

A TRADUÇÃO SHAKESPEARIANA COMO FONTE INESGOTÁVEL: CONEXÕES ENTRE TEXTO VERBAL E CRIAÇÃO AUDIOVISUAL NO FILME *MACBETH: AMBIÇÃO E GUERRA*, DE JUSTIN KURZEL¹

SHAKESPEAREAN TRANSLATION AS AN INEXHAUSTIBLE SOURCE: LINKS BETWEEN VERBAL TEXT AND AUDIOVISUAL CREATION IN JUSTIN KURZEL'S *MACBETH*

Helano RIBEIRO*

Lóren Cristine Ferreira CUADROS**

Resumo: A adaptação fílmica de uma das obras mais famosas de William Shakespeare, *Macbeth*, dirigida pelo australiano Justin Kurzel (2015), foi aclamada, sobretudo, por “retratar fielmente” o texto fonte. Contudo, elementos ambíguos surgem como desafios para o processo tradutório, posto que o responsável pela obra deverá necessariamente assumir um posicionamento deliberado quanto à sua construção imagética. Tal como se dá em toda tradução, a transição de um projeto elaborado em conformidade com os pressupostos do código linguístico para um código audiovisual implica um processo interpretativo similar àquele realizado pelo leitor de um texto literário. Embora questionada incessantemente na esfera acadêmica dos Estudos da Tradução, a exigência de uma suposta “fidelidade” da obra fílmica em relação ao texto fonte continua a ser o centro de algumas críticas populares. No estudo de caso ora analisado, a presença do diretor enquanto indivíduo que traduz a célebre tragédia para o cinema ganha contornos bem delimitados, rompendo a “neutralidade narrativa” aparente. Desse modo, o presente artigo tenciona mostrar como a leitura que Kurzel faz da peça shakespeariana – que associa a sede de poder do casal Macbeth à sua amargura diante da ausência de filhos – chega à tela ao apresentar soluções para aspectos que permanecem ambíguos no texto, enfatizando, assim, a interpretação como elemento fundamental do processo de tradução da “Peça Escocesa” para o formato fílmico.

Palavras-chave: adaptação fílmica; literatura comparada; *Macbeth*; tradução; William Shakespeare.

Abstract: The film adaptation of one of William Shakespeare's most famous works, *Macbeth*, directed by Australian filmmaker Justin Kurzel (2015), was acclaimed mainly for its “faithful depiction” of the source text. However, ambiguous elements arise as challenges for the translation process since the person who is in charge of filmmaking must necessarily assume a deliberate position regarding the construction of its images. As in any translation, the transition of a project formulated according to the assumptions of the linguistic code to an audiovisual one implies an interpretive process similar to the one carried out by the reader of a literary text. Although incessantly questioned in the academic field of Translation Studies, the demand for a so-called “fidelity” of the film in relation to the source text remains central to some of the popular criticism available. In the case study analyzed in this paper, the presence of the filmmaker as an individual who translates the famous tragedy into the cinematic format attains well-defined limits, breaching the apparent “narrative neutrality”. Therefore, this paper aims to illustrate how Kurzel's reading of the Shakespearean play – which associates the Macbeths' thirst for power to their bitterness in the face of the absence of children – is brought to the screen through the solutions it

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

* Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Professor Adjunto do Bacharelado em Tradução da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: hjcristine@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0192-0397>

** Doutoranda em Letras (linha de pesquisa: Literatura, cultura e tradução) na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: cuadroslorenacristine@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6234-6870>

presents to aspects that remain ambiguous in the text, thus emphasizing interpretation's fundamental role in the process of translating "The Scottish Play" into a film.

Keywords: comparative literature; film adaptation; *Macbeth*; translation; William Shakespeare.

Introdução

Escrita possivelmente entre os anos de 1605 e 1606, já durante o reinado de James I, que teve início após a morte da rainha Elizabeth I, *Macbeth* é uma das tragédias mais conhecidas de William Shakespeare ao redor do mundo. A página da *Folger Shakespeare Library* na *internet* destaca que a peça mescla temáticas como "bruxaria, profecia e assassinato"².

Desse modo, não surpreende que a obra tenha dado origem a lendas sobre sua famosa "maldição". Construída em uma época em que a vida cotidiana era perpassada por muitas crenças, dentre as quais figuravam o medo real da bruxaria – crime passível de condenação à fogueira na Inglaterra –, *Macbeth* é rodeada de histórias fantásticas. Ainda hoje, sobrevive entre muitas companhias teatrais a ideia de que, de modo a não atrair infortúnios, o nome da personagem-título não deve ser pronunciado fora do palco, levando elencos e equipes técnicas a se referirem à obra apenas como "A Peça Escocesa".

Ademais, como em outros trabalhos do bardo, uma série de ambiguidades textuais permite que as mais diversas teorias sejam elaboradas. Muito se especula, por exemplo, acerca do tema da maternidade em relação a Lady Macbeth, questão tornada célebre pelo ensaio "How many children had Lady Macbeth?: An essay in the theory and practice of Shakespeare criticism", de autoria do crítico literário britânico Lionel Charles Knights (1933), que transcendeu a esfera acadêmica, alcançando a cultura popular. Também o aparente suicídio da personagem abre espaço para discussões sobre um possível homicídio. Tal como no caso da jovem Ofélia de *Hamlet*, que, em sua loucura, acaba se afogando – acidental ou propositalmente (ou ainda, tendo sido assassinada) – longe dos olhos da plateia, também o fim de Lady Macbeth ocorre de forma enigmática.

Ambiguidades como essas são elementos de particular dificuldade quando da tradução de uma obra atrelada ao código linguístico para o código audiovisual, visto que o responsável por esse processo tradutório deverá necessariamente tomar uma decisão quanto à sua materialização. A questão soma-se ao complexo processo de "reconstrução" da obra fonte via

² Exceto quando especificado, todas as traduções ora incluídas foram realizadas pelos autores do presente artigo. O trecho em questão, por exemplo, foi traduzido a partir do seguinte excerto: "'Macbeth', set primarily in Scotland, mixes witchcraft, prophecy, and murder".

equivalência e deixa explícita a presença do indivíduo que executa a tradução, atuando como leitor, ou seja, estabelecendo sua interpretação para a peça em questão.

A presença da figura por trás da câmera, que, com frequência, procura “neutralizar” a si mesma de modo a “ser ignorada” pelo espectador, que tem a impressão de estar vendo a própria obra fonte na tela, torna-se inocultável quando a concretização de um elemento ambíguo exige que um posicionamento deliberado tenha lugar no produto final. Com base nesse pressuposto, o presente artigo pretende analisar a tradução realizada pelo cineasta australiano Justin Kurzel para o clássico shakespeariano *Macbeth*, salientando aspectos e trechos da obra fílmica que evidenciam a presença do cineasta-tradutor.

***“I’ve done the deed”*: a recepção do *Macbeth* de Justin Kurzel**

Após sua estreia no Festival de Cannes, em maio de 2015, de acordo com informações disponíveis na página do *IMDB – Internet Movie Database* dedicada ao longa-metragem, o filme atingiu uma bilheteria de pouco mais de 16 milhões de dólares ao redor do mundo e de cerca de 1 milhão e 110 mil dólares nos EUA e Canadá. Contudo, a baixa rentabilidade (em conformidade com a página supracitada, o orçamento da produção foi estimado em 15 milhões de dólares) não deve ser tomada como parâmetro avaliativo da qualidade da obra. Além disso, conforme indicam diversas críticas e resenhas postadas em *blogs* e *websites*, um considerável número de espectadores avaliou o filme de maneira positiva.

Com o sugestivo subtítulo “ambição e guerra” adicionado no português brasileiro, a obra fílmica foi indicada a vários prêmios, com destaque para a Palma de Ouro de Melhor Diretor, para a qual Kurzel recebeu uma indicação, e para as indicações nas categorias Melhor Filme Britânico Independente, Melhor Diretor (Justin Kurzel), Melhor Ator (Michael Fassbender), Melhor Atriz (Marion Cotillard), Melhor Ator Coadjuvante (Sean Harris) e Melhor Fotografia (Adam Arkapaw) no *British Independent Film Awards*. O roteiro foi elaborado por Jacob Koskoff, Michael Lesslie e Todd Louiso; a produção ficou por conta de Iain Canning, Emile Sherman (dupla entre cujos principais projetos figuram os longas *O discurso do rei*, de 2010, e *Ataque dos cães*, de 2021) e Laura Hastings-Smith (de *Hunger*, de 2008); e a fotografia leva a assinatura de Adam Arkapaw, conhecido por seu trabalho no seriado *True Detective*, do canal americano HBO³.

³ Todas as informações fornecidas na presente seção a respeito da bilheteria, premiações, elenco e equipe técnica associados ao longa-metragem se encontram disponíveis na página referente ao filme *Macbeth: ambição e guerra* no website *IMDB – Internet Movie Database*. O link para acesso ao website em questão se encontra arrolado entre as referências ao final deste artigo.

Estrelado por Michael Fassbender, duas vezes indicado ao *Oscar* (por *Doze anos de escravidão*, em 2014, e por *Steve Jobs*, em 2016), e pela vencedora do *Oscar* (por *Piaf: um hino ao amor*, de 2007), Marion Cotillard, nos papéis principais, o filme contou, ainda, com as atuações de Paddy Considine como Banquo; Sean Harris como o rival da personagem-título, Macduff; Jack Reynor como o jovem príncipe Malcolm; e o premiado David Thewlis (famoso por filmes como *Sete anos no Tibet*, de 1997, e a saga *Harry Potter*) no papel do rei Duncan.

A crítica de cinema foi particularmente aclamativa da atuação de Fassbender, que, de acordo com Manohla Dargis (2015), em resenha para o *The New York Times*,

te traz para perto de si, cena após cena, de forma silenciosa e insistente e, na maior parte do tempo, com uma intensidade contida que, em sua proximidade quase marital, cria uma intimidade entre o espectador e a personagem, efetivamente transformando-o em uma segunda Lady Macbeth⁴.

Michael O’Sullivan (2015), do *The Washington Post*, destaca que o roteiro faz uso extensivo dos diálogos da peça e os transforma de um modo que “eleva a emoção da estória sem que sua inteligência seja perdida”⁵. O crítico ainda afirma que o filme “também é uma obra prima lúgubre que traduz o espetáculo shakespeariano com toda a majestade e pesar que merece”⁶. Já Jessica Kiang (2015), do *IndieWire*, caracteriza *Macbeth: ambição e guerra* (2015) como uma obra “taciturna, densa e consistentemente magnífica”⁷ e adiciona que o projeto de Kurzel consiste em “uma adaptação sangrenta, turva e poderosa de uma das peças mais fortes de Shakespeare”⁸.

Ainda conforme a jornalista, o trabalho empreendido pelo cineasta acrescenta novas camadas de sentido – tal como pressupõem as teorias da tradução, quer se trate da tradução interlingual, intralingual ou intersemiótica – em vez de simplificar o texto do século XVI. Tal concepção encontra-se em Roman Jakobson (1970), ao dividir o signo verbal da seguinte maneira: 1) tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) — interpretação dos signos da mesma língua; 2) tradução interlingual ou tradução propriamente dita — interpretação dos

⁴ Nossa tradução de: “Quietly, insistently, he pulls you to him in scene after scene, largely with a restrained intensity that, in its near-husbandly closeness, creates an intimacy between you and the character, effectively turning you into another Lady Macbeth”.

⁵ Nossa tradução de: “[The ‘Macbeth’ screenplay retains the muscular poetry of Shakespeare, just less of it, and shifted in ways that] enhance the tale’s emotion without losing its intelligence”.

⁶ Nossa tradução de: “It’s also a mournful masterpiece, rendering Shakespeare’s spectacle with all the sorrow and majesty that it deserves”.

⁷ Nossa tradução de: “Brooding, dense, and consistently magnificent [...]”.

⁸ Nossa tradução de: “[Justin Kurzel’s ‘Macbeth’ is] a bloody, muddy, mighty adaptation of one of Shakespeare’s mightiest plays”.

signos verbais por meio de alguma outra língua; 3) tradução intersemiótica ou transmutação — interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Kiang (2015) aponta que a obra fílmica “não propõe uma reinterpretação do texto, mas um mergulho de cabeça nas profundezas da peça, trazendo à tona pedaços inteiros dos versos do bardo e alçando-os como se arrancasse o coração pulsante de um mastodonte”⁹.

Robbie Collin (2015), do jornal britânico *The Telegraph*, salienta as reformulações criativas elaboradas pelo cineasta ao mencionar a forma como Kurzel “leva a floresta a Macbeth”, anunciando sua iminente derrota, pressagiada, ainda que de modo ambíguo, pelas bruxas nos famosos versos “Macbeth jamais será vencido, a menos que o Grande Bosque de Birnam marche contra ele, vencendo as doze milhas até os altos da colina Dunsinane” (SHAKESPEARE, 2016, p. 83). Nas palavras de Collin (2015): “se você pensou que o único jeito do Bosque de Birnam ir a Dunsinane era por meio de um batalhão de soldados com galhos presos em seus capacetes, é melhor rever essa ideia”¹⁰.

De fato, o realizador mostra destreza na solução tradutória encontrada para dar ênfase ao momento da derrocada do tirano: Macduff faz uso de uma tradicional tática de guerra e, ao se aproximar do palácio, seguido por Malcolm e o exército inglês, incendeia a floresta, cujas cinzas são levadas até Macbeth pelo sopro do vento pouco antes da batalha derradeira: “e agora um bosque aproxima-se de Dunsinane” (SHAKESPEARE, 2016, p. 114). Essa decisão torna a cena mais verossímil no contexto do simulacro cinematográfico do que seria caso o diretor optasse pelo emprego do conteúdo da didascália que anuncia a entrada de “Malcolm, Siward, Macduff e seu Exército, com galhos” (SHAKESPEARE, 2016, p. 115).

Diversas outras soluções criativas compõem o filme, ressaltando a interpretação do texto de Shakespeare feita pelo australiano. Porém, isso não implica um esgotamento das possibilidades semânticas da obra fonte, mas apenas a materialização de uma leitura possível que, por sua vez, pode ser ainda reinterpretada pelo espectador e dar origem a outros sentidos possíveis.

Apesar do fato de que a construção imagética de vários elementos explicita a posição do diretor, que atua como leitor do dramaturgo, os elementos centrais do enredo são apresentados ao público tal como surgem na peça. *Macbeth: ambição e guerra* (2015) transcorre na Escócia e se inicia com o encontro entre a personagem mencionada no título e as Três Bruxas

⁹ Nossa tradução de: “[Kurzel] does not offer a reinterpretation of the text so much as a head-first plunge into its depths, dredging up whole chunks of Shakespeare’s verse and raising them aloft like he’s ripping the beating heart from a mastodon”.

¹⁰ Nossa tradução de: “If you thought the only way Birnam Wood could come to Dunsinane was via a squadron of soldiers with branches poking out of their helmets, then think again”.

(*The Weird Sisters*, em inglês), que profetizam que o guerreiro, então detentor do título de Barão de Glamis, tornar-se-ia também Barão de Cawdor e um dia chegaria ao trono. Tudo isso lhe é dito na presença de Banquo, outro general do exército do rei cujo futuro, segundo as feiticeiras, seria dar origem a uma linhagem de monarcas, embora ele mesmo jamais chegasse a reinar. Logo o Barão de Cawdor é condenado por traição e seu título concedido a Macbeth por sua bravura em combate.

Em seguida, manipulado por Lady Macbeth, o general assassina o rei Duncan durante o sono, enquanto este estava hospedado em sua morada, e incrimina os guardas, que ele próprio executa como forma de reforçar sua falsa indignação quanto ao regicídio. Preocupado com a segurança de sua posição, o agora rei Macbeth ordena o assassinato de Banquo e do filho, Fleance, que consegue escapar. Entretanto, durante um banquete oferecido no castelo, o facínora vê o fantasma de Banquo e, nesse momento, tem início o seu declínio à loucura.

Quando Macduff já não suporta a tirania do novo rei, vai à Inglaterra em busca de Malcolm, filho primogênito de Duncan, que fugira logo após a morte do pai. Reunidos, ambos retornam à Escócia à frente de um exército. Antes da batalha final, o público é surpreendido pela descoberta de que Lady Macbeth também enlouqueceu e cometeu suicídio. Por fim, ao enfrentar Macduff em um duelo letal, Macbeth descobre que foi enganado pelas bruxas e é morto em combate. Na sequência desses eventos, Malcolm retoma a coroa que lhe era de direito.

“What, can the devil speak true?”: sobre o processo interpretativo inerente ao câmbio de códigos

Em seu estudo a respeito das relações intrínsecas e extrínsecas à criação de adaptações fílmicas, Linda Hutcheon (2006, p. 35) serve-se do exemplo da produção teatral *Die Hamletmaschine* (1979), do alemão Heiner Müller, para explicar que, ainda que a reelaboração de uma obra no mesmo meio para o qual fora projetada (o teatro, neste caso específico) seja também uma espécie de adaptação, o processo ao qual pretende se ater é a transição entre “modos de engajamento”. A autora (2006, p. 3) sugere que a produção de versões cinematográficas envolve os mesmos mecanismos e ferramentas ativados na criação de narrativas literárias, diferenciando-se apenas pelo fato de as histórias por elas narradas já haverem sido elaboradas previamente.

Também ao discutir os preconceitos que circundam a passagem de um conteúdo das páginas para a tela, a teórica (2006) enfatiza que adaptações que dão a impressão de “rebaixar” o *status* de um texto conhecido costumam ter recepção negativa. Hutcheon (2006) ilustra sua asserção mencionando que a adaptação de um clássico como *Romeu e Julieta*, por exemplo,

parece ser aceita com mais facilidade quando a obra é construída em uma forma de arte “nobre” do que quando é transposta para o cinema, especialmente em filmes que a transformam de modo radical, como é o caso de *Romeu + Julieta* (1996), do australiano Baz Luhrmann.

Sumarizando o conceito que apresenta, a autora (2006) dá ênfase às possibilidades criativas implicadas pelo processo ao afirmar que

adaptação é repetição; repetição, mas não réplica. E há claramente muitas possíveis intenções por trás do ato de adaptar: o anseio de consumir e apagar a memória do texto adaptado ou então de pô-lo em voga é tão plausível quanto o desejo de homenagear via cópia. (HUTCHEON, 2006, p. 7)¹¹.

De acordo com o que Hutcheon (2006) propõe, as adaptações devem ser analisadas *enquanto adaptações*, isto é, levando-se em consideração, por exemplo, o processo interpretativo, as intenções do cineasta, toda a gama de exigências que o meio cinematográfico impõe às produções fílmicas etc. A autora (2006) também ressalta a importância das questões econômicas que exercem grande influência na adaptação de uma obra para as telas. Dessa forma, ainda que por muito tempo as discussões em torno desse tipo de trabalho tenham recaído na premissa de que seu objetivo deveria ser atingir o *status* de “cópia irretocável” do texto fonte, “como George Bluestone destacou logo cedo, quando um filme se torna um sucesso de público ou crítica, praticamente nenhuma atenção é dada à questão da fidelidade¹²” (HUTCHEON, 2006, p.7).

É importante evidenciar que, apesar de *Macbeth: ambição e guerra* (2015) aparentar ter sido recebido em conformidade com o que a pesquisadora (2006, p. 8) propõe ao sugerir que “do ponto de vista de seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade: experimentamos adaptações (como adaptações) como palimpsestos por meio da recordação que temos de outros trabalhos que ressoam através da repetição com variação¹³”, alguns críticos parecem ter se concentrado na “recuperação” que o diretor faz das personagens e ações narrativas principais do texto shakespeariano. As decisões tradutórias e a qualidade “palimpsestual” (que promove a construção de novos significados pelo receptor) por elas engendrada, que Linda Hutcheon (2006) destaca como uma das características centrais das

¹¹ Nossa tradução de: “Adaptation is repetition, but repetition without replication. And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying”.

¹² Nossa tradução de: “As George Bluestone pointed out early on, when a film becomes a financial or critical success, the question of its faithfulness is given hardly any thought”.

¹³ Nossa tradução de: “From the perspective of its process of reception, adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation”.

adaptações fílmicas, são pouco destacadas nas críticas indicadas nas páginas anteriores.

A leitura/interpretação por trás de toda adaptação fílmica é o aspecto frisado por Robert Stam (2006), que concede à Estética da Recepção a importante posição de teoria que “enfraquece a noção de um núcleo semiótico, um núcleo de significado, atribuído às novelas, cujas adaptações presumidamente devem ‘capturar’ ou ‘trair’, desta forma abrindo espaço para a ideia de que a adaptação complementa as lacunas de um texto literário” (STAM, 2006, p. 25). Além disso, conforme defende o autor (2006, p. 25, acréscimo nosso), hoje, “os textos não se conhecem a si mesmos, e portanto [a teoria contemporânea] busca o que não está dito (*o non-dit*) no texto”.

Nesse sentido, as proposições do americano convergem com as formulações teóricas de José Carlos Avellar (2007), que propõe que o intuito da adaptação fílmica não deve ser consistir em uma cópia “recodificada” da obra fonte, mas em uma reconstrução de seu sentido em um meio distinto. Em suas palavras, “o texto é um estímulo para a imaginação e não para uma reconstituição de imagens verbais tal e qual em imagens visuais” (AVELLAR, 2007, p. 46).

O autor (2007, p. 46-47) sugere que a “cinematicidade” é característica das mais variadas artes, ou seja, aquilo que define como um desejo de mostrar o movimento, a criação de cenas “vivas”, já estava na base, por exemplo, da pintura, da música ou da própria literatura antes mesmo do advento do cinematógrafo. Daí surge sua analogia de que o filme é anterior ao romance, já que uma série de imagens superpostas passaria pela mente do romancista ao conceber o enredo de seu texto. Por sua vez, o cineasta tomaria como base essas “imagens mentais” ao invés da obra materializada, isto é, relacionar-se-ia com a ideia, o sentido por trás do texto e não necessariamente com as páginas escritas.

A noção de que, além das diferenças implicadas pela mudança de código, também a interpretação que o diretor de cinema faz do texto fonte é indissociável do processo de adaptação permite que uma obra como *Macbeth: ambição e guerra* (2015) seja apreciada não só enquanto reconstrução aproximada da peça de William Shakespeare, mas também como produto criativo, posto que constitui a concretização de uma leitura. Destarte, ainda que Julio Plaza (2003) tivesse razão ao afirmar que “a arte não se produz no vazio, [pois] nenhum artista é independente de predecessores e modelos” (PLAZA, 2003, p. 2, acréscimo nosso), a adaptação, vista como forma de arte, é realizada a partir de um processo interpretativo que transforma o predecessor em alguma medida. Nas seções que seguem, o esforço transformativo empreendido na produção do filme ora analisado será abordado de maneira mais detalhada.

“*He has no children*”: a dor da perda do(s) filho(s) maior que a ambição pelo poder na adaptação fílmica

Um dos traços mais interessantes da adaptação fílmica realizada por Justin Kurzel para o texto de William Shakespeare é sua reelaboração de alguns dos diálogos clássicos do bardo, trabalhados através da supressão de trechos, inclusão de novas partes e pela alteração do enunciador. Em mais de um momento, o cineasta dá a determinada personagem a fala que pertencera a outra na peça, transformando de maneira capital o sentido nela imbricado.

Por exemplo, a famosa fala “seja sanguinário, destemido e resoluto. Ria com escárnio da força dos homens, pois ninguém nascido de mulher pode fazer mal a Macbeth” (SHAKESPEARE, 2016, p. 82), proferida pela segunda das “aparições” – uma criança coberta de sangue – conjuradas pelas bruxas é dada à figura de um jovem soldado morto no campo de batalha em uma das cenas iniciais e cuja morte exerce tamanho impacto sobre Macbeth a ponto de assombrá-lo pelo resto de seus dias. Também a fala de Malcolm, que indaga Macduff – “Por que está o senhor em silêncio?” (SHAKESPEARE, 2016, p. 96) – é transferida para Macbeth.

Como aponta Hansen (2015), a pergunta (reelaborada) é feita a Lady Macbeth, em choque diante da iminente execução de Lady Macduff e de seus filhos, queimados vivos pelo marido. Proferida por Macbeth, a fala reforça o quão sanguinário o guerreiro se tornou e serve de apoio a uma das principais características que marcam a interpretação do diretor na tradução do texto verbal para o cinema: enquanto Macbeth se torna cada vez mais diabólico, desde cedo na trama, Lady Macbeth é apresentada de forma relativamente “menos vilanesca” do que na obra fonte. Por exemplo, na cena em que se junta ao marido diante da tenda em que Duncan jaz, ainda que suas palavras sejam de conformidade com o ato cometido, a face da atriz revela o atordoamento da personagem.

Como mencionado anteriormente, também a cena da morte de Lady Macduff e de seus filhos pequenos parece ter sido concebida de forma a dar ênfase ao sofrimento de Lady Macbeth pelas crianças, uma vez que anseia por ser mãe. Aliás, os tópicos da maternidade e da sucessão são alguns dos temas mais explorados em relação à peça em questão. Não se sabe quantos filhos Lady Macbeth teve ou mesmo se algum deles ainda vive, porém, com frequência assume-se que o casal sofre com a perda de pelo menos um descendente.

Ao ser informado do assassinato de sua família e ouvir de Malcolm que ainda pode vingar-se – “Console-se. Façamos para nós mesmos um grande remédio a partir de nossa grande vingança e que esta venha curar tua irreconciliável dor” (SHAKESPEARE, 2016, p. 100) –, em desespero, Macduff esbraveja: “Ele não tem filhos! Todos os meus lindos rebentos? Disseste ‘todos’? Ah, que abutre, que demônio, que ave de rapina!” (SHAKESPEARE, 2016, p. 100).

Fica claro, então, que Macbeth não tem descendentes. Todavia, em trecho anterior, ao tentar convencer o marido a cometer o crime de regicídio, Lady Macbeth, em uma de suas falas mais célebres, exclama:

Já amamentei, e sei como é bom amar a criança que me suga o leite. E, no entanto, eu teria lhe arrancado das gengivas desdentadas o meu mamilo e, estando aquela criancinha ainda a sorrir para mim, teria lhe rachado a cabeça tivesse eu jurado fazê-lo, como tu juraste fazer o que queres fazer. (SHAKESPEARE, 2016, p. 34-35).

É possível perceber que a personagem já deu à luz uma criança, o que origina interpretações correntes que sugerem que o casamento com Macbeth talvez não seja seu primeiro ou que o casal teve pelo menos um filho, que em determinado momento faleceu. Citando A.C. Bradley (1904), Bristol (2000, p. 22) relembra que “é irrelevante se Macbeth teve filhos ou não (como se convencionou afirmar)¹⁴”, mas, é inegável que a ambiguidade torna ainda mais complexa a adaptação desse elemento em particular.

Diante das diferentes possibilidades, o cineasta se vê obrigado a tomar uma decisão: sua visão sobre o que acontecera com o casal de vilões no passado será materializada na tela. Justin Kurzel opta pela segunda das versões supracitadas da história e inicia seu filme com a pesarosa cena em que, consternados e em meio à densa neblina, os Macbeth assistem à cremação do corpo do filho ainda muito pequeno. Por certo, os descendentes e a questão da sucessão a eles atrelada são temas de grande importância na peça e o trabalho do diretor confere-lhes papel de igual dimensão na produção fílmica analisada.

Como Claire Hansen (2015) salienta, quando a câmera é centrada nas crianças em diversas cenas – como naquela em que as filhas dos Macduff cantam para o rei na noite que antecede sua morte na propriedade do novo Barão de Cawdor ou os diversos trechos que destacam a relação entre Banquo e o filho, Fleance –, “vemos repetidamente aquilo que falta a Macbeth e à sua esposa¹⁵” (HANSEN, 2015). Ademais, a própria caracterização de Fleance é outro aspecto crucial, posto que, ao contrário do que sugere o texto fonte, a personagem surge no filme interpretada por uma criança. Essa escolha retoma a temática dos filhos e corrobora o desejo que Macbeth tem de matar o rival: Banquo não só poderia desconfiar do crime cometido pelo general, já que também ouvira a profecia das Três Bruxas, mas também tinha um filho – algo de que Macbeth carecia – e lhe fora prometido que sua prole chegaria ao trono, fato que o déspota não estava disposto a admitir.

¹⁴ Nossa tradução de: “Whether Macbeth had children or (as seems usually to be supposed) had none, is quite immaterial”.

¹⁵ Nossa tradução de: “We repeatedly see what Macbeth and his wife lack”.

Furioso com a predição de que sua linhagem não teria continuação direta, Macbeth vocifera:

Carregar a coroa não é nada. O importante é carregá-la em segurança. Nossos temores encontram fundas raízes na pessoa de Banquo [...] Sobre minha cabeça depositaram elas [as bruxas] uma coroa infrutífera; em minha mão, cetro estéril – tudo para me ser arrancado por mãos de descendência indireta, sem que um filho meu venha a suceder-me. Se assim for, pelos herdeiros de Banquo aviltei-me. Em prol da causa deles assassinei o nobre Duncan! (SHAKESPEARE, 2016, p. 57-58, acréscimo nosso).

Banquo é um obstáculo a ser transposto, porém, o desprezo que Macbeth sente por ele, além de advir do medo de ser denunciado, tem origem também na inveja em razão do fato de que o ex-companheiro de batalha tem um filho, enquanto ele e Lady Macbeth não foram agraciados com um descendente (vivo) para dar continuidade a seu reinado. Hansen (2015) aponta ainda que a relação entre a personagem-título e sua esposa se assemelha àquela entre mãe e filho, posto que Lady Macbeth o repreende com frequência – como no exemplo extraído (em inglês) das linhas do bardo pela autora (2015): “Por que de lá trouxeste essas adagas? Elas precisam estar no quarto¹⁶” (SHAKESPEARE, 2016, p. 42) – e, por sua vez, o general busca nela a segurança que necessita antes de tomar qualquer atitude.

Como anteriormente observado, outro elemento de extrema importância em *Macbeth*: ambição e guerra (2015) é a presença do fantasma do jovem soldado cuja garganta é cortada em combate em uma das primeiras cenas do filme. Sua morte tem profundo efeito sobre Macbeth, que, como relembra Hansen (2015), fica responsável por colocar as moedas sobre os olhos do garoto antes de cremar seu corpo, tal como fizera com o próprio filho na cena de abertura. O desejo que Macbeth tem de ter filhos – quer seja em decorrência de seu anseio pela sucessão ou mesmo por razões afetivas – é um dos elementos essenciais do filme, reforçado pela recorrência da aparição do fantasma do soldado.

Ademais, esse espírito tem ainda a função de conferir consistência ao realismo visado por Kurzel. Como destacado em passagem anterior, as aparições conjuradas pelas bruxas na peça de William Shakespeare, quando Macbeth volta a consultá-las, são suprimidas na obra fílmica e é o jovem quem anuncia ao tirano que ele não será derrotado por ninguém nascido de ventre feminino. No momento que antecede o assassinato de Duncan, é o fantasma do soldado

¹⁶ Na resenha mencionada no presente artigo, postada no website *Shakespeare Reloaded*, Claire Hansen (2015) retoma o trecho em questão a partir do texto fonte: “Why did you bring these daggers from the place? / They must lie there”. A fim de manter a consistência em relação aos demais excertos da peça shakespeariana ora empregados, neste trabalho, optamos por usar a tradução de Beatriz Viégas-Faria (arrolada entre as referências ao final do artigo) para os versos citados por Hansen (2015).

que traz a arma do crime às mãos do general e, na sequência, o conduz à tenda em que dorme o rei.

Dessa maneira, a cena se torna mais verossímil do que seria no caso de uma possível opção pela inclusão da “adaga fantasma” que os versos de Shakespeare introduzem:

É isto uma adaga, que vejo diante de mim, o cabo voltado para minha mão? Vem, deixa-me agarrar-te. Não te tenho, e, no entanto, te enxergo, ainda e sempre [...] Sinalizas o caminho que eu já estava mesmo tomando, e um tal instrumento eu deveria usar. (SHAKESPEARE, 2016, p. 39).

Hansen (2015) frisa a forma como a construção cenográfica recria o trecho, pois, como assinala, “quando Macbeth diz ‘vem, deixa-me agarrar-te’, ele não segura a adaga, mas o rosto do jovem”¹⁷. Somada ao trecho seguinte da obra shakespeariana (“não te tenho, e, no entanto, te enxergo, ainda e sempre”), a proposição da autora (2015) corrobora a tese de que, mais do que o poder, um filho é o maior anseio de Macbeth – e, por extensão, também da esposa –, independentemente da possibilidade de que o desejo de “permanecer no trono” através dos descendentes seja sua verdadeira e/ou única motivação.

“*Let not light see my black and deep desires*”: tradução de outros elementos na obra fílmica

Além dos aspectos relacionados à temática da continuidade da vida e do reinado por meio dos filhos, outros elementos são reelaborados pelo cineasta em sua produção fílmica do texto shakespeariano. Um exemplo de escolha tradutória efetuada com o intuito de reforçar o impacto imagético é a forma como o lar dos Macbeth é retratado na parte inicial do filme. A estrutura em nada sugere o castelo em Inverness apresentado na peça que serve de base à obra do diretor australiano (o próprio rei Duncan fica hospedado em uma tenda e não nos aposentos de uma fortaleza). Contudo, essa construção cênica torna mais marcante a transição de Macbeth para o imponente castelo na colina Dunsinane quando assume a coroa.

Outro exemplo é a aparição das Três Bruxas que, em vez de encontrarem o general pela primeira vez no pântano, surgem diante dele em pleno campo de batalha. Há, então, uma espécie de economia cinematográfica que une as cenas da vitória de Macbeth sobre Macdonwald e do encontro do primeiro com as feiticeiras. De fato, a aparição dessas figuras em meio às imagens do derramamento de sangue em câmera lenta confere ampla dramaticidade à cena. O filme não

¹⁷ Nossa tradução de: “When Macbeth says, ‘Come, let me clutch thee’, he grabs not the dagger but the face of the Young boy”.

explicita que as três ludibriam Macbeth com sua profecia, ao passo que, na obra fonte, Hécate¹⁸ lhes diz abertamente que devem enganá-lo, pois ele “vai menosprezar o Destino e zombar da Morte, e nutrirá suas esperanças sem levar em consideração o bom-senso, a delicadeza de espírito e os receios dos mortais” (SHAKESPEARE, 2016, p. 75), isto é, engendrará o próprio fracasso. Ainda um último elemento relativo à presença das bruxas na tela deve ser destacado: as três aparecem sempre acompanhadas de crianças.

Uma menina surge como quarta figura maléfica durante toda a narrativa e também um bebê entra em cena a partir de determinado momento. Esse aspecto permite conjecturar que o mal seduz o casal Macbeth (em dado trecho, Lady Macbeth também as vê, diferentemente do apresentado na peça) inclusive por meio desse artifício. Além disso, na cena de seu famoso solilóquio, realizado, no filme, em meio à capela repleta de velas acesas, a esposa de Macbeth conjura espíritos malignos: “[...] Vinde vós espíritos que sabem escutar os pensamentos mortais, liberei-me aqui de meu sexo e preenchei-me, da cabeça aos pés, com a mais medonha crueldade, até haver ela de mim tomado conta” (SHAKESPEARE, 2016, p. 29). Destarte, uma interpretação possível aproxima-a à figura de uma bruxa, frequentemente associada à infertilidade (enquanto criatura estéril e/ou esterilizadora) desde a Antiguidade.

Mesmo o fato de Lady Macbeth tirar a própria vida, dúbio no texto do século XVI – basta que se tenha em mente a fala de Malcolm acerca da morte da personagem: “[...] e apresentar os cruéis ministros desse carniceiro morto e de sua diabólica Rainha, que (como se acredita) por suas próprias e violentas mãos despediu-se desta vida” (SHAKESPEARE, 2016, p. 121) –, não pode ficar em suspenso no filme, cuja natureza audiovisual, embora permita certos níveis de ambiguidade, tem opacidade em geral menor do que aquela à qual o código linguístico dá margem. Desse modo, a personagem é vista manipulando adagas pouco antes de sua morte ser anunciada ao marido, tornando mais viável a hipótese de suicídio.

Ademais, na medida em que a vilã de Shakespeare é “redimida” na produção cinematográfica em cenas como a da execução da família Macduff, a personagem de Macbeth é tornada ainda mais monstruosa, conforme já demonstrado na presente explanação. Mais do que tirânico e sedento de poder, o Macbeth de Kurzel é psicótico.

Entretanto, mesmo uma obra fílmica que joga deliberadamente com temas sombrios e

¹⁸ Deve-se destacar uma conhecida teoria que propõe que a presença da personagem Hécate pode consistir em uma adição posterior – provavelmente decorrente de uma adaptação da peça – por parte de outro autor que não William Shakespeare. Estudiosos tais como Sir Edmund Chambers, Sir Stanley Wells e Gary Taylor sugerem o nome de Thomas Middleton como sendo o possível autor dessa intervenção no texto shakespeariano. Todavia, mais recentemente, estudos como o realizado por Markus Dahl, Marina Tarlinskaya e Brian Vickers em 2010 questionam essa possibilidade.

absconsos se encontra vinculada a uma série de predeterminações de produção que pouco têm a ver com o quadro narrativo. Nesse sentido, por exemplo, a morte de Banquo é “atenuada” na tela, posto que retratar a forma como fora assassinado nas linhas do bardo – “com vinte talhos abertos em sua cabeça, o menor dos quais suficiente para uma morte na Natureza” (SHAKESPEARE, 2016, p. 68) – originaria uma imagem demasiado violenta e levaria à estipulação de extensivas restrições (referentes à classificação indicativa, por exemplo) à distribuição do filme.

Outrossim, a cena do banquete, momento em que um dos homicidas revela a Macbeth que o destino de Banquo foi selado e que Fleance escapou, apresenta ainda outra inclusão interessante por parte do cineasta: Macduff e a esposa deixam o local antes mesmo que Lady Macbeth solicite a saída dos lordes. Dessa maneira, as imagens sustentam as suspeitas do déspota quanto à possibilidade de que o rival já saiba ter sido ele o responsável pelas mortes do rei e de Banquo.

A supressão da personagem Donalbain, filho mais novo de Duncan, é também traço da linguagem fílmica em específico, já que sua ausência parece constituir outro caso de economia cinematográfica. Malcolm, o filho mais velho e herdeiro do trono, é quem lidera a retomada da Escócia ao lado de Macduff e a omissão da personagem do irmão caçula enfatiza sua singularidade, isto é, sua caracterização como o jovem herói da trama, o escolhido a quem caberá um destino de glórias.

Aliás, a figura do Príncipe de Cumberland é reelaborada de diversas formas na obra cinematográfica. A fuga para a Inglaterra logo após a morte do pai é transformada quando fica explícito que, ao contrário do conteúdo presente na peça, Malcolm sabe desde o princípio que Macbeth é o assassino de Duncan. No filme de Justin Kurzel, o rapaz adentra a tenda e encontra o general na cena do crime. Assim, seu desejo de vingança – elemento tradicional do protocolo das narrativas fílmicas de sucesso – é ainda maior, estabelecendo a tensão que culminará na morte do usurpador do trono.

Seu encontro com Macduff em terras inglesas também é marcado pelo maior destaque conferido ao príncipe, encarregado de dar ao outro a notícia do assassinato de sua esposa e filhos. Isso se dá em decorrência da supressão da personagem Ross devido à já mencionada estratégia de economia narrativa típica do cinema, mas também permite que seja estabelecida maior identificação entre Malcolm e Macduff, aproximados pelo desejo de vingar os entes queridos que consome a ambos.

Na tela, mesmo uma aparente “ponta solta” do texto acaba sendo utilizada para fins dramáticos. Tal como na obra de Shakespeare, também no filme, Fleance consegue escapar das

garras dos assassinos a quem Macbeth encomendara a morte de Banquo e do filho. No entanto, diferentemente do que se vê no texto, o espectador se depara com o retorno da personagem na cena final.

A obra fílmica se encerra com uma sequência em que a câmera foca em Malcolm deixando a sala do trono em Dunsinane e, após um corte, surge Fleance correndo em direção ao castelo enquanto empunha a espada que pertencera a Macbeth e fora por este abandonada no campo de batalha durante a luta final. Assim, é possível presumir que haverá nova disputa pela coroa e fica sugerida a ideia de que, ainda que alguns homens caiam e outros se insurjam em seu lugar, “a ambição e a guerra” presentes no subtítulo jamais terão fim.

Considerações finais

Tal como ocorre em todo esforço tradutório, a transposição de uma obra criada de acordo com as concepções do código linguístico para o código audiovisual implica um processo de interpretação próximo – embora mais minucioso – àquele empreendido pelo leitor de um texto literário. Há muito questionada no âmbito acadêmico, a chamada “fidelidade” da obra fílmica em relação ao texto que lhe serve de base continua configurando-se como um aspecto central para alguns espectadores.

É conhecida a exigência do público – aliás, impossível de ser cumprida – de que o máximo de personagens e ações principais estejam presentes na tela tal como podem ser encontradas nas páginas. Mesmo que cortes menores e supressões de personagens coadjuvantes costumem ser tolerados, a ausência ou recontextualização de um elemento capital, com frequência, dá vazão a uma recepção adversa. Essas exigências acabam por relegar ao produto fílmico o *status* de obra secundária, desvalorizando a amplitude do escopo criativo inerente ao processo tradutório que sua construção pressupõe.

O diretor Justin Kurzel consegue ir ao encontro de algumas dessas expectativas, porém, estabelecendo soluções deliberadas para trechos ambíguos do texto fonte e, conseqüentemente, *se fazendo presente* em seu filme. A inclusão direta da interpretação do cineasta em oposição a uma pretensa neutralidade não deixa de ser uma estratégia que valoriza o trabalho criativo exigido pela adaptação fílmica enquanto forma de tradução.

Como o presente artigo procurou mostrar, o australiano recria, por exemplo, a temática dos filhos, tornando-a tão relevante quanto na “Peça Escocesa”. Todavia, essa escolha é empregada na tela de modo a corroborar a leitura que o cineasta realiza do texto e que converge com o que propõem diferentes teóricos – dentre os quais se destacam Sigmund Freud e Harold Bloom –, a saber, que mais do que a cobiça que não conhece limites, o verdadeiro infortúnio

do casal Macbeth, ou seja, a ausência de filhos, é a imprecisão que os move em direção à busca sanguinária e desmedida pelo poder.

Referências

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BRISTOL, Michael D. How many children did she have?. In: JOUGHIN, John J. (ed.). **Philosophical Shakespeares**. Londres e Nova York: Routledge, 2000. p. 19-34.

COLLIN, Robbie. **Macbeth review**: “Fassbender was born for this”. 2015. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/film/macbeth/review/>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

DARGIS, Manohla. **Review**: ‘Macbeth,’ Starring Michael Fassbender, Awash in Gorgeous Carnage. 2015. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/12/04/movies/review-macbeth-starring-michael-fassbender-awash-in-gorgeous-carnage.html?_r=1>. Acesso em 19 jun. 2016.

FOLGER SHAKESPEARE LIBRARY. **Macbeth**. Disponível em: <<http://www.folger.edu/macbeth>>. Acesso em 19 jun. 2016.

HANSEN, Claire. **Review**: Justin Kurzel’s Macbeth. 2015. Disponível em: <<http://www.shakespeareloaded.edu.au/review-justin-kurzels-macbeth>>. Acesso em 19 jun. 2016.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

IMDB – Internet MovieDatabase. **Macbeth**: ambição e guerra. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2884018/>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In.; JAKOBSON, Roman **Lingüística e comunicação**. Trad. de Isodoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 63-72.

KIANG, Jessica. **Review**: Justin Kurzel’s Bloody, Muddy, Mighty ‘Macbeth’ Starring Michael Fassbender And Marion Cotillard. 2015. Disponível em: <<http://www.indiewire.com/2015/12/review-justin-kurzels-bloody-muddy-mighty-macbeth-starring-michael-fassbender-and-marion-cotillard-101678/>>. Acesso em 19 jun. 2016.

MACBETH: ambição e guerra. Direção: Justin Kurzel. Reino Unido: Diamond Films. DVD (113 min.). son., cor.

O’SULLIVAN, Michael. **Movie review**: Fassbender’s ‘Macbeth’ is ferocious, unhinged. 2015. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/movie-review-fassbenders-macbeth-is-ferocious-unhinged/2015/12/09/f33b1d9e-9d3b-11e5-bce4-708fe33e3288_story.html>. Acesso em: 19 jun. 2016.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. L&PM: Porto Alegre, 2016.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro** – A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, Florianópolis, n. 51. p. 019-053, abr. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/977>>. Acesso em: 24 jun. 2016.

Recebido em: 16/02/2022

Aceito para publicação em: 25/04/2022