

O PALCO MANCHADO DE SANGUE *MACBETH* SEGUNDO ENRIQUE ARIMAN

Raimundo Matos de Leão¹

RESUMO: Este artigo coloca em evidência a encenação de *Macbeth*, realização creditada ao ítalo-argentino Enrique Ariman, acontecimento que marca a cena soteropolitana dos anos 70. Em sua concepção, o espetáculo reverbera as ideias contidas nas proposições da Antonin Artaud e Jerzi Grotowski, traduzidas na cena que se configura como um ritual, cuja centralidade é a exposição visceral do ator. Constitui-se o artigo como uma narrativa orientada no conceito da microhistória, afastando-se dos grandes esquemas e modelos teóricos para valorizar o que há de particular neste acontecimento teatral: sua criação e recepção.

PALAVRAS-CHAVE: Encenação. Ritual. Acontecimento teatral.

ABSTRACT: This article puts in evidence the staging of *Macbeth*, accomplished by the ítalo-argentinean Enrique Ariman, an eventful mark on Bahian scene of the seventies. In its concept, the production echoes Artaud's and Grotowski's ideas in scene performed as a ritual, the center of which is the visceral exposition of the actor. The article is as narrative oriented by micro-history, estranged of the great schemes and theoretical models valuing what is specific in this theater happening: its creation and reception.

KEYWORD: Staging. Ritual. Theater Happening.

Introdução

Walter Benjamin (1994) indica que a história pode ter outro uso que não aquele da recuperação, mas da apropriação de uma reminiscência à luz do relâmpago para revelar o passado contido no presente, tempo de momentos subversivos e explosivos. Seguindo a sua reflexão, passo a narrar um relevante acontecimento teatral, a encenação de *Macbeth* de Wiliam Shakespeare, sob a direção de Enrique Ariman. Este espetáculo marcou a cena teatral soteropolitana repercutindo para além da Bahia, gerando polêmica e sendo proibida pelo Serviço de Censura Federal, em 1970, ano de sua produção e estreia.

Seguindo o princípio de que a história se constrói como uma reminiscência com forte assento no presente, o narrador se insere neste tempo e a constrói não de maneira isolada, mas dialogando com tudo aquilo que é produzido no contexto social. “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p. 229), negando-se então aquela imagem eterna do passado, como afirma a historiografia positivista. Então, procuro distinguir o acontecimento, evidenciando suas singularidades, demarcando-o, num esforço construtivo de resgate crítico e compreensivo do passado sem a exaustão do acúmulo e da linearidade, estabelecendo as relações de maneira seletiva e pondo em destaque aquilo que interessa ressaltar. Esse ato espetacular e suas cenas são vistos a contrapelo, um modo de ressaltar projetos e linhas

¹ Raimundo Matos de Leão. Escritor e dramaturgo. Doutor e Mestre em Artes Cênicas. Professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Filiado ao grupo de pesquisa DRAMATIS – Dramaturgia, Mídias, Teoria, Crítica e Criação; ministra as disciplinas História do Teatro, Improvisação e Interpretação.



em conflitos configurados nesse “documento de cultura”. Portanto, extraio de *Transas na Cena em Transe, Teatro e Contracultura na Bahia* (LEÃO, 2009) esta microhistória do teatro, relato de um acontecimento que se evidencia no momento em que a cena teatral e societal são tomadas pelas ideias da contracultura, compreendendo-o como uma experiência que se desgarra de “uma narrativa grandiosa”, quase sempre triunfalista, para valorizar o teatro que se produz em um determinado contexto (BURKE, 2008). Rastreio testemunhos para olhar microscopicamente o vivido na cena teatral baiana, cena contaminada pela inquietude e busca de outros códigos para expressar as rupturas e os reptos de seu tempo.

Antes de Macbeth vir à cena

Do encontro de Rogério Duarte com Jesus Chediak, chefe do Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas², momento em que se deu a apresentação de Enrique Ariman, ítalo-argentino recém-chegado a Salvador, surgiu a possibilidade de apoiar a iniciativa de Ariman: a encenação da tragédia shakespeariana, “uma ideia muito interessante”, conforme Chediak, em entrevista a Ana Paula Feitosa, em 13 de dezembro de 1987³. O momento era propício para se levar à cena o texto que aborda a usurpação do poder pela força, fazendo-se aí uma correlação com a tomada do poder pelos militares (1964), como sinaliza Chediak na ocasião.

Enrique Ariman chega à Bahia como andarilho. Aos 26 anos de idade, passando por uma crise com relação a fazer teatral, é confundido com um *hippie*. Une-se a Rogério Duarte e consegue arregimentar um grupo de atores para trabalhar em seu espetáculo-ritual. Conforme as informações que prestou à imprensa baiana durante a preparação do grande evento, o diretor informa que encenou *As Troianas* e *A Tempestade* na Argentina, onde “não existe censura prévia e cada um tem a obrigação

de ser um artista no seu setor.” (Tribuna da Bahia, 09.04.1970) Prosseguindo, Ariman pontua:

[...] na arte não deve existir censura, porque a sociedade [...] deve estar esperando o progresso e deve escutar os artistas que procuram o campo experimental [...]. Agora toda a humanidade só pode prever o futuro através dos alucinógenos,

discurso afinado com as ideias e práticas da contracultura – desde as experiências de Aldous Huxley e Alan Watts –, que possibilita aos sujeitos a obtenção de “uma nova perspectiva, interior, de modos de consciência e tradições religiosas que a ciência estreitamente materialista [...] relegara a um enorme arquivo ‘morto’ classificado como ‘misticismo’ – no sentido de ‘coisa sem importância.’” (ROSZAK, 1972, p. 63)

Estabelecido o primeiro contato, Chediak procura a colaboração de Carlos Petrovich, diretor do Teatro Castro Alves e João Augusto, diretor artístico do Teatro Vila Velha. Reúnem-se em torno do projeto os responsáveis pelas três instituições mais importantes do teatro baiano naquele momento, cruzando-se a iniciativa da montagem com os propósitos do Plano Piloto – CLATOR⁴, cabendo a Roberto Santana e Leonel Nunes executar a produção, orçada em 40 mil cruzeiros novos. Vinte e dois atores são escolhidos⁵. A música composta é de autoria de Walter Smetack.

² Denominação que recebeu a Escola de Teatro depois de sua integração juntamente com a Escola de Dança e o Seminário de Música.

³ Entrevista concedida por Jesus Chediak a Ana Paula Feitosa (2005).

⁴ Iniciativa da classe teatral propondo a organização da produção teatral em Salvador, abrangendo as atividades relativas aos intérpretes, aos dramaturgos, técnicos e produtores.

⁵ ELENCO: André Lopes, Antônio Góes, Armindo Bião, Carlos Petrovich, Carlos Ribas, Frieda Guttman, Gildásio Leite, Heloísa Andrade, João Prado, Jurandir Ferreira, Laura Mandanés, Leonel Nunes, Letícia Régia, Marquinhos Rebu, Mário Gadelha, Paulo Muniz, Raimundo Melo, Reinaldo Nunes, Roberto Duarte, Rose Rudner, Sônia Gantois, Sonia-mara Garcia, Wilson Mello e alunos da Escolinha de Arte Integrada. EQUIPE TÉCNICA: Leonel Nunes e Roberto Santana (Produção Executiva), Walter Smetack (Música), Haroldo Cardoso (Assistente de Direção), Enrique Ariman (Cenografia, Figurino, Iluminação e Direção). Estréia: maio de 1970.

Antes de deter-me na descrição do espetáculo-ritual de Ariman, vale lembrar que o impacto provocado não se restringe somente a ele. Alguns dos elementos inovadores e impactantes vistos em *Macbeth* já haviam aparecido em menor proporção na estréia de Natal em *Gotham City*, espetáculo dirigido por Deolindo Checcucci, para a Sociedade de Cultura Artística de Feira de Santana – SCAFS e para o Movimento Teatral e Artístico – META, grupos relevantes daquela cidade. Utilizando fragmentos de vários autores, Deolindo Checcucci realiza “um espetáculo novo, ousado, que por certo irá suscitar comentários pelo seu contexto inovador da dramaturgia”, promessa de Francisco Barreto, crítico do jornal *A Tarde* (22.12.1969). Esse mesmo crítico, após a estréia de *Natal em Gotham City* em Salvador, solicita a intervenção da Censura, manifestando-se da seguinte forma:

A Escola de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, através do seu Departamento de Teatro, e a própria Censura Federal foram demais liberais. A primeira permitindo que o “Natal em Gotham City” fosse apresentado em seu palco [...] e a segunda, liberando tal “espetáculo.” (*A Tarde*, 05.01.1970)

O pedido de Francisco Barreto não é o primeiro nem o único. Chamo a atenção para o fato, visto que, tal atitude ainda se encontra arraigada entre nós, embora o Serviço de Censura tenha sido abolido quando da redemocratização do país na década de 80.

Ao mudar de opinião, Barreto classifica o espetáculo de aberração, uma imoralidade que fere os princípios morais e cristãos. *Natal em Gotham City* é, no dizer de Barreto, um espetáculo vazio, sem qualquer finalidade, “a não ser trazer uma série de cenas imorais, talvez mais uma vez para chocar, ferir, escandalizar o público”. Mesmo assim, reconhece a inteligência e a ousadia do jovem diretor. O crítico coloca-se contra a experimentação que, para ele, marginaliza o teatro. Ao afirmar que esse gênero de espetáculo só encontra apoio entre os avançados e os vanguardistas, Barreto questiona se, de fato, a encenação pode ser considerada teatro, já que, para ele, “teatro é cultura”.

O que a memória do autor desta narrativa registrou da criação de Checcucci foi seu intenso lirismo, sua impostação ritualística, a sucessão de imagens aparentemente desligadas umas das outras, mas formando um todo irônico, elemento presente na composição de Jards Macalé. Ainda que fragmentado, o espetáculo preenchia o palco com belas cenas, principalmente aquelas em que a atriz Antonia Veloso encarregava-se dos textos. Provocado pela crítica de Barreto e mesmo sem ter visto o espetáculo, João Augusto assume sua defesa de maneira emocional, elogiando até a Censura, como se vê pela seguinte citação:

Infelizmente não vi “Natal em Gotham City”. Não vi, mas já gostei. Um voto de louvor à Censura e à Direção do Departamento de Teatro da UFBA, por prestigiar um espetáculo jovem e vanguardista, que deve ter sido (dado os estertores com que os velhos, os burgueses e os reações comentam até agora o evento) o que eu imaginava. (*Diário de Notícias*, 21.01.1970).

Se a montagem de *Natal em Gotham City*, inaugurando a temporada de 1970, provocou discussões, incomodando setores da intelectualidade, a encenação de *Macbeth* colocou em xeque as certezas do teatro soteropolitano. O impacto causado pelo espetáculo coloca duas forças no plano da discussão sobre o teatro. De um lado, as idéias defendidas por segmentos conservadores; do outro, aquelas pregadas por defensores da inovação, da vanguarda, do experimentalismo na cena. Tornam-se pauta de argumentação e também de questão a forma de conceber o espetáculo. Opõem-se os aristotélicos aos antiaristotélicos, esses últimos aproximando-se das proposições do teatro da crueldade artaudiano, das experimentações laboratoriais propostas por Grotowski, teorias e práticas difundidas e em processo de absorção por alguns encenadores baianos no início da década de 70. Levando-se em consideração os estudos de Hans-Thies Lehmann (2007), é possível considerar o experimentalismo que invade a cena do período como resultante do pós-dramático, conceito polêmico ainda não cunhado quando da criação e estreia de *Macbeth*.



A superprodução regida por Enrique Ariman é lançada com muito barulho e obtém receptividade por parte dos jornais. A imprensa diária não deixa de lado o acontecimento, informando os leitores sobre o desenrolar dos ensaios. Através da página *Plaft, Jornal I da Era de Aquarius*, sob a responsabilidade de Bisa Junqueira Ayres, a *Tribuna da Bahia* veicula diversas matérias sobre a montagem. O objetivo é esclarecer o leitor sobre o ideário do diretor e sobre sua concepção para a encenação. Aparecem, na imprensa local, conceitos relativos ao teatro pobre, ao ritual, à integração do ator com a platéia. Com relação a essas novas proposições, já não se fala mais em agressão, mas em comunhão. O que se quer é envolver o espectador, tocando-o de maneira sensível, envolvendo-o emocionalmente.

Para o encenador ítalo-argentino, *Macbeth* é uma catarse, que se realiza no teatro como num templo. Afastando-se da concepção literária do teatro, Ariman faz uma leitura cristã da tragédia shakespeariana. Conforme suas palavras: “todas as pessoas que acreditam no cristianismo, que se chamam cristãos, lutem por ‘Macbeth’ como peça de teatro.” Acreditando ser *Macbeth* o cordeiro de Deus, o diretor estrutura a cena como um cerimonial ritualístico. Ao tomar ao pé da letra as propostas de rompimento da relação palco-platéia, envolve os espectadores. Estes, embora passivos nas poltronas, recebem o impacto da proximidade, muitas vezes incômoda, mas não violenta, dos atores-celebrantes do ofício litúrgico-teatral. Do ponto de vista de Alberto Baraúna, em *Macbeth* “se celebra a integração de todos, não mais espectadores, deuses sentados em poltronas, nem medrosos diante da possível agressão. Todos são atores de Macbeth, porque cada um sabe que Macbeth está solto dentro e fora de nós, é um ângulo do mundo” (*Tribuna da Bahia*, 09.05.1970). O espetáculo ritualístico define-se, segundo Pavis (2001, p. 346),

[...] na apresentação sagrada de um acontecimento único: ação não imitável por definição, teatro invisível ou espontâneo, mas, sobretudo, desnudamento sacrificial do ator [...] diante de um espectador que coloca assim suas preocupações, bem como as profundezas de sua alma, à vista de todos, com a esperança confessa de uma relação coletiva (grifo meu).

A encenação, seus processos, sua recepção

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

Para o *Jornal da Bahia*, os atores foram tomados pelo espírito de *Macbeth*. “Por um processo mágico, Ariman produziu neles o sentimento do ritual-celebração [...] e conseguiu deles uma catarse. Bisa Junqueira Ayres afirma:

Depois de “Macbeth”, estará na consciência do público o duplo e imediato significado do novo teatro baiano: o encontro da sua origem grega, na qual o teatro era uma prática popular e a mentalidade contemporânea do teatro como meio de comunicação, da expressão do homem como ser. Já não se trata da arte de participação da década passada, mas da integração na qual se celebram as manifestações da integridade humana, da unificação do universo no qual se cria.

Armindo Bião, lembrando os ensaios de *Macbeth* e sua cena, explora alguns aspectos dignos de nota para que se compreenda o acontecimento e os elementos de sua concepção:

Os ensaios foram uma loucura, ou várias, inclusive uma bem baseada na cabala e outra na insônia (como “Macbeth trucidada o sono”, aconteceram ensaios durante horas e horas, noturnas e diurnas, e se marcou quase um ato inteiro da peça assim, na insônia). [...]. Representava-se, atuava-se, cantava-se, gritava-se, orava-se, com, em uma das cenas de feitiçaria, numa estrutura que descia sobre o palco, urubus vivos amarrados (que foram morrendo ao longo das quatro apresentações, sempre lotadas, no TCA), com incenso (muito), vinho distribuído para o público (dionisiacamente), assim como 1.500 palmas de coqueiro (para

representar a floresta que andaria, realizando a terceira profecia das feiticeiras, do final do **Macbeth**) e, para reafirmar o caráter trágico (na tradição grega, tragédia é também o canto do bode) do texto de Shakespeare, e também para aludir aos sacrifícios de animais do candomblé, matava-se um bode em cena. Nosso Carlos Petrovich coordenava essa parte. Depois, embebidos no sangue do sacrificado, os atores desciam para a platéia. O sangue era quente e salgado. E a enfermaria do teatro precisou atender alguns espectadores. Escândalo! (BIÃO, 2011)

Estreado o ritual-espetáculo, a polêmica se instala. Defensores e detratores – estes em maior número – manifestam-se em torno do que se viu no Teatro Castro Alves, espaço arquitetônico não adequado ao tipo de montagem proposto por Ariman.

Logo após a estreia, quando o espetáculo foi retirado de cartaz. A Delegacia Regional da Polícia Federal, em nota assinada pelo coronel Luiz Artur de Carvalho, suspende por 30 dias as atividades profissionais de todos os participantes da encenação e solicita à Secretaria de Segurança Pública a instauração de um processo contravencional contra os atores, os produtores e o diretor da peça. O argumento para tal ato foi o sacrifício de um bode durante a encenação, considerado uma modificação no texto submetido à Censura. Para o coronel Luiz Artur, o sacrifício foi um ato de má fé e com demonstração de crueldade. Passados os 30 dias de suspensão e com modificações no elenco original e na estrutura do espetáculo (retirada dos urubus e suspensão do sacrifício do bode), Macbeth retorna a cartaz, em setembro, para uma temporada que se estende até Aracaju, Sergipe.

Presente na platéia como espectador e depois como ator, quando da remontagem de *Macbeth*, faço aqui a lembrança ainda que resumida da encenação. Ao entrar na sala de espetáculo, o público deparava-se com os vinte e dois atores concentrados em bloco sobre uma escadaria que ligava o palco à platéia. Vestidos de túnicas brancas andrajosas e sujas, com ataduras nos tornozelos, braços e cabeça, os intérpretes tinham seus rostos maquiados palidamente. Os traços fisionômicos eram acentuados por riscos e sombreados marrons ou pretos, ressaltando-lhes a ossatura. Olheiras profundas e cabelos desgrenhados completavam a máscara.

Assim que os espectadores se acomodavam (na estréia, a casa, com aproximadamente 1.500 lugares, esteve com sua lotação completa), os atores dirigiam-se para as laterais do palco em busca de bilhas de barro contendo vinho. De posse das jarras e dos copos, tomavam do conteúdo e, em seguida, espalhando-se por toda a platéia, serviam os espectadores. Na visão de Bisa Junqueira Ayres:

Os símbolos místicos desta montagem magnífica deixaram de pertencer à visão conceitual de um diretor de talento e extrapolaram a sua mera contingência de sinais, para arderem em tochas incendiárias de espectros. No princípio, emergindo do caos, eles – os 22 atores – eram a harmonia de uma escultura de figuras entrelaçadas e tumultuárias. Depois se desprenderam e, bíblicamente, serviram vinho ao povo, que comungou. (Jornal da Bahia, 24 e 25.05.1970)

Celebrada a comunhão, o ator Mário Gadelha dirigia-se para a escada onde o grupo estivera anteriormente. Num tom invocativo, lia o nome das personagens. A cada nome chamado, os intérpretes, identificados com a personagem invocada, reagrupavam-se em torno do oficiante. A partir desse momento, a ação passava para o palco, em cujo centro se encontrava um enorme esquife preto, sobre um estrado com três degraus, coberto por imenso tecido preto.

Para Matilde Matos, “a platéia ficou um pouco atordoada porque não sabia para onde olhar nem acompanhava nada do que diziam, e quem deu azar de ficar com uma atriz daquelas gritando ao pé do ouvido, ficou um pouco mais do que atordoado” (Jornal da Bahia, 12.05.1970). Assustado, diria eu. A colunista refere-se à cena em que o elenco descia novamente para a platéia e postava-se em vários lugares da sala. Sem tocar os espectadores, cada ator encarava um deles, escolhido a esmo. Feita a escolha, mantinha com ele um contato olho-a-olho. Ao mesmo tempo, todos os intérpretes recitavam as falas das Bruxas, Cena I, Ato IV: “Três vezes o gato malhado miou [...]” (SHAKESPEARE, 1989, p. 75-82), repetindo-as até a exaustão, num ritmo hipnótico de vozes superpostas e variadas tonalidades, que iam do sussurro ao grito. O público, envolvido pela estranheza da encenação e pela ten-



são crescente da cena, mantinha-se expectante, até que todas as luzes se apagavam repentinamente. Em meio à escuridão, não raro se ouviam os gritos dos espectadores. A tensão criada pelos atores desencadeava reações na platéia. Sobre tal fato, Carlos Ribas afirma: “Eu acho que nós íamos fundo no coração e na mente das pessoas que estavam nos assistindo. A gente provocava muita reação, éramos muito provocativos”. Provocativos, “mas mantendo distância física dos espectadores”, mas exercendo uma fisicalidade extremada, uma tônica em todo ritual-espetáculo. Ribas, completa:

Mas olhávamos de uma maneira... Eu me lembro da cena em que ajoelhava na escadaria de acesso às poltronas do TCA e ficava pelo menos 15 minutos olhando, sem piscar, nos olhos de uma pessoa e, quando apagava a luz, as pessoas ficavam completamente em pânico. Não precisávamos pegar nas pessoas. Você estava olhando a pessoa no mais profundo do seu âmago, dizendo coisas pra ela que ela nunca poderia imaginar dentro de um teatro. Ela poderia imaginar estar ouvindo isso em outra circunstância, menos sentada pra assistir a um espetáculo, para se divertir. Então eu acho que esse *frisson*, essa coisa que o Macbeth causava, era o outro ponto que delimitava o amor e o ódio em relação ao espetáculo, a nós e a ele [Ariman], estrangeiro, aquele que veio da Argentina querer alucinar a cabeça da gente.⁶

Outra cena bastante forte e causadora da suspensão do elenco por parte do Serviço de Censura Federal é a da imolação do cordeiro, logo após o diálogo entre Lady Macduff e o filho⁷. Sentada sobre o esquife, a atriz Letícia Régia, tendo nos braços o animal e a seus pés o filho, o ator Marquinhos Rebu, era cercada pelos vinte atores, que se aproximavam, envolvendo a ambos com seus corpos. Esse envolvimento tornava a morte do animal invisível para os espectadores, mas, em seguida à imolação, deixava expostas as mãos, os rostos e as vestes dos atores manchadas de sangue. Após a proibição da morte do animal em cena, com o retorno do espetáculo, o punhal sacrificial era cra-

vado no esquife, permanecendo aí até o final. Se a coroa, descida do urdimento⁸ com urubus presos a ela, impressionava vivamente a platéia, a passagem descrita acima, ainda que oculta pela marcação cênica, causava mal-estar.

No final, quando a floresta de Birnam avançava sobre Dunsinane, de acordo com o texto, atores e espectadores levavam palmas de coqueiro até o palco, depositando-as sobre o esquife. Ao mesmo tempo, um grupo de crianças entrava pela porta central do teatro, cantando um mantra, cuja letra constituía-se das vogais. O cortejo jogava moedas retiradas de vasilhas de barro e juntava-se aos atores no palco. Em seguida, uma grande procissão, com a participação do público, dirigia-se para fora do teatro. No local queimavam-se fogos de artifício, enquanto se cantava o mantra.

Valendo-me do relato de Bisa Junqueira Ayres transcrevo suas conclusões a respeito da encenação:

Como teatro, o espetáculo não tem rótulos. Está além destas manhãs que sucederam a cada noite de “Macbeth”, projetado sobre o futuro. Seria muito pouco e muito inverídico que foi uma montagem de vanguarda. Está além dos conceitos que fecham as coisas em sua dependência terminológica e definidora. Despojados das pretensões de atingir logicamente o seu público, Ariman e os 22 atores o envolveram pelos seus 5 sentidos: a plástica dos movimentos e da inércia dos corpos, nas túnicas paupérrimas, o vinho saboroso, os gemidos atingindo pelos ouvidos, o incenso dos funerais entrando pelas narinas, e as danças sensuais das carícias à loucura e ao ódio máximo, em contraponto tátil [...] fizeram parte dos sons da ópera fantástica que se produziu a partir do texto e tendo contraponto a música de Smetack.

O velho bruxo musicista “gravou esta música dentro de uma caixa de água e os rangidos, os piados das corujas, o rascar de ossos contra ossos compõem a densidade auditiva do ‘pathos’ macbethiano”, registra Junqueira Ayres, descrevendo

⁶ Entrevista ao autor deste trabalho, em 09 de março de 2005.

⁷ Cena II, Ato IV.

⁸ Os urubus não foram jogados sobre o público, como se afirmou após a estreia. Embora vivos, ficavam amarrados numa grande coroa de espinhos feita com pedaços de madeira. Esse objeto cênico aparecia na Cena IV, Ato III, quando se dá o banquete em que aparece o fantasma de Banquete.

detalhadamente a encenação que mostrou, em Salvador, de maneira inequívoca, formas e tendências que se configuram no teatro dos anos setenta: ênfase nos aspectos sensoriais, que superam em importância o texto, enquanto este é deixado em segundo plano, quase um pré-texto.

Ao propor a transformação das forças do mal em forças benéficas, Ariman cria um ritual de intensa magia, dinâmico, com cenas estruturadas de maneira orgânica. Sua habilidade na condução dos atores mostra-se também nas marcações, distribuindo os intérpretes em cena, ora em grandes massas, ora em pequenos grupos. Os deslocamentos do palco para a platéia são uma constante no ritual e dinamizam o espaço tradicional da grande sala do TCA, com o rompimento das convenções do palco italiano, prática absorvida pelos encenadores desde as inovações ocorridas na cena teatral a partir da segunda década do século XX.

A encenação de *Macbeth* causa furor, é motivo de deboche, é reprimida, mas não de todo ignorada ou rechaçada. Para uns, o espetáculo é uma empulhação, em que se misturam cabala, tarô e magia negra a referências cristãs. Para outros, uma encenação de vanguarda, em que se localizam aspectos das teorias de Artaud (2004: 26) – “conceber cada obra, com vistas ao teatro, reateatralizar o teatro. Tal é o novo grito monstruoso. Mas o teatro precisa ser relançado na vida” – e das teorias e práticas do teatro pobre de Grotowski. Além disso, o ritual-espetáculo acentua, com intensidade, a apreensão dos seus conteúdos pelos sentidos. A ênfase na “participação dos sentidos” traz para a encenação ecos do “romantismo do século passado e que pode rastrear-se no pulso do teatro [dos anos setenta]. A alça dos sentidos coadjuva esse irracionalismo tão discutido, tanto que prescindir dele seria como ignorar uma metade do homem.” (MIRALLES, 1979, p. 123-124)

Não tendo contato com o método de trabalho de Ariman, já que a remontagem, da qual participei, ficou a cargo de Carlos Petrovich, Leonel, Reinaldo Nunes e Roberto Duarte, verifico, na distância do tempo, que eles garantiram a coesão que havia em cena na primeira temporada, bem como na estrutura da encenação. Coube a esse grupo reensaiar o espetáculo, estimulando, nos intérpretes, a mística criada e deixada pelo diretor ausente. Para tanto,

recomendava-se aos atores que se resguardassem. Não deviam se expor durante a fase de ensaios, cuidando-se para que nada de ruim lhes acontecesse, visto que estavam vulneráveis física e emocionalmente, tais os desafios que lhes eram requeridos para o espetáculo. Nessas orientações reverberam a “santidade secular” (GROTOWSKI, 1987, p. 29), um dado considerado pelas linhas do teatro experimental que tomam o encenador polonês como referência, a partir dos anos em que transas e transe misturam-se como temática e forma.

Para Carlos Ribas, uma das coisas que mais chama a atenção no trabalho de Ariman é a forma como ele trabalha a desestruturação do texto shakespeariano, com todos os atores fazendo as personagens masculinas e femininas, as protagonistas e as antagonistas, tudo isso no caminho “da coisa do coletivo”. No depoimento do intérprete, observo a marca do ensaio, orquestrado na força do trabalho coletivo.

Ele ensaiava as vinte e duas pessoas, o espetáculo e, daí, saíam as coisas, as pessoas, as situações que você poderia particularizar dentro do espetáculo. Vou dar um exemplo que aconteceu comigo: tinha uma cena de um grupo de uns dez ou quinze atores do grupo dos *Macbeths*. Dos dez, um sairia como o Cristo para uma cena da Pietá imaginada, na qual esse Cristo diria um dos monólogos de *Macbeth* sobre a noite... Eu ganhei isso ali no grupo. Poderia ser outra pessoa...

Ao ser questionado sobre o que fez para “ganhar” o monólogo, e sobre as exigências que Enrique Ariman fez a ele como intérprete, Carlos Ribas afirma que não houve requisição individual ou mesmo um foco sobre ele enquanto se construía a cena. A proposta validava o coletivo, a criação coletiva. No desenvolvimento do laboratório, na relação entre os atores, a força de cada intérprete aparece e, aquele que consegue ser levantado pelo grupo, é responsável pelo monólogo.

Então, todos estão ali no jogo de corpo e de força e de energia... Aí a coisa é mágica realmente, daí a energia vai crescendo, tomando um e outro, e explode. Ele não disse “vamos fazer uma coisa com Ribas, pra ele fazer assim ou assado” nem disse “vamos fazer com Carlos Petrovich, com



Leonel, pra ser assim”, mas “vamos trabalhar o grupo... O grupo vai trabalhar essa idéia, esse argumento”.

As idéias e os temas estão ligados ao próprio texto de William Shakespeare. Na descrição do processo de trabalho, Carlos Ribas evidencia a qualidade dos laboratórios: “não eram exercícios frios, de fora pra dentro”. Sobre a encenação, afirma que *Macbeth* é feito de poucas cenas, que se repetem ao longo das três horas de duração do espetáculo. “São cenas de pessoas que dão um passo para frente, um passo para trás, durante meia hora. Depois, são cenas de atores que vão para um lado e para o outro, e todas as cenas são coletivas, onde um ou outro tem certo destaque.”

Retomando a afirmativa anterior, de que o diretor não obedeceu à lógica da estrutura do texto, valho-me do texto de Bisa Junqueira Ayres para confirmá-la: “Ariman não temeu os longos monólogos em que transformou alguns diálogos originais, nem temeu a tensão provocada quase pela monotonia do compasso repetido do coro”. Nos ensaios, o texto era lido-representado-vivido conforme a orientação dada para cada cena concebida pelo encenador, sem que houvesse uma análise dramaturgica do material pela lógica interna das cenas. Atingiam-se os estados emocionais através dos laboratórios de sensibilização e de exercícios psicofísicos, afastando-se os atores da interpretação realista-naturalista. Chegava-se por esses meios a graus de excitação e mobilização emocional intensos. Solicitava-se ao elenco que se mantivesse em estado de prontidão e vigília permanentes. Cultivavam-se a fraternidade, a cumplicidade e a liberdade. Essa atmosfera era transposta e vivida em cena, visível na respiração, no olhar e no contato corpo a corpo entre os intérpretes. Os sentidos aguçados estimulavam essa troca de energia entre os atores. Trabalhava-se muito com a respiração. Através dela desencadeavam-se as emoções. Falava-se muito nos arcanos do tarô e na Cabala⁹, se bem que as informações sobre esses temas fossem superficiais e pouco elucidativas. Diziam serem as

cenas concebidas e marcadas a partir de cada “arcano”. Na interpretação de Bisa Junqueira Ayres,

[...] a morte da virgem que ele [Ariman] executou bem pode significar o sentido supremo da morte total. Agora o silêncio. Ouça-se o eco. Os atores adormeceram, as personagens morreram, sobrou Malcom, o andrógono (sic), os fantasmas foram queimados, os secretos tribunais funcionaram. Os bruxos e os magos perpetraram a cabala, o ritual, os mistérios além do bem e do mal [...]. Queimados os espectros, consumido o sangue que gelou, conjuradas as bruxas e a magia, que nova madrugada se prepara? Sim, as crianças cantaram a-e-i-o-u.

É importante registrar as qualidades estéticas do espetáculo, a força que ele tem sobre os atores e, conseqüentemente, sobre os espectadores. Essa força, qualidade que emana da obra de arte, é presente na encenação de Ariman. O espetáculo catalisa para o palco do Teatro Castro Alves o ideário da época, ao tangenciar ritualidade e magia, aquilo que, pela via negativa, Rosenfeld (2000, p. 207) tipifica como “irracionalismo epidêmico”, tendência que toma conta do palco desarticulador do texto.

Desde os ensaios, a repercussão junto à categoria artística é impressionante, fato gerador de muita fofoca e divisão junto ao pessoal de teatro. Durante a preparação de *Macbeth*, o elenco mantém-se distante da vida social e cultural da cidade. Há certo mistério entre eles, fato que confirmo, desde que passei a integrar o elenco substituto. Os de fora olham os intérpretes da “peça maldita” como um bando de gente estranha, “aqueles que não representam, mas vivem *Macbeth*”, conforme Bisa Junqueira Ayres. O elenco cultivava esse isolamento numa atitude reveladora do envolvimento com a proposta artística, muito bem utilizada como propaganda do espetáculo, criado sigilosamente. Na visão do ator Carlos Ribas, o envolvimento com o trabalho determinou o isolamento do elenco, mas nada tão radical como se espalhou pelo meio teatral.

Isso era verdade. Eu acho que o espetáculo tomou muito, tocou muito. O processo foi muito forte para todos. Talvez mais forte para uns, mas forte para todos. Então, eu acho que isso era verdade. Essa coisa começou a mudar muito

⁹ Desde o encontro de Ariman com Rogério Duarte, o tema da Cabala torna-se evidente, cabendo a Duarte fazer o levantamento cabalístico da peça.

a vida, continuava a ser vida e a modificar a vida das pessoas, mas com exceção de Henrique e da mulher dele, Laura, que eram pessoas não muito dadas a sair muito... Mas com nosso grupo, “As Begônias”, grupo de cinco, seis pessoas, que antes do “Macbeth” já formavam um grupo, eles saíram muito. Eles passaram a freqüentar as nossas casas [...]. Eu não me lembro dessa coisa de não sair, de ficar entocado. Lembro-me do anedotário de que “qualquer coisa pode lhe acontecer, porque você foi escolhido, porque você é diferente. Você não é igual. Você faz parte de um grupo seletivo. Fique atento porque você pode ser tocado pela luz divina como pelas trevas”. Isso fazia parte do discurso ritualístico que ele [Henrique Ariman] trabalhava com a gente.¹⁰

As discussões em torno da montagem de Henrique Ariman terminam por centrar-se na imolação do cordeiro e povoam o real e o imaginário da cidade, tendo a imprensa contribuído sobremaneira para tal acontecimento. Sob o título de “Um Ritual Interrompido” o *Jornal do Brasil* (20.05.1970) publica extensa matéria sobre a encenação baiana. O conteúdo do texto desdobra os argumentos repisados pela imprensa soteropolitana sem acrescentar novidade ao debate. Folcloriza os elementos constitutivos da encenação, vistos como exóticos e destituídos de significados que possam ser apreendidos pelo público. Em resposta aos argumentos do jornal carioca, a *Tribuna da Bahia* publica, em 8 de junho, um artigo de Alberto Baraúna. Nele, o articulista reflete sobre as questões apontadas pelo jornal carioca. Baraúna estabelece relações entre a morte do cordeiro e os primórdios do teatro e a constituição da própria tragédia enquanto forma, tangenciando a sua argumentação na defesa do espetáculo:

Não é demais insistir; não se está pretendendo que todos estejam de acordo com o tal sacrifício [...], mas que fique claro que há uma posição defensável e que traz atrás de si toda uma tradição que a explica e justifica. Além de dever ser considerado que a invenção deste diretor concentrou nesta figura do ritual uma das zonas de maior

resistência da mente ocidental, a morte, evidentemente, sob todas as suas formas. A morte, esta figura, que em um ritual apenas tangencia o tempo inesgotável da representação para matá-la em si mesma, como possibilidade de fuga, transformando-se em exemplar.

Ao tecer considerações sobre a proibição, Baraúna posiciona-se como um defensor do espetáculo-ritual. Esclarece que, diante dos fatos, o que se viu foi uma grande confusão. Para ele, o sacrifício do animal não foi um ato intencional. Essa posição também é defendida por Carlos Petrovich, quando da retirada da peça de cartaz e da suspensão dos seus participantes. A defesa não se sustenta, visto que a imolação se deu como uma marcação cênica, sendo executada por atores em pleno domínio da sua razão, embora oxigenados pela alta voltagem emotiva exercitada durante a preparação de *Macbeth* e vivida em sua realização perante as platéias que lotam o Teatro Castro Alves. Para o ator Carlos Ribas, a imolação é um ato intencional:

A idéia da morte do [bode], que é o sacrifício, ela nasce com o espetáculo. Ela é idéia do espetáculo. Ela virou uma mentira, porque depois da segunda morte, salvo engano, nós só matamos dois carneiros, os demais não foram mortos. Optou-se por uma simulação para o público. Sempre se protegeu essa verdade, sempre se mascarou essa verdade. Nunca se disse claramente: “a partir de hoje vamos deixar de matar o carneiro”. Sempre se deixou no ar.

Conclusão

Em vista do material encontrado para dar conta desta narrativa, concluo que a encenação de Henrique Ariman não mereceu a análise necessária por parte dos artistas do teatro baiano. Diante do impacto provocado, da não aceitação de suas premissas e de sua teatralidade fora dos cânones aristotélicos e da estética realista, o caminho tomado foi transformar esse ato criativo numa anedota, quando não se optou pelo silêncio, deixando-se de ver os significados mostrados em cena e as provocações aos sentidos. Mesmo que tenha gerado na imprensa uma série de matérias assinadas, não pelos críticos teatrais do momento – fato curioso –, mas

¹⁰ Entrevista ao autor deste trabalho, em 09 de março de 2005.



por outros profissionais da imprensa, a montagem encerra sua carreira sem que se tenha uma avaliação real das suas qualidades. O registro, digno de nota, por parte daqueles que pensam e fazem teatro nas cercanias da década de setenta em Salvador, é de autoria de Roberto Assis. O ator-diretor, temporariamente exercendo a função de crítico, deixa claro que todo encenador tem liberdade para exercer sua criatividade e, nesse processo, algumas inovações e “quebras de tabus” terminam por acontecer. Ao se referir a *Macbeth*, Assis comenta:

Ao espetáculo de Ariman, caberia melhor título: “O Ritual da paixão, segundo Ariman, baseado em *Macbeth*, de Shakespeare”, justificaria então as intenções do diretor ao tentar estabelecer analogias entre a tragédia [...] e o drama do calvário. A idéia criadora do diretor deve ser respeitada, se bem que não haja claramente nada que justifique a utilização desse texto em relação ao Cordeiro de Deus [...] O que a maioria do público não entendeu é que ali estava apenas um texto visualizando uma outra mensagem criadora que transcendia o próprio “*Macbeth*”. (A Tarde, 12.05.1970)

Roberto Assis observa também o *despreparo do público* para receber uma encenação dessa natureza. Determina, com isso, sua indiferença, “chave perdida para as portas do espetáculo”, fato que gera decepção, já que grande parte da platéia não consegue entender “as razões que levaram [...] Ariman a mostrar, utilizando-se de ‘*Macbeth*’, um ritual mesclado de manifestações primitivas e sacrifícios pagãos para depois se abrir como uma flor no encontro com o Divino”.

Como fenômeno artístico, a montagem causa “rebuliço” entre os artistas e passa a fazer parte do anedotário. Suas qualidades e defeitos se perdem. Tanto na Bahia quanto fora dela, muito se escreve para condenar o espetáculo, reduzindo sua força cênica ao sacrifício do bode. Entre os que se manifestam contra ele, incluem-se o poeta Carlos Drummond de Andrade e o jornalista Paulo Francis.

Enrique Ariman fica rotulado, em Salvador, como um forasteiro charlatão. Da mesma forma como chegou à Bahia, “desconhecido e faminto” (Tribuna da Bahia, 30.05.1970), Ariman vai embora. De acordo com as informações de Alberto Baraúna, *Macbeth* acaba por razões que dizem respeito

à VI Região Militar e seu diretor é lançado aos cães, sem que ninguém queira ver Ariman, depois de ter sido abraçado e beijado nas ruas da cidade. Cabe também a Baraúna a afirmação de que o encenador “foi tido como uma espécie de deus”, para depois ser rejeitado como algo maléfico ao meio teatral. É importante lembrar que, no processo de desqualificação do sujeito e de sua criação, A Tarde publica, na primeira página, a foto de Ariman com o título “Este não é Manson”, numa alusão ao autor da chacina que vitimou a atriz Sharon Tate. O jornal vale-se da semelhança física entre os dois para associá-los. Baraúna esclarece:

Mesmo negando, evocou-se o nome de um criminoso americano para indicar a uma pessoa inevitavelmente na berlinda. Veneno. Que significa isso? Que em função de chamadas, de apelos aliciatórios e sentimentos ambíguos e perigosos se pensa em estar fazendo alguma coisa em benefício da Bahia. (Tribuna da Bahia, 30.05.1970)

A montagem de *Macbeth* demonstra a saída do teatro realista, e conduz o teatro a outras portas que se configuram com mais clareza ao longo dos primeiros anos da década de setenta. Neste momento é quando se busca, pela experimentação, novas soluções cênicas que possam responder ao momento histórico vivido e à conseqüente comunicação com o público. Mesmo que se pudesse abordar a realidade brasileira de maneira direta e objetiva, cabe a parcela expressiva de artistas o esforço de manter a cena viva e falante por outros códigos. Esse movimento resulta em espetáculos sensoriais, com o deslocamento da palavra para o segundo plano e, por vezes, tangenciando a sua abolição do palco. Criam-se espetáculos ritualísticos, nos quais os elementos místicos são abordados como tema e forma. Os artistas aproximam-se do público “não mais pela razão, mas pela sensibilidade, pelo encantamento, pela viagem, pelas imagens, pelo irracionalismo” (LEVI, 1997, p. 48), sem que pese sobre esse teatro a visão unilateral e ortodoxa que o vê como produto da alienação. O que se pode afirmar, no entanto, é que se produzem também espetáculos altamente metaforizados, em que o ato comunicacional não se efetiva em sua totalidade, ou espetáculos nos quais a carpintaria teatral deixa a desejar.

A encenação de *Macbeth* em Salvador, na concepção de Enrique Ariman, se não é inaugural nos termos da estética ritualizada – celebrações dramáticas “aparentemente selvagens, mas na verdade altamente sofisticadas na elaboração de irresistível poesia” (MICHALSKI, 1985, p. 44)¹¹ –, visto que Deolindo Checcucci, com *Natal em Gotham City*, ainda que timidamente a tenha esboçado, impõe-se como aquela que mais profundamente lida com esses elementos determinantes para estabelecer a comunhão com o público. Esse ritual, envolvendo a platéia com imagens e estímulos sensoriais, cerimonial-litúrgico-pagão, é uma força ascendente no panorama teatral de Salvador e um acontecimento cultural na vida da cidade.

Na catártica exposição diante do público, esses atores-oficiantes mostram uma “nova” forma de atuação, em que se misturam os dramas do indivíduo com a vida das personagens, como um desvelamento de si mesmo. Com suas túnicas andrajosas, modulações vocais que vão do grito ao sussurro, movimentações formais e rítmicas extracotidianas e anti-realistas, esses atores tornam visíveis as experiências vividas, resignificando-as a cada função, num despojamento espiritual bebido na experimentação grotowskiana, citando apenas as experiências do encenador polonês. Estas reverberam as propostas de Artaud e de outras significativas figuras das inovações teatrais que se espraiam ao longo da primeira metade do século XX, principalmente as que tratam do ator.

Ao rememorar a encenação de *Macbeth* na Bahia, afianço que a montagem projeta-se em seus excessos e põe em evidência a pesquisa da linguagem cênica para longe da repetição das fórmulas conhecidas e torna o palco como o vê Peter Brook (1970, p. 39): “um lugar onde o invisível pode aparecer”, manifestado em formas e ritmos, exercendo sobre os pensamentos do espectador todo o seu poder.

Coincidentemente, em 1970, o encenador pau-

lista Fauzi Arap coloca em movimento as rodas dessa engrenagem, a busca por outros caminhos uma nova forma para o ato teatral. Ao encenar para Paulo Autran a sua versão da tragédia shakespeariana, Arap introduz elementos dos rituais da umbanda e da quimbanda, percebendo que, “assim como um ritual em um terreiro é teatral, um espetáculo no palco é sempre um acontecimento mágico. Fui dos primeiros a intuir essa verdade e a aprender com tal ligação, e hoje ela já não soa escandalosa.” (1998, p. 101)

Sem aprofundar as possíveis relações entre as montagens de Enrique Ariman e de Fauzi Arap, guio-me pelo depoimento de Jesus Chediak para levantar aproximações. Ainda que na cena do diretor argentino não apareçam os elementos dos rituais afro-religiosos, o contato dos envolvidos com a montagem de *Macbeth* pode evidenciar marcas, como se lê na fala de Chediak:

Aí aconteceu o seguinte [...], quando começou, “então vamos fazer *Macbeth*...”, eu tinha muita ligação com a Olga... A Olga é um negócio mágico, *Macbeth*... A Olga de Alaketo. A Olga minha amiga também, aquele negócio mágico. E ali reunido, o Petrovich, fazia umas barraquinhas ali do lado do Teatro Castro Alves, e eu vendo aquele clima ali, de Bahia, aquele clima mágico, aquela coisa, eu falei: “nós temos que fazer uma cerimônia de força, histórica e tudo isso ali”. Fizemos o *Macbeth*. Petrovich assumiu tudo, a coisa muito violenta [...], foi um trabalho muito violento.

Nas reflexões de Jesus Chediak aparecem outras coordenadas elucidativas do momento, indicando temas recorrentes ditados pela contracultura: a loucura, o misticismo, o espiritualismo, a magia, a retomada de elementos pagãos esfumados pela cultura judaico-cristã. A esses temas, juntam-se outros muito em voga nos anos setenta: a desrepressão dos sujeitos, os laboratórios de criatividade, o psicodrama, a negação dos dogmas políticos, a contestação do conservadorismo, a liberação sexual, a afirmação das minorias étnicas, do feminino, da homossexualidade, tópicos vivenciados na relação societal¹² e na criação artística.

¹¹ A citação creditada a Yan Michalski não se refere especificamente a *Macbeth*, na concepção de Enrique Ariman, mas ao teatro que se faz no Brasil entre 1968 e 1970, principalmente no Rio de Janeiro, no caso as produções do Teatro Ipanema, ou as experiências de Amir Haddad e os espetáculos de Victor Garcia (*Cemitério de Automóveis* e *O Balcão*), em São Paulo.

¹² Terminologia utilizada por Michel Maffesoli para carac-



Para o encenador Jesus Chediak, a década de 70 inicia pondo em evidência a necessidade de definição cultural, no sentido de acabar com o poder usurpado pelos militares, poder que também é usurpado por Macbeth. Assim, caberia ao teatro espelhar a sociedade, colocando diante dela suas mazelas. Através de figuras e imagens cênicas violentamente físicas, os artistas desejam uma nova atitude por parte dos sujeitos presentes aos acontecimentos teatrais. Advoga-se por uma atitude além das normatizações ditadas pela razão clássica, aquela que rejeita qualquer atitude guiada pela irracionalidade. Nesse sentido é que os vocábulos incendiar e derrubar aparecem no discurso dos que querem mudar as regras estabelecidas pelo sistema, seja ele político, econômico ou teatral.

REFERÊNCIAS:

- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIÃO, Armindo. *O bode e o sacrifício do bode*. Disponível em: <<http://armindobiao.blogspot.com/search/label/Teatro>> Acesso em 11 de setembro de 2011.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis, RJ: Paz e Terra, 1970.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- FEITOSA, Ana Paula. *Perceptíveis remendos imperceptíveis: a crítica teatral na Bahia, história em trinta anos de memória*. 2005. 286 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1994.
- GROTOVSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador. EDUFBA, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEVI, Clovis. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MAFFESSOLI, Michael. *A sombra de Dioniso*. São Paulo: Zouk, 2005.
- MIRALLES, Alberto. *Novos rumos do teatro*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ROSZAK, Theodoro. *Para uma contracultura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

terizar as relações sociais que superam “a simples associação racional”. O sociólogo esclarece que o termo é “um tanto estranho à língua”, mas o vocábulo indica uma leitura que se afasta “de um social já gasto”. No dizer de Maffesoli, societal “seria uma outra maneira de dizer o ‘holismo.’” (2005, p.152)