos, reis e soldados para a savana e vida tribal africana.

Ainda falando sobre os motivos que levam alguns escritores a adaptar, Hutcheon (2013) nos apresenta mais razões interessantes para recriar um texto. Como vimos anteriormente, os clássicos são geralmente os eleitos quando se fala em adaptação,

⁴ Tradução Nossa: “inclui quase qualquer ato de alteração realizado sobre obras culturais específicas do passado encaixando-as com um processo geral de re-criação cultural” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 4).

⁵ Tradução Nossa: “pode ser uma prática transposicional, moldando um gênero específico em outro modo genérico, um ato da própria re-visão” (SANDERS, 2006, p. 18).

⁶ Tradução Nossa: “uma jornada mais decisiva e longa do texto-fonte em direção a um produto cultural e domínio inteiramente novo” (SANDERS, 2006, p. 26).

entretanto, eles são escolhidos não só pela qualidade de suas obras, mas também por fatores econômicos, sociais e políticos (censura). Faz-se necessário mencionar estes pontos, pois a peça *uMabatha*, objeto desta pesquisa, além de ser uma adaptação de um clássico shakespeariano, apresenta também um forte apelo político e sociocultural devido ao período político em que ela foi criada: o *apartheid*, na África do Sul.

Além disso, para além dos fatores externos ao texto, há também motivações internas que fazem com que o autor se inspire em recriar determinada obra, sendo:

[...] a vontade de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem. [...] 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 (HUTCHEON, 2013, p. 44 - 45).

Como podemos notar, a adaptação é um texto independente do texto-fonte. Se conhecemos o texto anterior, nós conseguimos ver claramente a sua presença no novo texto. Entretanto, mesmo havendo essa relação declarada, tratam-se de obras autônomas, constituídas, cada uma, com o que Walter Benjamin denomina de “aura” própria. Com isso, chegamos a uma questão muito discutida por todos os teóricos da adaptação: a questão da originalidade e da fidelidade.

Para Hutcheon (2013), a ideia de originalidade vem dos pós-românticos, em acreditar que o melhor é sempre o primeiro. Entretanto, como já discutido, o nascimento da arte teve como base o princípio da mimese e, portanto, é natural do próprio fazer artístico imitar, ou seja, “assim como a imitação clássica, a adaptação tampouco é uma cópia ordinária; é um processo de apropriação do material adaptado” (HUTCHEON, 2013, p. 45).

Fischlin e Fortier (2000) também afirmam que a ideia de originalidade acaba inculcando uma noção de independência que, na realidade, não existe, pois faz parte da produção literária o contato com outros textos.

Stam (2008), ao falar sobre as adaptações fílmicas, diz que as adaptações são, muitas vezes, consideradas inferiores por conta de diversos preconceitos, sendo um deles a valorização da anterioridade, ou antiguidade, ou seja, a ideia de que as artes mais antigas são, necessariamente, melhores que as posteriores. A Iconofobia (medo de imagens) e a Logofilia (valorização das palavras) também são razões encontradas por Stam (2008) para o preconceito contra as adaptações fílmicas.

Além da questão da originalidade, há outro problema relacionado às adaptações: a noção de fidelidade. Muitas adaptações são consideradas ruins porque não são “fiéis” ao texto-fonte. Ora, a teoria da adaptação tem como premissa que tais obras são releituras dos textos-fonte, não cópias. Muitas vezes as adaptações são consideradas como traduções, mas assim como não existe tradução literal, não há adaptação literal.

Umberto Eco, em *Quase a Mesma Coisa* (2014), trata justamente da complexa tarefa da tradução, e de que maneira ela se diferencia da adaptação. Para o autor, a tradução é uma busca interpretativa que objetiva aproximar, o máximo possível, a “intenção do texto” em outra língua. Ou seja, a tradução, ainda que não seja fiel, procura ser o mais próximo possível do texto-fonte. Já com relação à adaptação, a obrigatoriedade a essa fidelidade não existe, pois as adaptações são livres, elas podem mudar o texto, criar novas interpretações – o que o autor denomina de “uso criativo” da linguagem.

Eco (2014) aborda as adaptações enquanto transmutações, processo que ele denomina de tradução intersemiótica. Percebemos neste texto de Eco as mesmas constatações que Clüver (2006) também nos apresentou sobre a relação entre as artes ao apresentar vários exemplos de transmutações de obras para o cinema, de um poema para uma escultura, dentre outros. Para este último autor, as formas de interpretação de um texto mudam de acordo com o meio em que esse texto é transposto e pelas quais ele se subte na adaptação, criação.

Assim, podemos afirmar que a releitura implica interpretação e que os adaptadores, ainda que quisessem, não conseguiriam apresentar uma obra igual ao texto-fonte, pois “when we recontextualize, we inevitably rework and alter, even if we are trying to be faithful to our sense of the original” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 5)⁷.

Stam (2008), ao considerar a noção de fidelidade nas adaptações fílmicas, esclarece que é impossível atingir a fidelidade de um texto-fonte (um romance, por exemplo) em um filme, pois cada um experiencia o texto de forma particular.

Ao lermos, criamos imagens mentais sobre personagens, cenários e objetos e, ainda que o texto-fonte seja muito descritivo, cada um de nós imagina de forma particular, pois “we read a novel ‘through’ our introjected desires, hopes, and utopias”

⁷ Tradução Nossa: “quando nós recontextualizamos, nós inevitavelmente retrabalhamos e alteramos, mesmo se nós estamos tentando ser fiéis ao nosso senso de original” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 5).

(STAM, 2008, p.14)⁸, ou seja, quando lemos, criamos mentalmente um filme particular. Portanto, a adaptação fílmica jamais conseguirá suprir a imaginação de todos os espectadores, pois ela é, também, a visão particular de um autor.

O mesmo acontece se pensarmos no teatro, afinal, cada peça apresenta um olhar diferente dependendo da forma como é trabalhado. Tanto o texto quanto os elementos cênicos (cenografia, sonoplastia, iluminação, figurino, dentre outros) apresentam abordagens diferentes dependendo de onde são encenados, da época e também da visão do diretor.

Dessa forma, no estudo sobre adaptação é imprescindível enxergar o texto como o que Hutcheon (2013) chama de obra “multilaminada”. Em outras palavras, para estabelecermos um estudo teórico sobre adaptação é preciso ter em mente a duplicidade da obra adaptada, no qual sempre haverá a presença do texto-fonte.

Essa relação dupla entre a adaptação e o texto-fonte evoca, consequentemente, as teorias de intertextualidade proposta por Julia Kristeva em *Introdução à Semanálise* (1974), e de transtextualidade proposta por Gérard Genette em *Palimpsests* (2007).

Apoiada nas ideias de Mikhail Bakhtin, Kristeva, em *Introdução à Semanálise* (1974), propõe uma nova forma de entender a Literatura. Para a autora, o estudo da obra literária não deve partir apenas do texto, mas sim da relação desse texto com outros, pois a “palavra literária” não apresenta apenas uma única interpretação ou um ponto fixo, pelo contrário, todo texto é “um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p.62).

Segundo a autora, Bakhtin, ao instaurar a noção de “estatuto da palavra”, coloca o texto na história e na sociedade e, assim, o texto passa a ser lido a partir das concepções sociais e temporais, ou seja, uma obra não apresenta apenas uma leitura, mas várias. Com isso, o escritor, ao produzir um texto, está também reescrevendo textos que ele já leu.

Kristeva (1974), a partir dos estudos de Bakhtin, propõe três dimensões do espaço textual para o funcionamento poético da linguagem: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos anteriores. A autora cria, então, um esquema gráfico para entender como se estabelece a produção de um texto.

Em seu esquema gráfico, Kristeva (1974) estabelece dois eixos: uma linha horizontal onde ficaria o *sujeito da escritura* e o *destinatário*, e uma linha vertical, onde

⁸ Tradução Nossa: “nós lemos um romance ‘através’ dos nossos desejos introjetados, esperanças e utopias” (STAM, 2008, p.14).

ficaria estabelecido os *textos anteriores*. Dessa forma, o escritor, ao produzir o seu texto, estaria sempre em diálogo com outras leituras, ou seja, “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Assim, percebemos que uma única obra apresenta uma pluralidade de leituras que, conseqüentemente, será base para a criação de mais textos.

Kristeva (1974) afirma que Bakhtin não distinguia muito bem esses dois eixos, mas que, mesmo assim, a sua descoberta promoveu toda uma revolução no estudo literário chegando à seguinte premissa: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Tania Franco Carvalhal, em *Literatura Comparada* (1992), afirma que apesar da intenção de Kristeva ter sido de desvincular o estudo das fontes da questão da intertextualidade, acabou, na realidade, fortalecendo tal ligação. Dessa forma, o que antes era tido como uma questão pejorativa de dependência, passa a ser considerado um processo natural na escrita de textos.

Roland Barthes, em *A Morte do Autor* (2004), afirma que o texto é livre, ou seja, não existe apenas uma visão (do autor), mas várias. Tal concepção irá corroborar ainda mais os estudos intertextuais, pois segundo o autor:

[...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2004, p.62).

Nesse sentido, para Barthes, o texto é um conjunto de escritas oriundas de diversas culturas que dialogam entre si num ritmo infundável. Ele também afirma que a palavra originalidade não tem significado na produção de textos, pois o autor está sempre “imitando um gesto anterior”.

Graham Allen, em *Intertextuality* (2011), apresenta a evolução do termo “intertextualidade” até chegar aos estudos de adaptação. Segundo o autor, Kristeva se apoiou também na noção bakhtiniana de “dialogismo” para estabelecer seus estudos sobre intertextualidade.

Para Bakhtin, dialogismo é um elemento base da linguagem que a transforma em um sistema ativo. A linguagem é viva justamente por conta das relações sociais que

envolvem o processo verbal, sendo passível a constantes mudanças. Com isso, o discurso, por natureza, não pode ser individual, pois se constrói por dois interlocutores ou mais. Dessa forma, o discurso forma-se através do contato com outros discursos em uma corrente ininterrupta e acumulativa.

A partir das noções de dialogismo e intertextualidade, Gérard Genette, em *Palimpsests* (2007), apresenta outro importante conceito para o estudo de adaptações: a “transtextualidade”. Para Genette, o objeto da poética é a transtextualidade, ou como ele também denomina de “transcendência textual do texto” (GENETTE, 2007, p.1). Trata-se da relação, declarada (ou não) de textos entre si. Em sua teoria, a transtextualidade apresenta cinco tipos de relação entre textos que podem ser base para os estudos de adaptação: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade.

A intertextualidade, termo criado por Kristeva, é definido por Genette (2007) como “a relationship of copresence between two texts or among several texts” (GENETTE, 2007, p. 1)⁹. Tal relacionamento intertextual pode se dar através da citação (*quoting*), ou seja, com a utilização de aspas, com ou sem referências específicas; o plágio (*plagiarism*), ou seja, uma relação entre textos não declarada, contudo, literalmente empregada; e alusão (*allusion*), ou seja, uma enunciação cujo significado infere a percepção de uma relação desta enunciação com outro texto, sendo esta imprescindível para o entendimento pleno do texto.

A paratextualidade é uma relação menos explícita, que relaciona todos os aspectos textuais de um trabalho literário, sendo eles: o título, o subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, notas, prólogos, dentre outros. No caso de peças teatrais, o paratexto seria a rubrica, por exemplo.

A metatextualidade, por sua vez, é a relação que envolve o que Genette (2007) denomina de “comentário”. Trata-se da relação crítica entre textos sem que um deles seja citado ou nomeado efetivamente.

Já a arquitextualidade é, para Genette (2007), o mais abstrato de todos os tipos de transtextualidade e caracteriza-se pelo relacionamento de natureza taxonômica totalmente silenciosa, ligada, em sua maioria, apenas por uma menção paratextual, seja titular ou subtítular.

Por último, a hipertextualidade, é caracterizada pela relação entre um texto B (hipertexto) a um anterior texto A (hipotexto). Para Genette (2007), tal relação possui,

⁹ Tradução Nossa: “um relacionamento de copresença entre dois textos ou entre muitos textos.” (GENETTE, 2007, p.1).

além de influência, total codependência, ou seja, o texto posterior não poderia existir sem o anterior. A tal processo, o autor denomina de “transformação”. *Eneida* e *Ulysses* seriam hipertextos de *Odisseia*, por exemplo, de acordo com Genette.

Podemos entender, logo, que a ideia de “transformação” defendida por Genette (2007) abre caminhos para a teoria da adaptação, em que tal processo pode ser trabalhado tanto por veículos de mesma mídia quanto de mídias diferentes. O fato é que os estudos de Kristeva, de Bakhtin, de Genette, dentre outros críticos formam a base para os estudos intertextuais e intermídias, demonstrando que a língua é viva, dialógica por natureza e social, portanto, ela está em constante adaptação.

1.2 Do teatro para o teatro: a transculturação na adaptação

*Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente.
Filosoficamente (Oswald de Andrade)¹⁰.*

Uma das maiores motivações no estudo de adaptações é o leque de possibilidades de estudo. Podemos analisar adaptações fílmicas, telenovelas, musicais, séries, HQs e até jogos de videogame. Enfim, trata-se de um campo de estudo muito diversificado, que abre nossa percepção para grandes conhecimentos sobre vários tipos de artes, afinal, as adaptações são como um mapa, no qual cada palavra, imagem ou som nos direcionam para lugares que, muitas vezes conhecemos, mas são apresentados a nós sob rotas diferentes, que, por sua vez, nos abrem margem para novos lugares.

Como já mencionado, muito se fala sobre adaptações intermídias, especialmente as adaptações fílmicas, assunto sobre o qual existem vários trabalhos desenvolvidos. Entretanto, tão importante quanto as adaptações intermídias são também as adaptações que compartilham o mesmo gênero da obra-fonte. Para este tipo de adaptação são desenvolvidos, ainda, poucos trabalhos, sendo difícil encontrar até mesmo definições específicas para o seu estudo.

Dessa forma, a fim de colaborar o estudo desse tipo de adaptação, propomos analisar, neste trabalho, a adaptação teatral de peças teatrais, denominando-a, segundo Hutcheon (2013), de adaptação transcultural.

Segundo Fischlin e Fortier (2000), adaptação teatral é “a specific form of the cultural reworking taken to be basic to cultural production in general” (FISCHLIN;

¹⁰ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. Revista de Antropofagia, Ano I, N° I, maio de 1928.

FORTIER, 2000, p. 4)¹¹. Para os autores, a adaptação infere, naturalmente, mudanças de contexto. Questões sociais, políticas, culturais e temporais são a base para a reescrita de obras, pois, como já foi dito, a arte está em constante renovação.

Ainda de acordo com Fischlin e Fortier (2000), a adaptação teatral é um aparato intertextual no qual se estabelece “a system of relations and citations not only between verbal texts, but between singing and speaking bodies, lights, sounds, movements, and all other cultural elements at work in theatrical production” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 4)¹². Ou seja, todos os elementos constituintes da produção teatral são pontos fundamentais na interpretação e recriação de uma obra.

Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2010), afirma que a comunicação artística apresenta três elementos: o autor, a obra e o público. Ao inserir o leitor na produção da Literatura, Candido automaticamente infere que o meio social, a língua e a época, bem como a manifestação cultural, irão refletir na recepção dessa obra. Esse é um dos motivos pelos quais uma obra literária sempre se atualiza, pois o diálogo entre arte e público está sempre em mudança.

Anne Ubersfeld (2002), analisando a representação teatral, compartilha das mesmas ideias de Candido (2010) quando afirma que os textos teatrais passam por modificações no decorrer do tempo, no qual há mudanças no emissor, na mensagem e no receptor.

Para Ubersfeld (2002), a adaptação artística é necessária, pois o signo linguístico, como também o indivíduo, se modificam no decorrer do tempo. Assim, quando se pensa em adaptar uma obra do século XVII, por exemplo, é necessário ter em mente que “o receptor de hoje não ouve mais a língua da mensagem: o semantismo da obra se modificou; o vocabulário de Racine (por exemplo) não é mais inteligível sem um esforço ou uma adaptação” (UBERSFELD, 2002, p. 13). Dessa forma, podemos notar que a adaptação faz parte da base de toda produção artística em geral.

Percebemos essa necessidade de adaptação quando assistimos às peças shakespearianas, por exemplo. Nas produções brasileiras de *Macbeth* (2016) e *Medida por Medida* (2016), dirigidas por Ron Daniels, notamos claramente como a influência da cultura brasileira invade o texto shakespeariano. O elenco é composto de catorze

¹¹ Tradução Nossa: “[...] uma forma específica de reformulação cultural tomada como base para produção cultural em geral” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 4).

¹² Tradução Nossa: “[...] um sistema de relações e citações não apenas entre textos verbais, mas entre os corpos falantes e dançantes, luzes, sons, movimentos, e todos outros elementos culturais em serviço da produção teatral” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 7).

atores que se revezam entre as duas peças com a troca de personagens; os atores protagonistas em uma peça se tornam personagens secundários na outra, tornando possível apreciar a versatilidade dos atores no palco.

O cenário, por sua vez, é composto por um grande painel, criado por Alexandre Orion, onde há vários rostos pintados, nos remetendo ao quadro de Tarsila do Amaral, *Operários* (1933), como um lembrete da diversidade cultural brasileira. Este painel se transforma, com um jogo de luzes, em cada uma das peças, apresentando um tom mais fúnebre, com o surgimento de caveiras na tragédia *Macbeth*, e com cores e formas clownescas na comédia *Medida por Medida*. O ponto mais interessante em ambas as peças em que podemos notar essa necessidade de adaptação clamada por Ubersfeld (2002) se dá no momento da comicidade, afinal, o humor é bastante temporal.

Em *Macbeth*, na cena do porteiro (ato II, cena 3), o ator, ao fazer uma piada, recorre a temas atuais para atingir o nível cômico. Já o texto de *Medida por Medida* é constantemente envolto com alusões acerca do cenário sócio-político brasileiro e com personagens cômicos que nos fazem rir das nossas próprias mazelas. É importante notar, também, a sonoplastia. Em *Macbeth*, nos momentos críticos de luta, ouvimos o berimbau, nos remetendo à capoeira, tipo de luta essencialmente brasileira. Em *Medida por Medida*, por sua vez, temos os sons da rabeca com músicas alegres, aludindo à cultura nordestina; isso aliado à imagem de clowns com fantasias coloridas, fazendo-nos lembrar um pouco do maracatu e do carnaval.

Enfim, como podemos ver, as peças shakespearianas ganharam ares tipicamente brasileiros e não são as mesmas peças encenadas no período elisabetano. Os recursos verbais e teatrais alteram a forma e o significado da adaptação de uma maneira que, ainda que enxerguemos nela a essência da obra-fonte, vemos também que é uma obra diferente. Desse modo, “[...] any adaptation is, and is not, Shakespeare” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 4)¹³.

A peça *Macbeth*, encenada no Brasil, adquiriu tons verde-amarelos ao ser apresentada no país, porém ainda percebemos nela uma ligação muito estreita com os padrões de representação vitorianos. Por outro lado, em *uMabatha* percebemos uma completa reconfiguração estética e textual, onde a trama shakespeariana enche-se totalmente da essência sul-africana ao ser adaptada por Welcome Msomi. Lembremos que a cultura, o local e o meio social e político onde é criada uma adaptação

¹³ Tradução Nossa: “[...] qualquer adaptação é, e não é, Shakespeare” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 4).

naturalmente a transformam em uma obra independente, com questões, cores e abordagens próprias.

Segundo Hutcheon (2013), as adaptações apresentam contextos de criação e recepção que envolvem aspectos materiais, públicos e econômicos, como também aspectos culturais, pessoais e estéticos. Esses são os motivadores principais para que a história transposta seja reinterpretada de maneiras tão diversas ideologicamente. Logo, percebemos que em toda adaptação há um intercâmbio de culturas, denominada por Hutcheon (2013) de transculturação.

Para a autora, em toda adaptação transculturada há uma mudança significativa do uso político na obra adaptada, no qual “o contexto condiciona o significado” (HUTCHEON, 2013, p. 196), ou seja, as adaptações podem abrir um leque de novas interpretações dependendo do momento sócio-político em que ela está sendo encenada. O inverso pode acontecer também, quando o contexto sócio-político da época “pede” que certas obras sejam trazidas novamente ao público. Em situações de censura política, tais articulações artísticas são muito utilizadas.

Pensemos no Brasil durante o Regime Militar, no qual a censura esteve presente em todo tipo de manifestação artística, forçando os artistas a serem mais criativos para driblarem as proibições em relação ao seu direito de expressão. Este cenário hostil fez com que grandes escritores surgissem com obras icônicas por sua forma de contestar a realidade vivida no país. Dentre os vários escritores deste período destacam-se: Chico Buarque, Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), João das Neves e Augusto Boal.

Fundador do Teatro do Oprimido e da Estética do Oprimido, Augusto Boal destacou-se pelo seu engajamento político contra a ditadura, e sua adaptação shakespeariana de *A Tempestade* é um exemplo de como a obra-fonte adquire nova significação ao ser adaptada dependendo do contexto político em que ela está imersa.

É imprescindível frisar mais uma vez que o processo da adaptação não é feito por acaso: em tudo há uma intenção, começando pela escolha da obra a ser adaptada. *A Tempestade*, de William Shakespeare, tem em sua essência o questionamento sobre a colonização, sobre o qual nos perguntamos quem na verdade é, de fato, bárbaro: o colonizador ou o colonizado. Boal, por sua vez, reconstrói a peça shakespeariana enxergando o nosso país, que “colonizado” mais uma vez pela ditadura, clama por liberdade.

Na figura de Caliban nós nos enxergamos, “somos Caliban”, como afirma Boal. Enfim, revivemos a formação do nosso país através das palavras desse cativo:

CALIBAN – Esta ilha pertence-me, e você roubou-me! Quando você veio pela primeira vez, eu acreditei em você, e você me corrompeu! Deu-me supérfluo, e eu dei-te minhas terras. Deu-me colares, espelhos e anéis, eu ofereci-te os meus rios, as minhas praias e os meus campos. Que sobre ti caiam todas as maldições da terra! Que te matem os escorpiões, os sapos e os morcegos. Você reina na minha terra e eu sou escravo no meu país! (BOAL, 1979, ato I, cena II).

Como podemos perceber, *A Tempestade*, de Boal, embora tendo a sua base no texto shakespeariano, nos apresenta um texto novo, com questões muito particulares, próprias da nossa cultura, da nossa origem. O trecho destacado anteriormente nos relembra a colonização dos portugueses sobre os índios no território brasileiro, e como esse processo não foi pacífico. Boal nos relembra que a nossa cultura tem valor e que “nenhuma cultura imposta é mais bela do que a nossa” (BOAL, 1979, p. 7). O interessante é perceber que o dramaturgo reafirma a nossa cultura utilizando-se da peça shakespeariana como inspiração. Isso nos faz pensar no Movimento Antropofágico, liderado por Oswald de Andrade, no qual fica proposto o ato de deglutir, ruminar e transfigurar a cultura advinda principalmente da Europa e regurgitá-la sob os moldes nacionais, ou seja, transformar a cultura estrangeira em nossa.

O Movimento Antropofágico nos estimula a adaptar, a aproveitar, sim, a arte do outro e a transformá-la e trazê-la para a nossa realidade, para o nosso mundo, criando uma arte essencialmente nossa. A Antropofagia cria vínculos sobre os quais podemos criar nossa identidade através da mistura de culturas, afinal, esse “ruminar” a cultura do outro é nada mais, nada menos que adaptar.

Mais uma vez o Brasil se assemelha à África do Sul quando falamos em adaptação. Augusto Boal, assim como Welcome Msomi, se utilizou de uma peça shakespeariana para abordar assuntos referentes à condição política enfrentada no Brasil, sendo ela a Ditadura Militar. Msomi fez o mesmo, utilizou-se de *Macbeth* para fazer emergir, ainda que sob a censura do *apartheid*, assuntos pós-coloniais sobre a libertação política e cultural sul-africana.

Dessa forma, como já foi dito, a adaptação estabelece sempre um diálogo intertextual com o texto-fonte, onde nada é feito inocentemente: em tudo há uma intenção, seja de prestar uma homenagem, de contestar, de apresentar outro ponto de vista. Enfim, de toda forma, cada leitura incita novos questionamentos, novas perspectivas, abrindo mais possibilidades de reflexão e conhecimento.

1.3 O pós-colonialismo e os estudos culturais na adaptação

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos — isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar (Foucault, O Panoptismo, 1987, p.221).

Discutir sobre o pós-colonialismo e os estudos culturais nas adaptações é falar, também, sobre questões de poder e, consequentemente, sobre a construção de uma identidade nacional, na qual a “tradição literária”, como define Candido em *Formação da Literatura Brasileira* (2000), se estabelece e se concretiza como um fenômeno de civilização. Os países que antes foram colônias apresentam dilemas em estabelecer essa “tradição” justamente pela dificuldade em definir o que é seu, a sua cultura, a sua identidade e, consequentemente, a sua Literatura.

É mister abordar, neste trabalho, as teorias pós-colonialistas e culturais na adaptação transculturada, pois a peça *uMabatha*, objeto do nosso estudo, está envolta justamente nestes aspectos culturais e políticos, afinal, a adaptação sul-africana foi criada e encenada durante o período do *apartheid*, na África do Sul sendo, portanto, impossível deixar de mencionar essas teorias para o desenvolvimento e análise da obra.

Thomas Bonnici, em *Teoria e Crítica Pós-Colonialistas* (2009), afirma que a raiz do Imperialismo advém da crença dos europeus em serem superiores culturalmente e intelectualmente em relação aos nativos de terras estrangeiras. O domínio das ciências e a consequentemente manipulação das mesmas também reforçaram a criação desse discurso separatista e segregatório, afinal, “na política, nas artes e na ciência o poder se constrói através do discurso e, portanto, a pretensão de que haja objetividade nos discursos é falsa, havendo, então, apenas discursos mais poderosos e menos poderosos” (BONNICI, 2009, p.258).

De acordo com o autor, os ideais pós-colonialistas surgiram no século XX com a organização política e cultural de povos e nações que buscavam acabar com o regime colonial e com tudo o que ele representava. Tal movimento se intensificou após a Segunda Guerra Mundial, através dos Direitos Civis nos Estados Unidos e também através das organizações que lutavam pela liberdade dos povos colonizados em todos os continentes.

Bonnici (2009) também destaca que, por volta das décadas de 1920 e 1930, movimentos importantes foram aparecendo como, por exemplo, o Renascimento do *Harlem*, nos Estados Unidos (especialmente em Nova Iorque), com a principal finalidade de despertar a curiosidade e a importância da cultura africana pelo mundo. Outro movimento que também surgiu em 1930 foi o *Négritude*, que se difundiu por vários países africanos.

Sobre o movimento no *Harlem*, Sirlei Santos Campos, em *Macbeth Vodou, de Orson Welles: a marca de uma era* (2004), nos fala sobre a apresentação da peça de Welles e o seu impacto na sociedade norte-americana da época, bem como das suas particularidades. De acordo com a autora, a peça *Macbeth Vodou* ficou assim conhecida por ser ambientada no Haiti do século XIX e por ter sido encenada por apenas atores negros. Esta montagem, como salienta Campos (2004), foi uma oportunidade de abrir espaço para os atores afro-americanos mostrarem seu talento e de estimular o público a frequentar o teatro, principalmente o público negro.

Mark Fortier, por sua vez, em *Theory/Theatre: an introduction* (1997), explica que a teoria pós-colonialista surgiu, assim como a teoria feminista, para “to give voice to an oppressed group by understanding and critiquing the structures of oppression and articulating and encouraging liberation and revolution” (FORTIER, 1997, p. 130)¹⁴. Outra característica muito importante destacada pelo autor é que a teoria pós-colonialista busca desafiar os cânones da arte ocidental através de inúmeras práticas criativas de reapropriação e de reformulação dessa arte.

Dessa forma, a fim de romper com esse discurso hierárquico, Edward Said, em seu livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (2003), busca desmistificar os discursos racistas através de exemplos literários. Faz-se necessário comentar que a Literatura acaba sendo uma forte aliada na busca de uma identidade social, política e cultural.

Eurídice Figueiredo e Jovita Maria Gerheim Noronha, em *Identidade Nacional e Identidade Cultural* (2010), afirmam que o conceito de identidade estaria vinculado à ideia de reconhecimento, em que a identidade nacional seria movida por uma “necessidade de reconhecimento” e a identidade cultural seria movida por uma “exigência de reconhecimento”. As autoras falam que os países recém-constituídos apresentam, na literatura, um engajamento em definir o que lhes é próprio, genuíno, e

¹⁴ Tradução Nossa: “para dar voz a um grupo oprimido, entendendo e criticando as estruturas de opressão e articulando e encorajando a libertação e a revolução” (FORTIER, 1997, p. 130).

não o reflexo do colonizador. Lembremos que o próprio Modernismo brasileiro parte desse princípio, por exemplo.

Entretanto, Figueiredo e Noronha nos alertam para o fato de que a noção de identidade ligada ao reconhecimento “não pode ser compreendida sem que se leve em conta, como propõe Taylor, um aspecto essencial da condição humana que é o ‘dialogismo’” (FIGUEIREDO; NORONHA, 2010, p. 190). Assim, as autoras nos mostram que a identidade é constituída a partir da interação com os outros, ou seja, só se consegue enxergar as próprias particularidades quando esse está contrastando-as com as particularidades de outrem.

O texto *Crítica Literária e Literatura na contemporaneidade: tensões e divergências* (2008), de Jefferson Agostini Mello, nos fala, por sua vez, sobre os rumos da literatura contemporânea, nos apresentando o conflito entre as teorias críticas e a recepção do texto literário no Brasil.

Ao citar Santiago, Mello (2008) afirma que um dos aspectos interessantes dos autores brasileiros é o seu caráter “anfíbio”, ou seja, a junção entre “Arte e Política”. Ele ainda nos diz que essa junção se tornou bastante rica, com produções como *Casa-grande e senzala*, *Sobrados e mocambos* e *Raízes do Brasil*. Essa característica da Literatura brasileira em unir arte e política pode ser vista, também, em outros países que também foram colonizados, como a África do Sul, por exemplo.

Eloína Prati dos Santos, em *Pós-colonialismo e Pós-colonialidade* (2010), nos apresenta considerações sobre a origem do termo pós-colonial, suas significações no decorrer dos anos e os aspectos positivos e negativos do uso desse termo. A autora descreve os principais teóricos do assunto como sendo Said, Bhabha, Spivak, Hulme, dentre outros, abordando a visão e as contribuições de cada um para o fortalecimento dessa corrente crítica.

Santos (2010) inicia seu texto falando que o prefixo “pós” tem gerado discussões entre os críticos porque se refere a “depois” do colonialismo. Entretanto, os estudos pós-coloniais frisam “as articulações ‘entre’ e ‘através’ dos períodos históricos politicamente definidos” (SANTOS, 2010, p. 341). A autora também afirma que há uma “descolonização simbólica” quando as colônias se tornam livres, e a Literatura tem um importante papel nesse processo. Acrescenta que “foi na recriação épica do passado que os primeiros nacionalistas encontraram um meio de contra-escrever sua representação colonial e reinscrever-se nessa nova história” (SANTOS, 2010, p. 344).

Como já foi comentado, a necessidade de se criar uma identidade nacional é mais aparente em países pós-colonizados justamente pelo fato da colonização ter imposto uma cultura alheia, uma língua estrangeira, costumes diferentes, religião etc. Ao retomarem suas memórias e recriarem seus mitos, esses países afirmam a sua história. É o que Edward Said diz em *Cultura e Imperialismo* (2011):

Uma das primeiras tarefas da cultura de resistência foi reivindicar, renomear e reabitar a terra. E com isso veio toda uma série de outras afirmações, recuperações e identificações, todas elas literalmente enraizadas nessa base poeticamente projetada. A busca de autenticidade, de uma origem nacional mais adequada do que a fornecida pela história colonial, de um novo panteão de heróis e (de vez em quando) heroínas, mitos e religiões – isso também foi possibilitado pelo sentimento da terra a ser reapropriada pelo povo. E, junto com esses prenúncios nacionalistas da identidade descolonizada, sempre se segue um novo desenvolvimento como que alquímico, de inspiração quase mágica, da língua natal (SAID, 2011, p.353).

De acordo com Santos (2010), uma estratégia comum da teoria pós-colonial é a de “reler narrativas ocidentais de formas novas, incluindo o ‘re-escrever’ de textos literários metropolitanos por artistas não-ocidentais” (SANTOS, 2010, p. 352). Há, ainda, os termos “re-citar” e “re-sistir”, propostos por Bhabha e Spivak. É como afirma Hutcheon, quando diz que as adaptações “fazem alterações que revelam muito sobre os contextos mais amplos de recepção e produção. Os adaptadores frequentemente “indigenizam” as histórias” (HUTCHEON, 2013, p. 54).

Sobre isso, vemos que as adaptações transculturais, como *uMabatha*, por exemplo, propõem justamente essa mudança, esse questionamento sobre o que é de fato a própria cultura sem que haja um rompimento com as demais. Ou seja, as adaptações promovem a comunicação entre artes, sem hierarquias e sem julgamentos, afinal, a “tradição literária” é construída através de diálogos e interações - e isso tudo só faz enriquecer e frutificar.

CAPÍTULO 2

A VIDA É UM PALCO: O LIMIAR DA ARTE

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*
(Fernando Pessoa em *Autopsicografia*)¹⁵.

A obra de William Shakespeare, como afirma Jay. L. Halio, em *Understanding Shakespeare's Plays in Performance*, “[...] tells us more about ourselves as human beings than any other dramatist or poet” (HALIO, 1988, p.1)¹⁶. Tal afirmação alia-se à ideia de que na obra shakespeariana a vida e o teatro se mesclam, e a nossa existência passa a ser refletida e questionada através das inúmeras facetas humanas representadas em cada peça.

Em *Hamlet*, por exemplo, além de haver uma interessante discussão sobre o fazer teatral através do diálogo do príncipe com atores que visitam o castelo, há também o recurso a *play within a play*, ou seja, a peça dentro da peça, no qual o teatro foi utilizado como revelador da verdade. Hamlet pede para que os atores interpretem *O Assassinato de Gonzaga* para a sua mãe, a Rainha Gertrudes, e para o seu tio, o Rei Cláudio. Entretanto, o príncipe faz alterações no enredo para que seu tio assista e perceba que o crime encenado é, de fato, a sua própria história no momento em que assassina seu irmão, o Rei Hamlet. Enfim, o príncipe utiliza-se da encenação de uma peça para denunciar um homicídio e, com isso, Shakespeare nos faz refletir sobre o quanto o teatro pode revelar sobre nós, as nossas mazelas, nossos medos, sonhos e mais profundos segredos.

A comparação sobre a vida como uma peça de teatro é também utilizada em *Macbeth*, em um dos solilóquios mais famosos dessa obra shakespeariana. Ao saber da morte de sua esposa, Macbeth discursa sobre a brevidade da vida e sobre a nossa impotência diante da morte:

MACBETH: She should have died hereafter.
There would have been a time for such a word.
Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
Creeps in this petty pace from day to day,

¹⁵ Em: < http://www.releituras.com/fpessoa_psicografia.asp>. Acesso em: 20 Abr. 2016.

¹⁶ Tradução Nossa: “[...] nos diz mais a respeito de nós mesmos como seres humanos do que qualquer outro dramaturgo ou poeta.” (HALIO, 1988, p.1).

To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.
(MACBETH, 2006, act V, scene V)¹⁷.

A fala de Macbeth, profundamente inconformada, é um dos ápices dessa tragédia, na qual o então Rei da Escócia reflete sobre a vida como uma sucessão de atos repetidos, amanhã que se passam sem que possamos reagir de forma diferente; um teatro ensaiado, no qual cada fala, cada passo e atitude já estão previamente articulados, onde nós seríamos apenas marionetes a obedecer cegamente o que o destino previamente traçou.

Contudo, com esse diálogo, em contraste com as próprias ações de Macbeth no decorrer da peça, Shakespeare nos faz refletir sobre o que, de fato, define o nosso futuro: as nossas ações ou o destino?

Assim, podemos perceber que, em cada peça, o bardo consegue despertar em nós questionamentos diferentes quando compara a vida ao teatro. Nesse sentido, neste capítulo iremos abordar como a vida de William Shakespeare corroborou para a criação do seu teatro, ou seja, que tipo de educação o bardo teve durante a infância e juventude, o que ele leu, as experiências de vida que teve e as relações entre estas informações e sua forma de escrita.

Iremos nos aprofundar na peça *Macbeth*, objeto do nosso estudo, e buscar as referências que o bardo utilizou para construir a sua obra, abordar essa tragédia sob o viés do poder e suas consequências e, além disso, trazer alguns exemplos de adaptações que surgiram a partir dessa peça.

Para isso, teremos como fonte crítica os textos de Park Honan (2001), Barbara Heliodora (2014), John Drakakis (2013), John Gassner (2002), dentre outros, para abordar os primeiros anos da vida de Shakespeare e nos aprofundar sobre a criação de *Macbeth*.

¹⁷ “MACBETH: É morta... Não devia ser agora. Sempre seria tempo para ouvir-se essas palavras. Amanhã, volvendo trás amanhã e trás amanhã de novo. Vai, a pequenos passos, dia a dia, até a última sílaba do tempo inscrito. E todos esses nossos ontens têm alumiado aos tontos que nós somos nosso caminho para o pó da morte. Breve candeia, apaga-te! Que a vida é uma sombra ambulante: um pobre ator que gesticula em cena uma hora ou duas, depois não se ouve mais; um conto cheio de bulha e fúria, dito por um louco, significando nada” (MACBETH, 1989, ato V, cena V).

2.1 Shakespeare: o grande adaptador

Adaptation is central to Shakespeare's work and to his continuing cultural presence: Shakespeare adapted source texts and now his 'adaptations' are adapted in an enormous range of cultural contexts (Fischlin e Fortier) ¹⁸.

Grande é o fascínio que William Shakespeare desperta até hoje, não só por suas peças, mas também, e principalmente, por sua vida e época, afinal, como afirma Barbara Heliodora, em *Shakespeare: o que as peças contam* (2014), o bardo, além de ser um autor essencialmente popular, era “um homem do seu tempo” (HELIODORA, 2014, p. 11).

O período em que o dramaturgo viveu foi propício para o desenvolvimento do teatro, bem como a sua localização: a Londres das eras elisabetana (1558-1603), quando a Inglaterra estava sob o comando da rainha Elisabeth I, e jaimesca (1603-1625), quando o país passou a ser reinado por Jaime I - época em que a obra shakespeariana atingiu o máximo de sua excelência com as tragédias: *Otelo* (1603-04), *Macbeth* (1605-06) e *Rei Lear* (1606-07), com exceção de *Hamlet*, que foi escrita entre 1601 e 1602.

É sabido que William Shakespeare foi um grande adaptador. A maioria de suas peças foi escrita a partir de histórias e lendas que circulavam no imaginário das pessoas. A partir disso, sabemos que Shakespeare foi um grande leitor – e essa característica nos instiga a querer conhecer um pouco mais sobre os primeiros anos da vida do bardo e, assim, conjecturar as possíveis inspirações e motivações para a sua escrita tão diversificada em relação a temas, lugares e questionamentos essencialmente humanísticos.

Filho de Mary e John Shakespeare, William nasceu em 1564, em Stratford-upon-Avon, e morreu em 1616. Foi o primeiro filho do casal a atingir a vida adulta, pois sua mãe havia tido duas gestações, sendo de duas meninas, que faleceram ainda bebês. Os estudiosos não sabem ao certo o dia em que o autor nasceu, entretanto, segundo Park Honan, em *Shakespeare: uma vida* (2001), sabe-se que a Inglaterra enfrentava a peste bubônica nessa época, e por conta disso foi criada uma lei que dizia que as crianças deviam ser batizadas no máximo em uma semana após o nascimento. Na paróquia de Stratford, ainda há o nome de “Gulielmus”, ou William, registrado no dia 26 de abril de 1564 com os seguintes dizeres: “Gulielmus filius Johannes Shakspere” (HONAN, 2001, p. 31).

¹⁸ Tradução Nossa: “A adaptação é central na obra de Shakespeare e em sua contínua presença cultural: Shakespeare adaptou textos-fontes e agora suas ‘adaptações’ são adaptadas em uma enorme gama de contextos culturais” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 8).

O pai de William, John Shakespeare, era um lueiro e, além disso, comercializava as carnes dos animais cujo couro era utilizado para o seu ofício. Sua vida, segundo Honan (2001), foi marcada de altos e baixos, e seu filho se beneficiou de sua boa fase quando ingressou na escola. Entretanto, sabe-se que a educação informal recebida pelos pais também era muito rica, e, como primeiro filho, William recebeu todas as atenções e cuidados com sua formação.

Não há como afirmar como foi, especificamente, a vida doméstica da família de Shakespeare, pois não há registros ou documentos que sustentem tais afirmações. Entretanto, estudando a sociedade da época e os seus costumes, é possível definir algumas particularidades que todas as famílias de classes intermediárias partilhavam e, assim, inferir como deve ter sido a infância do bardo. A música, por exemplo, era estimulada e apreciada em todas as famílias. Honan (2001) afirma que os pais sabiam dançar e que a ensinavam para seus filhos, e isso fortalecia o elo entre a família e tornava o dia mais agradável. Era comum, também, que todos tivessem em casa um tamborim, um alaúde ou uma flauta doce. Dessa forma, “Shakespeare não foi o único menino nascido nas classes intermediárias a receber uma educação bastante apurada, ainda que informal, nos fundamentos musicais” (HONAN, 2001, p. 46).

Ainda que não tenha frequentando a universidade, é sabido que em sua infância e adolescência o autor inglês frequentou a escola. John Shakespeare era um homem que estava sempre buscando melhorar sua posição diante do conselho governante de Stratford. Exerceu diversos cargos até chegar ao posto de chefe do conselho, tornando-se prefeito da cidade. Com seu novo cargo, John pode mandar o seu filho para a escola de latim (HONAN, 2001).

Frequentar uma escola de latim na época de Shakespeare era fazer parte de uma elite, pois o prestígio do latim era muito grande na Europa. A escola que William frequentou se chamava *King's New School*, sendo também denominada como “*free scole*”. Na escola, Shakespeare aprendeu a exercitar bem a memória. De acordo com Honan (2001), a lição que era aprendida na parte da manhã tinha que ser repetida de cor no dia seguinte. Já nas sextas-feiras, todos os alunos tinham que ter decorado “perfeitamente” as lições de todos os dias anteriores. Assim, chegamos à conclusão de que em toda a sua vida escolar, William Shakespeare decorou textos em latim quase que diariamente (HONAN, 2001).

A escola de latim era muito rígida e focalizada em relação ao seu campo de estudo, e isso gerava alguns problemas, pois os meninos “não aprendiam nada sobre

sociedade, política, e história modernas, sobre a vida de sua cidade, condado ou nação e quase nada a respeito dos ofícios, do comércio, da agricultura, do corpo humano ou qualquer outro tópico que lhes pudesse vir a ser útil” (HONAN, 2001, p. 72). Ou seja, o saber que o dramaturgo adquiriu na escola foi apenas o começo do vasto conhecimento que ele viria a acumular durante a sua vida e possível de ver em suas peças.

Outro fato muito interessante na educação de Shakespeare era que as escolas tinham como base o Humanismo, e algumas raízes desse pensamento são encontradas em trabalhos de alguns florentinos do século XV como, por exemplo, Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. O pensamento defendido por Pico della Mirandola é instigante, pois reflete, e muito, a forma de William Shakespeare escrever suas peças, de elaborar seus personagens, para que discutamos as ações humanas e suas consequências:

Pico defendia que nós não somos nem celestiais nem terrenos, nem mortais nem imortais, nem bons nem maus, mas somos o produto de nossas escolhas. Sendo assim, as mentes jovens têm de ser treinadas para fazer escolhas éticas, e o objetivo das escolas inglesas não deve ser o de purificar almas, mas o de preparar o intelecto para servir de maneira adequada no mundo de Deus (HONAN, 2001, p. 74-75).

O pensamento Humanista pode ser perceptivelmente notado nos personagens das peças shakespearianas, principalmente nas tragédias, e seja talvez por isso que essas peças transcenderam o tempo, afinal, o que discutimos e refletimos nessas obras são as ações humanas e suas reações. Trata-se de uma aula sobre ética e valores, sobre nossos vícios e virtudes – por isso Shakespeare é universal e atual, pois esses questionamentos sempre existirão em todas as partes do mundo.

Ao estudar a vida escolar de William Shakespeare, deparamos com interessantes descobertas. Além do exercício da memória – que certamente ajudou Shakespeare em seu momento como ator e também em sua grande assimilação de textos diversos – havia também a aula de retórica com um exercício chamado *controversiae*, que consistia em defender um ponto de vista diante dos colegas e depois defender o outro ponto de vista com o mesmo afinho que o primeiro. Essa atividade, como afirma Honan, fez com que o poeta inglês desenvolvesse uma escrita “envolvida mas sem envolvimento” (HONAN, 2001, p. 80).

Havia também o aprendizado através da *imitatio*, em que os alunos tinham que “assimilar diversos trechos de obras em latim para produzir um texto semelhante e ao mesmo tempo diferente daquele a ser imitado” (HONAN, 2001, p. 81). Dentre os

autores lidos por Shakespeare durante a vida escolar, destacam-se Ovídio, Quintiliano, Erasmo, Susenbroto e Cícero.

Dessa forma, percebemos que, a partir desse estudo aguçado em retórica apoiado à habilidade da memória apurada, Shakespeare se tornou um grande adaptador, escolhendo temas que já haviam sido bastante trabalhados para recriar textos que apresentam um elo familiar com o texto anterior, mas que são, ao mesmo tempo, inovadores e originais. É como afirma John Gassner, em *Mestres do Teatro I* (2002):

Shakespeare é singular apenas em sua imensa faculdade de assimilar o fermento intelectual de seu tempo, de associá-lo convincente e apropriadamente a personagens vivos, e de fixá-lo no molde de suas situações dramáticas com um considerável efeito de justeza e de inevitabilidade dramática. E porque esses pensamentos são captados com a intensidade de algo recém-descoberto, porque tudo é sentido por ele com êxtase, paixão e singularidade, Shakespeare parece um dramaturgo mais abrangente que qualquer outro que o tenha seguido (GASSNER, 2002, p. 247).

Os estudos na escola de latim encerravam quando os alunos tinham, em média, quinze ou dezesseis anos, e Shakespeare teve que sair mais cedo da escola devido às dificuldades financeiras enfrentadas por seu pai no período. Entretanto, como afirma Honan (2001), parece que Shakespeare não teve que deixar os estudos muito antes do término normal das aulas, pois há evidências que comprovam que o bardo deixou de ir à escola poucos meses antes de completar quinze anos (HONAN, 2001, p. 87).

Mesmo com as dificuldades financeiras, William não ficou desamparado economicamente, pois seu pai ainda mantinha o negócio da família como luveiro e possuía duas casas na Henley Street, e há indícios de que tenha trabalhado para seu pai.

Não se sabe ao certo quando que o teatro entrou na vida de Shakespeare, mas há possíveis hipóteses para o despertar do bardo pelas artes cênicas. Heliadora (2014) declara que Stratford era ponto de parada para tropas do exército e, possivelmente, para artistas itinerantes. A cidade também ficava perto do castelo de Warwick e também do castelo Kenilworth, onde houve uma grande festividade devido à visita da rainha Elizabeth, em 1575, época em que Shakespeare tinha onze anos. Conjectura-se, então, que William Shakespeare e seu pai foram até o castelo para assistir aos festejos.

Há estudos que comprovam que o dramaturgo, antes de ir para Londres, passou uma temporada no campo, onde foi contratado por uma família para ser mestre e tutor dos seus filhos e onde eventualmente organizava espetáculos para eles (HELIODORA, 2014).

Jovem, Shakespeare se casa com Anne Hathaway, em 27 de novembro de 1582, aos dezoito anos. Sua primeira filha, Susanna, nasceu seis meses após o casamento, no dia 26 de maio de 1583. Dois anos depois, nascem os gêmeos Hamnet e Judith. Em 1596, Hamnet falece, aos onze anos de idade. Entretanto, as suas duas filhas atingiram a vida adulta e se casaram.

Cumpra lembrar que existem aspectos na vida de William Shakespeare que não podem ser explicados com exatidão e são denominados, como afirma Heliadora (2014), “os anos perdidos de Shakespeare”. O motivo pelo qual ele saiu de Stratford, por exemplo, continua sendo um enigma. O fato é que o bardo decidiu tentar a vida em Londres, e a partir daí a sua vida foi percorrendo caminhos que o levaram para o teatro, vindo a se tornar um grande dramaturgo.

Segundo Honan, aos vinte e poucos anos, Shakespeare chega à cidade de Londres e, mesmo com a pouca idade, ele estava muito bem preparado para trabalhar com teatro, pois: “Aprendera a arte da elocução com um professor nascido em Londres [...]. Não há como duvidar de sua energia. ‘No campo’ ou em casa, Shakespeare deve ter adquirido prática como cantor ou músico – e ele sabia que um bom ator tem de ser versátil” (HONAN, 2001, p. 132).

Londres, naquele momento, oferecia para os artistas inúmeras possibilidades de crescimento. Muitos teatros foram surgindo e, além disso, a cidade cosmopolita oferecia muitas novidades para Shakespeare, seja com histórias, o convívio com pessoas de diversos lugares, enfim, todo esse conhecimento foi absorvido pelo dramaturgo e transformado em material dramático.

Não há registros de como Shakespeare iniciou a sua carreira em Londres, mas o mais provável é que ele tenha começado como “trabalhador contratado” de outros atores, desempenhando tarefas braçais como montagem de cenário, dentre outros. Mais tarde, Shakespeare se tornou ator, afinal, sua engenhosidade e domínio com as palavras permitiram-no interpretar muito bem. Entrou para a companhia dos *Chamberlain's Men* e foi galgando espaço até começar a escrever peças.

Outro fato curioso sobre Shakespeare é que não há indícios de que o bardo tenha viajado para outros países, ou seja, todas as suas histórias, mesmo aquelas que se passam em terras distantes, foram todas escritas a partir de um conhecimento que Shakespeare adquiriu na própria Inglaterra.

Enfim, como pudemos notar, a vida escolar de William Shakespeare foi essencial para o seu sucesso como ator e escritor, daí a importância de estudá-la. É

verdade que o bardo não frequentou a universidade, mas, diante da base escolar que o autor teve, e das experiências de vida que enriqueceram o seu imaginário, percebemos que Shakespeare soube aproveitar muito bem todo o conhecimento adquirido e, com sua genialidade, legou-nos trabalhos riquíssimos em beleza, labor e inteligência.

2.2 As origens de *Macbeth*

Dentre as tragédias shakespearianas, *Macbeth* é uma das mais curtas, entretanto, é também uma das mais sangrentas e cruéis que o bardo produziu. Escrita em por volta de 1603-1606, a peça conta a história de Macbeth, um general do exército escocês que, ao encontrar feiticeiras e receber delas profecias cheias de ambiguidades, dizendo que ele seria Rei da Escócia, começa a nutrir em seu âmago uma sede incontrollável por poder.

Sua esposa, Lady Macbeth instiga ainda mais os desejos do marido ao traçar um plano para matar o Rei Duncan e, com isso, assumir o trono. Enfim, *Macbeth* discute temas que são muito atuais como a ganância e até que ponto o ser humano pode chegar para atingir os seus objetivos.

Entretanto, antes de nos debruçarmos sobre o texto shakespeariano, faz-se necessário discutir sobre algumas particularidades da peça como, por exemplo, em qual texto Shakespeare se inspirou para escrever essa obra e sobre alguns fatos históricos que podem ter corroborado a escolha do tema e, consequentemente, a construção da peça.

Para escrever essa tragédia, Shakespeare guiou-se pelas *Chronicles of England, Scotland and Ireland*, de Raphael Holinshed que foram publicadas em 1587. Em seu texto, Holinshed conta a história de Makbeth, que, ao receber profecias de três *weird sisters* (designadas pelo autor como ninfas ou fadas) de que seria Rei da Escócia, mata o Rei Duncane e lhe usurpa o trono.

Há claras relações intertextuais entre o texto de Holinshed e o de Shakespeare: a presença dos personagens como Banquo, o rei Duncan, a esposa de Macbeth, as feiticeiras. Enfim, em toda adaptação há uma relação próxima entre os textos, o que remete, lembremos, ao texto de Hutcheon (2013): a repetição com variação, no qual há sempre uma intencionalidade própria.

Shakespeare modifica alguns aspectos e estende a participação de alguns personagens para formar a sua peça. Banquo, por exemplo, é cúmplice do assassinato de

Duncan nas crônicas de Holinshed. Entretanto, em *Macbeth*, ele é inocente e mais uma vítima do rei sanguinário.

John Drakakis, na introdução de *Macbeth: a critical reader* (2013), afirma que Shakespeare, em relação à Holinshed, se aprofunda mais nos sentimentos humanos através da crueldade de Macbeth, se estendendo mais nas tensões psicológicas entre “the loyalty of the ‘subject’ and the impulse to rebellion that is paradoxically generated by the ambition” (DRAKAKIS, 2013, p. 6-7)¹⁹. Em outras palavras, Shakespeare explora ainda mais os sentimentos humanos, a nossa “guerra interior” entre o bem e o mal, com a qual lidamos todos os dias.

Honan afirma que, além de adaptar o texto de Holinshed, Shakespeare também utilizou eventos que estavam ocorrendo na época para criar o seu *Macbeth*, e um deles foi a ascensão do Rei James I após o falecimento da Rainha Elisabeth I. O reinado da Rainha Elisabeth I foi marcado por muita glória e popularidade, pois foi neste período que as artes, principalmente o teatro, começaram a fervilhar em todos os lugares e onde surgiram grandes autores, sendo um deles William Shakespeare. Entretanto, todos os reinados um dia chegam ao fim, e Elisabeth I adiou a escolha de seu sucessor o máximo que pôde. Como não se casou e, portanto, não teve herdeiros diretos, Elisabeth aprovou a nomeação de seu primo James VI²⁰, Rei da Escócia, como seu sucessor. Em 1603, James VI da Escócia se torna James I da Inglaterra e Irlanda e une as coroas. No mesmo ano, a Companhia dos *Chamberlain’s Men* é renomeada de *King’s Men* e Rei James I passa a ser o patrono da companhia (HONAN, 2001).

Segundo Honan (2001), houve uma grande recepção para o Rei James I, com uma cerimônia de boas-vindas, no qual se apresentavam diante do rei “três menininhos, vestidos como profetisas ou sibilas”, saudando-o como descendente de Banquo, profetizando as seguintes palavras: “Não a ti, Banquo! Mas a teus descendentes. Os imortais prometeram poder eterno” (HONAN, 2001, p. 399).

Como podemos notar, o fato de Shakespeare ter escrito, nessa época, uma peça sobre a Escócia não foi por acaso. Certamente o bardo escreveu *Macbeth* pensando no novo rei, e há indícios disso. Por exemplo, acreditava-se que Jaime I era descendente de Banquo (hoje se sabe que Banquo nunca existiu), e no texto de Holinshed, como já foi mencionado, Banquo é aliado de Macbeth e sabia sobre os planos de assassinar o rei

¹⁹ Tradução Nossa: “[...] a lealdade do ‘sujeito’ e no impulso à rebelião que é paradoxalmente gerada pela ambição” (DRAKAKIS, 2013, p. 6-7).

²⁰ Jaime VI & I era filho de Lord Darnley e Mary, *Queen of Scots*. A mãe de Jaime VI & I era sobrinha neta de Henrique VIII, pai de Elizabeth I. Portanto, Elizabeth I e Jaime VI & I eram primos.

Duncan. Já em *Macbeth*, Shakespeare muda a história, criando um Banquo inocente em relação aos planos maléficos de Macbeth.

A cena em que as feiticeiras afirmam a Banquo que ele não será rei, mas gerará reis, na peça shakespeariana, também fortaleceu a crença de que o Rei Jaime I fora destinado ao trono desde sempre. Geoffrey Bullough, em *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (1973), destaca, também, que o rei James I não gostava muito de peças longas (BULLOUGH, 1973). Por esse motivo, podemos supor que *Macbeth* é a tragédia mais curta de Shakespeare não por acaso.

Bullough (1973) também enuncia que Shakespeare teve contato não apenas com as crônicas de Holinshed, mas também com outras obras a fim de criar o seu *Macbeth*. Dentre as obras análogas à tragédia shakespeariana destacam-se *Vertumnus Sive Annus Recurrens*, de Matthew Gwinn, apresentada em 1605 e impressa em 1607. Tal obra apresenta as “*fatal Sisters*” com suas profecias.

Outro exemplo é a obra *A Continuance of Albions England*, escrita por William Warner, em 1606. Neste trabalho, vemos a presença de *Makebeth* “who had traitrously his sometimes Sovereigne slaine, and like a Monster not a Man usurpt in Scotland raigne” (BULLOUGH, 1973, p. 472)²¹. Nesta obra, vemos também a presença das *Weird-Elves*, ou seja, fadas ou ninfas que também fazem profecias à *Makebeth*. Há também *The Chronicle of Andrew Wyntoun*, escrita em seis volumes, em 1903-14. O livro que descreve a previsão das bruxas está no volume VI.

Além das Crônicas de Holinshed, como já foi mencionado, as possíveis demais fontes utilizadas podem ser *Rerum Scoticarum Historia*, escrito por George Buchanan, em 1582; a obra *De Origine, Moribus, et Rebus Gestis Scotorum*, escrita por John Leslie, em 1578, e *Medea*, escrita por Seneca e traduzida por John Studley, em 1566. Com isso, podemos notar que foram várias as fontes que estavam à disposição de William Shakespeare para compor a sua peça sobre a Escócia.

As semelhanças entre a peça shakespeariana da obra de Holinshed são muito profundas. Makbeth e Banquo encontram mulheres com estranha aparência que o saúdam:

All haile Makbeth, thane of Glamis (for he had latelie entered into that dignitie and office by the death of his father Sinell.) The second of them said; Haile Makbeth thane of Cawder. But the third said; All

²¹ Tradução Nossa: “que, por vezes, teve de forma traidora a sua Soberania imolada, e como um Monstro, não um Homem, usurpou o reino da Escócia” (BULLOUGH, 1973, p. 472).

haile Makbeth that hereafter shalt be king of Scotland (BULLOUGH, 1973, p. 495)²².

Através deste excerto, percebemos que o texto shakespeariano se aproxima bastante do de Holinshed, embora a peça do bardo explore muito mais os dilemas humanos em sua tragédia, conferindo autenticidade ao dramaturgo. Há uma clara adaptação da obra de Holinshed por Shakespeare, embora isso em nada diminua a qualidade e a excelência de *Macbeth*.

Shakespeare também se aproveitava dos fatos atuais da sua época para compor suas peças e, segundo Honan (2001), um assunto que estava muito em voga no mês de novembro, em Londres, era o regicídio através do *Gunpowder Plot*, ou seja, a Conspiração da Pólvora que aconteceu em cinco de novembro de 1605. Tratava-se de uma conspiração, com padres católicos envolvidos, com o principal objetivo de matar o Rei Jaime I, no qual um soldado chamado Guy Fawkes carregou “vinte tonéis de pólvora e várias barras de ferro até um aposento abaixo da Câmara dos Lordes” (HONAN, 2001, p. 399). Os conspiradores queriam que o catolicismo voltasse a ser a religião oficial da Inglaterra e, para atingir este propósito, teriam que matar o rei, a rainha e o príncipe Henrique. Com o plano descoberto, começaram o julgamento dos conspiradores e, conseqüentemente, o cumprimento das penas de enforcamento. No julgamento do padre Henry Garnet, superior da ordem jesuíta, foi alegado o perjúrio, entretanto, o jesuíta se defendeu alegando que ele tinha o direito de “se equivocar”, ou seja, fazer uso do *equivocation*, que significa usar as palavras de forma ambígua tornando o argumento enganoso.

Percebemos que o discurso ambíguo está presente a todo o momento nas profecias das bruxas em *Macbeth*, e é essa ambiguidade que tange toda a tragédia, de forma que nos questionamos a todo o instante sobre como as palavras são perigosas e como podemos convertê-las a nosso favor quando queremos.

Na cena do porteiro há também referência ao *equivocation*, nos remetendo à Conspiração da Pólvora:

PORTER: [...] Knock, knock.
Who's there,
In the other devil's name?

²² Tradução Nossa: “Todos saúdem Makbeth, Tane de Glammis (pois ele havia recentemente recebido este cargo e honra após a morte de seu pai, Sinell.). A segunda delas disse; Salve Makbeth, Tane de Cawder. Já a terceira disse; todos saúdem Makbeth, que em seguida será rei da Escócia” (BULLOUGH, 1973, p. 495).

Faith, here's an equivocator that could swear in both
the scales against either scale, who committed treason enough for
God's sake, yet could not equivocate to heaven.
O, come in, equivocator.
(MACBETH, 2006, act II, scene III)²³.

De acordo com Drakakis (2013), a linguagem “escorregadia” com seus significados incertos está ligada, principalmente, a efeitos externos ao texto, ao pensarmos nas *Weird Sisters*, e internos ao texto, ao pensarmos no psicológico intensamente torturado de Macbeth. Ou seja, essa linguagem ambígua se tornou tão destrutiva nos ouvidos de Macbeth porque ele já nutria, em seus pensamentos mais secretos, o desejo de ser rei, de ter o poder absoluto. A ambição sempre esteve presente em sua mente, e as palavras das bruxas, aliadas às palavras de Lady Macbeth, foram o estopim para o desenrolar da tragédia.

Já em relação a fatores externos ao texto, em relação às *Weird Sisters*, chegamos novamente às crenças vividas pelos ingleses na época de Shakespeare – e uma delas é a bruxaria. O imaginário das pessoas na Inglaterra, ainda sob o reinado da Rainha Elizabeth, estava envolto em superstições pregadas pela Igreja Católica e pela falta de conhecimento apurado sobre a ciência e a medicina. Dessa forma, acreditava-se que as doenças, mortes e eventos tidos como sobrenaturais como, por exemplo, morte de animais, problemas na colheita ou mudanças climáticas eram provocados por bruxas.

A bruxaria se tornou o principal alvo de todos os problemas enfrentados pelos ingleses naquela época, período em que se acreditava que tal prática seria responsável por determinar o destino dos homens. Em *Macbeth*, Shakespeare utiliza a expressão *Weird Sisters*, na qual a palavra “*Weird*” vem da língua anglo-saxônica “*wyrd*”, que significa destino.

Geraldo U. de Sousa, em seu artigo *Cookery and Witchcraft in Macbeth* (2014), estabelece uma relação entre o ato de cozinhar e a bruxaria, considerando o caldeirão como um símbolo da bruxaria através da transformação de ingredientes em alimentos. O autor afirma, ainda, que o primeiro folheto sobre bruxaria na Escócia foi publicado em Londres, em 1591, e a Inglaterra e a Escócia nutriam as mesmas crenças com relação às práticas das bruxas.

Em 1597, o então Rei Jaime VI da Escócia, futuro Rei da Inglaterra, publicou o tratado *Daemonology*, no qual ele descrevia a sua crença em relação à existência de

²³ “PORTEIRO: Toc, toc, toc! Quem é, em nome de 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” (MACBETH, 1989, ato II, cena III).

bruxas, as formas de identificá-las e exterminá-las. Tal obra inspirou uma nova perseguição às bruxas. Acreditava-se que as mulheres, principalmente as viúvas e as que viviam às margens da sociedade eram bruxas. As parteiras também eram consideradas feiticeiras por conta de seus conhecimentos sobre o corpo feminino e também pelo conhecimento de remédios feitos a partir de ervas medicinais.

O caldeirão, como já mencionado, estava intrinsecamente ligado a essas práticas em que o imaginário era construído a partir de mulheres em volta a um caldeirão cozinhando ingredientes nefastos como, saliva, sangue, partes de animais peçonhentos, dentre outros, com objetivos maléficos como, por exemplo, encantamentos, voos noturnos e *black Sabbaths*. A principal descrição das bruxas, segundo Souza (2014), era de “naked, female witches grouped around a cauldron and symbolically united by a triangle of cooking forks” (SOUSA, 2014, p. 167)²⁴. Então, durante o reinado de Jaime I, a caça às bruxas se tornou mais popular. As mulheres acusadas de bruxaria eram submetidas a testes para verificar se elas eram bruxas ou não. Uma das práticas frequentes era de amarrar uma pedra nos pés da acusada e depois lançá-la no rio: se ela flutuasse, era uma bruxa, e se afundasse, era inocente. Como podemos notar, muitos inocentes morreram naquele período.

Para Sousa (2014), Shakespeare, ao representar as bruxas em *Macbeth*, combina aspectos do folclore, das crenças populares e da literatura clássica. A questão conflitante entre o bem e o mal está presente a todo o instante na tragédia, demonstrando o quão complexa é a mente humana.

Percebemos, dessa forma, que mesmo trazendo assuntos que interessavam ao Rei Jaime I como a bruxaria, por exemplo, Shakespeare não escreveu *Macbeth* sob medida para agradar o rei, pois, segundo Honan (2001), Shakespeare inocenta Banquo em relação ao assassinato de Duncan, mas não cria uma imagem “impecável” deste personagem, pois Banquo pede às feiticeiras que também o ajudem com suas profecias, embora morra antes de revelar mais de seus pensamentos “amaldiçoados sob suas perspectivas ou as de seus descendentes” (HONAN, 2001, p. 401). Em outras palavras, para Honan (2001), Banquo também tem a sua ambição aguçada ao receber a profecia de que seus descendentes seriam reis, mas não tem tempo de revelar seu lado vil porque é assassinado por Macbeth.

Portanto, mesmo notando que o bardo se utiliza de fatos ocorridos na época, bem como assuntos que estimulam a curiosidade do rei e patrono para compor a sua tragédia,

²⁴ Tradução Nossa: “mulheres nuas agrupadas ao redor de um caldeirão simbolicamente unidas por um triângulo de garfos” (SOUSA, 2014, p. 167).

seu foco está voltado para o “seu realismo político, sua preocupação com a história, com a psicologia e com a verdade” (HONAN, 2001, p. 401). Enfim, Shakespeare era mais fiel ao seu texto e à sua verossimilhança do que ao seu rei. Sua escrita estava sempre envolvida entre essas duas forças, a partir das quais ele conseguia se equilibrar muito bem, pois era capaz de criticar aspectos da realeza sem se indispor com ela.

2.3 O poder em *Macbeth*

There is no art
To find the mind's construction in the face
(MACBETH, 2006, act I, scene IV)²⁵

É praticamente impossível abordar *Macbeth* sem que a questão do poder não esteja envolvida no assunto, pois, como afirma Barbara Heliodora, em *Falando de Shakespeare* (2007), em todas as peças do bardo o jogo do poder sempre estará presente, sendo mais significativo em algumas peças do que em outras.

Enquanto que em *Hamlet* a sede por poder torna Cláudio assassino de seu próprio irmão, em *Macbeth*, o poder será tema fundamental da peça, sendo o motriz que desenvolve a tragédia, afinal, é a sede por poder que impulsiona Macbeth a cometer as atrocidades contra seu rei e também contra seu amigo, Banquo.

De acordo com Drakakis (2013), o conflito principal desenvolvido em *Macbeth* gira em torno da ambição política, pois a construção que Shakespeare faz de Duncan não é a de um rei fraco ou inapto a estar no trono; pelo contrário, a imagem que o bardo faz de Duncan é de um rei firme e que sabe ser generoso com aqueles que estão ao seu lado.

Shakespeare explora muito mais a questão psicológica do ser humano ao inserir o conflito entre o desejo e a possibilidade. A questão entre os vícios e as virtudes é colocada em xeque quando pensamos em um Macbeth atormentado por pensamentos indignos e imorais em relação à sua obediência ao rei.

MACBETH: This supernatural soliciting
Cannot be ill, cannot be good. If ill,
Why hath it given me earnest of success,
Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor.
If good, why do I yield to that suggestion
Whose horrid image doth unfix my hair,
And make my seated heart knock at my ribs
Against the use of nature? Present fears
Are less than horrible imaginings
My thought, whose murder yet is but fantastical

²⁵ “Arte não há de descobrir na face o que vai dentro d’alma” (MACBETH, 1989, ato I, cena IV).

Shakes so my single state of man, that function
Is smothered in surmise, and nothing is, but what is not.
(MACBETH, 2006, act I, scene III)²⁶.

A questão sobre a política e o poder já estava presente desde muito tempo na Europa. A publicação do livro *O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel, em 1532, é um exemplo da preocupação com a obtenção do poder, sendo adquirido por meio da força ou não, e a manutenção do mesmo.

Em *Macbeth* é discutida justamente essa ânsia por poder e suas consequências, pois sabe-se que o general escocês havia acabado de receber o título de *Thane of Cawdor*. Ou seja, o problema não era a falta de recursos financeiros ou falta de títulos: pelo contrário, vemos em *Macbeth* que o general e sua esposa viviam muito bem social e financeiramente. O problema principal discutido nessa tragédia é a ambição humana, a ganância em nunca estar satisfeito com o que se tem, mas em sempre querer mais – problemas estes enfrentados até os dias atuais.

Como podemos notar, *Macbeth*, assim que tem a profecia concretizada de que seria eleito *Thane of Cawdor*, apresenta um pensamento angustiante. Sua felicidade em obter tal honraria é suprimida quase que instantaneamente pela possibilidade de concretização da próxima profecia – a de que seria eleito rei da Escócia.

Macbeth luta constantemente entre as forças do bem e do mal, entre o divino e o profano – tema muito utilizado no teatro de moralidades e discutido em peças como *Faustus*, de Christopher Marlowe, por exemplo. Logo no início do solilóquio, vemos a sua dificuldade em classificar a notícia de que era *Thane* entre boa ou má. Era uma notícia boa porque a previsão havia sido concretizada, mas, ao mesmo tempo, era má porque com essa notícia desejos obscuros começaram a fervilhar no íntimo de *Macbeth*, em que a ideia de assassinato estava deixando de ser apenas uma ideia, mas uma chance, uma oportunidade.

Shakespeare explora muito bem os sentimentos humanos, construindo, ao mesmo tempo, um *Macbeth* com pensamentos tão vis e, por outro turno, com sentimentos de medo e horror, afinal, a moral e a ética também circulavam nos pensamentos do personagem. Entretanto, como ele mesmo afirma, as imaginações

²⁶ “MACBETH: Esta insinuação 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 eriçam 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. Meu pensamento, onde o assassinio é ainda projeto apenas, move de tal sorte a minha simples condição humana, que as faculdades se me paralisam e nada existe mais senão aquilo que não existe” (MACBETH, 1989, ato I, cena III).

terríveis são mais fortes que seus medos ou escrúpulos e a sua vida passa a ser regida, naquele instante, pelo desejo de ocupar a posição do rei.

A última parte da fala de Macbeth em seu solilóquio do ato I, cena III é bastante forte, quando ele afirma: “e nada existe mais senão aquilo que não existe”. Chegamos, por meio dela, a um questionamento avançado acerca da psicologia humana, em que nada mais importa senão aquilo que está ainda em nossa mente, o que ainda é um plano, uma ideia, algo imaterial que agora passa a ser o centro da sua existência – a ideia do assassinato.

O poder e a ganância também são despertados na mente de lady Macbeth, que nos momentos de indecisão do marido, toma a frente e o impulsiona a realizar o crime, e ainda o ajuda no plano para incriminar os guardas ao deixar os punhais embebidos de sangue junto a eles. Ao receber a carta de Macbeth contando sobre o seu encontro com as bruxas, Lady Macbeth também começa a traçar planos para que o seu marido consiga ser rei.

LADY MACBETH: Glamis thou art, and Cawdor, and shalt be
What thou art promised. Yet do I fear thy nature;
It is too full of the milk of human kindness
To catch the nearest way. Thou wouldst be great,
Art not without ambition, but without
The illness should attend it. What thou wouldst highly,
That wouldst thou holily; wouldst not play false,
And yet wouldst wrongly win. Thou wouldst have, great Glamis,
That which cries,
“Thus thou must do, if you have it”,
And that which rather thou dost fear to do,
Than wishest should be undone. Hie thee hither,
That I may pour my spirits in thine ear
And chastise with the valour of my tongue
All that impedes thee from the golden round
Which fate and metaphysical aid doth seem
To have thee crowned withal
(MACBETH, 2006, act I, scene V)²⁷.

Neste excerto, percebemos que Lady Macbeth compartilha das mesmas ideias escusas de Macbeth, ainda que ela não saiba os planos que circulam na mente dele. Para ela, Macbeth está cheio do “leite da ternura humana” e a presença de sentimentos bons

²⁷ “Glamis tu és Cawdor; e hás de ser o que te prometeram. Mas receio a tua natureza, por demais cheia do leite da ternura humana, para que tomes, resolutamente, o caminho mais curto. Quererias ser grande. És ambicioso. Mas te falta a malvadez que deve secundar-te. A grandeza a que aspiras, desejaras obtê-la santamente. Não quiseras trapacear, e entanto gostarias de ganhar deslealmente. Ah, grande Glamis, queres o objeto que te grita “É assim que tens que agir”, caso cobices obtê-lo. E a ação que temes de fazer tu a temes mais do que queres não vê-la feita. Vem depressa, que eu verta em teus ouvidos minha coragem, bata com o vigor de minha língua tudo o que te aparta do círculo dourado com que a sorte e a ajuda sobrenatural parecem querer te ver coroado” (MACBETH, 1989, ato I, cena V).

podem atrapalhar os seus planos ambiciosos. A concretização das profecias, para Lady Macbeth, deve ser feita pelo caminho mais curto, ou seja, não se deve esperar que o destino flua naturalmente; é preciso agir e, para isso, é necessário que duras e decisivas atitudes sejam tomadas. Lady Macbeth deseja que seu marido chegue logo e que ela consiga, com suas palavras maliciosas, remover toda compaixão humana e todo sentimento de bondade em seu esposo para que ele se torne um guerreiro ideal e, assim, digno do trono ainda que usurpado.

Heliodora (2007) afirma que entre Macbeth e Lady Macbeth, o mais rico em imaginação (ou seja, o mais apto à reflexão) é o general escocês, justamente porque ele hesita em matar o rei, pois sabe que tal tarefa não é simples, nem de executar e nem de manter a consciência fria após o ato.

No início da peça parece que os papéis são invertidos; Macbeth apresenta uma fragilidade que é, então, encarada como uma característica feminina. Por outro lado, Lady Macbeth clama para que os “espíritos sinistros” a despojem de seu sexo, ou seja, da sua vulnerabilidade feminina, para que ela possa ter força para atingir os seus planos. Contudo, após matar o rei, Macbeth continua a sequência de assassinatos para permanecer no poder e Lady Macbeth, atormentada pela imagem do sangue em suas mãos, passa a delirar, culminando no suicídio.

D. F. Bratchell, em *Shakespearean Tragedy* (1990), cita vários críticos que abordaram as tragédias shakespearianas. Dentre eles, destacamos A. C. Bradley, que nos aponta uma interessante observação sobre as manifestações anormais, de insanidade e eventos sobrenaturais que ocorrem em *Macbeth*. Para Bradley, todas as manifestações de sonambulismo, insanidade ou alucinações não são ações que expressam o caráter dos personagens, pois todos esses eventos anormais não são mostrados como a origem das ações dramáticas:

Lady Macbeth's sleep-walking has no influence whatever on the events that follow it. Macbeth did not murder Duncan because he saw a dagger in the air: he saw the dagger because he was about to murder Duncan (BRATCHELL, 1990, p. 62)²⁸.

Através da explicação de Bradley, percebemos que a questão racional está totalmente presente nos desfechos dramáticos da tragédia, pois os atos praticados por Macbeth e sua esposa não podem ser atenuados ou explicados por conta de desordens

²⁸ Tradução Nossa: “O sonambulismo de Lady Macbeth não tem qualquer influência nos eventos que se seguem. Macbeth não assassina Duncan porque vê o punhal no ar: ele viu o punhal porque estava prestes a assassinar Duncan” (BRATCHELL, 1990, p.62).

psíquicas. Ou seja, os eventos paranormais, como a visão de fantasmas por Macbeth ou a icônica visão da mancha de sangue nas mãos de Lady Macbeth ou ainda a instabilidade emocional dos dois são consequências das ações destes personagens, e não os causadores das atrocidades.

É como se a mente e o corpo rejeitassem e não suportassem tantas atitudes vis e obscuras. Macbeth passa a ser atormentado pelo fantasma de Banquo, como um lembrete do assassinato do amigo. Lady Macbeth vai sucumbindo a cada dia e a cada noite com seus episódios de sonambulismo, que só fazem repetir a cena do assassinato. Podemos pensar que Lady Macbeth sofre uma intensa punição, por ter que reproduzir noite após noite o episódio do assassinato de Duncan. A tranquilidade de ambos os cônjuges se esvai:

MACBETH: Methought I heard a voice cry “Sleep no more!
Macbeth does murder sleep” – the innocent sleep,
Sleep, that knits up the raveled sleeve of care,
The death of each day’s life, sore labor’s bath,
Balm of hurt minds, great nature’s second course,
Chief nourisher in life’s feast.
(MACBETH, 2006, Act II, scene II)²⁹.

Quando Macbeth, logo após matar o rei, tem uma crise de consciência e diz que jamais dormirá, suscita a questão do sono como o símbolo da paz - o famoso “sono dos justos”. Macbeth nos apresenta uma bela definição do sono, apresentando-o como um alívio, uma recompensa por um árduo dia de trabalho. O sono inocente é presente para aqueles que nada devem ou temem, e, nesse caso, Macbeth, e tampouco Lady Macbeth, podem desfrutar desse sono abençoado; ambos sofrem, ele com a insônia, e ela com o sonambulismo.

Ainda sobre a questão do sono, temos o texto de Jan Kott, “*Macbeth* ou os contaminados pela morte” (2003), que nos fala que esta tragédia se apresenta como um pesadelo. Para o autor, a peça nos mostra um dilema pessoal, ou seja, é o próprio personagem lutando contra si mesmo. Trata-se de uma questão de escolha e, também, do enfrentamento das consequências de tal escolha.

Para o autor, o tema da peça é apenas um: o assassinato. A peça começa com os planos de matar o rei e depois da morte de Duncan, o derramamento de sangue vai se

²⁹ “Pareceu-me ouvir bradarem: ‘Despertai do vosso sono! Macbeth trucidou o sono!’ – o sono inocente, o sono dissipador das preocupações, morte da vida de cada dia, banho após a dura labuta, bálsamo de almas doridas, principal alimento no banquete da grande natureza!” (MACBETH, 1989, ato II, cena II).

desenrolando em cadeia, atingindo a todas as possíveis ameaças ao novo trono. O medo, os planos e a paranoia são alimentados por este ímpeto em matar.

Kott (2003) também salienta que Macbeth comete tantas atrocidades não apenas para se tornar rei, mas para se autodefinir como dono de si. Essa é uma questão interessante se considerarmos os diálogos entre Macbeth e sua esposa, no qual ela sempre o questiona sobre a sua força masculina. O autor nos mostra que o drama vivido pelo personagem principal é interno, onde ele é obrigado a escolher entre dois Macbeths: aquele que tem receio de matar e aquele que precisa matar - e mais ainda - que deseja matar.

Segundo Drakakis (2013), *Macbeth* apresenta elementos que são extremamente atuais e que são discutidos com bastante intensidade no século XXI. As questões políticas bem como o poder são base para diversas discussões não apenas no âmbito literário, mas também e, principalmente, no dia a dia de nossas vidas - por isso a importância em abordar essa peça até hoje.

Logo, consideramos imprescindível abordar este tema, pois ele será a chave para estabelecermos uma relação entre *Macbeth* e sua adaptação *uMabatha*, de Welcome Msimi. A ideia do poder será inteiramente abordada na adaptação tanto em aspectos internos ao texto quanto externos. Enfim, *Macbeth*, ainda que seja a tragédia mais curta entre as produzidas por Shakespeare, apresenta questionamentos profundos sobre a mente humana, seus desejos, e a luta constante entre o bem e o mal entre o certo e o errado que travamos a todo instante em nossas mentes.

CAPÍTULO 3

A ARTE ROMPENDO FRONTEIRAS: O ENCONTRO DE CULTURAS ATRAVÉS DA ADAPTAÇÃO

uMabatha [...] illustrates vividly the universality of ambition, greed and fear. Moreover, the similarities between Shakespeare's Macbeth and our own Shaka become a glaring reminder that the world is philosophically, a very small place (Nelson Mandela)³⁰.

Ao refletirmos as palavras de Nelson Mandela, entendemos que o mundo é, de fato, um lugar muito pequeno, não só filosoficamente (afinal a modernidade trouxe consigo transformações tecnológicas que nos permitem, dentre muitas coisas, ter contato com pessoas de diversos lugares, com variadas culturas). A Literatura e demais artes acabam refletindo e permitindo o encontro de culturas, fazendo surgir e emergir novas identidades onde culturas antes marginalizadas pela colonização, por exemplo, vão se reconstituindo ou se reconfigurando, assim como a ave mitológica que renasce das cinzas.

Homi Bhabha, em *O Local da Cultura* (1998), fala da modernidade e do presente como um “entre-lugar” sobre o qual efervescem estímulos do passado e presente, que se cruzam a fim de construir identidades culturais. E essa necessidade de se definir como nação está muito presente em países que foram colonizados, afinal, a voz antes silenciada tem mais vontade e força para falar e nos mostrar outra visão do passado para, assim, acrescentar e enriquecer o presente. Dessa forma, Bhabha, em seu texto, afirma que o presente não pode mais ser encarado de um modo sincrônico, onde há apenas um ponto de vista, ou seja, o ponto de vista do poder. A pós-modernidade deve trazer consigo o passado em suas descontinuidades e minorias, pois:

a significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os “limites” epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades

³⁰ Tradução Nossa: “*uMabatha* [...] ilustra vividamente a universalidade da ambição, ganância e medo. Mais ainda, as similaridades entre o *Macbeth* de Shakespeare e o nosso próprio Shaka se torna um lembrete gritante de que o mundo é, filosoficamente, um lugar muito pequeno” (MANDELA apud FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 165).

camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos (BHABHA, 1998, p. 23-24).

Com isso, percebemos que as artes, principalmente a Literatura, desempenham um papel essencial nesse processo de reescritura do passado, sendo a adaptação um importante meio de apresentar novas vozes e novos pontos de vista de um texto.

Uma das principais características das adaptações, como afirmam Fischilin e Fortier, em *Adaptations of Shakespere* (2000), é a transferência de culturas, em que a recriação envolve questões muitas vezes políticas, a exemplo da adaptação sul-africana *uMabatha*, de Welcome Msomi.

Neste capítulo, pretendemos abordar, com mais ênfase, a obra sul-africana *uMabatha*, buscando ressaltar as técnicas utilizadas pelo autor para adaptar a obra a fim de adquirir a essência da cultura Zulu. É nosso objetivo, também, abordar no texto de Msomi características políticas intrínsecas e extrínsecas à obra, tanto em relação à escolha em adaptar Shakespeare quanto na escolha pela peça *Macbeth*.

Faz-se necessário mencionar que a peça sul-africana foi escrita durante o período do *apartheid* e, portanto, faremos um breve esboço desse período para entendermos as estratégias de Msomi em ressaltar a cultura Zulu em tempos de completa violência e censura.

Através da adaptação de *Macbeth*, percebemos que a arte rompe todos os tipos de fronteiras, sejam elas físicas, temporais e culturais. A peça *uMabatha* é um grande exemplo de hibridismo cultural, no qual o símbolo da cultura do colonizador é convertido e moldado a fim de transmitir e propagar a cultura do colonizado. O que percebemos, no final das contas, ao compararmos *Macbeth* e *uMabatha*, é que as culturas podem ser diferentes, mas a natureza humana é igual, e é por isso que Shakespeare é tão adaptado, já o bardo é capaz de abordar, com grande maestria, as questões humanas mais elementares que existem, levando-nos a concordar com Mandela quando nos diz que o mundo é muito pequeno.

3.1 O *apartheid* na África do Sul: um breve contexto histórico

But, since all writing in South Africa has obvious and immediate political consequences, it must explicitly engage in resistance to the oppressive regime in order fully to avoid acquiescence (Ashcroft; Griffiths; Tiffin, em *The Empire Writes Back*)³¹.

³¹ Tradução Nossa: “Mas, uma vez que toda escrita na África do Sul tem consequências políticas óbvias e imediatas, ela deve engajar-se explicitamente na resistência ao regime opressor a fim de evitar totalmente a aquiescência” (Ashcroft; Griffiths; Tiffin, 2002, p.83).

Falar sobre a Literatura sul-africana produzida durante o período de 1948 a 1994 é falar, inevitavelmente, sobre questões políticas que envolvem o cerceamento da liberdade do povo negro em múltiplos aspectos, sejam eles culturais, sociais, econômicos, dentre vários outros.

Tal característica é facilmente compreendida pelo fato de haver resquícios coloniais de dominação racial, fazendo com que os negros continuassem amargando as chagas de um regime opressor. Portanto, como já foi mencionado outras vezes, é impossível discutir a peça *uMabatha* sem antes esboçar historicamente o período em que a obra foi construída, ou seja, o período do *apartheid*.

De acordo com Francisco José Pereira, em *Apartheid: o horror branco na África do Sul* (2010), este período de segregação racial foi o mais cruel em toda História. Condenado pela Organização das Nações Unidas (ONU), o *apartheid* foi uma política instaurada pelo *National Party* em 1948. Apoiado nas ideias coloniais de supremacia de uma raça em relação à outra, o *apartheid* foi comparado, segundo um estudo realizado pela UNESCO, ao nazismo de Adolf Hitler na Alemanha. De acordo com o estudo, as duas ideologias apresentam grandes semelhanças com apenas uma diferença quanto ao objetivo final de cada ideologia. No nazismo, o objetivo era de exterminar a raça judia, já em relação ao *apartheid*, o objetivo não era a eliminação da população negra, mas utilizá-la como mão-de-obra barata; subjugá-la.

A entrada dos europeus na África do Sul teve seus primórdios em 1497, quando os portugueses, no caminho marítimo em direção às Índias, chegam à cidade de Durban, anteriormente chamada de Porto Natal por ter sido descoberta no dia 25 de dezembro por Vasco da Gama. Entretanto, o processo efetivo de colonização na África do Sul ocorreu em 1652, através dos holandeses (PEREIRA, 2010).

Segundo William Beinart e Saul Dubow, em *Introduction: The historiography of segregation and apartheid* (2003), a expansão holandesa no território sul-africano, assim como em toda colônia, foi estabelecida através de muitos conflitos. Muitas guerras foram travadas entre os nativos e os holandeses (também chamados como *boers* ou *africaners*), e muitas tribos foram dizimadas, estando as que restaram destinadas ao regime escravocrata. Dentre as grandes tribos que lutaram bravamente contra a expansão colonial, destacam-se os *xhosas*, os *zulus* e os *ventas*.

A supremacia dos holandeses na África do Sul durou até o fim do século XVIII quando, em 1795, os ingleses chegaram às terras africanas a pedido dos holandeses para protegerem o tráfego marítimo. Contudo, como os ingleses estavam mais preparados

militarmente e financeiramente que os *boers*, começaram a impor a própria forma de colonização, consolidando-se no lugar. Em 1815, os *boers* foram convertidos em súditos da Coroa Inglesa, e em 1828 a língua inglesa foi declarada como língua oficial na África do Sul (PEREIRA, 2010).

A convivência entre os ingleses e os *boers* começou a declinar quando o Parlamento Britânico declarou o fim do regime escravocrata em 1834, regime este utilizados pelos *boers*. Daí então os conflitos começaram até os *boers* migrarem para a região do Norte, onde houve mais resistência dos nativos.

Com a descoberta de jazidas de ouro e diamantes no Norte da África do Sul, em 1867, os ingleses então passaram a dominar as minas e os *boers* investiram na agricultura. Segundo Pereira (2010), em 1910, através de um acordo firmado entre os *boers* e os ingleses, foi criada a União Sul-Africana como *dominion* britânico, possuindo um governo autônomo. Entretanto, a taxa de natalidade dos *boers* era maior que a dos ingleses, e este fator acabou beneficiando-os durante o sistema eleitoral. Em 1948, o *National Party*, composto basicamente por *boers*, ganhou as primeiras eleições e a partir daí as práticas racistas ganham legalidade, terreno onde se instaurou o *apartheid*.

Em 31 de maio de 1961 a União Sul-Africana rompeu vínculos com a Grã-Bretanha e tornou-se República da África do Sul. Entretanto, as práticas coloniais continuaram em vigor através do *apartheid*, no qual a exploração não era mais externa - de um país em outro - mas interna, ou seja, de uma minoria branca sobre a maioria da população negra. Pereira afirma, ainda, que:

Esse “colonialismo interno” sul-africano reproduz as características primárias do colonialismo tradicional na África, ou seja, sobre a população indígena se institucionalizou uma real opressão nacional exercida pelo segmento europeu da população, que, desde postos exclusivos da economia, administração e direção de um Estado capitalista altamente avançado, esforça-se em perpetuar um sistema de discriminação e exploração baseado na raça (PEREIRA, 2010, p. 32).

A legislação do *apartheid* usava a cor como critério diferenciador entre as pessoas, reservando aos brancos a supremacia sobre os negros. Todos os aspectos da vida da pessoa negra eram monitorados ao rigor da lei. O *apartheid* regulava “a propriedade e o controle dos meios de produção, o acesso ao trabalho, educação e cultura, assim como o alcance e prática dos direitos civis e políticos” (PEREIRA, 2010, p. 28), enfim, além de ser uma forma de dominação social, o *apartheid* trouxe, também, a dominação econômica da população negra.

As exigências estabelecidas pela legislação do *apartheid* reprimia de todas as maneiras a liberdade dos negros e previa punições severas contra os brancos que, de alguma forma, se relacionassem com negros. Dentre as regras absurdas destacam-se:

- É proibido se ausentar de sua casa por mais de duas semanas sob a pena de exílio;
- O africano não pode abrigar nenhum membro da família em sua casa por mais de 72 horas, sejam eles netos, sobrinhos, filho maior de 18 anos ou uma filha casada;
- Se um trabalhador branco morre devido a um acidente, a família tem o direito de receber uma pensão mensal, já a família de um trabalhador negro não tem direito à pensão;
- Duas pessoas, uma negra e uma branca são proibidas de tomar uma xícara de chá juntas na África do Sul, a menos que tenham permissão especial para isso;
- Se um negro se senta em um banco destinado aos brancos, ele deve pagar multa de 600 rands ou prisão por até três anos ou pena de 10 chicotadas ou dois castigos de uma vez;
- O homem branco que se relacionar com uma mulher negra vai para a prisão e trabalhos forçados de até sete anos;
- A *Junta Sul-Africana de Controle das Publicações* é composta de nove pessoas brancas que vão impedir que filmes onde aparecem crianças brancas e negras brincando juntas ou brancos e negros dançando em um mesmo local ou se abraçando e beijando.

Enfim, além dessas regras descritas anteriormente, é importante reforçar que aos negros era impedido o direito ao voto, ou seja, o principal direito de um cidadão era negado à população negra.

Outra característica do *apartheid* foi a criação dos bantustões. Em 1913, através da Lei das Terras, o solo africano foi dividido, sendo destinado aos negros 13% do território, denominado de bantustões, e aos brancos os 87% restantes. Em 1971, os bantustões foram condenados pela ONU por não respeitarem a cultura tribal dos sul-africanos, afinal, concentraram em pequenas porções várias tribos, instaurando assim conflitos e mortes.

Diante de um cenário de muita humilhação e abuso de poder, lutas de libertação e resistência foram surgindo, fazendo com que os africanos criassem o *African National Congress* (ANC), fundado em 1912. A princípio, essa organização era formada de chefes de tribos que haviam adquirido certo prestígio durante as resistências tribais. De acordo com Pereira (2010), o ANC tinha como política um “nacionalismo limitado” e de certa forma ingênuo, pois proclamavam, apenas, que os brancos tivessem mais “compreensão” com os negros.

Tal política durou até 1943, quando o ANC abandona essas ideias iniciais dos chefes de tribos e passa a proclamar que os africanos tivessem “incontestável direito à cidadania integral” (PEREIRA, 2010, p. 44). A partir daí começam as manifestações populares e de desobediência civil. Em 1942, Nelson Mandela uniu-se ao ANC, e, com Walter Sisulu e Oliver Tambo, preparou grandes manifestações de resistência africana nos anos 50.

Infelizmente, essas campanhas de desobediência civil e manifestações não surtiram muito efeito frente ao governo da África do Sul. Nenhum dos objetivos propostos foi totalmente alcançado, restando para a população negra uma violenta retaliação por parte da polícia sul-africana.

De acordo com Beinart e Dubow (2003), a brutalidade se espalhou por todo o país. Muitos organizadores e líderes políticos negros foram presos, e em 21 de março de 1960 ocorreu um grande massacre de negros no país, conhecido como Massacre de Sharpeville.

Segundo David Chanaiwa, em *A África Austral* (2010), o massacre em Sharpeville foi marcado por intensa violência contra uma multidão de aproximadamente 10.000 a 20.000 pessoas que faziam um protesto pacífico pelas ruas de Sharpeville contra a Lei do Passe. Essas pessoas foram surpreendidas por policiais brancos que, além de estarem com cães policiais, estavam também armados com fuzis e bombas de gás lacrimogênio, que abriram fogo contra a população provocando 72 mortes e 186 feridos, dentre eles mulheres e crianças. Diante dessas manifestações, o governo então declarou o ANC ilegal, alegando se tratar de um complô comunista e o então presidente do ANC, Nelson Mandela, foi preso e condenado à prisão perpétua.

Contudo, as lutas contra o *apartheid* continuaram presentes no interior do país. Segundo Chanaiwa (2010), de junho a dezembro de 1976 ocorreram intensas manifestações em cidades da África do Sul, destacando Soweto, onde ocorreu um motim de estudantes, resultando em 23 mortes e 200 feridos pela polícia.

Enfim, com o avanço de protestos em toda a África, os governos que apoiavam o *apartheid* começaram a perder a intensidade e organizações como a ONU, dentre outros, começaram a fazer força diante de outros países para que essa política de segregação fosse abolida da África do Sul.

Diante da pressão externa, da mídia e das organizações humanitárias, somadas à pressão interna provocada por manifestações e resistências, o então presidente Frederick de Klerk acaba com a política de diferença racial, o ANC recupera a legalidade e em

1990 Mandela é libertado. E em abril de 1994, nas primeiras eleições multirraciais do país, Nelson Mandela é eleito presidente da África do Sul - e é importante frisar que quando Mandela foi eleito presidente, Welcome Msimi foi o responsável por organizar as cerimônias de posse.

Em sua autobiografia, Nelson Mandela (2013) nos apresenta uma profunda sabedoria a respeito da sua ideia de governar e administrar a África do Sul. Durante tantos anos de segregação racial, Mandela chega com sua política de união, sem distinção de raças, proclamando uma nova África do Sul:

I knew that many people, particularly the minorities, whites, Coloureds, and Indians, would be feeling anxious about the future, and I wanted them to feel secure. I reminded people again and again that the liberation struggle was not a battle against any one group or color, but a fight against a system of repression. At every opportunity, I said all South Africans must now unite and join hands and say we are one country, one nation, one people, marching together into the future (MANDELA, 2013, p. 852)³².

O término do *apartheid* foi um marco na história da humanidade, embora possamos perceber que ainda permanecem resquícios de intolerância racial em todas as partes do mundo. É uma luta diária no qual a Literatura e as artes exercem um importante papel nos esforços em problematizar essas questões e, com isso, mudar nossa forma de pensar e agir.

3.1.1 O Teatro no período do *apartheid*

Jan Vansina, em *As artes e a sociedade após 1935* (2010), afirma que a maioria das artes africanas como, por exemplo, a pintura, a escultura, a dança, a música e o teatro, conseguiu manter a sua essência tribal mesmo com as tentativas de apagamento cultural provocadas pelo colonialismo.

O período colonial promoveu a destruição de muitos hábitos artísticos dos nativos, como a utilização de adornos, práticas ritualísticas e religiosas, tatuagens, e assim por diante. Ou seja, a imposição cultural trouxe muitas modificações na África e

³² Tradução Nossa: “Eu sabia que muitas pessoas, particularmente as minorias, brancos, mestiços, e Indianos estariam se sentindo ansiosos sobre o futuro, e eu queria que eles se sentissem seguros. Eu lembrei as pessoas de novo e de novo que a luta pela libertação não era uma batalha contra um grupo ou cor, mas uma luta contra um sistema de repressão. A cada oportunidade, eu disse que todos os Sul-Africanos devem agora se unir e juntar as mãos e dizer que nós somos um país, uma nação, um povo, marchando juntos em direção ao futuro” (MANDELA, 2013, p. 852).

acabou influenciando, inevitavelmente, a forma dos autóctones em fazer arte, inclusive se pensarmos na literatura bem como o teatro.

O teatro, segundo Vansina (2010), era pouco divulgado na África, mas mesmo assim alguns povos da região do Congo e da região do Mali realizavam esse tipo de espetáculo. Essa falta de divulgação devia-se ao fato de que os colonizadores não gostavam dessas manifestações artísticas e preferiam as suas próprias cerimônias europeias, com desfiles e festas nacionais. Tal pensamento durou até a Segunda Guerra Mundial, quando viram um potencial turístico e consequentemente econômico em relação às artes africanas.

A princípio, a arte teatral era desenvolvida nas escolas e nas missões com objetivos religiosos. Os temas explorados eram basicamente retirados da Bíblia ou de fábulas morais geralmente com aspectos satíricos. De acordo com autor, o teatro adquiriu formas diferentes de construção em várias partes do continente, aspecto a partir do qual iremos destacar a arte teatral produzida na África do Sul durante o *apartheid*.

O *apartheid* retardou o desenvolvimento do teatro na África do Sul, pois, como afirma Vansina (2010), a literatura africana já estava em pleno vapor produzindo grandes obras antes de 1935 como, por exemplo, *Shaka*, do autor Thomas Mokoena Mofolo. Dos dramaturgos do período de 1958 a fins dos anos 1960, destacam-se Es'kia Mphahlele e Gibson Kente, com o desenvolvimento de peças mais populares com o objetivo de entretenimento. A partir dos anos 1970, alguns grupos como o *People's Experimental Theater* começaram a desenvolver peças de teatro com cunho político, destacando Credo Mutwa, entre outros.

Tlhalo Raditlhalo, em *Modernity, Culture, and Nation* (2011), declara que todos os teatros construídos na África do Sul durante o *apartheid* localizavam-se em áreas designadas para os brancos e que nenhum teatro foi construído nos subúrbios negros, demonstrando, assim, a dominação da cultura branca sobre a negra.

Em 1962, os *africaners* decidiram criar quatro conselhos de artes cênicas, a fim de monitorar as produções teatrais produzidas na África do Sul, sendo eles o *Performing Arts Council of Transvaal* (PACT), na região de Transvaal; o *Cape Performing Arts Board* (CAPAB), na cidade do Cabo; o *Performing Arts Council of the Orange Free State* (PACOFs), no Estado Livre de Orange e o *Natal Performing Arts Council* (NAPAC), na província de Natal. Com isso, a censura estabeleceu-se legalmente através do *Publications and Entertainments Act*, em 1963, momento em que “the government’s promotion of the arts included an attempt to dislocate cultural

practices from social struggles and to market them instead as universal and transhistorical ‘civilising forces’” (RADITLHALO, 2011, p. 589)³³.

Enfim, segundo Raditlhalo (2011), na primeira década de 1960 houve a produção de uma dúzia de peças escritas por *africaners* e a remontagem de peças dos anos 1930. O desenvolvimento de tais peças, bem como seus artistas, era marcado por uma intensa promoção da cultura e nacionalismo dos *africaners*. Contudo, nem todas as peças produzidas por *africaners* tinham esse apelo nacionalista - esse é o caso do autor Bartho Smit, com as peças *Die Verminktes* (*O Mutilado*, 1960), *Putsonderwater* (1968) e *Christine* (1971), consideradas provocativas e que, por isso, foram publicadas por prensas³⁴ subsidiadas e encenadas em locais de minorias.

Como podemos notar, o teatro desenvolvido até então na África do Sul tinha uma identidade predominantemente branca, fazendo com que o autor *coloured* (mestiço) Adam Small esperasse sete anos para que sua peça *Kanna Hy K`o Huis Toe* (*Kanna está voltando para casa*), de 1965, fosse encenada por atores locais na *University College of Western Cape*. Dois anos depois a peça foi encenada separadamente para os membros, todos brancos, do PACT.

Raditlhalo (2011) acrescenta, ainda, que em meio a esse tempo começaram a surgir produções que exaltavam temas tradicionais da cultura africana – tudo com a aprovação do governo por interesses comerciais. Dentre as obras que mais se destacaram estão: *Dingaka*, *Ipi Tombi* e a peça *uMabatha* de Welcome Msomi, a adaptação Zulu de *Macbeth*, de William Shakespeare.

Para o autor, tais produções mostravam a tradição cultural Africana numa “[...] an attempt to titillate Eurocentric minds with various forms of ‘African exoticisms’, whereas an emphasis on the depiction of great chiefs differed little from stock colonial representations of the noble savage” (RADITLHALO, 2011, p. 590)³⁵. Entretanto, pretendemos demonstrar, no decorrer deste capítulo, que a peça de Msomi apresenta, sim, um trabalho de resistência à política do *apartheid*, utilizando o símbolo da cultura do colonizador para fazer emergir a cultura Zulu.

No final dos anos 1960, com o Movimento *Black Consciousness* (Consciência Negra), o teatro na África do Sul incorporou ainda mais a luta pela liberdade,

³³ Tradução Nossa: “a promoção das artes pelo governo incluía uma tentativa de deslocar as práticas culturais das lutas sociais e comercializá-las como universais e trans-históricas ‘forças civilizadoras’” (RADITLHALO, 2011, p. 589).

³⁴ Prensa tipográfica – máquina de impressão criada no século XV.

³⁵ Tradução Nossa: “[...] tentativa de ativar as mentes Eurocêntricas com várias formas de ‘exotismos africanos’, já que uma ênfase na representação de grandes chefes diferia um pouco da ação de representação colonial do nobre selvagem” (RADITLHALO, 2011, p. 590).

produzindo obras que declaradamente demonstravam os horrores sofridos pelos negros por conta do regime do *apartheid*, instaurando um teatro de resistência.

Grupos negros de teatro que trabalhavam sem o subsídio do governo começaram emergir através dos grupos *Cape Flats Players*; o *Music, Drama, Arts and Literature Institute* (MDALI); o *People's Experimental Theatre* (PET), o *Theatre Council of Natal* (TECON) e o *South African Black Theatre Union* (SABTU).

Vários autores se destacaram neste tipo de teatro, denominado como “teatro da determinação”, como Adam Small, com a peça *Ode to a Blackman*, em 1972. Tal obra foi apresentada no TECON em um festival em Natal, que tinha como objetivo discutir estratégias para acabar com as políticas de divisão étnica entre as minorias como os *coloured*, os indianos e os africanos. Outro escritor deste movimento é Mthuli Shezi, com a peça *Shanti*, sendo esta uma obra baseada na peça *The Rhythm of Violence*, de Lewis Nkosi, em 1964.

Conforme Raditlhalo (2011), devido às brechas deixadas pela lei do *apartheid*, muitos espaços foram liberados para que peças fossem apresentadas a plateias integradas. Assim surgiram *The Market Theatre*, em Johannesburg, o *Space Theatre* e o *People's Space/Volkruimte/IndawoYezizwe*, na Cidade do Cabo. Estas arenas eram utilizadas para a exibição de dramas europeus de cunho esquerdista e dramas radicais americanos e também como locais que estimulavam e apoiavam os atores negros e suas formas de representar politicamente temas que envolviam o dia a dia de suas vidas.

Nesse contexto, muitos outros autores e obras foram surgindo com esse apelo político, buscando, através da arte, fazer ecoar as suas vozes muitas vezes silenciadas por violência e dor. Peças como *Asinamali!* escrita por Mbongeni Ngema; *Woza Albert!* escrita por Ngema, Percy Mtwa e Barney Simon; *Sizwe Bansi Is Dead*, *The Island* e *Statements after an Arrest under the Immorality Act* escritas por Athol Fugard; *We Shall Sing for the Fatherland*, escrita por Zakes Mda; *The Hungry Earth*, escrita por Maishe Maponya; *Bopha!* escrita por Percy Mtwa, entre muitas outras, são exemplos de obras que trazem a temática do *apartheid* e suas terríveis consequências para a humanidade.

Dessa forma, vemos que o teatro no período do *apartheid* não poderia conhecer outro tipo de temática, ou seja, não poderia abordar outra coisa a não ser as agruras enfrentadas pelas minorias durante este regime de segregação racial. E, ao compararmos a África do Sul com o Brasil, em relação ao período de censura, percebemos que esta não consegue ser barreira suficiente para a expressão artística e para a vontade humana.

3.2 Welcome Msomi e a peça *uMabatha*: a cultura Zulu em foco

Macbeth is one of the darkest of Shakespeare's tragedies. Critic Frank Kermode described it as 'a play about the eclipse of civility and manhood, the temporary triumph of evil.' Its resonance for South African audiences in the post-apartheid transition may very well be profound (Laurie Winer em *Los Angeles Times*)³⁶.

A relação entre William Shakespeare e a África do Sul é bem antiga, sendo uma de muitas influências culturais e políticas trazidas pela colônia britânica. Natasha Distiller, em *The Zulu Macbeth: the value of an African Shakespeare* (2004), declara que o bardo inspirou muitos escritores sul-africanos que certamente tiveram contato com a Literatura Inglesa.

Ou seja, os textos shakespearianos eram utilizados não apenas com propósitos literários, mas também, e principalmente, como objetos colonizadores através da imposição de uma língua, de uma cultura e de um comportamento estrangeiros. Enfim, Shakespeare era utilizado como objeto de apagamento cultural do nativo africano.

Entretanto, como afirmam Ali A. Mazrui com a colaboração de Mario de Andrade, M'hamed Alaoui Abdalaoui, Daniel P. Kunene e Jan Vansina, em *O desenvolvimento da literatura moderna* (2010), a literatura do colonizador foi trabalhada com motivações políticas pelos escritores africanos, sendo utilizada como instrumento de luta contra o sistema colonial. Dessa forma:

A literatura europeia contribuiu, portanto e geralmente, quer seja de forma direta ou suscitando um novo interesse no tocante aos estilos locais de argumentação, para criar um elo entre a arte e a militância na África. Tal qual utilizaram as línguas europeias com novas finalidades derivadas da luta política, os patriotas africanos dispuseram, por certo tempo, a literatura europeia a serviço dos seus objetivos nacionalistas (MAZRUI, et al., 2010, p. 671).

Com isso, percebemos que a Literatura Inglesa, principalmente Shakespeare, foi utilizada com objetivos contrários aos esperados pelos colonizadores britânicos, e, de acordo com Distiller (2004), o exemplo mais conhecido de escritor sul-africano que utilizou o bardo com objetivos literários e políticos foi Solomon Plaatje, o primeiro tradutor das obras de Shakespeare na África do Sul.

³⁶ Tradução Nossa: “*Macbeth* é uma das tragédias mais obscuras de Shakespeare. O crítico Frank Kermode a descreveu como ‘uma peça sobre o eclipse da civilidade e da humanidade, o triunfo temporário do mal’. Sua ressonância para as plateias sul-africanas na transição pós-apartheid pode ser muito profunda” (WINER, Laurie. “Simplistic, Energetic *Umabatha*”. *Los Angeles Times*, out. 1997. <<http://articles.latimes.com/1997/oct/08/entertainment/ca-40347>>. Acesso em jan.2017.

Segundo a autora, as traduções de Plaatje das peças shakespearianas para a língua Setswana tinham o objetivo de preservar a língua sul-africana, demonstrando a sua importância e valor. Em outras palavras, as traduções eram uma maneira de manter viva a língua nativa. Além disso:

Plaatje wrote of his love and appreciation of Shakespeare, both to mark them as such, and to protest against the increasingly uncivilized behaviour of the colonizers in South Africa. From Plaatje onwards, Shakespeare has been available to South African writers to use for purposes simultaneously cultural and political, as both creative influence and as cultural capital (DISTILLER, 2004, p.159)³⁷.

Portanto, é através dessa forma politizada de utilizar Shakespeare que chegamos ao autor Welcome Msomi e sua adaptação *uMabatha*. Msomi é um dramaturgo, produtor, diretor, coreógrafo, ator e empresário sul-africano. Nasceu em Chesterville, Durban, em 1943, e começou a escrever muito jovem.

Em 1965 ele fundou o *IZulu Dance Theatre and Music* (IDT) em Durban e, desde então, de acordo com Fischlin e Fortier (2000), tem sido o chefe executivo oficial do *Sasani Investments*, um grupo multimídia de entretenimento, comunicação e educação que tem como objetivo exaltar a riqueza da cultura sul-africana não só na África do Sul como também ao redor do mundo.

Em 1979, Msomi abriu uma extensão do IDT em Nova York, onde oferece aulas de História Africana e língua Zulu. Além disso, escreveu e atuou em peças para rádios, apresentou o seu próprio programa de rádio, compôs e produziu canções para todos os seus musicais em sua própria gravadora. É também o fundador da *IAM Records*, que tem como objetivo descobrir jovens talentos nas áreas rurais e nos centros urbanos da África do Sul (FISCHLIN; FORTIER, 2000). Atualmente, Msomi é diretor executivo da *Welcome Msomi Communications*, onde desenvolve muitos projetos para a televisão, cinema, música, dança, teatro, dentre outros.

Dentre as suas obras destacam-se *Mntanami Nomhlangano Mntanami*, *Qondeni*, *Charrie Ntimbane*, produções encenadas na África do Sul e Swaziland; *Phezulu*, uma produção de música e dança apresentada no *International Youth Festival*, na Escócia;

³⁷ Tradução Nossa: “Plaatje escreveu sobre seu amor e apreciação de Shakespeare, tanto para celebrá-las como tais, quanto para protestar contra o comportamento cada vez mais incivilizado dos colonizadores na África do Sul. A partir de Plaatje, Shakespeare tem sido disponível a escritores sul-africanos para usarem com propósito simultaneamente cultural e político, tanto como influência criativa quanto como cultura capital” (DISTILLER, 2004, p.159).

Black and White is Beautiful, que fez turnê por toda a Europa; *Makhoba and Thembi* e o seu trabalho mais expressivo, *uMabatha*, a adaptação Zulu de *Macbeth*.

uMabatha foi escrita em 1969, em plena época do *apartheid* na África do Sul. A peça teve sua estreia em um teatro ao ar livre em Natal, África do Sul; posteriormente, o grupo teatral foi convidado a se juntar ao *Royal Shakespeare's Company* em uma temporada em 1972 e um ano depois a peça foi remontada no *London's Aldwych Theatre*, seguindo para outros países da Europa, Estados Unidos e África.

Em 1994, com a ascensão de Nelson Mandela à presidência da África do Sul, Msomi foi convidado para organizar a cerimônia de inauguração *Many Cultures, one Nation* e então, em 1995, Mandela pediu para que Msomi trouxesse novamente a peça *uMabatha* “as the perfect opportunity to highlight both the problems of, and the vast opportunity for change from so many years of *apartheid* in South Africa” (FISCHLIN ; FORTIER, 2000, p.165)³⁸.

A peça alcançou enorme prestígio e sucesso em todo o mundo, sendo uma das peças escolhidas para a cerimônia de inauguração de reabertura do *The Globe Theatre* em Londres em 1997, havendo outra temporada no mesmo teatro em 2000.

uMabatha é uma peça que se passa no século XIX, na África do Sul e conta a história de Mabatha, um guerreiro que, assim como Macbeth, recebe profecias de feiticeiras (*Sangomas*) que lhe dizem que ele seria chefe da tribo *Mkhawundeni* e, futuramente, “chefe de todos os chefes”. Então Mabatha, alimentado por sua ambição e impelido por sua esposa Kamadonsela, mata o rei Dangane para tomar o seu lugar.

É interessante perceber que, além de se inspirar na peça shakespeariana para produzir a sua adaptação, Msomi também se inspirou na figura histórica de um chefe Zulu para criar seu Mabatha: *Shaka*.

Shaka nasceu por volta de 1787. Filho ilegítimo do chefe Zulu Senzangakhona, foi banido juntamente com sua mãe para a tribo Mthethwa, onde cresceu e se tornou um grande líder militar. Segundo Leonard D. Ngcongco, em *O Mfecane e a emergência de novos Estados Africanos* (2010), em 1818, Dingiswayo, chefe dos Mthethwa, é capturado por um membro de um clã rival e assassinado. Então, Shaka assume o seu lugar herdando o “império” *Mthethwa* e, assim, cria a sua própria tribo Zulu.

Shaka ficou conhecido por introduzir novas táticas de guerra à tribo. Ele organizou seu clã Zulu sob uma formação militar e adotou transformações no

³⁸ Tradução Nossa: “como uma perfeita oportunidade de destacar ambos os problemas, quanto a grande oportunidade de mudança frente aos muitos anos de *apartheid* na África do Sul” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p.165).

armamento. Uma das primeiras mudanças foi com relação ao *assegai*, ou seja, à lança. Em vez da tradicional lança longa, que tinha como objetivo o arremesso em direção ao inimigo, Shaka criou uma lança mais curta e pontiaguda para o combate corpo a corpo. Os guerreiros também pararam de usar sandálias com o objetivo de ganharem mais velocidade e mobilidade (NGCONGCO, 2010). Dessa forma, além da proteção dos escudos, os guerreiros também teriam o elemento surpresa da lança modificada e mais destreza, resultando na vitória.

Shaka era obsessivamente preocupado em ser substituído por algum adversário. Sua instabilidade emocional se intensificou com a morte de sua mãe, Nandi, em 1827, tornando-se evidente o seu desequilíbrio emocional quando impôs celibato a toda tribo como demonstração de luto, punindo com a morte quem não manifestasse dor e pesar por sua mãe falecida. Em 1828, Shaka foi assassinado pelos seus meios-irmãos Dingane e Mhlangana, sucedendo-lhe Dingane.

Ao compararmos os fatos históricos da vida de Shaka com a peça de Msomi, percebemos que a figura de Mabatha pouco se assemelha à de Shaka. Tal constatação é afirmada por Mervyn McMurry, em *Doing their own thane: the critical reception of uMabatha, Welcome Msomi's Zulu Macbeth* (1999), ao dizer que “the claims to historical parallels were specious publicity” (MCMURTRY, 1999, p. 313)³⁹.

McMurry (1999) declara que Shaka não comete regicídio para se tornar chefe do clã Zulu, nem foi casado com Kamadonsela (que existiu historicamente e era conhecida por ser uma mulher de ambição inescrupulosa). Enfim, o que o crítico quer dizer é que o encaixe da imagem de Shaka na imagem de Mabatha não foi tão perfeito assim, ou seja, a tentativa de Msomi em fazer emergir o mito de Shaka apresenta problemas.

Peter Burke, em *História como memória social* (2000), nos fala que a criação de um mito se faz através de “reencenações de acontecimentos anteriores”, e que tais mitos são, de certa forma, “estereotipados”, sendo criados por uma memória social e para uma determinada finalidade. Podemos notar que a retomada da figura de Shaka em Mabatha não é construída a partir da reencenação de um passado, dada a diferença entre a trajetória de Shaka e a composição do personagem Mabatha. O que vemos aqui, portanto, é uma forma diferente de retomar o mito. Msomi, ao dizer que a peça *uMabatha* (sendo uma adaptação da peça shakespeariana *Macbeth*) baseia-se também na vida de Shaka, símbolo da cultura Zulu, faz com que o mito de Shaka ganhe

³⁹ Tradução Nossa: “as reinvidicações aos paralelos históricos não passavam de uma propaganda enganosa” (MCMURTRY, 1979, p. 313).

notoriedade, e, o mais importante, visibilidade, tanto nacional quanto internacional, já que a peça foi encenada na Europa e nos Estados Unidos.

Podemos pensar que a intenção de Msomi não foi de contar a vida de Shaka, mas sim, mostrar que na cultura Zulu existiu a figura de Shaka, e que este foi importante para a criação da tradição Zulu. Trata-se, portanto, de um lembrete, um símbolo, uma forma de manter viva a memória daquele que é considerado o criador da tradição e cultura Zulu.

A associação da figura de Shaka à peça *uMabatha* é também um convite para aqueles que não conhecem possam pesquisar sobre a história do chefe Zulu e, assim, aprender mais sobre essa cultura. Portanto, acreditar que a associação de Shaka a Mabatha é uma “propaganda enganosa” é pensar demasiado simples, pois, como podemos ver, Msomi conseguiu reviver o mito sem precisar reencená-lo. Enfim, descobrir que a história de Shaka não se parece com a história do personagem Mabatha continua sendo uma forma de alimentar o mito - e o melhor, de espalhar sua história pelo mundo.

Além do mito de Shaka, *uMabatha* apresenta outras características que reforçam a cultura Zulu. A peça é moldada através da dança Zulu, da música, com o uso de tambores, bem como o figurino, recriando no palco uma comunidade tribal sul-africana.

De acordo com Vusabantu Ngema, em *Symbolism and Implications in the Zulu dance forms: Notions of composition, performance and appreciation of dance among the Zulu* (2007), a dança Zulu é apenas uma parte da vasta expressão cultural que o povo Zulu possui. Para Ngema, a dança Zulu formula-se através de três esferas, sendo a Estática, a Temporal e a Popular.

Sobre a Estática, o autor supracitado enuncia que a dança Zulu baseia-se em uma tradição cujos elementos devem permanecer estáticos, ou seja, nunca podem ser modificados. Os movimentos são ritmados, marcados e altamente repetitivos representando “um presente momento sem começo, meio ou fim” (NGEMA, 2007, p.3). A formação espacial da dança pode ser em forma circular ou linear, no qual o círculo simboliza a totalidade e a completude no reinventar de si mesmo e a linha simboliza a continuidade sem início, meio ou fim.

Sobre a esfera Temporal, o autor nos fala que se trata de uma forma mais ativa e aberta a novas estéticas, ou seja, nesta forma de dança o passado e o presente se colidem, gerando inovação através da criatividade. Aqui há uma fusão entre a Estática e a Dinâmica, promovendo a reformulação do passado a fim de criar um futuro.

A terceira esfera da dança tradicional Zulu é a Popular. Trata-se de uma esfera mais local. Para o autor, esta forma de dança “constitui uma narrativa em importantes situações políticas, sociais, históricas e econômicas” (NGEMA, 2007, p.5). Falando sobre a estrutura da dança, esta se apresenta de maneira mais simples, onde a liberdade dos participantes prevalece.

Outra característica muito importante na peça *uMabatha* é o figurino. Baseado também no vestuário tradicional Zulu, em que os atores utilizam roupas que imitam as tradicionais feitas com peles de animais como leopardos, por exemplo. É usado pelos homens Zulus, o *amashoba*⁴⁰, que são ornamentos fabricados a partir de caudas de vaca e são utilizadas na parte superior dos braços e abaixo dos joelhos para dar a aparência de um corpo mais robusto e forte. Há também o *iBeshu*, um avental feito através da pele de bezerro, que os jovens usam até o comprimento do joelho e os mais velhos o utilizam até o comprimento do tornozelo. Já o *injobo* são longas peles de animais usadas em volta do quadril. Além disso, há também o uso de arcos na cabeça feitos com peles de animais.

Em relação ao vestuário feminino, há a divisão entre mulheres solteiras, noivas e casadas. A solteira usará apenas uma saia curta feita de capim enfeitada com miçangas; a mulher noiva, por sua vez, cobrirá seus seios e deixará seu cabelo crescer. Já a mulher casada deverá cobrir todo o seu corpo, usar uma saia de couro, cobrir os seus seios e também usará uma capa decorada com miçangas.

Dessa forma, o figurino utilizado pelos atores da peça *uMabatha* reproduz o vestuário típico da tribo Zulu, como podemos notar a partir do exemplo a seguir:



Figura 1 – Zulus em Londres, em 16 de Junho de 1973. Fonte: Bettmann / Getty Images.

⁴⁰ Em: < http://www.zulu-culture.co.za/zulu_clothing.php#.WHwy_FMrKjs>. Acesso em 12 dez. 2016.

Esta primeira imagem mostra a *Zulu Company* fazendo uma demonstração de sua arte em *Parliament Hill Fields*, Londres, onde a Companhia se apresentou no *Aldwych Theatre*, em 1973. Podemos notar que os artistas utilizam as roupas típicas da cultura Zulu, reforçando ainda mais a atmosfera tribal criada pela peça *uMabatha*.



Figura 2 – Ator Thabani Patrick Tshanini como Mabatha (centro) na produção *uMabatha* apresentado no *Lincoln Center Festival* e *New York State Theater*. 21 de Junho de 1997. Fonte: Jack Vartoogian/Getty Images.

Através dessa segunda imagem, vemos como a adaptação de Msomi transporta o reino escocês de *Macbeth* para a savana africana. A performance rica em detalhes⁴¹ e com uma linguagem repleta de metáforas traz à tona a vida tribal e seus costumes, fazendo com que de um castelo sejamos levados para o *Kraal*; as feiticeiras dão lugar às *sangomas*; em vez do médico, temos o *inyanga* (curandeiro) e em vez de soldados, vemos surgir os *impi*, ou seja, os guerreiros.

Os armamentos não são mais as espadas e sim o *assegai*, juntamente com o escudo feito com couro de vaca; as metáforas abordam de maneira poética as formas naturais como a terra, a água e as montanhas, e as associações a animais nos faz ver antílopes, mambas, cobras-de-chifre, leões dentre outros. Há também a presença do *Imbongi*, que não existe na peça inglesa justamente pelo fato de ser uma personalidade típica da África do Sul.

É interessante notar que não é apenas na performance que somos levados para uma atmosfera africana; a própria linguagem de Msomi também nos transporta para essa tribo Zulu, como mostra o seguinte exemplo:

⁴¹ Em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XqUsqerEV8g> >. Acesso em Mai. 2016.

IMBONGI (Praise-Singer): Oh Mighty Mdangazeli of Noqongo
 Who tread upon the highest and smallest clouds.
 You who have conquered the highest and smallest clouds
 And made the whole sky dark.
 Oh Mighty King,
 You who have trod on the highest mountain peaks
 Oh Mighty one who has conquered the mountains
 With your tread
 You caused the leaves to rustle and blow away
 With your tread
 The small streams dried up
 And even the deepest rivers of Noqongo
 Grow to be even mightier than you are
 Grow to be mightier than the old horn snake
 Which lies with its head always erect
 And strikes wherever it pleases.
 Oh Mighty King Mdangazeli...
 (UMABATHA, 2000, act I, scene II)⁴².

No trecho descrito anteriormente, temos a presença do *Imbongi*, personalidade tipicamente pertencente da tradição e cultura sul-africanas. O *Imbongi* é um orador de poemas que tem por objetivo louvar chefes e personalidades também importantes. Assim, antes do rei Mdangazeli começar a falar, é necessária uma apresentação, ou seja, um canto com o objetivo de ressaltar a importância desse rei para os demais.

A forma como o canto do *Imbongi* ressalta a grandeza do rei desperta na mente do leitor um interessante cenário de onde se passa a peça de Msomi. As comparações que o orador utiliza são feitas a partir de características regionais, fortalecendo a ideia de que, para um chefe de tribo, o importante é a sua força e o domínio de suas terras. Aquele que é supremo e considerado o mais capaz para governar todo um clã precisa ser destemido, corajoso e desbravar e “dominar” bem as terras que possui - e é exatamente essa imagem que o *Imbongi* faz do rei Mdangazeli: o homem que conquistou as mais altas montanhas; aquele que com o passo forte movimentava tudo à sua volta, fazendo com que nada permaneça no mesmo lugar.

É curioso notar, também, que ao longo da peça são feitas muitas comparações e metáforas utilizando animais tipicamente africanos. No trecho descrito anteriormente, temos a presença da cobra de chifres, que é um tipo de víbora encontrada nos desertos

⁴² Tradução Nossa: “IMBONGI (orador): Oh Poderoso Mdangazeli de Noqongo/Que trilhaste as mais elevadas e as mais baixas nuvens./Tu que conquistaste as mais elevadas e as mais baixas nuvens/E fizeste todo o céu ficar escuro./Oh Poderoso Rei,/Tu que pisaste nos picos das mais altas montanhas/ Oh Poderoso que conquistaste as montanhas/ Com o teu passo/Tu fizeste com que as folhas sussurrassem e fossem lançadas pelos ares/ Com o teu passo/ Os pequenos riachos secaram/Até mesmo os rios mais profundos de Noqongo./Cresça para ser ainda mais poderoso do que és/Cresça para ser mais poderoso que a velha cobra de chifres/Que deita com a sua cabeça sempre ereta/E ataca onde quer que lhe agrade./Oh Poderoso Rei Mdangazeli...” (UMABATHA, 2000, ato I, cena II).

africanos. A ela é dado este nome devido ao par de chifres que ela tem sobre olhos, e sua estratégia de caça é se enterrar na areia e ficar com o topo da cabeça de fora, à espera da presa.

Percebemos que em *Macbeth* também é utilizada a metáfora da serpente, adquirindo uma importante simbologia em ambas as peças. Em *Dictionary of Symbols* (1996), dos escritores Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a figura da serpente está conectada com a escuridão, com o subterrâneo. Se pensarmos na descrição da serpente da Bíblia, por exemplo, esta é considerada o símbolo da corrupção, do desvio, da desobediência e do mal. A ideia de que as serpentes são espertas, calculistas e traiçoeiras também é bastante utilizada na Literatura em comparações e uso de metáforas.

Notamos, portanto, que a relação entre o homem e a natureza apresentada na peça é descrita de maneira mais íntima, ou seja, notamos que o homem e a natureza são apresentados em unicidade, de modo que um faz parte do outro. Tal característica pode ser explicada se pensarmos politicamente sobre a questão colonial, como afirma Edward Said, em *Cultura e Imperialismo* (2011):

O imperialismo, afinal, é um gesto de violência geográfica por meio do qual praticamente todo o espaço do mundo é explorado, mapeado e, por fim, submetido a controle. Para o nativo, a história da servidão colonial é inaugurada com a perda do lugar para o estrangeiro; a partir daí, ele precisa buscar e de alguma forma recuperar sua identidade geográfica. Devido à presença do estrangeiro colonizador, a terra, a princípio, só é recuperável pela imaginação (SAID, 2011, p. 347).

Através do exemplo de Said, acima, chegamos à conclusão de que é impraticável analisar a peça de Msomi sem considerar os aspectos políticos envolvidos durante a composição desta obra, bem como a própria constituição do país, através dos resquícios coloniais. A literatura e as outras artes, nesse caso, são muito mais que a expressão de um povo. Tratam-se, também, da intenção de criar laços antes rompidos pelas amarras políticas e sociais.

Enfim, Msomi põe a cultura Zulu em foco através de várias esferas, sejam elas linguísticas, visuais, corporais, musicais e assim por diante. O texto é explorado de maneira muito bem pensada, a fim de evidenciar aspectos da realidade tribal Zulu, estimulando a nossa imaginação e o nosso fascínio por tal cultura.

3.3 *Macbeth* versus *uMabatha*: a arte como libertação

Msomi's sense that indigenous South African Zulu culture is attractive to Europeans and Americans and that this attraction provides a significant opportunity to both market and preserve a culture that has been severely marginalized through repressive state policies such as apartheid points to the decolonizing potential inherent in a play that crosses linguistic, ethnic, and national borders (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p.166)⁴³.

Segundo Linda Hutcheon (2013), o processo criativo de uma adaptação se estabelece por uma transposição extensiva e anunciada de uma ou mais obras, formando, assim, a obra adaptada. O que a autora quer dizer é que na adaptação, não há intenção de “esconder” ou “camuflar” o texto-fonte; pelo contrário, faz parte do processo de adaptação revelar abertamente as relações intertextuais existentes, pois o estudo da adaptação é inerentemente comparativo.

Além disso, o processo é extensivo, ou seja, é necessário abordar e adaptar inteiramente a obra-fonte, por isso, é impossível estudar a adaptação *uMabatha* sem compará-la a *Macbeth*.

As comparações entre a peça de Msomi e a de Shakespeare, como é de se esperar, são percebidas a partir do enredo da peça sul-africana, pois a história de *Mabatha* se assemelha à de *Macbeth*, onde as questões de poder, ganância e ambição, discutidas na peça inglesa estão fortemente presentes na peça sul-africana. Entretanto, o texto de *uMabatha* é potencialmente reduzido, focalizando muito mais a ação do que o diálogo, como afirma o próprio autor quando diz: “For me, *uMabatha* turns the dramatic arts into pure action - the Zulu traditional dancing, storytelling and the music as it was sung many centuries ago”⁴⁴.

Este enxugamento no texto se reflete na redução tanto dos diálogos quanto na organização dos atos e cenas. Por exemplo, a cena V do ato I, de *Macbeth*, onde Lady Macbeth recebe a notícia de que seu esposo teria sido agraciado com o título de *Thane of Cawdor* é suprimida em *uMabatha* e tal cena é incorporada já no ato II, cena I da peça sul-africana. O mesmo ocorre com a supressão das cenas VI e VII do ato I da peça

⁴³ Tradução Nossa: “A noção de Msomi de que a cultura Zulu indigenista da África do Sul é atrativa aos europeus e americanos e que essa atração proporciona uma oportunidade significativa tanto para o mercado quanto para preservar a cultura, que tem sido severamente marginalizada através de políticas estatais repressivas como o *apartheid*, aponta para o potencial descolonizador inerente em uma peça que atravessa fronteiras linguísticas, étnicas e nacionais” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p.16).

⁴⁴ Tradução Nossa: “Para mim, *uMabatha* transforma as artes dramáticas em pura ação – a dança tradicional Zulu, a narrativa e a música como foi cantada muitos séculos atrás” (WINER, Laurie. “Simplistic, Energetic *Umabatha*”. *Los Angeles Times*, out. 1997. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/1997/oct/08/entertainment/ca-40347>>. Acesso em jan.2017).

inglesa, sendo o texto reelaborado por Msomi, e incorporado no ato II, cena II e cena III, respectivamente. Essa supressão de atos se estende por toda a peça sul-africana, pois com a redução dos diálogos, há uma reorganização das cenas destacadas pelo autor.

Outro detalhe muito interessante de se observar é com relação aos nomes dos personagens. Msomi se aproxima bastante dos nomes dos personagens da peça shakespeariana, onde Macbeth transforma-se em Mabatha; Lady Macbeth em Kamadonsela; Duncan em Dangané; Donalbain em Donebane; Malcom em Makhiwane, Banquo em Bhangane dentre outros.

Comparando *Macbeth* e *uMabatha*, notamos semelhanças na construção textual da peça sul-africana em relação à peça inglesa, descritos nos exemplos a seguir:

MACBETH: So foul and fair a day I have not seen.
BANQUO: How far is it called to Forres?
What are these,
So withered and so wild in their attire,
That look not like inhabitants of the earth
And yet are on it?
Live you? Or are aught
That man may question? You seem to understand me,
By each at once her choppy finger laying
Upon her skinny lips. You should be women,
And yet your beards forbid me to interpret
That you are so.
MACBETH: Speak, if you can, what are you?
WITCH 1: All hail Macbeth! Hail to thee, Thane of Glamis!
WITCH 2: All hail Macbeth! Hail to thee, Thane of Cawdor!
WITCH 3: All hail Macbeth! That shalt be king hereafter.
(MACBETH, 2006, act I, scene III)⁴⁵

MABATHA: This day's battle
Will beat in my veins
Until my life runs out.
BANGANE: The night is at our heels
If we linger
Its shadow will reach Umfolosi before we do.
Hawu! Spirit of my father! What are these!
By the heavens above! What are you doing here?
Speak! What are you doing?
You just stare at me, dumb as stones
Hissing like angry mambas.

⁴⁵ “MACBETH: Um dia assim tão feio e tão bonito não vi jamais. / BANQUO: A que distância estamos de Forres? Quem são essas criaturas tão mirradas e estranhas? Não parecem habitantes da terra. Entretanto aí estão. Viveis? Dizei-me, ou sois alguém que ao homem seja dado falar? Bem que dais mostras de compreender-me, pois as três a um tempo levais o dedo nos lábios descarnados. Mulheres deveis ser, embora as vossas barbas me impeçam crer que sois mulheres. / MACBETH: Quem sois vós três? Caso possais, falai-me. / 1ª BRUXA: Salve, Macbeth! Salve, Tane de Glamis! / 2ª BRUXA: Salve, Macbeth! Salve, Tane de Cawdor! / 3ª BRUXA: Salve Macbeth! Salve, que rei sereis um dia! (MACBETH, 1989, ato I, cena III).

MABATHA: Speak! Who are you?
 SANGOMA I: (throwing bones)
 Mabatha! Chief of Dlamasi!
 SANGOMA II: (throwing bones)
 Mabatha! Chief of Mkhawundeni!
 SANGOMA III: (throwing bones)
 Mabatha! The bones rattle for a mighty chief.
 ALL THREE: Elele! Elele! Elele!
 (UMABATHA, 2000, act I, scene III)⁴⁶.

Podemos notar, neste exemplo, que o texto de Msomi muito se assemelha ao texto shakespeariano. A sequência das ações apresenta o mesmo desenrolar, mas por se tratar de uma adaptação há, conseqüentemente, diferenças na construção do texto a fim de se encaixar em uma realidade tribal. Além disso, com o processo transcultural, o texto adquire novos sentidos e novos questionamentos.

Um fator interessante de observar é com relação à descrição que Shakespeare faz das bruxas, fazendo-nos imaginar figuras medonhas, esqueléticas e difíceis de definir. A única característica que Msomi confere às sangomas é o fato delas sibilarem como mambas negras, ou seja, o autor as compara a serpentes, símbolo da morte e do mal.

Uma curiosidade com relação à adaptação de bruxa para sangoma é a de que na tradição africana as sangomas são consideradas curandeiras. De acordo com *Encyclopedia of African Tradition* (2009), dos editores Molefi Kete Asante e Ama Mazama, as sangomas apresentam um elo com o plano espiritual, têm o poder de curar as pessoas de doenças espirituais e físicas, de interpretar sonhos e de dar conselhos através do jogo de ossos ou búzios. Elas apresentam um grande conhecimento de plantas medicinais e conseguem se comunicar com os ancestrais através de rituais. Outra habilidade das sangomas é desfazer bruxarias, ou seja, elas são consideradas agentes do bem e não o contrário.

Com a colonização e, conseqüentemente, com a imposição da religião europeia, todas as manifestações culturais, tradicionais e religiosas africanas foram consideradas do “mal”, ou seja, as sangomas eram vistas como praticantes de bruxaria de acordo com a visão ocidental. Tais resquícios pejorativos ainda existem se pensarmos nas religiões de origem africana que encontramos no Brasil, por exemplo.

⁴⁶Tradução Nossa: “MABATHA: A batalha deste dia vai pulsar em minhas veias até minha vida se desvanecer. / BANGANE: A noite estará em nossos calcanhares se nós demormos. Sua sombra atingirá Umfolosi antes de nós. Hawu! Espírito de meu pai! Que são essas? Pelos céus acima! O que fazem aqui? Falem! O que vocês estão fazendo? Vocês apenas me encaram, mudas como pedras, sibilantes como mambas raivosas. / MABATHA: Falem! Quem são vocês? / SANGOMA I (jogando os ossos) Mabatha! Chefe dos Dlamasi! / SANGOMA II: (jogando os ossos) Mabatha! Chefe dos Mkhawundeni! / SANGOMA III: Mabatha! Os ossos chocalham para um grande chefe (UMABATHA, 2000, ato I, cena, III).

Se analisarmos a figura da sangoma ocupando o lugar da bruxa shakespeariana, chegamos à conclusão de que tal associação não se encaixa “perfeitamente” na figura maléfica das feiticeiras shakespearianas. Entretanto, podemos inferir que o autor preferiu inserir a figura das sangomas em sua peça como uma forma de reforçar a existência dessa tradição Zulu, assim como foi utilizada a figura Shaka como dito anteriormente. As sangomas são incumbidas de preservar a cultura, a história e a mitologia que envolve a tribo, e talvez seja por isso que Msomi fez questão de inseri-las em sua peça, como um símbolo da preservação da cultura Zulu.

Outro exemplo que vale a pena destacar é a icônica cena de Lady Macbeth quando invoca os espíritos para despojá-la de seu sexo e transformá-la em alguém implacável nos planos de assassinato do rei Duncan:

LADY MACBETH: [...] Come, you spirits
That tend to mortal thoughts, unsex me here,
And fill me from the crown to the toe top-full
Of direst cruelty! Make thick my blood,
Stop up the access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
The effect and it. Come to my woman's breasts
And take my milk for gall, you murd'ring ministers!
Wherever in your sightless substances
You wait on nature's mischief. Come, thick night,
And pall thee in the dunkest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark
To cry, "Hold, hold!"
(MACBETH, 2006, act I, scene V)⁴⁷.

KAMADONSELA: [...] I call again
On all the spirits of my ancestors,
Let my heart be like the devil's thorn
My blood of mamba's poison,
That where I strike no life returns,
Dry up my woman's tears
And let my breasts shrivel with serpent's milk,
I call on you
To shade my eyes

⁴⁷ “[...] Vinde, espíritos sinistros que servis aos desígnios assassinos! Dessexuai-me, enchei-me, da cabeça aos pés, da mais horrível crueldade! Espessai o meu sangue, prevenindo todo acesso e passagem ao remorso; de sorte que nenhum compungitivo retorno da sensível natureza abale a minha determinação celerada, nem faça a paz entre ela e o seu efeito! Vinde, ó vós, ministros do Mal, seja onde for que, em invisíveis substâncias, instigais o que é contrário aos sentimentos naturais humanos! Vem, noite tenebrosa, e te reveste do mais espesso fumo dos infernos para que o meu punhal não veja o golpe que vibrará, nem possa o céu ver nada através do lençol da escuridade para gritar: ‘detém-te!’.” (MACBETH, 1989, ato I, cena V).

And fill my ears with earth,
So none can see or hear
Iklwa,
The assegai's clean path
(UMABATHA, 2000, act II, scene I)⁴⁸.

Através destes exemplos, notamos o diálogo forte de Kamadonsela que se assemelha ao de Lady Macbeth, entretanto a maneira como ela invoca os espíritos para torná-la implacável é apresentada de forma diversa da peça shakespeariana. O primeiro fator a ser considerado é que Lady Macbeth clama pelos espíritos do mal e para isso ela recorre ao inferno com sua fumaça demoníaca - o que podemos inferir a presença religiosa cristã que diferencia Deus e o Diabo, Bem e Mal. Já na peça sul-africana, Kamadonsela invoca os espíritos dos seus ancestrais, próprio da crença tribal Zulu que acredita que os ancestrais podem enviar doenças e maus agouros aos vivos.

A conexão profunda com a natureza é novamente explorada nas palavras de Kamadonsela, quando pede que os ancestrais tornem o seu coração como uma videira da punctura, erva daninha encontrada na África do Sul. Os frutos desta planta são utilizados pelos sul-africanos na fabricação de armas mortíferas. Novamente a comparação com a mamba-negra se torna presente, fazendo-nos ter a ideia do quão venenosa e mortal Lady Kamadonsela quer se tornar para fazer cumprir os seus planos. Por fim, a personagem pede que seus ouvidos sejam cobertos por terra, para que ninguém possa ouvir a *Iklwa*, ou seja, a lança que vai ferir mortalmente o rei Dangane.

Ainda falando sobre Lady Macbeth, faz-se necessário abordar a cena em que a esposa de Macbeth o incentiva a praticar o assassinato diante da dúvida do marido. Trata-se de outro trecho icônico, que faz com que tenhamos a real dimensão da crueldade de Lady Macbeth:

LADY MACBETH: [...] I have given suck, and know
How tender it is to love the babe that milks me.
I would, while it was smiling in my face,
Have plucked my nipple from his boneless gums
And dashed the brains out, had I so sworn as you
Have done to this
(MACBETH, 2006, act I, scene VII)⁴⁹.

⁴⁸ Tradução Nossa: “[...] Eu rogo novamente/ a todos os espíritos de meus ancestrais, /Deixe meu coração ser como a videira da punctura / Meu sangue de veneno de mamba, / Que onde eu golpear a vida não retorne, / Seque as minhas lágrimas de mulher / E deixe que meus seios murchem com o leite da serpente, / Eu vos rogo / para ocultar os meus olhos / E preencher meus ouvidos com terra, / Assim ninguém poderá ver ou ouvir / *Iklwa*, / O caminho limpo do *assegai*” (UMABATHA, 2000, ato II, cena I).

⁴⁹ “[...] Bem conheço as delícias de amar um tenro filho que se amamenta: embora! Eu lhe arrancaria às gengivas sem dente, ainda quando vendo-o sorrir-se para mim, o bico de meu seio, e faria sem piedade

KAMADONSELA: [...] Khondo, I tell you
Even if my only child was feeding at my breast
I would hurl him on to the rocks
And shatter his skull
Before I become as weak as you are now.
(UMABATHA, 2000, act II, scene III) ⁵⁰.

Percebemos, neste exemplo, que a construção do texto de Msomi de fato se assemelha ao de Shakespeare, porém, o modo como que os discursos são trabalhados é diferente. Em ambos os casos tanto Lady Macbeth quanto Kamadonsela tentam induzir a atitude de seus maridos, mas a forma de que elas se valem para convencê-los apela de maneiras diferentes.

Ambas utilizam o símbolo da maternidade para enternecer seus maridos sobre o sacrifício que fariam. Lady Macbeth apela para uma maternidade que “aparentemente” aconteceu, pois afirma que sabia o que era o amor de uma mãe para um filho. Ela então destaca a sacralidade que é a relação da mulher e seu bebê, afinal, é de comum senso pensar que toda mãe ama incondicionalmente sua prole e que de modo algum faria mal ao seu próprio filho ou permitiria que tentassem fazê-lo. Então, Lady Macbeth reproduz a cena cálida da criança sendo amamentada em seu peito e afirma que, mesmo diante de tal fragilidade, ela teria coragem de arrancar do peito a criança e arrebentar sua cabeça se isso ela tivesse jurado ao marido. Neste caso, Lady Macbeth apela pela questão da honra de um juramento e para a questão do amor e obediência incondicional ao marido, sendo capaz de tudo, até mesmo de cometer as mais terríveis atrocidades se Macbeth assim ordenasse.

Da mesma forma é a maneira como Kamadonsela envolve seu marido. O que diferencia, entretanto, é que Lady Kamadonsela apela não para o juramento, mas para a força de Mabatha. Ou seja, quando ela diz que prefere matar seu próprio filho antes de se tornar fraca, ela recorre à virilidade do guerreiro. Em *Macbeth* a questão da virilidade masculina é explorada, também, por Lady Macbeth em seus argumentos, mas neste exemplo, em particular, notamos formas distintas de convencimento.

Enfim, de acordo com Linda Hutcheon, as adaptações das peças de William Shakespeare podem indicar tanto uma forma de prestar um tributo quanto de “suplantar a autoridade cultural canônica” (HUTCHEON, 2013, p. 134). A autora também nos fala

saltarem-lhe os miolos, se tivesse jurado assim fazer, como juraste cumprir esta empreitada” (MACBETH, 1989, ato I, cena VII).

⁵⁰ Tradução Nossa: “[...] Khondo, eu te digo, / Mesmo se a minha única criança estivesse se alimentando em meu seio / Eu a arremessaria em direção às rochas/ E estilhaçaria o seu crânio / Antes de me tornar tão fraca como você está neste momento” (UMABATHA, 2000, ato II, cena III).

que os dramaturgos pós-coloniais, que são contrários a qualquer tipo de guerra ou dominação social, cultural e política, se utilizam das adaptações para “articular suas posições políticas” (HUTCHEON, 2013, p. 135).

Diante disso, faz-se necessário abordar a peça *uMabatha* analisando aspectos tanto internos da obra quanto externos ao texto, afinal, como afirma Fischlin e Fortier, “context is crucial when we study the political significance of art” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 6)⁵¹, e é praticamente impossível estudar a peça de Msomi sem abordar os aspectos políticos envolvidos no processo criativo da obra, pois como coloca Huchtheon, “[...] a adaptação nos ensina que, sem abordar o processo criativo, não podemos entender por completo a necessidade de adaptar e, portanto, o próprio processo de adaptação. Nós precisamos saber ‘por quê’” (HUTCHEON, 2013, p. 151).

Welcome Msomi afirma que seu desejo, ao criar *uMabatha*, era de mostrar ao mundo a sua cultura (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 166). Diante disso, surgem algumas perguntas: Por que escolher uma peça de Shakespeare com o objetivo de mostrar ao mundo a cultura Zulu? E por que a escolha da peça *Macbeth*?

Se pensarmos no por quê da escolha em adaptar *Macbeth*, chegamos à conclusão de que esta peça shakespeariana aborda temas que podem se encaixar facilmente na realidade política vivida na África do Sul durante a produção da peça sul-africana. *uMabatha*, assim como *Macbeth*, fala sobre a busca desenfreada por poder e o mal que a ganância e a ambição fazem ao ser humano. Mabatha é um homem de posses, é chefe de tribo, mas sua ganância o faz querer sempre mais, inclusive desejar o que é alheio. Para ele não bastava ser o chefe de uma tribo, ele queria ser o chefe supremo, o dono de tudo, e influenciado por sua também gananciosa esposa, mata o rei Dangane e lhe usurpa o trono.

Usurar é uma palavra muito interessante quando pensamos no período histórico que a África do Sul estava passando quando Msomi escreveu sua peça. A colonização e o *apartheid* fizeram com que os verdadeiros donos da terra fossem destituídos do poder. Estrangeiros usurparam terras e a busca por riquezas naturais, o comércio de humanos, a política de separação racial e todas as atrocidades que ocorreram na África foram motivadas pelo poder, pela ganância. É por esse motivo que *Macbeth* se encaixa tão bem como objeto de inspiração para criar a peça Zulu.

Outra pergunta que temos é: por que escolher uma peça adaptada a fim de ressaltar a cultura zulu? Não seria melhor criar uma obra com um enredo totalmente

⁵¹ Tradução Nossa: “o contexto é crucial quando estudamos a significância política da arte” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 6).

“original”? E eis que a resposta pode estar novamente baseada nas influências históricas em que a peça foi produzida.

Elizabeth Baisley, em seu artigo *uMabatha: Decolonizing Shakespeare Using a Multi-Accentual Medium* (2013), afirma que a opção por escolher adaptar Shakespeare, mais especificamente a peça Macbeth, não foi ao acaso. Para a autora, Shakespeare é o símbolo do colonizador, portanto, ao adaptar uma peça de um autor inglês, branco, e “vestir” essa peça totalmente com a “essência” Zulu, Msomi faz com que Shakespeare seja descolonizado. Baisley acrescenta que “it must be noted that during *apartheid* it would be unlikely (if not impossible) for Msomi to use anything but the colonial masters’ instruments (e.g. Shakespeare) for the purposes of decolonization” (BAISLEY, 2013, p. 2).⁵²

Baisley também comenta que adaptar Shakespeare foi uma forma que Msomi encontrou para não sofrer nenhum tipo de censura por parte das autoridades no período do *apartheid*. De forma muito perspicaz ele utiliza o nome de Shakespeare para abrir as portas para o seu trabalho e, assim, alcançar dimensão mundial, afinal, em todos os cantos do mundo se conhece Shakespeare. Como homem de negócios que é, Msomi uniu o útil ao agradável, atingiu fama internacional e, conseqüentemente, conseguiu difundir a cultura Zulu pelo mundo.

⁵² Tradução Nossa: “Deve-se notar que durante o *apartheid* seria improvável (se não impossível) para Msomi utilizar qualquer coisa a não ser os instrumentos de dominação colonial (ex. Shakespeare) para propósitos de descolonização” (BAISLEY, 2013, p. 2).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

EM DEFESA DA ARTE: DESATANDO OS NÓS COLONIAIS

Para que seja institucionalmente eficiente como disciplina, deve-se garantir que o conhecimento da diferença cultural exclua o Outro; a diferença e a alteridade tornam-se assim a fantasia de um certo espaço cultural ou, de fato, a certeza de uma forma de conhecimento teórico que desconstrua a "vantagem" epistemológica do ocidente (Homi Bhabha, *O Local da Cultura*, 1998, p.59).

Macbeth, de William Shakespeare, apresenta temas que são comuns a todo ser humano. Poder, ambição, amor e raiva são sentimentos e desejos universais e, portanto, entendíveis em qualquer língua, cultura ou nação. Welcome Msomi captou, em seu *uMabatha*, o mesmo desejo sanguinário por poder encontrado na peça shakespeariana, e apresentou o universo tribal sul-africano a fim de mostrar a cultura Zulu para o mundo.

Entretanto, discorrer sobre a Literatura Africana, ainda mais se a estivermos estudando comparativamente com a Literatura Inglesa, é adentrar em um assunto espinhoso, e isso se intensifica ainda mais quando falamos em Shakespeare.

Isso porque ainda que a Literatura Africana esteja em sua plena ascensão, revelando cada vez mais nomes célebres para a Literatura mundial, ainda há resquícios coloniais, estereótipos formados por um discurso que sempre coloca a arte e a cultura africanas aquém da Ocidental.

Analisando sob este ponto, a literatura africana sempre parecerá estar “devendo” algo, não passando de sombra da sua eterna colônia, onde o destaque é sempre no exótico, no diferente. E nesse caso, as diferenças ressaltadas não são encaradas como particularidades de uma cultura, o seu diferencial, mas, sim, como marcas que provam que o “Outro” nunca poderá chegar a ser “Nós”. É dessa forma que a peça *uMabatha* é, muitas vezes, vista pelos críticos como uma sombra de Shakespeare, um lembrete de que o africano nunca chegará à excelência da cultura britânica. Ou seja, a depreciação já sofrida pelas artes africanas acaba ganhando um reforço pela própria arte da adaptação.

Como pudemos acompanhar nos capítulos anteriores, há um intenso preconceito com relação às adaptações, pois estas são julgadas, muitas vezes, como “cópias” do texto-fonte. Entretanto, como sabemos, a adaptação é uma recriação artística no qual estão envolvidos muitos aspectos, sejam eles culturais, sociais, econômicos e políticos. Enfim, como afirma Linda Hutcheon, “ao trocar as culturas e, por conseguinte, em

alguns casos, também as línguas, as adaptações fazem alterações que revelam muito sobre os contextos mais amplos de recepção e produção” (HUTCHEON, 2013, p. 54).

Ou seja, quando falamos em adaptação, falamos também no contexto no qual a obra foi produzida, o autor, o local e a cultura para qual a obra foi adaptada. Tudo em uma adaptação é trabalhado com cuidado e com um objetivo; nada está inserido na obra por acaso, ainda mais se estamos falando de adaptações produzidas em contextos políticos conturbados, como é o caso da peça de Welcome Msomi.

Natasha Distiller, em *The Zulu Macbeth’: the value of an ‘African Shakespeare’* (2004), apresenta de forma detalhada a recepção que a peça de Msomi teve na África do Sul, na Europa e nos Estados Unidos. Segundo a autora, *uMabatha* gerou reações negativas de críticos brancos durante o *apartheid* na África do Sul, e tais reações estereotipadas vindas de um discurso colonial também se estenderam para outros críticos de outros países por onde a peça esteve em cartaz. Assim, o *Macbeth* Zulu acabou criando uma identidade “*Zuluness*” nos palcos da África do Sul, e também uma identidade “*Africanness*” nos palcos do mundo (DISTILLER, 2004).

A peça de Msomi, como já foi discutido, foi construída com o objetivo de apresentar a cultura Zulu para o mundo e, conseqüentemente, uma forma de lutar contra a política de segregação racial vivida pelo *apartheid*. E como o país estava atravessando um período de grande censura, é natural que a peça tenha sofrido também imposições para ser apresentada dentro da África do Sul e fora do país. Ou seja, como podemos notar, a imposição colonial e seu discurso segregatório já estavam entranhados dentro das terras africanas, e *uMabatha* teve que se desvencilhar e utilizar importantes estratégias para subsistir.

uMabatha, segundo Distiller (2004), teve a sua primeira turnê estendida na África do Sul, em 1974, no *Maynardville Open-Air Shakespearian Theatre* na Cidade do Cabo, onde a peça era “unusual in a space which had been specifically constructed for English-speaking whites” (DISTILLER, 2004, p.160)⁵³.

Apesar de ter um elenco totalmente constituído por atores negros, o governo, sob as leis do *apartheid*, restringiu o acesso de espectadores negros ao teatro, sendo, portanto limitado e parcial. A política de segregação era tão forte que, para que os espectadores negros tivessem a oportunidade de assistir a peça, o governo teria que emitir uma permissão especial.

⁵³ Tradução Nossa: “incomum em um espaço que tinha sido construído especificamente para brancos falantes da língua inglesa” (DISTILLER, 2004, p.160).

E sobre a indignação dos sul-africanos negros a respeito dessa restrição ao acesso ao teatro, temos o relato de D.C October, um espectador que escreveu uma carta ao editor do *The Argus*, em 14 de janeiro, intitulado *Seating Plans unfair to Blacks*⁵⁴, demonstrando a sua insatisfação à diferença de tratamento entre brancos e negros na divisão dos assentos no teatro.

I booked four tickets for the play *uMabatha* at Maynardville. As a Black man, I feel very annoyed at the way the seats are situated for Black patrons. In fact, it is outrageous the way our people are culturally exploited. [W]hy [are] our seats... situated at the back of the theatre... Culture cannot be divided by a rope, separate section or characteristic 'black smells'... *uMabatha* is a drama of common human emotions. Therefore there must be no barrier which has a psychological effect on the Black members of the audience, preventing them from becoming emotionally involved in the play. This is a drama of great cultural value and it is staged by Black players who are native to this country. It must not be staged before a divided audience. It should draw us together and be appreciated and criticized as an entity (DISTILLER, 2004, p.160)⁵⁵.

É muito frustrante perceber como a cultura Zulu foi negada para os próprios sul-africanos negros, pois essa diferenciação nos assentos revela um preconceito muito maior do que a possibilidade de sentar mais à frente ou ao lado dos brancos. A carta de D. C. October revela a incongruência de valores estabelecidos pelo *apartheid*, em que os brancos vão ao teatro assistir a uma peça com atores negros, onde espectadores negros são menosprezados, diferenciados.

A partir disso não é difícil inferir que a peça de Msomi só conseguiu ser apresentada em um teatro branco em pleno *apartheid* porque era uma adaptação shakespeariana. Conforme Distiller (2004), apesar das intenções de Msomi serem de demonstrar o valor da cultura Zulu, o discurso colonial impregnado nas críticas sobre a peça sul-africana só fizeram aumentar as diferenças entre a cultura Ocidental e a Africana de uma maneira em que sempre o “Outro” é depreciado.

⁵⁴ Tradução Nossa: “Sistema de assentos injusto aos Negros” (DISTILLER, 2004, p.160).

⁵⁵ Tradução Nossa: “Eu comprei quatro tickets para a peça *uMabatha* no Maynardville. Como homem Negro, eu sinto muito aborrecido com a forma com que os assentos são colocados para os usuários Negros. De fato, é ultrajante a forma como o nosso povo é culturalmente explorado. Por que os nossos assentos são situados no final do teatro? A cultura não pode ser dividida por um cordão, seções ou característica de “cheiros de negro”. *uMabatha* é um drama de emoções humanas comuns. Portanto, não deve existir nenhuma barreira que tenha um efeito psicológico em membros Negros da plateia que os impeça de se tornarem emocionalmente envolvidos com a peça. Esse é um drama de um grande valor cultural e é encenado por atores Negros que são nativos deste país. Ela não deve ser encenada diante de uma plateia dividida. Ela deve nos unir e ser apreciada e criticada com uma entidade” (DISTILLER, 2004, p.160).

Outra forma encontrada para depreciar a peça de Msomi foi em relação aos atores. De acordo com Distiller (2004), a crítica não considerava os atores do elenco de *uMabatha* como profissionais do teatro, pois eles possuíam profissões paralelas às de atores. Assim, o trabalho feito pelos atores da peça de Msomi não era considerado “teatral”, mas simplesmente uma expressão cultural, apenas.

Laurence Wright, em *uMabatha: Zulu play or Shakespeare translation?* (2009)⁵⁶, estende a discussão sobre como os críticos analisaram a peça *uMabatha* reforçando o discurso colonial de separação e diferenciação de culturas. O autor aborda, também, as afirmações de que a peça sul-africana seria uma tradução literal da peça inglesa, sem nenhuma originalidade ou qualidade literária.

Sobre isso, o autor cita o crítico B.A. Young, escritor do *Financial Times* de Londres, no qual afirma que a peça escrita em Zulu segue o enredo da peça shakespeariana tão próximo que em qualquer momento ela pode passar para a língua inglesa. O que Young quer dizer, é que a peça sul-africana é quase uma cópia da peça shakespeariana, sendo possível fazer a transição da língua Zulu para a inglesa sem alterar em nada a peça sul-africana.

Para essa afirmação, Wright (2009) acrescenta que chamar *uMabatha* de tradução é cometer uma injustiça, pois trata-se de uma reescritura do texto shakespeariano em Zulu cujo foco é na ação. O autor descreve as modificações que Msomi fez em sua peça, as reduções nos diálogos e a maneira como o dramaturgo sul-africano adequou a obra shakespeariana à sua época e cultura. Entretanto, as técnicas utilizadas por Msomi para criar a sua adaptação são encaradas como “pobres”, ou seja, todas as características que fazem da peça de Msomi uma obra de expressão cultural Zulu são vistas como depreciativas que reduzem a sua importância e qualidade.

Wright afirma que, para as audiências, a peça sul-africana pode assumir uma perspectiva reducionista na qual o texto shakespeariano é remodelado de maneira simplificada. Segundo o autor, a supressão nos diálogos faz, consequentemente, com que a “reflexão poética”, encontrada no texto shakespeariano, bem como a profundidade do texto, seja completamente extirpada na peça sul-africana, restando apenas movimentos corporais desprovidos de pensamento e meditação. (WRIGHT, 2009, p.115).

De acordo com o autor, a peça de Msomi não tem a mesma poesia que a de Shakespeare. Entretanto, vale lembrar que na época elisabetana, conforme afirma

⁵⁶ Disponível em: < <http://docplayer.net/28453792-Umabatha-zulu-play-or-shakespeare-translation.html> >. Acesso em jan 2016.

Marlene Soares dos Santos, em *O Teatro Elisabetano* (1994), as pessoas iam ao teatro *to hear a play*, ou seja, para ouvirem a peça, e não propriamente para vê-la. A linguagem e a poesia eram de suma importância, pois estabeleciam um elo com o público suprimindo qualquer rusticidade no cenário.

Shakespeare utilizava abundantemente a linguagem para situar a plateia sobre a cena, e a imaginação dos espectadores era estimulada ao máximo, tanto que jovens rapazes se tornavam Julieta, Desdemona, Ofélia, entre outros personagens femininos. E ainda que o teatro elisabetano possuísse artifícios cênicos interessantes e importantes para a montagem das peças, a linguagem era, sem dúvida, a fonte principal do espetáculo.

Contudo, as técnicas teatrais foram se aprimorando e novas formas de fazer teatro foram surgindo. E a própria maneira de interpretar uma peça vai mudando com o tempo, dependendo de muitas variáveis como a época, a sociedade, a cultura, entre outros. Portanto, podemos dizer que a peça *Macbeth*, encenada no período elisabetano, nunca será a mesma que é encenada hoje, pois a sociedade muda, e com ela a forma de absorver o texto shakespeariano também se modifica.

Com relação à adaptação, essa variabilidade de interpretação é intensificada e a recriação artística abre possibilidades para enxergarmos novos pontos de vista e novos questionamentos. Nisso chegamos à peça *uMabatha*, que explora um importante recurso cênico: a linguagem corporal.

Dizer que a linguagem corporal não consegue expressar reflexões profundas é, no mínimo, muito estranho, afinal nos comunicamos inicialmente, quando bebês, através da nossa linguagem corporal. Aprendemos, com o tempo, a racionalizar o que antes expressávamos com o corpo, como, por exemplo, a dor, a alegria, a paz, o alívio, a raiva entre outros.

Dessa forma, podemos inferir que a expressão corporal desenvolvida na peça de Msomi - através da dança - consegue transparecer as questões sobre a guerra, a violência e a ambição, pois não é só através da linguagem verbal que nos comunicamos, afinal, se a expressão corporal não desse conta de despertar em nós questionamentos profundos, não haveria adaptações de peças shakespearianas para o balé, por exemplo.

McMurtry (1999), por sua vez, salienta que a peça *uMabatha* obteve um grande sucesso na Europa, mas as críticas a respeito da peça destacam o aspecto “exótico” do teatro sul-africano. O autor também afirma que a obra de Msomi suscitou vários

questionamentos que confrontavam o interculturalismo como prática teatral e contestavam a qualidade do trabalho do autor:

Was it a (mis)representation and/or (mis)appropriation of tradition performance forms that perpetuated the exoticism of the African Other? Was the production of a canonical text, by subjects from a former colony, an affirmation of the efficacy of the imperial endeavor: ‘black skins, white masks’? (McMURTRY, 1999, p.312) ⁵⁷.

Tais questionamentos, de acordo com McMurtry (1999), eram levantados por falta de conhecimento da arte africana. Ou seja, como os críticos tinham em mente apenas padrões ocidentais de formas artísticas, acabavam denegrindo as práticas teatrais africanas por não se “encaixarem” nos moldes europeus.

Homi Bhabha, em *O Local da Cultura* (1998), fala sobre o discurso colonial e as suas formas de discriminação. Para o autor, o discurso colonial é construído através das veias do poder no qual promove diferenciações tanto raciais quanto sexuais. E essa “alteridade” acaba se tornando, ao mesmo tempo, objeto de desejo e de escárnio, “uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade”. (BHABHA, 1998, p. 106). Essa característica é visivelmente notada nas críticas sobre a peça *uMabatha*, sobre o qual a palavra “exótico” ganha conotação pejorativa e separatista.

Frantz Fanon, em *Os Condenados da Terra* (1968), também afirma que a cultura nacional acaba sendo contestada e suprimida através do domínio colonial. Toda e qualquer manifestação cultural que não seja a definida pelos poderes coloniais é renegada e levada à clandestinidade. Por sua vez, essa característica de algo ilegítimo estimula ainda mais o desejo de manter e propagar esta cultura marginalizada, sendo a arte um dos principais estratagemas utilizados contra o apagamento cultural.

Enfim, como podemos notar, todos os aspectos socioculturais que compõem os povos marginalizados são voltados contra eles. Toda manifestação artística é contestada e julgada como menor diante da cultura colonizadora - e *uMabatha* não foge à essa regra.

Todas as particularidades que tornam a peça de Msomi única e de qualidade teatral, cultural e política são utilizadas contra a peça através de um discurso marcado por diferenciação e hierarquização.

⁵⁷ Tradução Nossa: “Foi uma (má) representação e/ou (má) apropriação das formas tradicionais de performance que perpetuaram o exotismo do ‘Outro’ Africano? Foi a produção de um texto canônico, por sujeitos de uma antiga colônia, uma afirmação da eficácia do empreito imperial: ‘pelas negras, máscaras brancas’?” (McMURTRY, 1999, p.312).

Assim sendo, pensar que *uMabatha* é apenas uma tradução de *Macbeth* é pensar de um modo muito simplista e raso, pois, reafirmando o que Tania Carvalhal (1992) disse, toda repetição tem sua intenção. Ou seja, toda adaptação apresenta características próprias, sejam elas na abordagem que o autor faz do texto-fonte ou também sobre a própria vivência do autor.

Portanto, Msomi ao construir seu *Macbeth* Zulu preservou a essência da peça Shakespeariana, porém, travestiu-a totalmente para a realidade Zulu. É como afirma Distiller, ao dizer:

Msomi uses Shakespeare's status as a cultural icon to legitimate the worth of an Other culture, making it clear that the performance of Zuluness is meant to demonstrate something to its mostly white audiences which is more than simply entertainment value (DISTILLER, 2004, p.164)⁵⁸.

A prevalência “do jogo de poder” esteve presente a todo momento na peça sul-africana, destacando problemas sociais que o país estava enfrentando com o *apartheid*. Além disso, o fato de trazer um *Macbeth* Zulu mostra que não importa de onde viemos, se somos brancos, negros, se viemos de castelos ou kraal; todos nós temos a mesma alma humana. É como afirma o próprio Welcome Msomi no artigo do *Los Angeles Times*, do escritor Patrick Pacheco:

The world is shrinking. [...] The Internet is bringing us much closer together, so I think we will see much more of these meldings of cultures, of African stories overlaid with Brazilian music, of Irish dance mixed with Eastern European sensibilities. These productions celebrate our uniqueness but also our common humanity (PACHECO, em *Los Angeles Times*)⁵⁹.

Enfim, quando Msomi cria uma adaptação da obra de Shakespeare, ele nos mostra que a arte consegue romper barreiras que nós mesmos construímos e que as diferenças existem para serem admiradas e para nos enriquecer como humanos, e não para promover hierarquias.

⁵⁸ Tradução Nossa: “Msomi usa o status de Shakespeare como um ícone cultural para legitimar o valor da cultura do Outro, tornando claro que a performance Zuluness é destinada a demonstrar algo para a plateia, de maioria branca, que é mais do que simplesmente valor de entretenimento” (DISTILLER, 2004, p.164).

⁵⁹ Tradução Nossa: “O mundo esta encolhendo. [...] A internet está nos aproximando muito mais, então eu acho que veremos muito mais dessas misturas de culturas, de histórias africanas sobrepostas com a música brasileira, da dança irlandesa com as sensibilidades da Europa Oriental. Essas produções celebram nossa singularidade, mas também a nossa humanidade que temos em comum”. (PACHECO, Patrick. “A New Face on Shakespeare”. *Los Angeles Times*, sep. 1997. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/1997/sep/28/entertainment/ca-36884/3>>. Acesso em jan.2017.

REFERÊNCIAS

Impressos

ALLEN, Graham. **Intertextuality**: the new critical idiom. USA and Canada: Routledge, 2011.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago**. Revista de Antropofagia, Ano I, No. I, maio de 1928.

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama (Ed.). **Encyclopedia of African Tradition**. California: SAGE Publications, 2009.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The Empire Writes Back**: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London and New York: Routledge, 2002.

ATTRIDGE, Derek; JOLLY, Rosemary (Ed.). **Writing South Africa**: literature, apartheid, and democracy, 1970-1995. Cambridge University Press, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERRETTINI, Célia. **O Teatro ontem e hoje**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

BEINART, William; DUBOW, Beinart. “Introduction: the historiography of segregation and apartheid”. In: _____. **Segregation and Apartheid in Twentieth-Century South Africa**. London and New York: Routledge, 2003.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**: uma teoria da poesia. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BOAL, Augusto. **A Tempestade e As mulheres de Atenas**. Lisboa: Plátano, 1979.

BONNICI, Thomas. “Teoria e crítica pós-colonialistas”. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª ed. revista e ampliada. Maringá: Eduem (Editora da Universidade de Maringá), 2009, p. 257-285.

BOQUET, Guy. **Teatro e Sociedade: Shakespeare**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

BRADLEY, A. C. **Shakespearean Tragedy**. New York: St. Martin's Press, 1992.

BRATCHELL, D. F. **Shakespearean Tragedy**. London and New York: Routledge, 1990.

BULLOUGH, Geoffrey. **Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare Volume VII Major Tragedies: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth**. London and Henley: Columbia University Press, 1973.

BURKE, Peter. "História como memória social". In: _____. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns (Org.). **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009.

CAMPOS, Sirlei Santos. "Macbeth Vodú, de Orson Welles: a marca de uma era". In: AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (Org.). **Dramaturgia e Teatro**. Maceió: ed.UFAL, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

_____. **Literatura e sociedade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CALVINO, ITALO. "Por que ler os clássicos". In: **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.9-17.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1992.

CHANAIWA, David. "A África Austral". In: MAZRUI, ALI A.; WONDJI, C (Ed.). **História Geral da África VIII: África desde 1935**. Brasília: UNESCO, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionary of Symbols**. Trad. John Buchanan-Brown. London: Penguin Books, 1996.

CLÜVER, Claus. "Inter textos / Inter artes / Inter media". *Aletria*, Belo Horizonte, p.11-41, Jul.-Dez. 2006.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

CROCE, Benedetto. "A Literatura Comparada". In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). **Literatura Comparada**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 70-74.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DISTILLER, Natasha. "The Zulu Macbeth: the value of an African Shakespeare". In: HOLLAND, Peter (Ed.). **Shakespeare Survey: Macbeth and its afterlife**. Cambridge University Press, v.57, 2004.

DRAKAKIS, John; TOWNSHEND, Dale (Ed.). **Macbeth: a critical reader**. Bloomsbury, 2013.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1968.

FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. "Identidade nacional e identidade cultural". In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2ª ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010, p. 189-205.

FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark. **Adaptations of Shakespeare**. USA and Canada: Routledge, 2000.

FORTIER, Mark. **Theory/Theatre: an introduction**. London and New York: Routledge, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GABRIELLI, Michelle Aparecida. **Romeu e Julieta: do texto shakespeariano ao balé de Kenneth Macmillan**. 2012. 134 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2012.

GARBER, Marjorie. **Shakespeare after all**. Nova York: Anchor Books, 2004.

_____. **Shakespeare and the modern culture**. Nova York: Anchor Books, 2008.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. Trad. e organização: Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3ª ed. Editora Perspectiva, 2002.

GENETTE, Gérard. **Palimpsests: literature in the second degree**. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. University of Nebraska Press, 2007.

HALBWACHS, Maurice. "memória coletiva e memória individual". In: _____. **A Memória Coletiva**. Trad. Laurent Léon Shaffter. Editora revista dos tribunais LTDA, 1990

HALIO, Jay L. **Understanding Shakespeare Plays in Performance**. Manchester University Press, 1988.

HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

_____. **Reflexões Shakespearianas**. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 2004.

_____. **Shakespeare**: O que as peças contam. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

HONAN, Park. **Shakespeare**: uma vida. Companhia das Letras, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KIDNIE, Margaret Jane. **Shakespeare and the Problem of Adaptation**. London and New York: Routledge, 2009.

KIERNAM, Victor. **Shakespeare poeta e cidadão**. Trad. Álvaro Hattner. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

KOTT, Jan. “Macbeth ou os contaminados pela morte”. In: _____. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KRISTEVA, Julia. “A palavra, o diálogo e o romance”. In: _____. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 61-90.

LOOMBA, Ania. **Shakespeare, Race and Colonialism**. New York: Oxford University Press, 2009.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação do teatro**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

MANDELA, Nelson. **Long Walk to Freedom**: The autobiography of Nelson Mandela. Boston: Back Bay Books, 2013.

MAZRUI, Ali A., et al. “O desenvolvimento da literatura moderna”. In: MAZRUI, ALI A.; WONDJI, C (Ed.). **História Geral da África VIII**: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010.

McGUINNESS, Frank. “Madness and Magic: Shakespeare’s Macbeth”. In: BRANNIGAN, John (Ed.). **Irish University Review**: a journal of Irish studies. v. 45, n. 1, p. 69-80, 2015.

McMURTRY, Mervyn. “Doing their own thane: the critical reception of *uMabatha*, Welcome Msomi’s *Zulu Macbeth*.” In: O’SHEA, José Roberto (Ed.). **Ilha do Desterro**: a journal of english language, literatures in english and cultural studies. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

MELLO, Jefferson Agostini. Crítica literária e literatura na contemporaneidade: tensões e divergências. **Remate de males**, v.28, n.2, Campinas: Unicamp, jul./dez. 2008, p.173-188.

MOISÉS, Leyla Perrone. Literatura comparada, Intertexto e Antropofagia? In:____. **Flores da Escrivantina**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 91-99.

MORGAN, Kenneth O (Ed.). **The Oxford History of Britain**. Oxford and New York: Oxford University Press, 2001.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NGCONGCO, Leonard D. “O Mfecane e a emergência de novos Estados Africanos”. In: AJAYI, J. F. Ade. (Ed.). **História Geral da África VI: África do século XIX à década de 1880**. Brasília: UNESCO, 2010.

NGEMA, Vusabantu. **Symbolism and Implications in the Zulu dance forms: Notions of composition, performance and appreciation of dance among the Zulu**. 2007. 128 f. Dissertação (Master of Arts) - Department of IsiZulu Namagugu, University of Zululand, KwaZulu-Natal, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **O teatro no entrecruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEREIRA, Francisco José. **Apartheid: o horror branco na África do Sul**. 6ª ed. São Paulo: Editora e livraria brasiliense, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

RADITLHALO, Tlhalo. “Modernity, Culture, and Nation”. In: ROSS, Robert; MAGER, Anne Kelk; NASSON, Bill (Ed.). **The Cambridge History of South Africa: Volume 2, 1885–1994**. Cambridge and Cape Town: Cambridge University Press, 2011.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2006.

SANTOS, Eloína Prati dos. “Pós-colonialismo e pós-colonialidade”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2ª ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010, p. 341-365.

SANTOS, Marlene Soares dos. “O Teatro Elisabetano”. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et al. **O Teatro através da História**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil Entourage produções artísticas, 1994.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “A construção social da memória”. In: _____. **Memória Coletiva e Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003, p. 33-92

SHAPIRO, James S. **1559: um ano na vida de William Shakespeare**. Tradução de Cordelia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

SHAKESPEARE, William. **The Complete works**. Oxford: Clarendon Press, 2005.

_____. **Macbeth**. Tradução interlinear e notas de Elvio Funk. Porto Alegre: Movimento, 2006.

_____. **Macbeth**. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SOUSA, Geraldo U. "Cookery and Witchcraft in *Macbeth*". In: THOMPSON, Ann. **Macbeth: The State of Play**. London and New York: The Arden Shakespeare, 2014.

STAM, Robert. **Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. UK and USA: Blackwell publishing, 2008.

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare: o gênio original**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008.

UBERSFELD, Anne. "A representação dos clássicos: reescritura ou museu". In: SAADI, Fátima. (ed.) **Folhetim: teatro do pequeno gesto**. nº 13. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretarias de Cultura, Rio Arte, abr-jun 2002.

VANSINA, Jan. "As artes e a sociedade após 1935". In: MAZRUI, ALI A.; WONDJI, C (Ed.). **História Geral da África VIII: África desde 1935**. Brasília: UNESCO, 2010.

WELLEK, René. "A crise da literatura comparada". In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). **Literatura Comparada**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 120-132.

WELLS, Stanley; TAYLOR, Gary (Ed.). **The Oxford Shakespeare: the complete works**. 2ª ed. Oxford University Press, 2005.

WRIGHT, Laurence. "uMabatha: Zulu play or Shakespeare translation?" In: BRADSHAW, Graham; BISHOP, Tom; WRIGHT, Laurence (Org.). **The Shakespearean International Yearbook 9: Special Section, South African Shakespeare in the Twentieth Century**. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2009.

Sites

BAISLEY, Elizabeth. **uMabatha: Decolonizing Shakespeare Using a Multi-Accentual Medium**. v.1, Maio, 2013. Disponível em: <http://scholars.wlu.ca/bridges_contemporary_connections/vol1/iss1/2> Acesso em: 15 out. 2013.

DONALD, G.; MCNEIL, Jr. A New Stage for South Africa. **The New York Times**, Julho, 1997. Disponível em: < <http://www.nytimes.com/1997/07/06/theater/a-new-stage-for-south-africa.html?pagewanted=1>> Acesso em: 28 mai. 2016.

EVANS, Greg. Umabatha: the Zulu Macbeth. **Variety**, 1997. Disponível em: <<http://variety.com/1997/legit/reviews/umabatha-the-zulu-macbeth-2-1200450851/>> Acesso em: 28 mai. 2016.

PACHECO, Patrick. "A New Face on Shakespeare". *Los Angeles Times*, sep. 1997. Disponível em: < <http://articles.latimes.com/1997/sep/28/entertainment/ca-36884/3>>. Acesso em jan.2017.

WINER, Laurie. "Simplistic, Energetic *Umabatha*". *Los Angeles Times*, out. 1997. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/1997/oct/08/entertainment/ca-40347>>. Acesso em jan.2017.

WRIGHT, Laurence. "uMabatha: Zulu play or Shakespeare translation?". Disponível em: <<http://docplayer.net/28453792-Umabatha-zulu-play-or-shakespeare-translation.html>>. Acesso em jan 2016.

Filmes

ADAPTAÇÃO. [Filme-vídeo]. Direção: Spike Jonze. Produção: Edward Saxon, Jonathan Demme, Vicent Landay. Intérpretes: Nicolas Cage, Meryl Streep, Chris Cooper, Maggie Gyllenhaal e outros. Roteiro de Charlie Kaufman e Donald Kaufman. Culver City – Califórnia: Columbia Pictures, 2002. DVD, 114 min. color. son.

A FLORESTA QUE SE MOVE. [Filme-vídeo]. Direção: Vinícius Coimbra. Produção: Elisa Tolomelli, Mariana Secco, Thaís Mello. Intérpretes: Gabriel Braga Nunes, Ana Paula Arósio, Nelson Xavier, Ângelo Antônio, Fernando Alves Pinto. Brasil: Vinny Filmes e Globo Filmes, 2015. DVD, 99 min. color. son.

MACBETH – AMBIÇÃO E GUERRA. [Filme-vídeo]. Direção: Justin Kurzel. Produção: Iain Canning, Emile Sherman, Laura Hastings-Smith. Co-produção: Andrew Warren. Intérpretes: Michael Fassbender, Marion Cotillard, Sean Harris, David Thewlis e outros. Roteiro de Todd Louiso, Michael Lesslie e Jacob Koskoff. Reino Unido: Studio Canal e Film 4, 2015. DVD, 113 min. color. son.

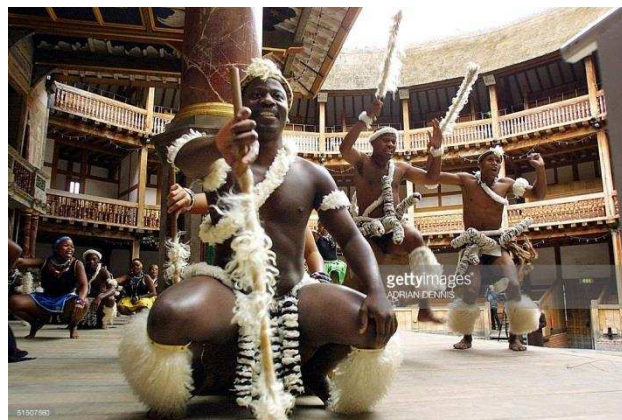
MANDELA – O CAMINHO PARA A LIBERDADE. [Filme-vídeo]. Direção: Justin Chadwick. Produção: David M. Thompson e Anant Singh. Intérpretes: Idris Elba, Naomie Harris, Tony Kgoroge, Riaad Moosa, Zolani Mkiva e outros. Roteiro de William Nicholson. Reino Unido e África do Sul: 20th Century Fox e The Weinstein Company, 2013. DVD, 147 min. color. son.

ANEXOS

- Imagem do Autor Welcome Msomi⁶⁰



- Imagens da companhia Zulu da peça *uMabatha* no teatro de Shakespeare *The Globe*, em Londres, em 18 de Abril de 2001⁶¹



⁶⁰ Fonte: <http://showmethethekingmoney.tv/welcome-msomi/>

⁶¹ Fonte: <http://www.gettyimages.com/photos/umabatha:-the-zulu-macbeth>

- Um portfólio de quinze xilogravuras feitas à mão por Lucky Sibiya inspiradas na peça *uMabatha* em 1975⁶²



Fig. 1 – Sangomas saudando Mabatha

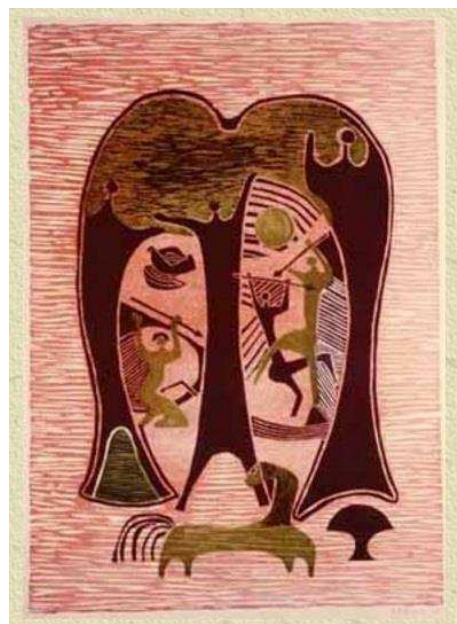


Fig. 2 – A batalha de Dingane

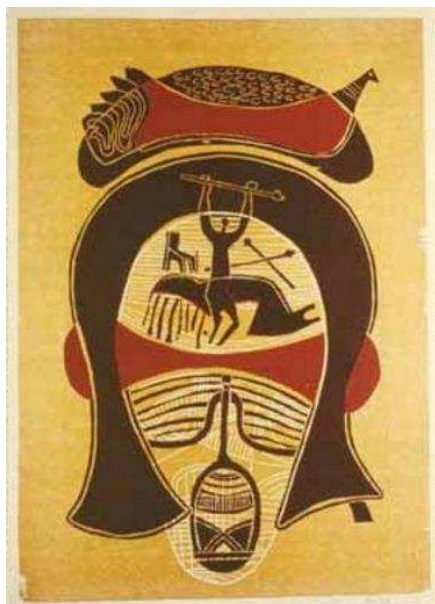


Fig. 3 – Confronto das Sangomas

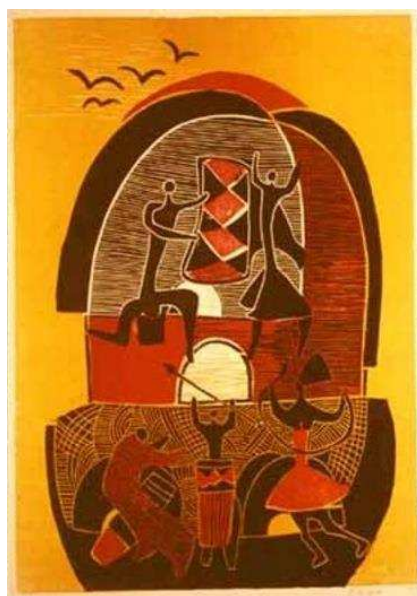


Fig. 4 – Os tambores

⁶² Fonte: http://www.pelmama.org/SIBIYA_Umabatha-Portfolio.htm

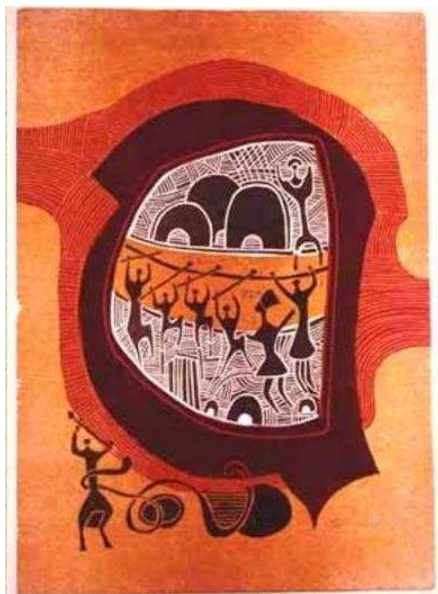


Fig. 5 – Mabatha concorda assassinar Dingane

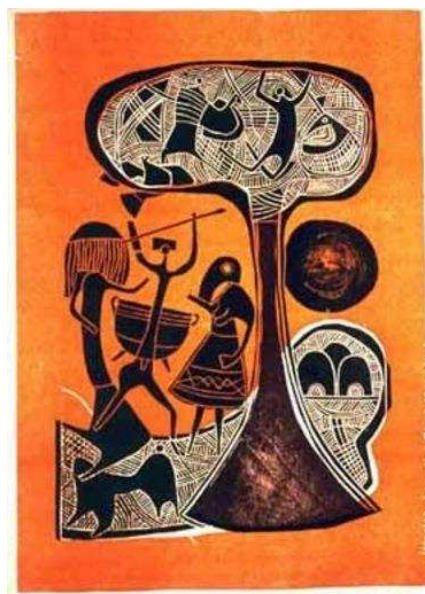


Fig. 6 – Mabatha e as Sangomas



Fig. 7 – O assassinato

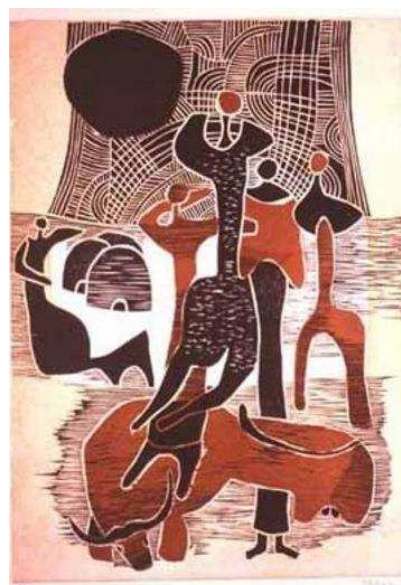


Fig. 8 – A nação lamenta

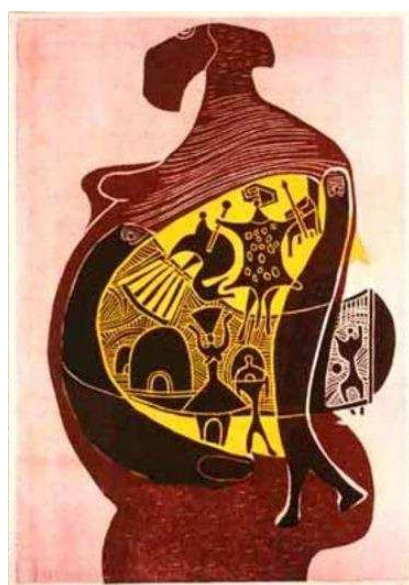


Fig. 9 – Mabatha é rei

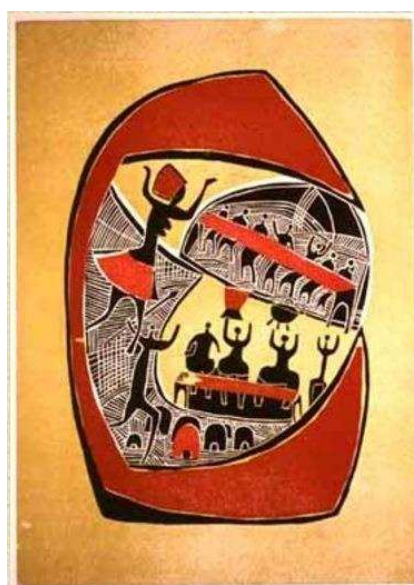


Fig. 10 – Festa no Kraal de Mabatha



Fig. 11 – Os fantasmas de Bangane



Fig. 12 – A destruição do kraal de Mafudu



Fig. 13 – Os impis



Fig. 14 – A morte de Kamadonsela

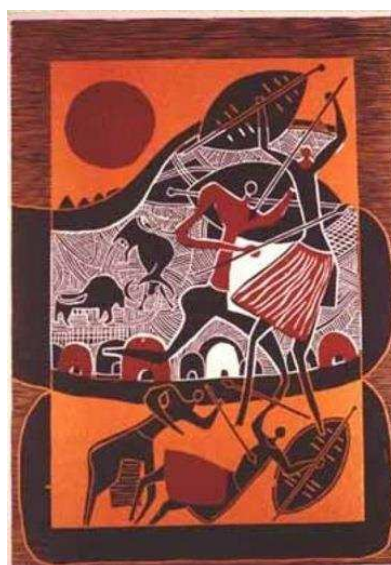


Fig. 15 – A morte de Mabatha