



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAQUEL FERREIRA RIBEIRO

***MACBETH* E A ADAPTAÇÃO DO HERÓI TRÁGICO SHAKESPEARIANO NO CINEMA**

FORTALEZA

2024

RAQUEL FERREIRA RIBEIRO

MACBETH E A ADAPTAÇÃO DO HERÓI TRÁGICO SHAKESPEARIANO NO CINEMA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R372m Ribeiro, Raquel Ferreira.

Macbeth e a adaptação do herói trágico shakespeariano no cinema / Raquel Ferreira Ribeiro. – 2024.
146 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

1. adaptação fílmica. 2. Shakespeare. 3. Macbeth. 4. Justin Kurzel. 5. herói trágico. I. Título.

CDD 400

RAQUEL FERREIRA RIBEIRO

MACBETH E A ADAPTAÇÃO DO HERÓI TRÁGICO SHAKESPEARIANO NO CINEMA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Carlos Augusto Viana da Silva.

Aprovada em 30/06/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Maria da Salette Nunes
Universidade Estadual do Ceará

Prof. Dr. Orlando Luiz Araújo
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Dolores Aronovich Aguero
Universidade Federal do Ceará

Aos leitores e espectadores da obra de William
Shakespeare

AGRADECIMENTOS

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

Ao meu marido Júnior, companheiro e apoiador de todo meu caminho acadêmico e da vida por mais de 20 anos, e contando.... Desde a nossa graduação, quando assistia minhas apresentações na faculdade, e depois, quando assistia minhas primeiras aulas de Literatura no ensino superior. Foi o maior incentivador do meu trabalho, que me ajudou a suportar os mais de 11 meses de distância durante o doutorado-sanduíche, e por muitas outras coisas que não cabem nestas breves palavras. Não tenho como te agradecer, meu amor...

À minha família, meus pais, Rose e Ribeiro, e minhas irmãs, Márcia e Marília, por entenderem minhas ausências e por incentivarem sempre a minha formação. Não chegaria tão longe sem vocês!

Aos meus amigos queridos do PPGLetras que acompanhei entrarem no mestrado: Alisson, Bárbara, Elayne, Fernângela, Jivago, Laila, Matheus, Sávio, Stefanie e Yorranna. Fiquei feliz por acompanhar os processos de vocês, das disciplinas até as defesas de seus respectivos trabalhos com muito orgulho. Obrigada pelo apoio, companheirismo e pelas risadas.

Aos meus alunos com quem sempre aprendi muito e fico feliz de poder contribuir com as suas respectivas formações.

Aos meus professores da Universidade Estadual do Ceará: Malena, Tobias, Conceição, Salete e Dilamar que me mostraram o caminho acadêmico.

Aos professores da Universidade Federal do Ceará, do programa PPGLetras, que tiveram um enorme impacto na minha formação no Doutorado: Orlando, Yuri e Marcelo que mostraram novos caminhos para estudar Literatura.

Ao meu orientador, professor Carlos Augusto, pelo apoio, compreensão, paciência, direcionamento no doutorado e pela determinação em formar professores de Literatura em Língua Inglesa para a Universidade. Sou fruto dessa determinação, com orgulho.

Ao professor Yuri Brunello por toda ajuda e disponibilidade para me ajudar no processo da inscrição para o Doutorado-sanduíche. Sem sua ajuda, eu não teria tido essa oportunidade.

To professor Luca Caminati for accepting to be my supervisor at Concordia University, where I had the great opportunity to be part of their Film Studies program at Mel Hoppeinhein School of Cinema, as a Visiting Scholar, even for a couple of months, before Covid started. Thank you for all the help, professor!

To professor John Locke for accepting me as a participant in his Seminar in Stylistic/Formal Analysis back in January 2020. I learned a lot with his appreciation for the big screen. It was a pleasure!

Aos professores e professoras integrantes da Banca de Defesa, Dr. Charles Albuquerque Ponte, Dra. Dolores Aronovich Agüero, Dr. Orlando Luiz Araújo e Dra. Maria da Salete Nunes, pelas ricas contribuições após a leitura do meu trabalho. Agradeço novamente aos professores Orlando e Salete por terem feito o mesmo durante a qualificação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa com as bolsas DS e PDSE, sem as quais o meu crescimento profissional e acadêmico seria muito mais difícil.

“Meu pensamento, cujo assassinato
Inda é fantástico, tal modo abala
A minha própria condição de homem”

William Shakespeare

RESUMO

Macbeth de William Shakespeare apresenta um protagonista que inicia a peça como homem honrado e respeitado, mas se transforma em um tirano violento que traz instabilidade à Escócia. O guerreiro Macbeth está entre os personagens shakespearianos cuja trama da peça o aproxima mais dos elementos que caracterizam o herói trágico clássico do que as demais tragédias de Shakespeare. O objetivo geral deste trabalho é discutir sobre o personagem do herói trágico na peça *Macbeth* (Charlton, 1948; Bradley, 2009; Campbell, 2009; Wells, 2017) e investigar a adaptação do personagem para o cinema na produção *Macbeth: Ambição e Guerra* (2015) do australiano Justin Kurzel. Apresentamos um parâmetro sobre estudos da tragédia e do elemento trágico clássico (Aristóteles, 2014; Nietzsche, 2007; Steiner, 2010; Cardoso 2005) sobre a construção dos heróis trágicos shakespearianos que podem ser identificados nas produções cinematográficas. As discussões sobre adaptações filmicas identificam nova construção de sentido, tomando o diretor/produtor como leitor da obra original que adapta a narrativa em sequências de imagens (Cattrysse, 2014; Bordwell, *et al.* 2017; Diniz, 1999; Lefevere, 2007; Hutcheon, 2013). As discussões em torno de adaptações filmicas reforçam a ideia de que o texto literário não prescreve o caminho a ser seguido por quem o adapta, de modo que a literatura serve apenas como ponto de partida e não de chegada. Esse tipo de abordagem atribui um processo criativo e transformador ao ato de adaptar uma obra literária e que oferece ao público do cinema um novo texto. Ao longo do texto são trabalhados os conceitos de filme shakespeariano, tragédia shakespeariana, herói trágico shakespeariano e analisamos cenas específicas que apontam para criação dos envolvidos na produção de *Macbeth: Ambição e Guerra* no intuito de discutir uma releitura do herói trágico shakespeariano Macbeth nessa adaptação em particular que apresenta características específicas de uma visão do personagem própria do século XXI.

Palavras-chave: adaptação filmica; Shakespeare; *Macbeth*; Justin Kurzel; herói trágico.

ABSTRACT

William Shakespeare's *Macbeth* features a protagonist who begins the play as an honorable and respected man, but turns into a violent tyrant who brings instability to Scotland. The warrior Macbeth is among the Shakespearean characters whose plot brings him closer to the elements of the classic tragic hero than other Shakespearean tragedies. The general goal of this work is to discuss the character Macbeth as a tragic hero (Charlton, 1948; Bradley, 2009; Campbell, 2009; Wells, 2017) and to investigate the character's adaptation for the theaters in the production *Macbeth* (2015) by Australian director Justin Kurzel. We present review on studies of tragedy and classical tragic element (Aristóteles, 2014; Nietzsche, 2007; Steiner, 2010; Cardoso 2005); and also about the building of Shakespearean tragic hero that can be identified in cinematographic productions. Discussions about film adaptations identify a new meaning construction, taking the director/producer as a reader of source work that adapts plot into sequences of images (Cattrysse, 2014; Bordwell, et al. 2017; Diniz, 1999; Lefevere, 2007; Hutcheon , 2013). Discussions around film adaptations reinforce the idea that the literary text does not prescribe the path to be followed by those who adapt it, so that literature serves only as a starting and not an arrival point. This type of approach attributes a creative and transformative process to the act of adapting a literary work and offers big screen audiences a new text. Throughout this work, we present concepts of Shakespearean film, Shakespearean tragedy, Shakespearean tragic hero and we analyze specific scenes that indicates the creation of those involved in *Macbeth* (2015) production in order to discuss a reinterpretation of Shakespearean tragic hero Macbeth in this adaptation that presents specific features of the character in a 21st century view.

Key words: film adaptation; Shakespeare; *Macbeth*; Justin Kurzel; tragic hero.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Pôster promocional de <i>A Megera Domada</i> (1967) de Franco Zeffirelli.....	75
Figura 2 – <i>Macbeth</i> (1948) de Orson Welles.....	83
Figura 3 – <i>Trono manchado de sangue</i> (1957) de Akira Kurosawa.....	87
Figura 4 – <i>Macbeth</i> (1971) de Roman Polanski.....	89
Figura 5 – Funeral do filho do casal Macbeth.....	95
Figura 6 – Macbeth prepara o jovem soldado e a batalha começa.....	97
Figura 7 – O caos da batalha contrasta com as cenas em <i>slow motion</i>	98
Figura 8 – Macbeth contempla o jovem morto após a batalha.....	102
Figura 9 – Macbeth performa ritual fúnebre para o jovem soldado.....	103
Figura 10 – Encontro de Macbeth com a comitiva do Rei Duncan.....	106
Figura 11 – Macbeth pondera sobre assassinar o Rei Duncan.....	108
Figura 12 – Visão da adaga carregada pelo jovem soldado.....	110
Figura 13 – Trechos do roteiro adaptado.....	111
Figura 14 – Momento do assassinato do Rei Duncan.....	113
Figura 15 – Coroado, Macbeth sente por não ter herdeiro.....	114
Figura 16 – Macbeth exige respostas das Bruxas.....	118
Figura 17 – Perseguição e morte da família de Macduff.....	120
Figura 18 – Solilóquio depois da morte de Lady Macbeth.....	123
Figura 19 – Macbeth contempla a solidão.....	123
Figura 20 – As cinzas da floresta de Birnam chegam ao castel.....	124
Figura 21 – Macbeth decide enfrentar seu inimigos sozinho.....	125
Figura 22 – Macbeth é derrotado por Macduff.....	127

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	HÉROI TRÁGICO SHAKESPEARIANO	18
2.1	Tragédias clássicas	19
2.2	Renascimento e a influência clássica na tragédia	25
2.3	Hamlet	29
2.4	Otelo	31
2.5	Tragédia shakespeariana	34
3	MACBETH COMO HERÓI TRÁGICO	42
3.1	O Guerreiro	43
3.2	O Conspirador	48
3.3	O Atormentado	55
3.4	O Tirano	63
3.5	De volta ao Guerreiro	67
4	MACBETH NO CINEMA	71
4.1	Filme Shakespeariano	72
4.2	Adaptações de Macbeth	80
4.2.1	<i>Orson Welles (1948)</i>	81
4.2.2	<i>Akira Kurosawa (1957)</i>	85
4.2.3	<i>Roman Polanski (1971)</i>	88
5	MACBETH – AMBIÇÃO E GUERRA DE KURZEL (2015)	92
5.1	Guerra e Luto	94
5.2	Conspiração e Assassinato	104
5.3	Tirania e Execução	114
5.4	Guerra e Redenção	121
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
	REFERÊNCIAS	135
	REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	143

1 INTRODUÇÃO

“O cinema é um empreendimento comercial, não muito diferente do teatro da época de Shakespeare”¹ (Stephen M. Buhler, tradução nossa)

Dentre as adaptações fílmicas a partir de obras literárias, é impressionante a quantidade de adaptações da obra de William Shakespeare. Em 2014, ano que se comemoravam os 450 anos do dramaturgo, O *Guinness Book of Records*², apontou Shakespeare como o autor cuja obra foi mais adaptada para as telas até aquele ano, contavam-se 420 adaptações para filme e séries de TV. Entre peças e sonetos, as mais adaptadas sendo *Hamlet*, *Romeo and Juliet* e *Macbeth*. Nos estudos de adaptações shakespearianas nota-se uma relação entre as pesquisas, pois a maioria é publicada em coletâneas de estudos de caso, por exemplo, em Davies (1988), Buhler (2002), Hatchuel (2004), Burnett e Wray (2006), Henderson (2006), Kidnie (2009), Jackson (2014) e outras.

Os estudos de adaptação estão constantemente se reestruturando, não se restringindo a autores considerados do “cânone”, mas também aos fora dele, com estudos enfocados em diretores prestigiados ou não, e se expandindo a outras mídias e modos de adaptação, tornando-se, enfim, um campo de estudo diverso, englobando estudos de adaptações literário-histórica e, ao mesmo tempo, estudos de franquias de entretenimento globalizado. A diversidade de pesquisa tem originado coletâneas diversas, mas fracionadas em termos de áreas do conhecimento (história, filosofia, sociologia e artes), períodos, cultura e mídia, em sua maioria com vários estudos de casos muitas vezes não relacionados, com exceção dos estudos shakespearianos de adaptação que, dentre si, dialogam mais que outras áreas do campo (Elliot, 2017).

A capacidade intertextual do cinema é notória, visto que pode incorporar outras formas artísticas como escultura, pintura, dança, música estabelecendo uma multiplicidade de significados. Estudos literários foram, portanto, expandidos na perspectiva intertextual. As pesquisas em tradução, por exemplo, ao considerarem as adaptações fílmicas como produto original, permitiram novas maneiras de entender o processo de tradução, permitindo um diálogo entre o texto traduzido e as estruturas sociais do sistema da cultura de chegada. Even-Zohar (1990) estabelece a sua teoria de polissistemas segundo a qual há um sistema de multi-

¹ Filmmaking is a commercial enterprise, not unlike the play acting of Shakespeare's day.

² Disponível em: <http://www.guinnessworldrecords.com/news/2014/4/william-shakespeare-turns-450-ten-startling-great-bard-themed-world-records-56900>. Acesso em: 18 abr. 2018.

hierarquias na cultura de chegada que determinam as pressuposições estéticas do tradutor e, dessa forma, interferem em suas decisões.

Os estudiosos Gideon Toury e André Lefevere são referências na área de estudos da tradução literária com perspectivas ditadas por um contexto social em que foi inserido. Lefevere (1990) e Toury (1995) propõem uma análise para a tradução literária, numa perspectiva histórica através de normas sociais. Eles defendem um estudo da articulação entre o texto original e a tradução segundo sua função, verificando, portanto, como as traduções se moldam para satisfazer os objetivos do público-alvo.

Junto ao texto da peça, acrescentamos, como objeto de estudo, uma produção fílmica adaptada de *Macbeth* lançada no ano de 2015, num período anterior em alguns meses à data de celebração de 400 anos da morte do dramaturgo em 1616. Lançado em 11 de dezembro de 2015 no Brasil, o filme *Macbeth: Ambição e Guerra* do australiano Justin Kurzel é uma produção europeia, exibida pela primeira vez no festival de Cannes, estrelado por Michael Fassbender e Marion Cotillard, o filme chama atenção pela ambientação medieval, pois se atém à época histórica na qual a Escócia foi realmente governada pelo rei Macbeth no século XI, mas com teor psicológico que o aproxima de discussões nos nossos tempos. O diretor buscou na zona montanhosa da Escócia, conhecida também como *Highlands*, lugares e paisagens inóspitos para apresentar determinada autenticidade histórica, filmando nessas paisagens batalhas com soldados praticamente matando com suas próprias mãos.

O objetivo deste trabalho, portanto, é discutir, através de um panorama teórico, as características do personagem shakespeariano, analisar a adaptação de Kurzel, discutindo a reescrita do protagonista, bem como os elementos que o qualifiquem como herói trágico a partir de discussões sobre os contextos sociais e históricos particulares tanto da peça como do filme em questão.

Reconhecendo a capacidade intertextual entre as produções fílmicas e os textos dos quais são adaptados, fazemos as seguintes perguntas: 1. O que é o herói trágico shakespeariano? 2. Quais os elementos que identificam o personagem Macbeth como herói trágico no texto de Shakespeare? 3. Como o diretor e outros envolvidos na produção retratam o personagem de forma particular? 4. Quais elementos do protagonista fílmico retratam aspectos trágicos nessa nova interpretação do personagem?

A presente tese é dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo, localizado na segunda seção deste trabalho, tem como objetivo específico apresentar uma discussão sobre o herói trágico, do clássico a Shakespeare, e um panorama dos principais estudos sobre o personagem herói trágico que faz parte de uma tradição nos estudos filosóficos e literários sobre

tragédia, iniciada com a *Póetica* de Aristóteles, e repensada por diferentes estudiosos (Bradley, 2009; Steiner, 2010). A reflexão sobre o trágico clássico colabora com o nosso entendimento de sua influência sobre alguns exemplos de herói trágico shakespeariano, como Hamlet, Otelo e mais particularmente, Macbeth, por suas características peculiares dentro da obra trágica do dramaturgo inglês, análise que tomamos como base nas discussões de Charlton (1948), Bradley (2009), Campbell (2009) e Wells (2017).

O segundo capítulo, localizado na terceira seção do trabalho, apresenta uma análise do herói trágico shakespeariano em *Macbeth*. Na peça, consideramos a posição inicial do protagonista em altíssima estima de todos na história e o que o leva a sua iminente queda e destruição. Para analisar o personagem também interessamo-nos na influência das tragédias clássicas e seus respectivos heróis trágicos, mas destacando a particularidade dos personagens do dramaturgo inglês.

No terceiro capítulo apresentamos uma discussão teórica sobre adaptação de peças de Shakespeare para o cinema (Hutcheon, 2013; Elliot, 2017), apontando as semelhanças e diferenças entre os meios, como as particularidades de produção e seus respectivos impactos culturais. Nossa percepção sobre os personagens shakespearianos passa pelas adaptações destes para o cinema, por isso acrescentamos observações e descrições de algumas produções adaptadas das peças já consideradas clássicas como as de Orson Welles, Akira Kurosawa e Roman Polanski (Anderegg, 2003; Davies, 1988; Brode, 2000).

No quarto capítulo, presente na seção cinco, apresentamos a análise de *Macbeth: Ambição e Guerra*, de Justin Kurzel (2015) e sua releitura com o foco no desenvolvimento do protagonista (Prado, 2014; Gomes, 2014), considerando seu contexto de criação sob a perspectiva da adaptação do herói trágico shakespeariano e análise de suas características singulares moldadas pelas escolhas de adaptação para a tela, com o objetivo de apresentar uma discussão sobre as circunstâncias de produção e recepção.

Enfim, uma discussão sobre os elementos que caracterizam o herói trágico perpassa as discussões sobre a tragédia grega que, como argumenta Nietzsche (2007) em *O Nascimento da tragédia*, pertence a uma época e à cultura dos gregos antigos. Na verdade, não há como estabelecer padrões trágicos gerais devido às particularidades de cada obra que, por sua vez, é marcada por sua época e cultura. As tragédias de dramaturgos como Sófocles, Eurípides, Sêneca, ou ainda o próprio Shakespeare são obras diferentes entre si, cada uma com características trágicas próprias; portanto, há complicações em generalizar a tragédia clássica, ou ainda a shakespeariana, assim como as dos demais dramaturgos. No entanto, nossa discussão pretende examinar o personagem em específico, o herói shakespeariano protagonista de

Macbeth e observar elementos adaptados para as telas deste herói trágico na produção filmica já citada. Considerando que, apesar da grande distância temporal da origem e das mudanças sociais e culturais estabelecidas ao longo de séculos, a peça e seu protagonista ainda permanecem relevantes no século XXI.

Escrever sobre o herói trágico e escolher tornar este seu objeto de pesquisa, é tentar domar um gigante, um gigante antigo, filósofo e erudito que representa parte de uma instituição do que chamamos pensamento ocidental, mais ainda, é acrescentar a este desafio um herói trágico shakespeariano e atrelar a esse objeto uma análise sobre a arte do cinema, ou melhor, analisar uma produção que adapta uma tragédia de William Shakespeare, o inventor do humano, segundo Harold Bloom. Diriam que esta é uma tarefa de grandes proporções, principalmente porque se tem séculos de estudos e pensamentos sobre o trágico e sobre a obra do dramaturgo inglês Shakespeare, o que para qualquer leitor, espectador e pesquisador é algo que é uma decisão intimidadora e pode se tornar comprometedora.

Por outro lado, há o fascínio e questionamentos sem respostas a cada leitura da peça *Macbeth*, um dos nossos objetos de estudo, que nos foi apresentada pela professora de literatura inglesa, Maria da Salete Nunes no curso de Letras – Inglês da Universidade Estadual do Ceará, junto com a exibição da adaptação filmica de Roman Polanski (1971), aquele que era, até então, um dos filmes mais sangrentos e violentamente gráficos sobre a peça escocesa. Anos mais tarde, ao trabalharmos na mesma instituição de nossa graduação como professora substituta, voltamos a essa peça com um entusiasmo renovado durante alguns semestres. Entusiasmo que é trazido agora para este trabalho.

Macbeth está entre as tragédias mais celebradas de William Shakespeare (1564-1616), dentre elas também estão *Hamlet*, *Rei Lear* e *Otelo*. São consideradas obras de arte da dramaturgia do Período Renascentista quando o teatro da época era inspirado pela tragédia clássica da literatura greco-latina e procurava recontar histórias já conhecidas pelo público através de uma releitura. Escritas no período da Renascença, as tragédias shakespearianas apresentam visões antropocêntricas, humanistas e, ao mesmo tempo, complexas e conflituosas de um protagonista que só tem a si mesmo para culpar pelas suas ações e seus infortúnios, e, em consequência disso, sucumbe ao final da trama como herói trágico.

Macbeth é a tragédia que traz a complexidade de um protagonista que se torna antagonista. O aspecto trágico do nobre guerreiro que ascende ao trono cometendo um ato que o mesmo condena será um dos pontos de partida para nossa argumentação, tomando como base as origens do herói trágico, as discussões sobre o trágico shakespeariano e a análise do perso-

nagem cujas características podem ser interpretadas como trágicas em uma adaptação da peça para o cinema.

Provavelmente encenada pela primeira vez em 1606, *Macbeth* se destaca pela simplicidade da trama, direta, mas marcante pela dimensão de suas personagens principais, seu singular movimento da ação, o conflito interno do protagonista e o papel do sobrenatural. A história conta que o nobre guerreiro escocês Macbeth, Thane de Glamis, vence a batalha contra a revolta de outro nobre, o Thane de Cawdor contra o rei Duncan. Ao vencer a batalha, Duncan nomeia Macbeth com o título de Cawdor.

Ao lado de Banquo, seu amigo, Macbeth é reconhecido como grande e honrado guerreiro, respeitado por todos os nobres, principalmente pelo rei. Três bruxas aparecem a Macbeth e Banquo, fazendo-lhes a cada um uma profecia: a Macbeth saúdam como Thane de Glamis, como Thane de Cawdor e futuro rei; a Banquo lhe dizem que sua descendência ficará com o trono. A profecia intriga Macbeth que, ao saber mais tarde que foi nomeado Thane de Cawdor, vê a possibilidade de se tornar rei.

Lady Macbeth, ao tomar conhecimento da profecia através de uma carta do marido, não esconde a sua ambição de se tornar rainha. Ela vê uma oportunidade de matar o rei Duncan quando este resolve pernoitar em seu castelo. Lady Macbeth convence o marido a matar Duncan. O crime é cometido nos aposentos do rei enquanto ele dorme. Depois do primeiro assassinato, Macbeth assume o trono, mas se vê atormentado pelo ato, ao mesmo tempo que não hesita em matar novamente, tornando-se um tirano sanguinário para se manter no poder.

Para compreender o percurso de Macbeth na condição de herói trágico, traçamos uma análise literária da peça iniciando nossa argumentação a partir das influências do teatro clássico grego e latino, especificamente a partir de exemplos de heróis trágicos clássicos, apesar de suas diferenças nas suas respectivas culturas. Escolhemos como paradigmas os heróis das tragédias *Édipo Rei*, de Sófocles e *A Loucura de Hércules*, de Sêneca, para compreender os elementos em comum de tais personagens e refletir também suas diferenças com base nas argumentações sobre a tragédia presentes na *Poética* de Aristóteles (2014), em Cardoso (2005), Nietzsche (2007), Bradley (2009), Bayley (1981) e Steiner (2010).

Na sequência, os estudos de Heliodora (2005; 2008) e Greenblatt (2016) permitem contextualizar as mudanças na Inglaterra no período, o surgimento do teatro inglês renascentista e a ascensão de Shakespeare como grande dramaturgo de sua época que compôs peças durante o reinado de Elizabeth I e de James I. Através dos estudos de Bradley (2009), Campbell (2009), Charlton (1948), Bayley (1981) e Wells (2017) sobre as tragédias shakespearia-

nas, buscamos parâmetros em comuns entre os heróis de *Hamlet*, *Otelo* e *Macbeth* na tentativa de encontrar elementos que possam caracterizar o herói trágico shakespeariano, para em seguida analisar a peça *Macbeth* a partir da categoria do personagem protagonista e dos elementos que possam caracterizá-lo como um herói trágico.

Apesar de Shakespeare ter sido um dramaturgo de sucesso durante sua carreira no teatro inglês elisabetano e jacobino, é provável que ele não esperasse que sua obra se tornasse com o tempo um emblema e uma instituição cultural da Inglaterra, cuja qualidade da sua produção dramática e poética possui uma estética que geralmente não é posta em dúvida. Sua obra é inspiração de inúmeros estudos e interpretações de vários pensadores, originando reinterpretções e diferentes opiniões em ampla escala em estudos literários e performance teatral (Rhynow, 2007; Aguero, 2009) e mais recentemente, durante o século XX e início do século XXI, na área de estudos audiovisuais (Brode, 2000; Andregg, 2003; Burnett, Wray, 2006; Nunes, 2006). A obra de William Shakespeare também foi objeto de estudos de inúmeros trabalhos acadêmicos da área de tradução, seja tradução literária ou cinematográfica que são exemplos mais recentes de produções acadêmicas acerca de adaptações de peças shakespearianas e mostram um parâmetro da pesquisa acadêmica no Brasil (Franco; 2010; Silva, 2013). Esses, dentre outros que serão citados na discussão sobre o filme shakespeariano, ajudam a delimitar os objetivos deste trabalho.

Inserimos na nossa argumentação referências a estudos que unem as artes literatura e cinema e acrescentam principalmente o teatro aos estudos da tradução. *Macbeth*, assim como outras obras de William Shakespeare, foi adaptada para o cinema inúmeras vezes, sendo mais conhecidas as versões homônimas de Orson Welles (1948), de Roman Polanski (1971) e a do japonês Akira Kurosawa (1957), na qual a trama é transposta para o Japão feudal, com o título *Trono Manchado de Sangue*. A tragédia tem uma longa história de performances nos palcos europeus, mas, com as produções cinematográficas, a sua popularidade cresceu, assim como cresce o número de análises e críticas dessas produções. O registro visual mais antigo de uma performance de *Macbeth* é de uma ilustração de 1709, em que podem-se notar as vestes contemporâneas dos atores. Anos mais tarde foi feita uma tentativa de criar uma visão mais medieval da Escócia, o que para a crítica da época pareceu caricatural (Clark; Mason, 2015). Outras produções teatrais receberam considerável atenção de público e de estudiosos da literatura, como a de Trevor Nunn da *Royal Shakespeare Company* (Aguero, 2009; Clark, Mason, 2015) de 1976. Devido ao seu enorme sucesso nos palcos foi filmada especialmente para a televisão, o que para muitos causou estranheza, pois, mesmo sendo uma peça filmada, trata-se de outra mídia.

As produções para televisão e cinema têm atraído variados estudos acadêmicos na área dos estudos literários e do cinema. As produções previamente citadas de Welles, Kurosawa e Polanski, por exemplo, estão dentre as produções aclamadas pela sua qualidade estética mas também por ter atraído grande número de estudos (Aguero, 2009; Brode, 2000; Davies, 1988; Nunes, 2006; Kidnie, 2009; Dinon, 2012; Bickley, Stevens, 2013, entre outros), seja com ênfase em detalhes de produção como a caracterização dos personagens, seja o apelo sobrenatural, a interpretação singular de cada diretor para determinadas cenas da obra original, ou ambientação, entre outros.

Essa interação entre as artes da literatura e do cinema gerou e continua ainda a gerar muitas pesquisas, como as citadas acima, que vão além de adaptações shakespearianas ou de outras obras canonizadas, incluindo também adaptações de obras contemporâneas. Se uma breve atenção for dada ao mercado cinematográfico dos últimos vinte anos, a comparação entre literatura e cinema é uma boa ilustração disto.

2 HÉROI TRÁGICO SHAKESPEARIANO

Meu pensamento, cujo assassinato
 Inda é fantástico, tal modo abala
 A minha própria condição de homem
 Que a razão se sufoca em fantasia,
 E nada existe, exceto o inexistente
 (William Shakespeare, tradução nossa)

A história que traça um caminho de conquistas através de obstáculos e sofrimento de um protagonista é na maioria das vezes conhecida como tragédia. Desde os tempos antigos, da tradição oral aos dias de hoje, podemos ver variações dela nos mais diversos gêneros poéticos, dramáticos ou narrativos, seja nas peças, nos contos, nos romances, na poesia épica, ou ainda, mais recentemente, através do auxílio das imagens, nos filmes, nas séries, nos vídeos do *YouTube*, nos quadrinhos, ou ainda na vida real. Tais histórias apresentam um apelo de promover uma identificação do protagonista, o herói e sua jornada, com aquele que lê, ouve, ou assiste a história que muitas vezes são apontadas como uma maneira de encarar as dificuldades da vida.

A fascinação pelos heróis, sejam trágicos ou não, é resultado de uma necessidade de conexão com o personagem e sua jornada. Neste trabalho, vamos nos ater a alguns exemplos de heróis trágicos da tradição clássica, de outros protagonistas de tragédias shakespearianas e analisar mais profundamente a trajetória de *Macbeth* de Shakespeare, explorando seu processo trágico. Depois, como dito, analisar o mesmo processo em uma produção cinematográfica, sob a perspectiva do fator trágico do herói e como esse fator é transmitido em imagens, levando em consideração uma discussão sobre adaptação filmica.

Diz-se que na tragédia o protagonista termina a história derrotado, mas buscando uma redenção como um último recurso antes da morte ou de uma perda irreparável. Segundo Eagleton (2012, p. 90-91), “a tragédia abriga tanto essas ilusões redentoras quanto uma revelação demolidora dos terrores sagrados que elas encobrem”. A afirmação de Eagleton reflete o lado místico dessa necessidade de conexão: uma busca por uma redenção de um personagem condenado pelas suas ações.

As tragédias de Shakespeare mostram de forma única, cada uma a seu modo, o desenrolar trágico de protagonistas, sejam eles considerados heróis ou vilões. Na verdade, a classificação entre herói e vilão, ou a luta entre o bem e o mal, se torna problemática: personagens únicos como Hamlet, Otelo e Macbeth destacam-se pela dimensão de seus conflitos internos que, por sua vez, guiam suas ações ou a falta delas.

William Shakespeare viveu numa era de retomada do conhecimento filosófico clássico, tempo de mudanças religiosas, científicas e políticas na Inglaterra entre a segunda metade do século XVI e início do XVII. Com isso, as incertezas ideológicas da época, o resgate das artes e do pensamento clássico refletiram na obra do dramaturgo como um todo, tanto na poesia (Ribeiro; Silva, 2017) quanto no teatro (Bebiano, 2003).

Foi o interesse da época renascentista nas artes clássicas e na literatura greco-latina que retomou o entusiasmo pela tragédia em particular; em consequência disso, a intensa produção do teatro inglês dessa época é considerada uma das mais importantes (Steiner, 2010) neste que é o gênero teatral mais teorizado e cuja posição de importância na literatura o elevou ao status de máxima forma de arte literária. Peças como *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles, e *As Bacantes*, de Eurípedes, além dos estudos do filósofo Aristóteles sobre a tragédia contribuíram para estabelecer a importância do gênero: mais tarde, as peças do tragediógrafo e pensador latino Sêneca, sob influência dos gregos, serão forte inspiração para os dramaturgos da era renascentista inglesa.

Muitas das peças de Shakespeare retratam histórias já conhecidas do público de seu tempo, contudo são representadas por meio da maneira renascentista de ver o mundo, seja com as histórias de antigos reis da Inglaterra, com *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra*, com *Titus Andronicus* e *Troilus e Crésida*, por exemplo, que retomam personagens e tramas da cultura greco-latina para serem recontadas nos palcos renascentistas de Londres. Neste capítulo, traçaremos um panorama da importância da tragédia clássica a partir das características de alguns de seus respectivos heróis trágicos para abordar sua influência sobre a tragédia e o herói trágico shakespeariano, particularmente em *Macbeth*.

2.1 Tragédias clássicas

A literatura clássica grega e principalmente a latina, juntamente ao pensamento neo-platônico filosófico clássico, foi retomada durante o período da Renascença na Inglaterra (1485-1660) e se tornou um marco artístico, científico e cultural, principalmente durante a era elisabetana. Se antes o pensamento e formas de arte privilegiavam a Igreja Católica e a fé, durante o renascimento o pensamento clássico influenciou as artes em geral através da arquitetura, da pintura e da poesia; artistas afirmavam um pensamento humanista explorando a humanidade em questões filosóficas e científicas.

O rearranjo de pensamento entre o medieval e o renascentista é reflexo de mudanças históricas: o rompimento de Henrique VIII, rei da Inglaterra, com a Igreja Católica, fun-

dando o Anglicanismo e fortalecendo o Protestantismo na Europa; as mudanças geográficas com a chegada de Cristóvão Colombo nas Américas e a expansão através das grandes navegações. Assim, o pensamento e as artes produzidas no período refletem também a oposição entre as ideias medievais e as então predominantes, retomadas e reorganizadas a partir do pensamento clássico, ou seja, as oposições entre a razão e a fé, entre o homem e Deus/deuses.

As tragédias renascentistas, de William Shakespeare e seus contemporâneos, Christopher Marlowe, John Webster, e Ben Jonson, apresentam tais contrastes e são inspiradas nas tragédias clássicas, cujos principais assuntos eram os mitológicos e os heróicos, mas com resquícios do teatro cristão, em voga na Idade Média.

Tratemos do termo “clássico” a que nos referimos. Termo originado do latim *classicus*, um texto, ou um autor “clássico” pode significar que seja de primeira classe ou superior; ou que é lido nas escolas, por ser de excelente qualidade; ou se referindo a sua origem na Antiguidade grega ou latina, ou ainda, dos autores ou textos que imitam os clássicos gregos e latinos (Moisés, 2013). Nessa linha de pensamento, Compagnon (1999, p. 33) atenta para o termo “cânone clássico” como “obras-modelos destinadas a serem imitadas de maneira fecunda”: no caso, tanto as obras da poesia épica, como a *Iliada* e a *Odisséia*, de Homero, são consideradas obras-modelo que representam melhor o espírito de uma nação em determinada época, como, mais especificamente, as tragédias gregas do mundo antigo, tratadas como espécime de texto digno de inspiração para escritas de épocas futuras. Os dramaturgos latinos recontaram histórias inspiradas na mitologia grega para seus próprios personagens mitológicos correspondentes. As peças dos gregos Sófocles e Eurípedes do século V a.C., por exemplo, têm sua versão latina por Sêneca no século I de nossa era (Cardoso, 2014).

As tragédias senequianas, por sua vez, e a cultura latina como um todo são a maior parte de influência clássica para os dramaturgos renascentistas ingleses, entre eles, Shakespeare e seus contemporâneos. Para os românticos do século XVIII, o drama de Shakespeare era fonte de sensibilidade e inspiração tanto para a poesia quanto para sua tentativa de resgatar a importância cultural do teatro inglês ao escreverem suas próprias peças: essa tentativa, no entanto, não teve a mesma importância nos palcos como no tempo elisabetano, pois as peças de poetas românticos como Percy Bysshe Shelley e John Keats foram escritas em sua maioria para serem lidas e não exatamente encenadas em sua época. Apesar disso, pode-se notar um círculo de influências da literatura clássica perceptível nos renascentistas, nos românticos, e nos períodos seguintes (Bebiano, 2003). Portanto, a partir dos conceitos em Moisés (2013), as obras literárias da Antiguidade, discutidas no presente trabalho, serão chamadas de clássicas.

A tragédia vem de uma tradição que atrai os mais renomados estudiosos da literatura e da filosofia. Os estudos sobre uma obra trágica lidam com uma tradição com base no pensamento do filósofo grego Aristóteles, cujos preceitos em *Poética* ditam a poética da tragédia e ecoam no pensamento de filósofos de séculos posteriores como os de Nietzsche (2007) ou ainda os de Schelling, Hegel, Schopenhauer, entre outros (Szondi, 2004, Eagleton, 2013), e ainda em estudos contemporâneos do teatro (Cardoso, 2005; Steiner, 2010; Williams, 2010).

A tragédia grega trata da história de um homem mortal destinado a cometer um crime e ser condenado por isso; o destino ou os deuses, geralmente, são tomados responsáveis pela sua sina (Szondi, 2004). A tragédia latina, que tem como principal autor o pensador Sêneca, também segue em parte essa lógica. Nas tragédias de Sêneca, por exemplo, os personagens enfrentam um conflito entre a razão e suas paixões, acentuando um drama psicológico (Cardoso, 2014). Steiner (2010), ao discutir como a ideia da tragédia está ligada a uma das bases da civilização ocidental herdada do pensamento grego antigo, afirma que o evento considerado trágico não apresenta causa específica, pois está além da justiça e da razão. Uma das maiores obras do gênero é a peça *Édipo Rei*, de Sófocles, considerada pelo filósofo Aristóteles o grande exemplo da poesia trágica grega, capaz de causar no espectador/leitor o efeito trágico, ou seja, expurgar os sentimentos de medo e pena (Aristóteles, 2011).

O herói trágico em *Édipo Rei* é um tipo de personagem tradicional do teatro responsável pelo seu discurso; é através dele que o leitor³ vê a história, não por meio de um narrador a exemplo do romance, mas por meio de sua própria fala e do diálogo com demais personagens, ou seja, sobre o que o herói diz de si mesmo e sobre o que dizem os personagens secundários a respeito do herói para assim mostrar que o que acontece no palco poderia ser a realidade, tornando a ação parte importante da característica dramática (Prado, 2014).

Ao analisar o efeito trágico na *Poética*, Aristóteles caracteriza o herói trágico como um personagem central de uma história cuja mudança seja da “boa sorte para o infortúnio, a qual é causada não pela perversidade do personagem, mas por um grande erro, como o indicamos, o personagem sendo o mais voltado para o bem do que para o mal” (Aristóteles, 2011, p. 61). Édipo é herói inteligente e astuto, tal percepção fica explícita não só pelo que o próprio protagonista revela de si, mas pelo que os demais personagens, Creonte, Jocasta, Tirésias, Coro e outros, denotam sobre ele, seu infortúnio é evidente, gerado pela luta contra forças supe-

³ Édipo Rei de Sófocles é analisada aqui por meio do texto escrito, assim como as demais peças referidas neste trabalho, por isso a referência ao “leitor” na análise.

riores agindo sobre sua vida e das quais não pode evitar, mas seu erro é insistir na investigação e descobrir a própria identidade.

A caracterização do protagonista por meio do discurso dos demais personagens é uma das maneiras de perceber o herói no teatro, pois, diferentemente do romance, do conto e da novela, não há uma narração. O que pode se aproximar mais desse elemento no teatro grego (e mais tarde no latino), que apresenta características líricas, é o uso do Coro. Em *Édipo Rei*, particularmente, o Coro situa elementos importantes para a trama como a mitologia (invocação dos deuses), descreve os personagens, em especial o protagonista, anunciando-os antes de entrar em cena e conta eventos do passado. Nas peças de Sêneca, o Coro também tem função semelhante (Cardoso, 2014).

Há outros elementos que contribuem para a compreensão do herói, como o personagem confidente, tido como uma extensão do protagonista, um amigo, um servo, etc., ou seja, um personagem secundário colocado em posição estratégica, próxima, cujos diálogos com o herói fornece informações indispensáveis para caracterização do protagonista. O recurso à parte, por sua vez, utiliza o leitor como confidente, ou seja, é dito em voz alta, mas aos demais personagens em cena não é permitido saber. No monólogo, ou solilóquio, o personagem, sozinho em cena, expõe os seus sentimentos, como se conversasse consigo no palco, sendo possível, muitas vezes, traçar um parâmetro psicológico sobre o personagem (Prado, 2014).

O Coro é elemento frequente nas tragédias clássicas: em peças mais modernas, porém, passa a ser substituído por personagens construídos para exercer função semelhante. A compreensão sobre o herói, portanto, pode ser feita por meio desses recursos e de outros personagens. Nas peças de Shakespeare, ao contrário, podemos encontrar os recursos do personagem confidente, os elementos à parte e solilóquio que também podem exercer tais funções, mas não é comum na escrita shakespeariana a presença do Coro, com exceção da peça *Romeu e Julieta* em que o Coro funciona como um personagem responsável pelo Prólogo, para situar o ódio que existe entre as famílias Capuleto e Montéquio na cidade de Verona; em outras peças não há indicação específica de um personagem narrador no Prólogo.

A peça de Sófocles conta uma versão da história de um mito grego muito conhecido, adaptado pelo dramaturgo. Apesar de ser consagrada por Aristóteles, curiosamente, *Édipo Rei* obteve o segundo lugar em um concurso em sua época no teatro grego: no entanto, a trama impressiona até hoje, pois seu poder de provocar emoção no leitor continua. Os estudos acadêmicos sobre a peça seguiram tendências de interpretações entre a ação do livre arbítrio do protagonista ou da inevitabilidade do seu destino pré-determinado (Vieira, 2001), reflexão

que também pode ser feita na peça *Macbeth* de Shakespeare, nosso objeto de estudo, assim como a construção da ambiguidade do herói e da ironia dramática na peça.

A tragédia latina, inspirada no teatro grego e, por sua vez, também fonte de inspiração para o teatro renascentista inglês, tem como principal dramaturgo Sêneca, cuja obra trágica se destaca juntamente a seus ensaios filosóficos. *A Loucura de Hércules* conta a história do semideus Hércules, fruto de um caso extraconjugal do deus Júpiter, perseguido pela ira da deusa e esposa traída, Juno. A deusa se ressentida da solidão, enquanto Júpiter busca aventuras e privilegia as amantes e os seus filhos; conseqüentemente, ao se sentir humilhada, busca vingança sobre Hércules. Juno é responsável pelos infortúnios do herói, mas ao vê-lo superar todos os obstáculos impostos, resolve enlouquecê-lo para que ele enfrente a si mesmo. A peça se constrói ao redor de Hércules, apesar dele não aparecer em cena até o segundo episódio: ele é caracterizado pelas demais personagens, por meio da percepção de Juno, Anfítrio, Mégara e Lico. A partir de tais percepções, nosso entendimento sobre o herói é construído. O estado de loucura do protagonista é estabelecido como fato a ser consumado, nenhum impedimento é apresentado (Isidoro da Silva, 2008).

As tragédias senequianas, em geral, apresentam o conflito no início da peça que não é desenvolvido ao longo da trama: a crise estabelecida, na maioria das vezes, permanece até o final, ou seja, não há reviravoltas e as peças são consideradas estáticas. Por não desenvolverem a ação, as tragédias de Sêneca privilegiam o conflito interno, ao contrário das sofocianas que valorizam a ação. É no desenvolvimento do conflito interno dos personagens, considerado intenso, que a obra do tragediógrafo latino se destaca, sendo recorrente a presença da filosofia estoica, dos preceitos morais e da luta entre a razão e as paixões que acometem os personagens (Cardoso, 2005). *A Loucura de Hércules* é também uma trama paradoxal que se firma na caracterização do protagonista, apresentada por meio de opostos; ele é ao mesmo tempo selvagem e civilizador, representa a vida e a morte, consegue vencer os obstáculos e seus inimigos com a sua força, mas perde o controle de si (Isidoro da Silva, 2008).

Na definição do vocábulo “herói” no *Dicionário de Termos Literários*, Hércules é dado como exemplo do “[...] protótipo do herói, detinha privilégios divinos, que simbolizavam os instrumentos mediante os quais a Mãe Terra manifestava a sua plenitude [...]. Instintivo, genuíno, puro, ignorante das forças que possuía, conduzia-se por um dinamismo que se confundia com o próprio ato vital” (Moisés, 2013, p. 225-226). Na tradição heroica e épica greco-latina, o protagonista é um ser extraordinário, próximo dos deuses: um semideus, assim como Hércules nesta tragédia de Sêneca ou um homem de alta-estirpe como Édipo em *Édipo Rei* de Sófocles e Penteu em *As Bacantes* de Eurípedes.

Outro fator a ser considerado nas tragédias clássicas é a ignorância dos heróis sobre si mesmos ou sobre as circunstâncias que cercam suas vidas e suas atitudes tomadas com consequências graves. Em *Édipo Rei*, desde o início da trama, não há nada que impeça os atos abomináveis de parricídio e incesto do protagonista devido ao desconhecimento de sua própria identidade, mas tanto ele como seus pais acreditaram no poder determinista do destino dos deuses. A ignorância de Édipo sobre si e a sua busca por esse conhecimento é desastrosa para sua vida. No caso de Hércules, o protagonista transforma-se no assassino da própria família por intermédio da loucura que a deusa Juno causa no herói, sua ignorância manifesta-se na dita loucura, ou seja, nas alucinações que são causadas pelo mal acometido que o fazem confundir sua esposa com Juno e seus filhos com a prole de Lico, seu inimigo.

Steiner (2010) apresenta dois fatores importantes sobre o evento trágico: o primeiro é o encontro do homem com a necessidade cega, ou melhor, quando o homem luta contra a necessidade inevitável. Essa descrição pode ser ligada à história de Édipo, por exemplo. Édipo assassinou seu pai e casou com sua mãe, e, apesar de seus esforços para que isso não acontecesse, anos mais tarde, declarou, sem saber, a própria sentença ao investigar o crime. O caráter paradoxal do herói, como já mencionado, manifesta-se no fato dele ser cego quanto à própria identidade, e, ironicamente, sua derrota completa-se quando ele descobre sua origem.

O segundo fator do trágico é a ação de forças “que se alimentam da alma e transformam-na em loucura ou que envenena nossa vontade de modo que infligimos uma indignação irreparável sobre nós mesmos e aqueles que amamos” (Steiner, 2010, p. 7, tradução nossa)⁴. A descrição pode ser relacionada à ação de Hércules ao ser acometido pela loucura em *A Loucura de Hércules* e ao que acontece com Penteu e Agave em *As Bacantes*, quando sob o efeito do vinho, Penteu é levado ao sacrifício e Agave mata o próprio filho em honra ao deus que cultua. Os deuses Juno e Dioniso atingem seus respectivos objetivos somente com o uso de seus poderes divinos, causando nos personagens a loucura.

O argumento de Steiner apresenta o conflito entre o homem e algo que ele não pode controlar, não necessariamente o destino ou o divino, em alguns casos, um desejo interno particular. Tal conflito é semelhante ao que a filosofia estoica, abordada por Sêneca, trata sobre a luta entre a razão e as paixões dos personagens, intensificando o conflito interno (Cardoso, 2014).

Tais fatores são identificáveis nas tragédias clássicas gregas ou latinas pelo modo como a ação da trama desenvolve a história do herói, ou seja, a luta do homem com a necessi-

⁴ [...] which prey upon the soul and turn it to madness or which poison our will so that we inflict irreparable outrage upon ourselves and those we love

dade cega corresponde a uma ação ou conflito nascidos dele mesmo, quer dizer, uma ação interna; já a ação de forças exteriores, seja do destino ou dos deuses, caracterizam o conflito externo. As tragédias podem apresentar um dos conflitos ou ambos: neste último caso, um dos conflitos pode ser dominante sobre o outro, ou ainda, não haver uma definição dos estudiosos sobre o domínio da ação interna ou externa, dependendo da interpretação que o estudioso possa seguir.

Os heróis das tragédias clássicas representam, segundo a tradição, um homem que desafia uma ordem comum a uma sociedade, ou seja, esta ordem seria uma “ordem cultural objetiva” (Huppés, 1987, p. 79) e, se quebrada, sua reparação é impossível. Esse seria o erro o qual o herói é compelido a fazer, gerando culpa, pois o erro cometido extrapola sua condição de indivíduo por apresentar consequências coletivas. A tragédia passou por mudanças através dos séculos até chegar ao que podemos chamar de tragédia moderna. Em particular, o herói na literatura foi acompanhando essas mudanças, seu lado divino foi progressivamente esquecido, seu lado humano cada vez mais explorado, e as denominações mais modernas referidas ao personagem podem ser tanto positivas quanto negativas, ou seja, seus defeitos podem ser mais acentuados a ponto de serem denominados como anti-heróis (Huppés, 1987; Brombert, 1999). Os conflitos internos e externos, como descrevemos nas tragédias de *Édipo Rei* e *A Loucura de Hércules*, continuam presentes devido ao momento de retomada das ideias dos pensadores clássicos durante o renascimento inglês; as tragédias de William Shakespeare e seus contemporâneos se inspiravam nessas ideias e histórias da literatura e cultura grega e latina.

Bradley (2010) aponta *Macbeth* como a tragédia mais semelhante aos clássicos em termos de construção da trama, mas suas influências podem ser mais complexas, assim como em outras tragédias de Shakespeare. Campbell (2009) discute a influência das paixões nos heróis shakespearianos de maneira que podemos compreender a filosofia estoica na obra do dramaturgo inglês, especialmente nas suas tragédias. Essa discussão será explorada mais adiante nas seções sobre o herói trágico shakespeariano e, em particular, *Macbeth*.

2.2 Renascimento e a influência clássica na tragédia

O teatro elisabetano buscou inspiração nos clássicos, mas os misturou com a ação e o didatismo que existia no teatro medieval, também utilizando o pentâmetro iâmbico, em *Romeu e Julieta* por exemplo, equivalente ao decassílabo na língua portuguesa e rimas, para mais tarde adotar o verso branco, com raras rimas. Em 1576, na Inglaterra, surge a primeira casa de espetáculos dos tempos modernos, um espaço diferente comparado aos espaços anteri-

ormente usados, como pátios internos de hospedarias (Heliadora, 2008). O trono inglês era ocupado por Elizabeth I e o país crescia economicamente. Além disso, o Protestantismo estabelecido por Henrique VIII, pai de Elizabeth, seguia firme.

Com a morte da rainha Elizabeth I em 1603 e ascensão do escocês James ao trono inglês, a nova situação política da Inglaterra trouxe grandes mudanças para Shakespeare. O gosto do mais novo rei pelo teatro, assim como da sua antecessora, contribuiu para que no mesmo ano, a companhia de *Lord Chamberlain's Men* se tornasse *The King's Men*. James era considerado um grande intelectual de sua época, mas também era entusiasta do sobrenatural, pois chegou a escrever sobre instruções para identificar bruxas e acreditava que sua vida e seu trono estava em constante ameaça sobrenatural (Greenblatt, 2016).

No início do século XVII, fim da era elisabetana, James, antes referido como James VI, pois já reinava na Escócia quando sucedeu a rainha Elizabeth, torna-se James I na Inglaterra. A produção artística e cultural desta época é chamada de jacobina, pois James é referido por Jacob em latim e, embora grande parte da produção de Shakespeare seja do período elisabetano, a parte da obra mais tardia na sua carreira no teatro inglês, incluída no período jacobino, inclui peças como *Macbeth*, *Rei Lear*, *Antonio e Cleopatra*, *Coriolano*, *Timon de Atenas*, *Cimbelino*, *Conto de Inverno* e *A Tempestade*. Caracterizar a produção literária do início do século XVII como jacobina não significa apenas catalogá-las entre 1603 e o final do reinado de James I em 1625, mas também perceber a relação próxima de ideias e assuntos relacionados ao rei nessas produções (Bickley, Stevens, 2013). A peça *Macbeth*, objeto de nosso estudo, por exemplo, foi escrita para homenagear o recém-coroadado James I e apresenta temas que o interessavam, como histórias relacionadas a realeza e bruxaria (Greenblatt, 2016).

Em geral, o teatro era um meio educativo de “demonstração social de um nacionalismo inglês e de um Protestantismo [que] chegou ao clímax na arena pública de um teatro diverso e enérgico” (Carter; McRae, 1997, p. 69, tradução nossa)⁵, mas também é inegável a tentativa dos dramaturgos abordarem a filosofia em voga da época através de personagens e seus conflitos. Tal característica era também presente no teatro latino, já que as peças de Sêneca, segundo estudos, tinham caráter parabólico, ou seja, sua função também era ilustrar a influência das paixões sobre o comportamento do homem de seu tempo (Cardoso, 2005).

⁵ [...] a social demonstration of an English nationalism and Protestantism climaxed in the public arena of a diverse and energetic theatre.

No caso, a tragédia, em sua mais simples apreensão, é uma peça na qual os personagens principais morrerão no fim, porém, mais do que isso, a tragédia, como gênero teatral e literário, faz parte importante nas bases da cultura ocidental. Na forma clássica da Antiguidade grega e latina, a tragédia é declarada uma forma de arte “superior” na *Poética* de Aristóteles, datada entre 335 a 323 a.C.. Na Inglaterra do período renascentista, uma nova, moderna e extensa produção trágica é apresentada nos palcos. Auerbach (1971) resume a diferença entre a maneira como os Antigos e a modernidade inglesa viam a tragédia da seguinte forma:

A Antiguidade via os acontecimentos dramáticos da vida humana preponderantemente na forma das mudanças de fortuna, que irrompiam de fora e de cima por sobre o homem; ao passo que na tragédia elizabetana, a primeira forma peculiarmente moderna da tragédia, é muito maior o papel desempenhado pelo caráter singular do herói como fonte de seu destino. (Auerbach, 1971, p. 277)

Apresentada no teatro grego através de performance de atores, a tragédia é uma peça dramática que traz o herói trágico, personagem central da trama, dito como um exemplo do homem, ou um reflexo coletivo do pensamento de sua época, um homem benquisto e respeitado, cujo caráter ambíguo e ações movem os acontecimentos da história até o seu triste final. A discussão do pensamento aristotélico sobre a tragédia grega na *Poética* trata da capacidade de apresentar uma imitação da vida do homem grego de forma mais completa que a poesia épica, como a *Iliada* ou a *Odisséia* de Homero: mais tarde, no teatro latino, as lendas mitológicas gregas são reformuladas na tradição romana. No caso das peças de Sêneca, em obras como *Medeia*, *Fedra*, *As troianas* e *As loucuras de Hércules*, heróis e heroínas sofrem pois se deixam levar por suas paixões, portanto o foco é no drama interno das personagens. Em geral, há pouca ação em questão de desenvolvimento de história, mas pode se verificar referências à moral filosófica da época, principalmente do estoicismo.

Auerbach também acrescenta que na tragédia antiga não há muitos detalhes sobre a vida dos personagens, pois “nada ficamos sabendo sobre a sua existência normal; meramente dentro da ação trágica em questão é o que seu ser se desenvolve; todo o restante fica de lado” (p. 278). Já na tragédia elisabetana, e no teatro moderno em geral, o crítico acredita que, devido à multiplicidade de temas, liberdade de movimentação e outras características, o contexto da época se faz mais presente nos seus detalhes e se percebe espaço para conhecer mais profundamente o caráter dos personagens. Nesse sentido, apesar dos dramaturgos ingleses aproximarem seu contexto sócio-político e apresentarem personagens que ainda possuem uma história antes dos acontecimentos da peça, são muitas vezes as obras dos clássicos da antiguidade que tomam inspiração.

As frequentes referências e releituras de histórias gregas e latinas eram grande inspiração para Shakespeare e seus contemporâneos, e mesmo as peças históricas, entre elas, *Henrique VI* (em três partes), *Eduardo III*, *Ricardo III* e *Henrique V*; e as tragédias consideradas mais importantes, a exemplo de *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Othello*, *Rei Lear* e *Macbeth* (Bradley, 2009), trazem em seu texto muitas referências mitológicas. A obra shakespeariana como um todo traz referências dos clássicos, mas algumas recontam versões de histórias romanas, por exemplo: *Titus Andronicus*, *Júlio César*, *Antonio e Cleopatra*, *Coriolano*, *Troilus e Créssida*, estas também apresentam personagens trágicas.

É importante notar que as peças apontadas como tragédias shakespearianas são geralmente referidas como tais de acordo com a categorização presente na compilação da obra completa de Shakespeare publicada por seus colegas e admiradores em 1623, que popularizou a divisão entre tragédias, comédias e peças históricas. No entanto, pode-se argumentar que a categoria *history* não corresponde estritamente a uma forma do gênero dramático, como a tragédia ou a comédia, mas ao tipo de história a ser contada, neste caso, são tramas baseadas na história da Inglaterra (Wells, 2017). Tal forma de agrupamento da obra de Shakespeare demonstra a complexidade de algumas de suas peças, o que dificulta a categorização entre os gêneros teatrais existentes na época. Segundo Wells, a tragicomédia estava se desenvolvendo como gênero, ou subgênero, durante os últimos anos da carreira do dramaturgo, o que pode explicar a presença de elementos trágicos em comédias e vice-versa. Esse tipo de fusão entre os gêneros dramáticos é indicativo das inovações do teatro elisabetano a partir da inspiração do teatro clássico, mas em relação à obra shakespeariana, em específico, evidencia composições distintas, com características próprias, que são reflexo da complexidade de seu tempo.

Ainda sobre a opinião de Wells, a classificação da obra dramática shakespeariana em tragédias, comédias e peças históricas afetou as discussões, estudos e pesquisas sobre as peças agrupadas na terceira categoria: embora peças como *Ricardo II* e *Ricardo III* apresentassem elementos classificados como trágicos, ou *Henrique IV* e *Henrique V* tivessem características típicas da tragédia, as peças enquadradas como históricas não atraíam o mesmo número de discussões quanto as peças classificadas como tragédias. Bradley (2009), ao analisar as peças *Macbeth*, *Hamlet*, *Otelo* e *Rei Lear* e seus elementos trágicos, não exclui a possibilidade de tais elementos estarem parcialmente presentes em peças como *Romeu e Julieta*, embora esta seja de uma fase mais imatura do dramaturgo. Tal discussão sobre a classificação nos impele a considerar e analisar as peças de Shakespeare individualmente, como é realizado neste trabalho com a peça *Macbeth*, embora haja seções sobre *Hamlet* e

Otelo, não buscamos apontar uma padronização na tragédia shakespeariana, visto que, como já aponta Bradley: “a maioria dessas peças, quiçá todas, exhibe, com efeito, consideráveis desvios em relação a esse padrão” (2009, p. XXXVII).

Apesar das obras do teatro elisabetano e jacobino progressivamente se distanciarem das clássicas na perspectiva estrutural, eram semelhantes na função moralizante dos espectadores. Não era esperado das peças do período desafiar os padrões de comportamento e sociedade da época, as histórias contadas nos palcos revalidavam o poder monárquico do trono, classes subordinadas não obtinham ascensão, sua hierarquia era rígida, traidores eram punidos e personagens que desafiavam a ordem, por exemplo, jovens insubordinados, esposas infiéis, servos corruptos encontrariam fim trágico (Wiggins, 2004). Além disso, no caso particular das tragédias, era esperado um sentimento de reconciliação apesar da derrota do herói, pois a restauração do poder do bem, ou dos padrões morais, traria um alívio para o público (Bradley, 2009).

2.3 Hamlet

Entre as mais celebradas tragédias de Shakespeare, *Hamlet* é provavelmente a mais conhecida, já foi exaustivamente encenada nos palcos e adaptada para as telas, considerada por vários estudiosos a mais importante e a mais estudada. A peça é simples em termos de enredo: o jovem príncipe Hamlet recebe a visita do fantasma do pai, recentemente morto, acusando o seu irmão Cláudio de tê-lo matado envenenado para logo casar com a rainha Gertrudes e ser coroado novo rei. A morte do pai de Hamlet, considerado tão digno pelo filho, desestabilizou a ordem e a segurança política do país, mas para o príncipe, a dor da perda é muito mais pessoal do que política. No entanto, após saber das circunstâncias da morte do pai, cabe a ele executar uma vingança contra o tio que agora ocupa o trono.

Hamlet, como personagem, é o amado príncipe, sensível, intelectual e reflexivo. Assim como os heróis clássicos, ele também apresenta características contraditórias. Sua determinação primeira em vingar a morte do pai se contrapõe a sua predisposição em pensar nas consequências de seus atos e a questionar os códigos morais da época; lhe causa dor quando negligencia o dever, mas lamenta que tal situação tenha caído em suas mãos; é severo, sarcástico e duro com Ofélia, mas demonstra sensibilidade no seu sofrimento; e sua racionalidade luta contra sua sensibilidade durante toda a peça (Bradley, 2009). Nada parece impedir Hamlet de buscar a vingança, e assim o mesmo se dispõe a executá-la, porém há algo nele mesmo, seja sua conduta moral, sua sensibilidade, seu poder de pensamento metafísico,

que o impede e, conseqüentemente, falhe, em vários momentos a por em prática o que se propôs, somente sendo capaz de executar o ato quando não poderia mais salvar a própria vida (Charlton, 1948). Ghirardi (2011) trata do conflito em *Hamlet* destacando o sentimento de confusão do protagonista como um reflexo do conflito do personagem entre a situação em que se encontra de dever de arquitetar uma vingança e o lamento por estar em tal posição:

A própria condição de sujeito é definida pela sacralidade das formas de inserção no conjunto de lugares sociais que constituem o corpo político. A fonte da ação ou inação é, prioritariamente, *externa* ao sujeito porque o sentido de cada vida humana é produto de um projeto divino infinitamente superior à nossa vontade singular (“há uma divindade / Dando a forma final aos nossos mais toscos projetos”) (Ghirardi, 2011, p. 181, destaque do autor)

A partir da premissa da peça, podemos identificar uma construção entre a oposição da ação externa e ação interna do herói na peça, ou seja, o assassinato do pai de Hamlet move os acontecimentos, entre eles, o agir estranho do herói diante dos demais personagens, suas decisões que envolvem Polônio e Ofélia e até mesmo a mãe, o tio e seus amigos Rosencrantz e Guildenstern; tudo isso refere-se ao conflito externo que se opõe aos conflitos íntimos do protagonista expostos ao leitor. Esse conflito se arrasta a partir da exploração do caráter do príncipe de forma que se prolongasse a trama; assim, o destaque da peça é o conflito interno do príncipe e as ações e eventos ficam em segundo plano. Assim, de acordo com Bradley (2009) o conflito em *Hamlet* é diferente em peças como *Otelo* e *Macbeth*: a primeira seria uma tragédia de pensamento e as últimas, tragédias de paixão.

Rica em personagens, a peça *Hamlet* nos instiga a colocar o protagonista em comparação com Laertes e Fortinbrás, ambos jovens que, tais como o herói, também perderam o pai e buscam a vingança, porém o temperamento destes personagens os levam a expressar o luto de forma diferente. Apesar da óbvia comparação, Hamlet é o maior e o mais importante personagem desta tragédia. A expressão do luto de Hamlet, considerada excessiva e diminuída em importância pelo tio, o assassino Cláudio, e pela mãe, a rainha Gertrude, é objeto de análise de grandes estudiosos. Numa perspectiva de análise clássica, inspirada nos estudos das paixões, Campbell (2009) considera que essa tragédia é afetada pela paixão da tristeza (ou melancolia) expressa em luto, ou seja, o protagonista sofre com a morte do pai de maneira que não é compreendida pelos demais personagens, esse sofrimento não seria moderado pela razão; em consequência, seu lado filosófico é tomado pelo luto e suas ações são contagiadas pela paixão, de maneira que a vingança que pretende é adiada em momentos-chave e, quando ele age (mata Polônio por acidente), as consequências são desastrosas, pois acarreta na morte de Ofélia e no duelo contra Laertes no ato final.

Ghirardi (2011, p. 188) argumenta que os personagens de Cláudio, Gertrudes e Polônio demonstram a “corrupção das autoridades estabelecidas”. Tais personagens seriam tradicionalmente os mais sábios por serem mais maduros, porém, neles prevalecem as paixões. Cláudio, por exemplo, foge da figura tradicional do rei sábio e santo, sendo dominado pelas paixões da carne ao lado da rainha Gertrudes, acusada pelo filho de “[...] viver / No pútrido suor de lençóis ensebados, / Fundida em corrupção, miando belas frases / Nesses chiqueiro imundo” (Shakespeare, 2015, p.137). Polônio, tomado pela vaidade e pelo pedantismo, destaca-se como a antítese dramática de Hamlet que o zomba constantemente. Assim, na Dinamarca de Hamlet, é a juventude que reflete a sabedoria e a virtude, seja na admiração do príncipe pelo amigo, o jovem Horácio; no modo como Hamlet repreende a mãe, o tio e até Polônio. Laertes, antes de partir, aconselha a irmã com autoridade paterna e Fortinbrás se demonstra mais forte que o próprio tio.

Ao longo de toda a ação em *Hamlet*, são os moços que apresentam integridade de caráter e profundidade de reflexão, enquanto os mais velhos se perdem na própria tolice, lascívia e vaidade. O mundo se vê, mais uma vez, de ponta-cabeça, mas não há para onde seguir – a corrupção reina e a virtude já não existe. (Ghirardi, 2011, p. 189)

A força dramática do personagem Hamlet intriga e desafia as características do herói trágico discutidas na seção anterior sobre o herói da tragédia clássica, pois, como dito anteriormente, a produção renascentista busca inspiração na produção literária e filosófica da Antiguidade, mas apresenta suas particularidades. Na tradição trágica, o herói é compelido à ação que corresponde ao conflito externo; no caso de Hamlet, a ação que se espera dele é vingar a morte do pai que é constantemente adiada por toda a trama. Nesse caso, a compulsão de Hamlet é sua necessidade de refletir e conseqüentemente adiar a vingança; assim, o erro, que gera a culpa de se enxergar como um homem incapaz, é a sua inação temporária que logo depois se torna fatal para ele e outros personagens.

O sofrimento de Hamlet, seu sentimento de fracasso, suas questões existenciais, sua incompreensão sobre a vida e sobre a existência humana são o que o destacam e fazem dele o herói cuja popularidade cresceu a partir do Romantismo no século XIX, quando despontou a abordagem cada vez mais intensa do humano como ser conflituoso por natureza e na valorização dos sentimentos em detrimento da razão. Esse herói trágico renascentista e humanista ainda nos deixa surpresos com sua força questionadora, sensível e filosófica.

2.4 Otelo

A tragédia de *Otelo, o Mouro de Veneza* conta a história de um homem que se fez na batalha, é reconhecido pelos seus atos heróicos, tem o respeito do senado e a esposa perfeita, Desdêmona. Iago, alferes de Otelo, inveja a promoção dada a Cássio, bravo tenente, para o segundo em comando. Para conseguir o que deseja, Iago é capaz das mais vis maquinações para ver Otelo arruinado. A peça também é famosa por abordar de forma intensa e dolorosa o tema do ciúme, capaz de transformar o sentimento de Otelo por sua esposa, que “lança a natureza humana no caos e desperta o animal que existe no homem, e faz isso em relação a um dos sentimentos humanos mais fortes e também mais belos” (Bradley, 2009, p. 131). A destruição de Otelo vem por meio da transformação do seu desejo e amor pela esposa nos sentimentos de asco e de ódio, sentimentos opostos entre si e que refletem o conflito da paixão que sofre o protagonista; dentre as tragédias shakespearianas aqui apresentadas, é a que mais causa o sentimento de compaixão no espectador ao ver destruída a vida do protagonista causada pelo ódio e a inveja do vilão Iago.

A introdução do herói em *Otelo* enfatiza suas características físicas, seus lábios são grossos, descrito como o mouro, de origem nobre, possui retórica sofisticada, suas ações heróicas lhe resultaram na confiança do Senado da cidade. Iago, um dos vilões mais importantes da obra shakespeariana, tem como objetivo castigar Otelo por não ter reconhecido seu valor. A razão para o ódio que Iago nutre pelo protagonista não é clara; Ghirardi (2011, p. 133) ressalta algumas suposições como “ressentimento por uma promoção não recebida, suspeita de uma traição amorosa, frustração por uma paixão não correspondida”, mas a única certeza é de que o ódio é intenso e evidente desde o início da trama. Otelo, por sua vez, é um herói que acredita na honestidade de seus homens, confia em Iago por acreditar que ele seja honesto. Ao ser enviado para Chipre, Otelo vai acompanhado de Desdêmona e Iago vê a oportunidade de destruir a confiança do general na esposa com seu plano de fazer Otelo acreditar que ela o traiu com o tenente Cássio. A personagem de Desdêmona, ao contrário de Iago, ama o mouro incondicionalmente, pois ela enfrentou o pai e arriscou sua fortuna e reputação para se casar com o protagonista. Ghirardi (2011) argumenta que tanto Desdêmona quanto Iago representam dois opostos poderosos em que se baseia “o paradoxo central que põe em movimento a tragédia”, pois nutrem, com igual força, sentimentos contrários por Otelo, que o levam “da felicidade doméstica à desgraça pública” (Ghirardi, 2011, p 134).

No entanto, é Iago quem magistralmente executa ações para sutilmente destruir a confiança de Otelo em Cássio e Desdêmona. Para o vilão, não basta destituir Cássio do posto e tomar seu lugar: para ele é necessário se vingar e destruir o mouro. O próprio Iago acredita no “âmago constante, amável e nobre” de Otelo (Shakespeare, 2017, p. 171), mas sua

intenção é despertar suspeitas na esposa, que é de uma cultura diferente da dele. Iago é cuidadoso nas palavras que diz a Otelo para que, cada vez mais, seu ciúme cresça a ponto de atingir asco e ódio pela amada, mas ainda alerta o herói para o poder do “monstro de olhos verdes” do ciúme, pois Otelo se entrega totalmente a esse sentimento. Iago, dissimulado, convence Cássio a pedir a Desdêmona que fale em seu favor, o que ele realmente faz. Logo depois, o vilão planta a semente do ciúme, do medo e da dúvida em Otelo, que fica cada vez mais desconfiado e agressivo quando Desdêmona intercede por Cássio.

Toda a ação em *Otelo* se desenrola de forma acelerada em torno de uma calúnia. Heliadora (2014) analisa que o tempo da ação da tragédia se desenrola num período de 48 horas, assim Iago não poderia se dar ao luxo de haver um encontro entre Otelo e Cássio, pois seu plano se colocaria a perder se o houvesse. Iago então age rápido, manipula sucessivamente as emoções do general, desde a raiva causada pela confusão na guarda, planta a ideia de uma traição de Desdêmona, gera o ciúme e o medo de que o casamento pudesse ter sido um erro; todas essas emoções dominam o herói, mas, acima de todas, o ciúme que o atormenta internamente. É durante a confusão que envolve Cássio na guarda que o próprio Otelo nos alerta sobre a força de suas emoções sobre a razão. A consciência do herói sobre o poder das emoções fica evidente nesse momento: “meu sangue já quer governar meus guias lúcidos, e a cólera, turvando o meu melhor juízo, já quer avançar” (Shakespeare, 2017, p. 180). Campbell (2009) aponta essa raiva inicial de Otelo como o começo de sua queda, intensificada pelas insinuações de Iago sobre a importância da reputação do nome, assim como o desenrolar do plano do vilão. Apesar de negar o poder do ciúme sobre si, Otelo pede provas das acusações que são forjadas por Iago. Desestabilizada a relação entre o casal a ponto de Otelo perder o controle e esbofetear Desdêmona na frente de mensageiros venezianos, Iago manipula cada vez mais o mouro, convencendo Otelo que ele deve matar Desdêmona, o que ele faz no quarto do casal, sufocando a esposa com um travesseiro. Emilia, criada de Desdêmona e esposa de Iago, entra no aposento e acusa Otelo de matar a esposa inocente, quando ele afirma que Iago pode testemunhar a traição dela, ela compreende o que o marido fez e revela que ele mentiu. Percebendo a injustiça cometida com Desdêmona e Cássio, Otelo tenta matar Iago, mas não consegue. Cássio e Ludovico, um nobre veneziano, chegam para explicar os crimes de Iago, que é preso em seguida e o mesmo seria feito de Otelo, mas ele se mata. No seu monólogo final, seu desejo é que seja lembrado como era, mas reconhece que, apesar de ser “pouco propenso ao ciúme, mas que defraudado, perpetrou ato extremo” (Shakespeare, 2017, p. 259).

Segundo Bloom (1998), Desdêmona é a imagem mais perfeita do amor e a mais desafortunada das esposas shakespearianas, pois no fim, a ela não é concedida nem a possibilidade de resistir, pois aquele que a mata é a pessoa a quem ela mais ama. A ironia dramática sobre o amor de Otelo e Desdêmona é definitivamente dolorosa, eles não esperavam que Otelo se deixaria levar de uma forma mortal pelo ciúme, nem que seu amor se tornaria um assassino implacável.

Escrita depois de *Hamlet*, a tragédia do Mouro de Veneza apresenta um herói diferente da tragédia do Príncipe da Dinamarca. Otelo é um chefe militar da sofisticada cidade de Veneza, mas apesar da importância de seu posto, *Otelo* é uma tragédia de implicações domésticas, ao contrário de *Hamlet*, *Rei Lear* ou *Macbeth* que são consideradas mais políticas, cujos acontecimentos refletem no futuro do país ou nação. Bradley (2009) identifica *Otelo* como uma tragédia de paixão, uma forma de drama que resgata os antigos heróis, homens excepcionais e grandiosos, acima dos demais; assim é considerado Otelo antes de sua queda. Como já dito anteriormente, ele é nobre, equilibrado, justo, digno e não se deixa levar facilmente pelas emoções (Bloom, 1998).

Campbell (2009) discute o papel da paixão na queda do herói:

A vontade é dirigida para o ganho de fins estabelecidos pela paixão e julgados pela razão. A paixão que escapa à razão e leva os homens à sua destruição é a paixão que marca o trágico herói, [...] é a paixão que temos visto como pecado mortal. E tal é a paixão que trouxe o julgamento e a vontade a seu serviço em Iago e nos outros vilões. (Campbell, 2009, p. 157, tradução nossa)⁶

Assim, a paixão exerce poder sobre os vilões; a respeito de Iago, ele é atingido pela inveja e pelo ódio, mas atinge principalmente os heróis, que seguem sua vontade desmedida e são punidos por isso. No caso de Otelo, um sentimento que pensava nunca tê-lo atingido, o ciúme, quando o atinge, no momento que se sentia o mais feliz e honrado dos homens, traz consequências catastróficas.

2.5 Tragédia shakespeariana

Os heróis shakespearianos representados por Hamlet e Otelo assemelham-se em alguns aspectos aos heróis trágicos clássicos; eles são homens extraordinários e nobres, são colocados em alto patamar de admiração por seus pares, cada um a sua maneira. No entanto,

⁶ Will is directed to the gaining of ends set by passion and judged by reason. The passion which escapes reason and leads men on their destruction is their passion which marks the tragic hero, [...] is the passion which we have seen as mortal sin. And such is the passion that has brought the judgment and the will into its service in Iago and in the other villains.

os heróis trágicos elisabetanos diferem dos heróis antigos por terem suas vidas definidas por suas próprias ações, pelo seu caráter e pela variedade de elementos apresentados no contexto da história. Embora os antigos não estejam completamente à mercê de decisões dos deuses ou do destino e as personagens tenham livre-arbítrio, o teatro antigo geralmente limita a trama aos eventos específicos que envolvem a história e os personagens, sejam principais ou secundários, têm todo o seu ser definido dentro da trama, nada do que se refere a eles vai além do que envolve a história. Já em alguns exemplos da obra shakespeariana, os heróis habitam um mundo com personagens secundários que apresentam sentimentos complexos, o que contribui para uma maior variedade em relação aos eventos que diretamente ou indiretamente envolvem a trama. Auerbach (1977) explica como a multitude de personagens e eventos se apresenta em muitas das obras do Bardo:

O teatro de Shakespeare [...] apresenta urdiduras inerentes ao mundo, surgidas de determinadas circunstâncias e do encontro de caracteres formados de múltiplas maneiras, e das quais participa também o mundo circunstante, até a paisagem, até mesmo os espíritos dos mortos e outros seres supraterrâneos; enquanto isso, o papel dos participantes frequentemente não contribui em nada, ou o faz em muito pouco, para o avanço da ação, mas permanece num jogo simpático, conjunto ou contrário, num outro nível estilístico. Aparecem personagens secundárias e ações paralelas em grande quantidade, das quais a economia da ação poderia prescindir totalmente ou, pelo menos, em grande parte; (Auerbach, 1977, p. 281)

Na tragédia *Hamlet*, por exemplo, Shakespeare permite um personagem sem importância para a trama, um soldado da guarda, expressar seu pesar, algo aparentemente simples, mas que exprime humanidade. Nessa peça, o herói é um personagem contemplativo de si e do ser humano: o príncipe encara o reino de seu pai falecido, agora governado pelo tio, como fosse sua prisão e se propõe a vingar a morte do pai, mas seus questionamentos e dúvidas o atormentam e atrasam. Já em *Otelo*, o protagonista é enganado por um homem de confiança e a cada mentira seus tormentos que apenas existem em seu psicológico evoluem em uma crescente.

John Bayley (1981) trata da tragédia shakespeariana de modo a alinhar *Hamlet*, *Otelo* e *Macbeth* em tragédias sobre a consciência. Segundo o autor, Hamlet e Macbeth são parecidos no sentido de que suas vidas se tornam impossíveis para ambos, pois o que prevalece são suas respectivas consciências que os atormentam e agem sobre eles de forma incondicional. Em *Otelo*, de sua parte, a consciência se divide entre dois personagens, Otelo e Iago, mas é compartilhada somente com o leitor. A consciência afeta Otelo de maneira furtiva, “[...] espreita, como se houvesse algum monstro horrendo demais para ser conhecido. Como

de fato existe” (Bayley, 1981, p. 165, tradução nossa)⁷. Hamlet e Macbeth não tiveram suas mentes envenenadas como Otelo, ao contrário, ambos agem em conspiração e dissimulação de acordo com o que desejam. O Mouro, por sua vez, age abertamente até certo ponto, influenciado pelo veneno de Iago, mas seus atos não lhe isentam de culpa.

O importante papel da consciência nas peças citadas no parágrafo anterior reforçam a singularidade da tragédia shakespeariana, fruto do passado europeu de influências clássicas e medievais e de seu próprio contexto político, econômico, social, e, pelo menos dentro de suas próprias tramas, podem ser discutidas individualmente, como fez Wells (2017) no seu argumento de que não há uma teoria definida sobre a obra trágica de Shakespeare, preferindo analisar de forma única algumas de suas peças.

Ao tratar sobre a tradição da tragédia, Steiner (2010) afirma que um dos grandes momentos da produção de drama trágico comparado em importância aos gregos clássicos é a época elisabetana. O Renascimento clássico na Inglaterra fez florescer a produção da arte em geral, mas o teatro teve seu período mais privilegiado com inspiração nas obras clássicas de autores latinos como Plauto, Terêncio e Sêneca (Heliadora, 2008). Com o patrocínio de aristocratas, oficiais do governo inglês, ou ainda da própria rainha, os teatros públicos se tornariam, com o tempo, cada vez mais populares; dadas as circunstâncias de que Londres já era uma cidade cosmopolita, com uma população que se expandia rapidamente e se tornava cada vez mais sedenta por entretenimento para grandes públicos (Greenblatt, 2016).

Ao final da década de 1580, chegaria em Londres o jovem William Shakespeare que rapidamente se adaptaria ao modo de fazer teatro das companhias. Greenblatt (2016) afirma que a experiência no teatro londrino para o jovem Shakespeare deve ter sido arrebatadora e, provavelmente tendo testemunhado as performances de peças como *Tamburlaine*, de Christopher Marlowe (1564-1593), seu contemporâneo, ele aprendeu a usar as palavras para captar a atenção do público elisabetano.

Em *Will in the World*, Greenblatt (2016) recorre à obra de Shakespeare e a documentos históricos de seus contemporâneos para explicar o que teria acontecido em sua não-documentada vida pessoal e profissional, por exemplo, seu desenvolvimento como poeta e dramaturgo em Londres e como, surpreendentemente em um período de uma década, se tornou em profissional do teatro que tinha atingido grandes feitos nos gêneros de comédia, peças históricas e tragédias. Sobre a obra trágica de Shakespeare, Greenblatt afirma que, em torno de 1600 em diante, é provável que nem mesmo o próprio dramaturgo esperasse pela grandiosidade das obras que viria a escrever:

⁷ [...] it lurks, as if there was some monster in it too hideous to be known. As indeed there is.

Hamlet acabou por inaugurar um frenesi criativo que também trouxe à luz *Otelo*, *Rei Lear*, *Macbeth*, *Antônio e Cleópatra* e *Coriolano*, mas um frequentador contemporâneo bem informado em 1600 não tinha motivos para esperar que Shakespeare não tivesse demonstrado o que poderia fazer na tragédia. Entre as mais de vinte peças que escreveu, estavam *Tito Andrônico*, *Romeu e Julieta* e *Júlio César*. De fato, essas não foram suas únicas tragédias; três das peças que os editores modernos (seguindo os editores do primeiro fólio) classificam como históricas – a terceira parte de *Henry VI*, *Ricardo III*, *Ricardo II* – foram publicadas durante sua vida como tragédias. (Greenblatt, 2016, p. 296, tradução nossa)⁸

O crítico A. C. Bradley (1851-1935), no seu estudo *Tragédias Shakespearianas* (2009)⁹, afirma que este gênero escrito por Shakespeare, salvo algumas exceções¹⁰, trata-se “principalmente da história de um personagem, o ‘herói’” (Bradley, 2009, p. 4), cujo enredo conta os eventos tumultuosos, de sofrimento e calamidades na vida deste personagem e culmina na sua morte. Bradley enfatiza que tais sofrimentos e calamidades são excepcionais e funcionam em cena para impactar o leitor ou espectador com “emoções trágicas, em especial a compaixão” (p. 5).

Outra característica do herói trágico shakespeariano, segundo Bradley, é que ele é nobre ou de alguma importância política, algo que o próprio personagem orgulha-se: assim, a importância do personagem não se restringe somente a suas questões pessoais na trama, mas reflete em sua posição social e política. A Escócia, por exemplo, sofre como país, dividida, após o assassinato de Duncan, seguido pela tomada do trono por Macbeth e sua preocupação em permanecer rei a qualquer custo. Em *Hamlet* e *Otelo*, seus respectivos protagonistas não se tornam reis, mas suas ações são também influenciadas por sua posição e não apenas por seus sentimentos.

Para Bradley (2009, p. 13), na verdade, a tragédia se realiza através das ações de seus protagonistas, sejam através dos atos “externos”, que geram o conflito, ou “internos”, que se relacionam com o caráter do personagem. Ao surgir o conflito, notam-se os lados antagônicos nas peças, nos quais em um lado está o herói (e seus aliados), e no outro seu inimigo (muitas vezes, mais de um personagem). O espectador tende a simpatizar com a causa do herói, estando do seu lado até seu fim trágico, despertando assim, o sentimento de compaixão. Em *Macbeth*, no entanto, há um efeito contrário, pois Macbeth e sua esposa estão de um lado

⁸ *Hamlet* turned out to inaugurate a creative frenzy that also brought forth *Othello*, *King Lear*, *Macbeth*, *Antony and Cleopatra*, and *Coriolanus*, but a well-informed contemporary theatergoer in 1600 had no reason to expect that Shakespeare had not already demonstrated what he could do in tragedy as well. Among the more of twenty plays he had written were *Titus Andronicus*, *Romeo and Juliet*, and *Julius Caesar*. Indeed, these were not his only tragedies; three of the plays that modern editors (following the editors in the first folio) now classify as histories – the third part of *Henry VI*, *Richard III*, and *Richard II* – were published during his lifetime as tragedies.

⁹ A primeira edição é de 1904.

¹⁰ Bradley considera os casais de *Romeu e Julieta* e *Antônio e Cleópatra* como um herói e uma heroína, pois têm a mesma importância nas peças.

contra Malcolm, Macduff e seus aliados; o espectador não simpatiza com a causa do protagonista devido a sua sequência de crueldades, o que faz do personagem e sua história tão distintos entre os demais protagonistas das tragédias shakespearianas. Mais sobre a peça *Macbeth* e os elementos que caracterizam o personagem um herói trágico será discutido na próxima seção.

A tragédia desperta compaixão, piedade, mas também admiração, terror e assombro no leitor. Para que isto aconteça, a figura central da ação deve ser extraordinária, que além de sua importância em seu universo particular, seus atos sejam considerados extremos e seus sentimentos sejam excepcionalmente intensos, pois assim seria o herói trágico shakespeariano (Bradley, 2009):

Seus personagens trágicos são feitos da mesma matéria que encontramos em nós mesmos e nas pessoas que os cercam. Mas, por uma intensificação da vida que partilham com os outros, pairam acima de todos; e os maiores erguem-se tão alto que, se compreendermos plenamente tudo que está expresso em suas palavras e atos, ficaremos cientes de que na vida real praticamente não conhecemos ninguém que os lembrem (Bradley, 2009. p. 14).

O universo da tragédia shakespeariana não é justo para seus heróis, não há mérito, nem recompensa. Há a questão moral para ser observada em seus atos, por exemplo, se pertencem a um dos lados da oposição entre o bem e o mal, já que foi estabelecido, segundo Bradley (2009), que há lados opostos em suas respectivas tramas, mas é difícil encaixá-los por completos em determinados padrões morais. Os heróis shakespearianos, principalmente Hamlet, Otelo, Lear e Macbeth, não são pura e simplesmente bons ou maus. Hamlet, por exemplo, tem o dever de vingar-se do pai, mas usa Ofélia covardemente; Otelo é apaixonado por sua esposa Desdêmona, mas a mata por ciúmes; Lear negligencia sua responsabilidade para com seu reino e renega sua filha injustamente; e finalmente, Macbeth, inicialmente um homem honrado e leal ao seu rei, afunda-se numa série de crimes para conquistar a coroa e, conseqüentemente, para mantê-la.

É fato que os atos dos heróis terão conseqüências que os levarão à ruína, mas além de seu atos, muitos cometidos em razão da “falha” do protagonista; a trama também é movimentada por uma fatalidade, ou seja:

Se não sentirmos em determinados momentos que o herói é, em algum sentido, um homem fadado à ruína; que ele e outros se debatem e são arrastados para a destruição como criaturas impotentes lançadas a uma torrente irresistível na direção de uma catarata; que, por mais culpáveis que possam ser, sua culpa está longe de ser a causa única ou suficiente de tudo que sofrem; e que o poder do qual não conseguem escapar é inexorável e inamovível – se não sentirmos tudo isso, não teremos captado uma parte essencial do pleno efeito trágico (Bradley, 2009, p. 19).

O infortúnio do protagonista é refletido pelo seu conhecimento, seja de suas relações sociais e preceitos morais que serão quebrados, mas também no desconhecimento do mundo que o cerca, a influência da superstição e crença no poder maligno das Três Bruxas, e da ignorância sobre seus próprios conflitos internos: assim, a fatalidade opera no seu destino contribuindo para que, junto às consequências de seus atos, ele mova-se em direção a sua destruição.

A obra trágica de Shakespeare faz parte do gênero dramático escrito para o público inglês no período do final do século XVI e início do século XVII e apresentada nos teatros públicos da época. Uma peça, para este público específico, trata-se de uma obra teatral, em sua maioria poética, que representa uma ação em um palco, uma sequência de eventos que compõe uma história sobre personagens interpretados por homens, mas representando a vida de homens e mulheres:

Uma peça, na verdade, parece ser uma representação do impacto do homem e da circunstância, em que as circunstâncias, como na experiência humana familiar, podem ser os constituintes casuais da própria pessoa interna ou externa do homem, a sociedade ou os poderes dos próprios deuses. Como drama, a apresentação desse impacto prende nossa atenção e estimula nosso interesse no problema; pois tais conflitos mostraram-se, ao longo período da memória humana, momentos cruciais da experiência mortal de um homem (Charlton, 1948, p. 6, tradução nossa)¹¹.

Os argumentos de Charlton sobre a tragédia partem de uma perspectiva clássica: o autor reafirma as influências do teatro clássico sobre o shakespeariano quando declara que os dramaturgos, através de sua imaginação, revelam a queda do herói como inevitável; é uma consequência de uma lei universal da tragédia que se materializa através da poesia, convencendo assim o espectador/leitor do inevitável fim (Charlton, 1948). Para o autor, a tragédia shakespeariana conta com algumas das características da tragédia grega, pois nela o protagonista é geralmente um homem mortal, de conduta exemplar e índole inquestionável que atrai a compaixão e simpatia do espectador/leitor, pois este se enxerga, de alguma maneira no herói. Em contrapartida, a tragédia shakespeariana diferencia-se da equivalente greco-romana na maneira de fazer o homem o seu centro em detrimento à religião ou teologia, ou seja, Shakespeare enfatiza a natureza humana mais do que o ambiente ou o universo ao redor.

¹¹ A play, in fact, appears to be a representation of the impact of man and circumstance, wherein circumstance, as in familiar human experience, may be the casual constituents of man's own inner or outer person, society, or the powers of the gods themselves. As drama, the presentation of this impact grips our attention and excites our interest in its issue; for such conflicts have shown themselves in the long stretch of human memory to be the crucial moments of a man's mortal experience.

A hipótese de Campbell sustenta-se no pensamento de que personagens tomados pelo mal seriam punidos no fim, pois esta seria uma maneira educativa de alertar os espectadores, embora também haja personagens bons que passam por fatalidades nas tragédias elisabetanas. Assim, “a teoria do drama na Inglaterra durante o Renascimento foi em grande parte o resultado da elaboração da redescoberta da doutrina clássica da imitação a partir da tradição de ensino pelo exemplo da Idade Média” (Campbell, 2009, p. 25, tradução nossa)¹². O propósito de Campbell é, portanto, justificar a existência das peças trágicas e cômicas como elas se apresentam no palco elisabetano, no contexto filosófico, político e religioso, embora seu estudo tenha como foco análise das tragédias *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear* e *Macbeth* através do estudo das paixões.

Através do entendimento filosófico renascentista sobre as paixões, Campbell (2009) afirma, assim como Bradley (2009) antes dela, que há uma oposição da ação do homem diante das coisas externas (ação) e das coisas internas (paixão), mas a tragédia shakespeariana tem como principal desencadeador da trama as paixões, ou conflito interno, que atormentam os personagens, principalmente o herói trágico, a princípio virtuoso e bom, mas que encontra sua destruição.

A busca pela compreensão das paixões e da capacidade dos homens sob sua influência é parte do pensamento renascentista sobre o conhecimento de si. Portanto, para entender o homem, um dos métodos é compreender como ele comporta-se ao deixar-se levar pelas suas emoções de modo avassalador. O herói trágico shakespeariano, segundo Campbell (2009), é um homem movido pela paixão que conseqüentemente o leva a sua queda. E se a tragédia renascentista apresentava uma premissa educativa para o espectador de seu tempo, este veria-se de alguma maneira no herói trágico.

A tragédia como instituição foi se estabelecendo ao longo dos séculos de acordo com os contextos em que estão inseridas. Khan (2016, p. 20, tradução nossa, grifo do autor) argumenta que a existência da tragédia “[...] é mais facilmente localizada na composição social particular das sociedades antigas nas quais a crença em deuses e gigantes é tida como certa porque, em tal sociedade, não existe nenhuma visão enobrecedora ou teleológica da raça humana *baseada na redenção*”¹³. Por este motivo, as análises da peça de Shakespeare apresentada no presente trabalho consideram o contexto elisabetano a partir da amostra de

¹² the theory of the drama in England during the Renaissance was largely the result of the engrafting of the rediscovered classical doctrine of imitation upon this tradition continued from Middle Ages of teaching by *exempla*.

¹³ is more readily located in the particular social makeup of ancient societies in which a belief in gods and giants is taken for granted because, in such a society, no ennobling or teleological vision of the human race is based on redemption exists

análise genérica das tragédias clássicas e das shakespearianas presentes neste capítulo e dos estudos aqui referidos sobre a obra do dramaturgo inglês.

Baseando-nos especialmente nos argumentos de Bradley (2009), Charlton (1948), Campbell (2009), Bayley (1981), Heliadora (2008) e Wells (2017), foi discutida a complexidade sobre a tragédia shakespeariana e, apesar da análise de Bradley de elementos em comum em *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo* e *Rei Lear*, o próprio autor apresenta uma análise diferenciada para cada uma dessas peças; concordamos, portanto, com a assertiva de Wells sobre a dificuldade em haver uma teoria específica para a obra de Shakespeare a partir de suas particularidades trágicas. No entanto, o autor encoraja a apreciação de suas peças como objetos individuais que obviamente apresentam elementos característicos entre si, mas que dispõem propriedades ainda mais notáveis a ponto de se destacarem por si só.

Macbeth é uma peça única entre as tragédias shakespearianas com apelo para atrair notáveis produções adaptações cinematográficas, assim como outros títulos da obra de Shakespeare. Portanto, no capítulo a seguir, apresentamos uma análise aprofundada da trama, focada no texto da peça, de modo a caracterizar o herói trágico, o protagonista, com base nos argumentos dos estudiosos já citados sobre o elemento trágico.

3 MACBETH COMO HERÓI TRÁGICO

“Melhor não conhecer-me que tomarmos
Consciência do meu feito [...]” (William Shakespeare)

Macbeth é uma peça de paradoxos, simples no desenvolvimento da ação em que os eventos ocorrem de maneira rápida, porém complexa nos conflitos do personagem principal. A trama ecoa até hoje os temas políticos de ambição e poder, além de ser considerada uma das mais obscuras por materializar de forma consistente, na imaginação dos leitores, uma visão do mal e como o ser humano o enfrenta (Heliadora, 2014). Incluída entre as grandes tragédias de William Shakespeare a “peça escocesa”, como é referida por causa de uma superstição nos palcos ingleses, é a mais curta das tragédias do dramaturgo, mas cheia de eventos que movimentam a trama, e que, segundo Ghirardi (2011), traz questionamentos que eram comuns a grandes pensadores contemporâneos do dramaturgo inglês: o que o homem é capaz de fazer (ou não) para reconhecer sua condição humana; se o fato de agir seguindo os seus próprios desejos é o que faria um homem ser reconhecido como tal.

A construção de *Macbeth* e da tragédia shakespeariana como um todo, é, para Bradley (2009) dividida em três partes: a primeira, que expõe os personagens, a ambientação, ou seja, “o estado das coisas” (p. 29); a segunda parte que expõe o conflito, seu desenvolvimento na trama e é responsável pela maior parte do texto; a terceira parte é a resolução do conflito transformado em catástrofe. Neste capítulo, porém, o foco será apresentar uma análise do protagonista a partir de suas decisões e ações na trama, considerando as discussões de perspectiva do trágico em Shakespeare a partir de Bradley (2009), Campbell (2009), Charlton (1948), Bayley (1981) e Wells (2017).

Caracterizamos Macbeth como um personagem reconhecidamente um herói no início da história e que se transforma em vilão à medida que os eventos se desenrolam. Eventos esses marcados por específicos estágios durante a peça e identificados neste capítulo como: o Guerreiro, o Conspirador, o Atormentado, o Tirano e de volta ao Guerreiro; destacados a partir de falas que denotam tanto a perspectiva de demais personagens quanto a do próprio Macbeth sobre sua posição no mundo em recorrência das consequências de suas ações.

3.1 O Guerreiro

Em *Macbeth*, o conflito é apresentado pelas Três Bruxas que despertam uma expectativa sobre o personagem:

(*Trovões e relâmpagos. Entram as três Bruxas*)¹⁴
 1ª Bruxa: Quando iremos nos juntar?¹⁵
 Com a chuva a trovoar?
 2ª Bruxa: Só com a bulha arrefecida,
 Ganhar a luta perdida.
 3ª Bruxa: Antes da noite caída.
 1ª Bruxa: Onde?
 2ª Bruxa: A charneca é o lugar
 3ª Bruxa: Para Macbeth encontrar.
 1ª Bruxa: Já vou, bichano!
 2ª Bruxa: O sapo que chama.
 3ª Bruxa: Eu já vou!
 Todas: Bom é mau e mau é bom;
 Voa no ar sujo e marrom.¹⁶

A exposição, outra denominação para a apresentação de personagem, marca uma expectativa sobre o herói, antecipando sua presença e despertando a curiosidade do leitor. Segundo Prado (2014), trata-se da primeira impressão sobre o protagonista a partir do que personagens secundários falam sobre ele até que apareça em cena.

As Três Bruxas, como seres sobrenaturais, cercam o nome do herói em uma névoa de mistério e expectativa: pode-se perguntar quem é Macbeth e o que ele teria a ver com tais criaturas (Gould, 2010). A cena é responsável por estabelecer o paradoxo chave que cerca a peça: de que não há diferença entre o que é bom e o que é mau, pois seria difícil distingui-los em meio à névoa até que seja tarde demais. As bruxas nada mais acrescentam, apenas que ao final de uma batalha há quem perde e quem ganha, mas o leitor ainda não é alertado por elas sobre quem é o lado perdedor ou o ganhador. Em uma batalha, não reconhecer amigos ou inimigos é catastrófico; é então nessa premissa caótica que a peça se desenrola, com o caos se

¹⁴ Todas as citações em português são de SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. In: SHAKESPEARE, W. **Tragédias e comédias sombrias**. Tradução de Barbara Heliadora. São Paulo: Editora Nova Aguilar. 2016. p. 655-753. (William Shakespeare: teatro completo, v. 1).

¹⁵ Todas as citações em inglês de *Macbeth* são de SHAKESPEARE, W.; KENNEDY R. B. (Ed.) **Macbeth**. London: Collins Classics. Harper Collins. 2010. Dispostos na nota de rodapé, são apontados na sequência os números do ato em algarismo romano maiúsculo, a cena em algarismo romano minúsculo e a sequência de versos em algarismo arábico.

¹⁶ (*Thunder and lightning. Enter three WITCHES*) / First Witch: When shall we three meet again? / In thunder, lightning, or in rain? / Second Witch: When the hurlyburly's done, / When the battle's lost and won. / Third Witch: That will be ere the set of sun. / First Witch: Where the place? / Second Witch: Upon the heath. / Third Witch: There to meet with Macbeth. / First Witch: I come, Graymalkin. / Second Witch: Paddock calls. / Third Witch: Anon! / All: Fair is foul, and foul is fair: / Hover through the fog and filthy air. / *WITCHES vanish* (I, i, 1-13).

repetindo ao longo do texto, levando personagens a confundir o bem e o mal. Bradley (2009) analisa a exposição da peça da seguinte forma:

A abertura de *Macbeth* é ainda mais notável, pois provavelmente não existe paralelo para sua primeira cena, na qual os sentidos e a imaginação são tomados de assalto pelo ribombar de trovões e por um bizarro tom sobrenatural. Essa cena possui apenas onze linhas, mas seu efeito é tão intenso que as próximas podem, sem prejuízo, ser ocupadas pelo mero relato das batalhas de Macbeth – narrativa que mereceria muito menos atenção caso tivesse iniciado a peça (Bradley, 2009, p. 31).

Ambas as cenas iniciais estabelecem uma expectativa sobre o protagonista a partir das impressões dos demais personagens sobre o herói, ou seja, por um lado, é um homem procurado pelas bruxas que o esperam encontrar após a batalha e cujo aspecto sinistro supõe que não seja algo bom; o que torna mais intrigante é que as três terminam a cena com a famosa fala paradoxal “o bom é mau e mau é bom”. Por outro, na cena seguinte, através de um relato de uma testemunha da batalha, o Capitão, Macbeth é apresentado como um nobre guerreiro valente e honrado que desperta o respeito do rei de quem é ao mesmo tempo parente e vassalo.

Na peça não só a ação narrada pelo Capitão descreve os feitos violentos de uma guerra, mas a sua apresentação como homem ensanguentado é a primeira indicação do quão violenta pode ter sido. O homem narra os eventos do exército para o rei Duncan, e entre eles se destacam as qualidades de guerreiro do protagonista, mas antes disso, a vilania do rebelde Macdonwald. Além disso, a linguagem poética da cena dá ênfase a metáforas que remetem a qualidade de traidor do “implacável Macdonwald (a quem calha o nome de rebelde, pois pululam nele os vícios que há na natureza)”¹⁷; o texto cita divindades diferentes: a inconstante Fortuna, deusa romana do acaso, que foi favorável a Macdonwald até ali, porém a deusa romana da guerra, Valor¹⁸, considera Macbeth o seu filho favorito, lhe proporcionando o caminho até o rebelde. O soldado conta como o Thane matou o traidor Macdonwald, o “descoseu do umbigo até a goela, e fincou-lhe a cabeça nas ameias”¹⁹. A reação do rei Duncan é louvar seu parente, “Meu bravo primo! Nobre valoroso!”²⁰ para assim dar como prêmio a Macbeth o título de Thane de Cawdor.

¹⁷ The merciless Macdonwald – worthy to be a rebel, for to that the multiplying villainies of nature do swarm upon him – (I, ii, 9-12)

¹⁸ Deusa da Guerra, Nerio, da mitologia romana era a personificação do Valor, algumas vezes identificada como Bellona, outras vezes como Minerva.

¹⁹ Till he unseam'd him from the nave to th'chaps,
And fix'd his head upon our battlements (I, ii, 22-23).

²⁰ O valiant cousin! worthy gentleman! (I, ii, 24)

Após a narração do soldado, se o leitor do século XXI tentar projetar a imagem de um cavaleiro de seu tempo, a expressão utilizada pelo rei para qualificar um sanguinário assassino com requintes de crueldade um “nobre valoroso” poderá causar estranheza.

Quando a peça foi apresentada nos palcos londrinos, provavelmente em 1606, um cavaleiro com um título nobre, defensor dos interesses do monarca em uma guerra, corresponderia com os adjetivos usados por Duncan, afinal, para o público acostumado o bastante com espetáculos como *bear baiting*²¹ ou ainda, com a prática de chicoteamento pública, praticada por todos os setores da sociedade, seja a igreja, a escola, ou o governo, seria também ouvir do soldado narrador os feitos violentos de Macbeth em batalha considerado puro entretenimento. O público jacobino também entenderia que este era o papel de Macbeth como guerreiro numa batalha, pois cumpria seu dever de acordo com sua posição e por sua bravura e ferocidade. O rei Duncan, então, concede a ele mais um título por considerá-lo virtuoso dentro de seus padrões. Se Macbeth é visto como homem virtuoso, honrado, que age de acordo com o belo e o bom, este então é o primeiro momento que ele é encarado como herói, embora as bruxas alertem para o paradoxo que se apresentará para os personagens, que é difícil distinguir o belo do feio e vice versa, principalmente com uma névoa de conspirações, traições e mentiras à frente.

A relação entre a virtude, o bem e o belo é uma das discussões filosóficas mais antigas. No pensamento filosófico grego clássico, a virtude está relacionada ao comportamento moral do homem. Uma de suas concepções tem origem no pensamento aristotélico, onde a virtude é “hábito” ou “disposição racional constante” (Abbagnano, 2007, p. 1198). O homem bom faz da virtude um hábito racional que seja uniforme, assim lhe permite que este cumpra sua tarefa e seus deveres de acordo com o que a sociedade espera dele como cidadão, ou seja, se a virtude é a “capacidade ou potência moral do homem” (*Ibid.* p. 1198), este pensamento pode ser relacionado com a narração da batalha feita pelo soldado ensanguentado sobre os atos do protagonista, visto como homem honrado e que cumpre seu papel dentro da posição que lhe cabe na Escócia, de primo e vassalo do Rei Duncan. Macbeth possui o título de Thane de Glamis e lutou bravamente na revolta de Macdonwald, um traidor rebelde.

Os valores acima, sem dúvida, pertencem a códigos morais primitivos correspondentes à era épica de Homero, à do herói *Beowulf* e ainda presente nos preceitos morais latinos, quando a coragem e o destemor definem o homem (Charlton, 1948). Com o

²¹ Entretenimento popular durante a era elizabetana que consiste em acorrentar um urso a um poste no meio de uma arena para que ele seja morto por cães (Greenblatt, 2016).

resgate do pensamento clássico no século XVII, durante a Renascença, a Inglaterra também é influenciada por estes valores estrangeiros, assim como outras nações ocidentais e por muito tempo conservam elementos destes valores. Em *Macbeth*, além do protagonista, outros personagens periféricos seguem estes preceitos. No caso supracitado, citamos a admiração do rei Duncan pela bravura em batalha de Macbeth, mas não só o monarca, durante o desenrolar dos eventos, como outros personagens também o admiram pelo mesmo motivo. Ao discutir a questão de valores e virtudes em *Macbeth*, Ghirardi (2011, p. 161) pondera que o protagonista está entre duas moralidades antagônicas: a da “obediência à sacralidade da ordem hierárquica” e da “sacralidade da consciência individual”, e que sua tragédia se estabelece quando ele não consegue escolher entre as duas posições. Macbeth preza pela ordem, pelo estado e acha que deve respeitá-lo porque há determinada ordem externa ao sujeito que “prevê, para cada homem, um lugar, em benefício do todo”. Ao quebrar com a essa ordem de forma traumática, o protagonista se coloca em uma situação de caos, em ambos os contextos exterior e interior.

Em *Macbeth*, portanto, o leitor verá a transformação do protagonista, visto como homem honrado, mas que é tomado pela ambição. Após receber a profecia das Três Bruxas, seus propósitos não serão mais racionais, mas passionais, influenciados, segundo os críticos, não só pela ambição, mas também pelo seu medo e imaginação (Bradley, 2009; Bloom, 1998; Campbell, 2009; Charlton, 1948).

Macbeth não aparece até a terceira cena e sua fala remete à primeira cena das bruxas: “Dia tão lindo e feio eu nunca vi”(I, iii, 38)²². O paradoxo inicial vai se repetir em outros momentos da peça, mas a repetição dos termos exatos, como ditos pelas bruxas, pode ser interpretado como uma influência delas sobre o protagonista. É pela fala de Banquo que temos ideia de como a sociedade elisabetana e jacobina descreveria bruxas:

Banquo: Falta muito para Forres? - Quem são essas,
tão secas e tão loucas no vestir,
Que não parecem habitar a terra
Mas ‘stão aqui. ‘Stão vivas? São capazes
De responder? Parecem compreender.
Pelo gesto que fazem com os dedinhos
Nos lábios secos. Parecem mulheres,
Mas as barbas proibem que eu afirme
Que o são. (I, iii, 39-47.)²³

²² So foul and fair a day I have not seen (I, iii, 38). O eco das palavras das bruxas na primeira cena, soam como um encantamento, é mais claro na língua inglesa, mas pode ser percebido de forma indireta na tradução de Barbara Heliadora.

²³ Banquo: How far is’t call’d to Forres? What are these,/ so withered, and so wild in their attire,/ That look not like th’inhabitants o’th’earth,/ And yet are on’t? Live you, or are you aught/ That man may question? You seem to understand me,/ By each at once her choppy finger laying/ Upon her skinny lips. You should be

Na cena introdutória, as bruxas representam fator sobrenatural mais importante desta peça, aparecem em meio a raios e trovões, invocam seus animais de estimação, ou familiares (Graymalkin, um gato e Paddock, um sapo). Além disso, o público jacobino ficaria impressionado também pela aparência das bruxas, como já citado, não seriam mulheres belas, mas de aspecto disforme. A descrição das bruxas em *Macbeth* é ainda a descrição mais clássica do imaginário ocidental sobre bruxaria.

Francis Bacon (1561-1626), ao discutir ideias como a beleza e a disformidade em seus ensaios, afirma que a disformidade, o aspecto feio do indivíduo, se relacionaria à disformidade da alma. Para o autor:

Os indivíduos disformes estão geralmente quites com a natureza: esta os maltratou e eles a maltratam por sua vez. Como diz a própria Escritura, costumam não ter bom caráter. É indiscutível que há correspondência entre o corpo e a alma e quando a natureza falhou em um deles, é presumível que também tenha falhado no outro (Bacon, 2015, p. 134-135).

O filósofo reconhece que a disformidade não é indício seguro de mau caráter, mas que influencia na sua má formação, pois o indivíduo disforme é maltratado, exposto ao desprezo de outros. A argumentação de Bacon refere-se a pessoas que, pela sua disformidade, estão à margem da sociedade e às vezes são portadoras de deficiências congênitas, ou de nível social mais baixo, mas que podem se sobressair por sua inteligência ou perspicácia: no caso das Três Bruxas, seu poder sobrenatural de prever o futuro chama atenção dos nobres e honrados Macbeth e Banquo. Assim, as bruxas aparecem à dupla após a batalha e saúdam ao primeiro:

1ª Bruxa: Salve, Macbeth; oh, salve, *Thane* de Glamis!
2ª Bruxa: Salve, Macbeth; oh salve, *Thane* de Cawdor!
3ª Bruxa: Salve, Macbeth; que um dia há de ser rei! (I, iii, 48-50)²⁴.

A aparência das bruxas seria indício de sua natureza má, diabólica, mas cujas palavras, as profecias para Macbeth e Banquo, são tidas como belas, “Senhor, por que se assusta e por que teme/ Coisas de som tão belo?”²⁵ (I, iii, 51-52). O saber das bruxas, apesar de ser considerado superstição para o leitor do século XXI, não o seria para o público jacobino, cujas crenças na bruxaria tomariam a profecia como verdade, pois assim são interpretadas pelos personagens nobres. James I, sucessor da rainha Elizabeth I, considerado um rei culto, acreditava no seu conhecimento sobre bruxaria tendo escrito um estudo sobre o

women, And yet your beards forbid me to interpret/ That you are so. (I, iii, 39-47).

²⁴ First Witch: All hail, Macbeth! Hail to thee. Thane of Glamis!/ Second Witch: All hail, Macbeth! Hail to thee. Thane of Cawdor!/ Third Witch: All hail, Macbeth, that shalt be King hereafter! (I, iii, 48-50)

²⁵ Good sir, why do you start, and seem to fear/ Things that do sound so fair? (I, iii, 51-52)

assunto em *Daemonologie and News from Scotland* em 1597, portanto, o que muitos podem supor ser apenas superstição, era ao tempo de Shakespeare também sabedoria.

Quando Banquo solicita às bruxas sua saudação profética, esta contém ainda mais paradoxos: “Menor, porém maior./ Menos feliz, no entanto mais feliz!/ Não será rei, mas será pai de reis!”²⁶ (I, iii, 65-68). Macbeth, insatisfeito, ordena mais respostas das bruxas, mas elas desaparecem. Banquo não dá sinais de descontentamento, transparecendo não ter a mesma ansiedade de Macbeth sobre o futuro (Bradley, 2009), o que pode implicar que estes nobres veem certa sabedoria ou poder pelo que dizem as bruxas, mas eles têm cautela, especialmente Banquo.

A superstição, a bruxaria e as alucinações têm papel central na movimentação da trama por meio das ações das Três Bruxas, as profecias e as visões, mais do que em qualquer outra peça shakespeariana. Um dos motivos para a escrita da peça foi para agradar a James I, que tinha interesse por bruxaria. Porém, apontam-se outros. Segundo Greenblatt:

Shakespeare construiu *Macbeth* em torno de, ou como uma bajulação. A bajulação não é direta e pessoal, o louvável elogio característico de muitos outros entretenimentos reais no período, mas indireto e dinástico. Ou seja, James não é honrado por sua sabedoria ou aprendizado, mas por seu lugar em uma linha de descendência legítima que carrega todo o caminho de seu nobre ancestral de um passado distante até os filhos que prometem uma sucessão ininterrupta. A fim de reforçar este ponto Shakespeare teve que distorcer o registro histórico (Greenblatt, 2016, p. 335, tradução nossa)²⁷

Nada mais gratificante para o monarca escocês, imagina-se, ver uma peça sobre outro rei escocês, na qual se apresenta seu ancestral Banquo de forma muito elogiosa cujo destino era ter em sua prole uma longa linhagem de reis.

3.2 O Conspirador

Adaptada da narrativa histórica do rei Macbeth e de outros reinados escoceses, Shakespeare usa o livro *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* de Raphael Holinshed de 1577 (Clark; Mason, 2015)²⁸ como fonte. Porém, o que foi reescrito da história é que Macbeth realmente conspirou para tomar a coroa de Duncan, mas tinha Banquo como seu

²⁶ Lesser than Macbeth, and greater./ Not so happy, yet much happier/ Thou shalt get kings, though thou be none” (I, iii, 65-68).

²⁷ Shakespeare constructed *Macbeth* around, or perhaps as, a piece of flattery. The flattery is not directed and personal, the fulsome praise characteristic of many other royal entertainments in the period, but indirect and dynastic. That is, James is honored not for his wisdom or learning or statecraft but for his place in a line of legitimate descent that leads all the way from his noble ancestor in the distant past to the sons that promise an unbroken succession. In order to enhance this point Shakespeare had to twist the historical record.

²⁸ Esta coletânea histórica e política dos antigos reinados britânicos foi consultada também para a peça *Rei Lear* e outras peças históricas.

aliado. Se a peça escocesa foi escrita como um elogio a James I, Shakespeare deve ter sido bem sucedido, embora tenha se arriscado com passagens ironicamente perigosas que acabam transformando esta cortesia em um conto trágico de conspiração, traição e destruição de um monarca (Greenblatt, 2016).

Voltando à cena, a chegada de outros nobres a mando do rei anunciam que a Macbeth foi concedido o título de Thane de Cawdor, cumprindo-se em parte o que as bruxas disseram. Banquo surpreende-se ao ver que há verdade através da profecia, mas as reações de ambos são opostas: Banquo é cauteloso e, tal como Hamlet, desconfia das palavras do sobrenatural, temendo que sejam armadilhas (é provável que o rei James tenha apreciado esta fala do seu ancestral), Macbeth, ao contrário, demonstra um receio, um medo inexplicável no seguinte trecho “à parte”:

A tentação do sobrenatural
 Não pode ser nem má e nem boa:
 Se má, por que indica o meu sucesso,
 De início, com a verdade? Já sou Cawdor;
 Se boa, por que cedo à sugestão
 Cujas horríveis imagens me arrepiam
 E bate o coração contra as costelas,
 Negando a natureza? Estes meus medos
 São menos que o terror que eu imagino;
 Meu pensamento, cujo assassinato
 Inda é fantástico, tal modo abala
 A minha própria condição de homem,
 Que a razão se sufoca em fantasia,
 E nada existe, exceto o inexistente. (I, iii, 130-143)²⁹

A notícia de recebimento do novo título causa um abalo no protagonista, uma inquietação física que lhe arrepiam e faz seu coração bater mais rápido, pois pressente que para alcançar algo bom, ser rei, tenha que cometer assassinato, ir contra o juramento que fez de proteger o rei. Greenblatt (2018), na sua reflexão sobre o tirano Macbeth, argumenta que “a própria ideia de matar um homem a quem jurou lealdade faz com que os cabelos de Macbeth se arrepiem, que seu coração palpita de ansiedade e sua mente gire em confusão” (Greenblatt, 2018, p. 98, tradução nossa³⁰). Ainda assim, tal pensamento lhe é atraente, apesar do absurdo e do caos que trouxe para sua própria racionalidade, desconstruindo todas as suas crenças. É como se o personagem se visse dentro de uma névoa (lembrando aqui a névoa referida pelas

²⁹ (Aside) This supernatural soliciting/ Cannot be ill; cannot be good. If ill,/ Why hath it given me earnest of success,/ Commencing in a truth I am Thane of Cawdor./If good, why do I yield to that suggestion/ Whose horrid image doth unfix my hair/ And make my seated heart knock at my ribs/ Against the use of nature? Present fears/ Are less horrible imaginings./ My thought, whose murder yet is but fantastical,/ Shakes so my single state of man/ That function is smothered in surmise./ And nothing is but what is not. (I, iii, 130-142)

³⁰ The very idea of killing a man to whom he has sworn allegiance causes Macbeth's hair to stand on end, his heart to pound with anxiety, and his mind to swirl in wild confusion.

bruxas da primeira cena) sem saber se as consequências de seus pensamentos, que já lhe despertam imaginação: mais tarde, se realizarão em atos que, para ele, serão bons, mas não saberá o peso das consequências até que os cometa. Bloom (1998) aponta este trecho não só como o início da força da imaginação expressando-se sobre Macbeth, mas para mostrar o quão poderosa é que o deixou arrebatado, perplexo e abalado seu próprio entendimento sobre si.

Macbeth se pergunta se essa tentação que se apresenta é boa ou má. Segundo Bradley, o herói não está exclusivamente no lado do bem, mas “é necessário que demonstre tanta grandeza que em seu erro e queda possamos ter viva consciência das possibilidades da natureza humana” (Bradley, 2009, p 16). Por este motivo, é possível o espectador/leitor enxergar-se no protagonista ou ver um pouco dele nas pessoas ao seu redor. Contudo, não se pode esquecer que Bradley considera o caráter da excepcionalidade do herói, ou seja, sua posição social, de nobreza, que também desperta simpatia mesmo que o leitor não se espelhe de imediato no personagem.

Bradley (2009), ainda discutindo o herói trágico, toca de forma breve na questão moral no seu estudo sobre a tragédia shakespeariana. Essa questão moral e filosófica sobre o bem e o mal, no entanto, foi mais aprofundada por Campbell (2009) nas mesmas tragédias shakespearianas tratadas por Bradley, mas sua perspectiva teve foco na investigação sobre as paixões que movem os protagonistas. Campbell discorda de Bradley sobre a tragédia shakespeariana ser organizada em torno da ação, pois afirma que Shakespeare, supostamente um artista atento às formas de literatura e filosofia de sua época, estava mais preocupado com as paixões que avassalam a vida dos heróis do que propriamente com a ação no caso de Macbeth; as paixões que atormentam o herói são a ambição e o medo.

Campbell (2009) aponta que o pensamento renascentista sobre a tragédia é ligado às influências filosóficas clássicas que pode ser vista nos escritos de pensadores contemporâneos, como Thomas More e Francis Bacon. Aqui já apontamos o pensamento do filósofo Bacon sobre a disformidade da alma e a disformidade física como foi dito sobre as Três Bruxas, mas Bacon também discute a beleza sobre uma premissa semelhante de que o belo e o bem se confundem: é através dessa ideia que há uma discussão moral do comportamento do homem e que podem ser considerados no entendimento sobre os atos dos personagens.

Sobre a beleza, Bacon a relaciona com virtude, sem necessariamente ligá-la à beleza física: “A virtude é como um brilhante, o qual é mais atraente quando montado de maneira mais simples” (Bacon, 2015, p. 133-134). A virtude, então, é apreciada se representada de maneira simples, sem os adornos que agradam somente aos olhos. Bacon

afirma que a beleza física agrada aos olhos, mas é passageira, “como os frutos do verão”, quando “é o que deveria ser, faz com que os vícios embacem e as virtudes resplandeçam”. No raciocínio do filósofo, não há pessoas isentas de defeitos, mas se o belo e o bem unem-se com a virtude, o que é belo torna-se também virtuoso. Essa seria a visão aproximada à de Duncan sobre o protagonista, que o julga um homem honrado, grande guerreiro em batalha, ou seja, cumpridor de seu dever, virtuoso, e, portanto, belo. No entanto, essa visão sobre o personagem não corresponde com o que está na cena três, especialmente após o herói começar a pensar em assassinar Duncan (I, iii, 139-142).

Macbeth é uma peça marcada por paradoxos e ironia. Constatar que a primeira parte da profecia de Macbeth tornou-se verdade é algo inacreditável para Banquo, e ao dizer que o “demo”, como se refere às Três Bruxas, fala a verdade, é um imagem paradoxal e irônica. Duncan, um dos personagens cujas falas são fortemente marcadas por ironia, demonstra várias vezes sua confiança em Macbeth, mas ironicamente aponta seu erro de julgamento em relação ao Thane de Cawdor anterior, sem saber que sua fala a seguir seria também aplicável ao homem que acabou de receber o título:

Não há arte
Que veja a mente só por ver o rosto:
Foi um homem em quem depositei
Confiança total.
[*Entram Macbeth, Banquo, Rosse e Angus.*] (I, iv, 11-14)³¹

Duncan é dito como o rei bom, “[...] impressiona com sua integridade e generosidade, [...] Ele é, nos estágios iniciais, o representante da bondade, confiança e da ordem benevolente” (Gould, 2010, p. 2, tradução nossa)³². A imagem de rei manso e justo de Duncan o cerca de pureza na sua posição soberana, mas também de ingenuidade. Um monarca seria mais cauteloso, diante de uma primeira traição, mas a posição de Macbeth como parente (um primo), recompensado com mais um título, o coloca como inimigo improvável.

Malcolm, o filho mais velho de Duncan, é apontado herdeiro do trono, este fato deixa Macbeth inseguro e pensa em, cada vez mais, esconder ou dissimular suas verdadeiras intenções: “Apaga, estrela, pra luz não ver meus desígnios negros.” (I, iv, 51-52)³³. Suas intenções de receber Duncan e sua comitiva em seu castelo a caminho de Inverness já desperta

³¹ [...] There's no art/ To find the mind's construction in the face./ He was a gentleman on whom I built/ An absolute trust. [*Enter Macbeth, Banquo, Ross and Angus.*] (I, iv, 11-14)

³² [...] impresses us with his integrity and generosity, [...] He is, in the early stages, the representative of goodness, trust and benevolent order.

³³ Stars, hide your fires; Let not light my black and deep desires. (I, iv, 50-51)

suspeitas do espectador/leitor e a cena encerra-se com uma brutal ironia na fala de Duncan sobre Macbeth, “Ele é tão bravo que o alimento que me traz seu mérito é o meu banquete. [...] É um parente sem par.”(I, iv, 55-59)³⁴. A confiança de Duncan em Macbeth é compreensível, porém o leitor atento prevê o que está por vir e que se confirma na cena seguinte, na apresentação de Lady Macbeth.

A ironia dramática é um recurso no qual se cria “um contraste entre os níveis de conhecimento dos personagens e do público” (Gazolla, 1983, p. 59). Segundo Gazolla, a ironia se expressa quando a fala do personagem apresenta um significado para ele/ela, mas o público o interpreta como um presságio, geralmente por meio de dualidades como visão e não visão, ou realidade e aparência, pares de dualidades que são presentes em *Macbeth*, principalmente se forem considerados através dos pares bom e mal; belo e feio, e, mais tarde na peça, honesto e traidor assim como por meio de outras dualidades expressas através de outros termos que aparecem durante o desenvolvimento da trama. A ironia dramática é recorrente nas tragédias clássicas e alguns dos exemplos mais célebres ocorre em *Édipo Rei*, de Sófocles, devido ao forte papel de uma profecia no movimento da ação e grande presença irônica e paradoxal. Bradley (2009, p. 260), analisando este tipo de ironia, vê em Macbeth uma grande influência da “ironia sofocliana, por meio da qual um personagem faz uso de palavras que carregam para a plateia, além do sentido imediato, um segundo e mais funesto, que lhe é desconhecido e, normalmente, também dos demais personagens em cena”. Além de Duncan, o protagonista, Lady Macbeth e Banquo possuem falas de ironia dramática.

O rei se desloca com sua comitiva para ser recebido por Macbeth em Inverness. Lady Macbeth lê na carta do marido que a primeira parte da profecia imediatamente concretizou-se e percebe sua ansiedade pela grandeza que virá. Não temos acesso à carta em sua completude, presume-se que Macbeth daria mais detalhes sobre o encontro com as bruxas e suas pretensões, mas não se fala da profecia de Banquo, nem em assassinato. Bloom (1998), ao tratar desse ponto, argumenta que existe entre marido e mulher uma paixão mútua, pois é evidente o carinho que tem um pelo outro, mas esse sentimento depende da grandeza a qual compartilham através de um sonho que Lady Macbeth imediatamente vê a possibilidade de realizar, mas teme a natureza boa de Macbeth em suas palavras: “sobra-lhe o leite da bondade humana para tomar o atalho” (I, v, 13-14)³⁵. Este seria um lado do protagonista que nos é revelado pela esposa, pois o que leitor conhece, até agora, é sua força em batalha, o respeito dos pares conquistado, sua reação ambiciosa frente ao resultado da primeira parte da profecia e seu

³⁴ [...] he is so valiant; and in his commendations I am fed; It is a banquet to me. [...] It is a peerless kinsman. (I, iv, 54-58)

³⁵ It is too full o'th' milk of human kindness to catch the nearest way. (I, v, 16-17)

medo fantástico sobre um assassinato sobre o qual imagina, mas ainda não foi capaz de planejar.

O mesmo homem que rasgou o inimigo do umbigo ao queixo e colocou sua cabeça nas ameias seria cheio de bondade para se arriscar com um plano de traição contra o rei, como afirma Lady Macbeth? Bradley (2009) argumenta que, se ela realmente o conhecesse, não insistiria no plano de assassinar Duncan, pois o que ela supostamente não conhece é a capacidade de imaginação de Macbeth que o faz cometer mais crimes. Mesmo executando os atos como planejado, através da influência de sua imaginação, as consequências os atingem de tal maneira que não se fazem satisfeitos em momento nenhum.

Lady Macbeth acredita que ao marido não falta ambição, mas sua influência sobre o Thane seria crucial para que ele conquistasse seu objetivo, pois o temperamento bondoso atrapalharia seu futuro. Para isso, ela também se prepara, numa das suas falas mais celebradas, invocando a maldade que seria necessária, para livrar-se de sua suposta fragilidade, suas emoções, a fim de prosseguir com o plano de assassinato que começa a se formar e assim ela não ousar sentir pena ou remorso e que nenhuma força dos céus a possa impedir. Uma das grandes ironias sobre o desfecho da personagem é que, mesmo sufocando suas emoções e sua provável relutância interna, elas continuarão presentes e farão parte de sua ruína (Bradley, 2009).

Lady Macbeth demonstra segurança e coragem quando Macbeth finalmente chega ao castelo, o incita a ser mais convincente na dissimulação dos seus sentimentos, pois ele seria como “[...] um livro onde os homens podem ler suspeições”³⁶ (I, v, 60-61). Ao assegurar que se encarregará de tudo, sua determinação impressiona, mas Macbeth se esquivava dizendo que falarão sobre isso depois.

Como podemos observar, a habilidade para tal crime não está com a esposa, mas com o próprio Macbeth que trava uma luta consigo mesmo sobre realizar ou não o assassinato no início da cena sete. Paira sobre a mente do Thane escocês, de um lado, o medo das consequências perante a justiça, a ciência da cruza do ato diante da posição humilde e pura de Duncan enquanto rei, parente e hóspede, causando piedade e condenação divina. Por outro lado, há apenas uma alta ambição que, temporariamente, perde contra todos os argumentos: Esse momento de luta interna de Macbeth é emotivo, mas também imaginativo; imagens fantásticas formam-se, pois, perante um ato tão cruel para o protagonista, a piedade se personifica, nasce nua, montada no clamor de querubins alados que anunciariam o seu feito terrível, o assassinato de Duncan. Nesse momento, o próprio protagonista condena o ato em sua imagi-

³⁶ [...] a book where men may read strange matters (I, v, 62-63).

nação. Bloom (1998, p. 533) discutindo o papel da imaginação de Macbeth para o desenvolvimento da peça, afirma que sua capacidade imaginativa o faz se expressar tal como um vidente, prevendo as consequências do ato e desistir do plano temporariamente. Assim, ele anuncia à esposa que não vai levar adiante a empreitada.

O leitor nesse momento percebe que Macbeth já provou sua coragem de soldado, reconhecido pelo rei como guerreiro valoroso, através da narração da batalha, mas que não tem o mesmo reconhecimento da esposa. Macbeth está decidido em recuar, mas Lady Macbeth o convence a prosseguir. Ele não diz diretamente os motivos que estão entre questões morais e éticas, apenas se refere à perda do respeito conquistado e decide por manter sua reputação (Gould, 2010). Ela sugere que lhe falta coragem para realizar o que no fundo deseja, mas, se tomarmos sua invocação de espíritos malignos para que lhe tirem o sexo e consequentemente cobri-la de crueldade, Lady Macbeth relaciona não somente a coragem com masculinidade, mas a capacidade de ousar ir além de preceitos morais e éticos para atingir seu objetivo. A frieza com que narra a violência que faria ao próprio bebê quando o estivesse amamentando é um reflexo dessa abdicação de seu sexo, mas também faz parte do discurso para convencer Macbeth. A determinação de Lady Macbeth acentua-se nesse momento quando seu maior empenho é convencer o marido a prosseguir com suas intenções, questionando seu amor, sua coragem, até mesmo sua hombridade, “quando o ousaste é que foste um homem. E para vir a ser mais do que foste devias ser mais homem”³⁷ (I, vii, 51-53). Macbeth, em resposta, diz que possui a ousadia que convém a um homem; se mais o fizesse, não seria um.

O questionamento sobre a hombridade de Macbeth não vem somente de sua esposa: antes de Lady Macbeth usar este argumento para convencer o marido a não desistir de matar Duncan, o próprio Thane fica abalado a partir do medo de seguir sua ambição, pois seu pensamento foi tão imediato que perturbou sua “própria condição de homem”. Na peça, a coragem e o medo de Macbeth fazem dele um personagem ambíguo. Sua força de batalha e coragem são reconhecidas publicamente, mas o que parece ser desconhecido, até do próprio protagonista, é a relação entre sua imaginação e o medo. A imaginação impulsiona o que o herói considera seus maus pensamentos para tomar o poder, mas, ao mesmo tempo, teme as consequências de seus atos, não apenas a perda do respeito que desfruta entre seus pares, mas do que poderá se tornar, pois, a seu ver, possui a ousadia de um homem, se mais fizesse, ou seja, se matasse Duncan, poderia não se consideraria mais um.

³⁷ When you durst do it, then you were a man; and to be more than what you were, you would be so much more than man (I, vii, 49-51)

O dilema entre a ambição e a consciência de Macbeth é tratada da seguinte forma por Bradley (2009, p. 271): “[...] Sua obsessão pelo poder e seu instinto de autoafirmação são tão intensos que nenhum sofrimento interior seria capaz de persuadi-lo a abrir mão dos frutos do crime, ou de passar do remorso para o arrependimento”. Desse modo, a oposição entre a ambição e a consciência é outro fator de ambiguidade no protagonista e que alimenta sua posição de conspirador para tomar o trono do primo, para depois executar o plano. Portanto, cai sobre sua responsabilidade, apesar das interferências claras das Três Bruxas e de Lady Macbeth; são seus atos que ele mesmo condena e que o levam à ruína. Diante também da determinação da esposa (ela planejou tudo que devem fazer e como proceder), Macbeth cede aos seus próprios desejos, mas ciente da crueldade do ato, profético, declara “estou pronto, e cada nervo será um tenso agente desse horror” (I, vii, 83-84)³⁸.

3.3 O Atormentado

O início do segundo ato mostra a diferença entre Banquo e Macbeth quanto as suas decisões em relação à profecia: enquanto, Macbeth, decidido a assassinar o rei, segue atormentado pelas consequências que virão, Banquo parece está tranquilo, mesmo diante das promessas de grandeza que lhe colocam maus pensamentos, que são repelidos pela sua invocação de poderes do bem. A cena traça uma oposição entre os personagens, pois a realização da primeira parte da profecia de Macbeth abalou Banquo de outra maneira, há nele esperança que o presságio das Bruxas se realize para sua linhagem, mas não há nele indício de que agiria da mesma forma que o amigo, caso tivesse oportunidade. Para Bradley (2009), Macbeth o considera corajoso, ponderado e, por este motivo, não o compreende, pois, apesar da desconfiança, Banquo não contou a mais ninguém sobre a profecia e, mais tarde, jura lealdade a Macbeth quando este é coroado, ou seja, a fala de Banquo, “mas chega disso” (III, i, 10), não necessariamente quer dispersar os maus pensamentos como na cena um do segundo ato; se cala, pois ouve alguém chegando.

O monólogo do protagonista em que lhe aparece a alucinação da adaga ensanguentada, “não é mais que uma adaga da mente, peça falsa nascida da opressão sobre o meu cérebro?” (II, i, 37-39)³⁹ é o que leva Macbeth aos aposentos do rei, como um retrato do instrumento já escolhido para o crime. Os monólogos de Macbeth são repletos de elementos de sua imaginação, especialmente o desta cena, pois evoca imagens sombrias da feiticeira Héca-

³⁸ I am settled, and bend up each corporal agent to this terrible feat.” (I, vii, 80-81)

³⁹ Art thou but a dagger of the mind, a false creation, proceeding from heat-oppressed brain? (II, i, 37-39)

te⁴⁰, de Assassinato que se move como a um fantasma⁴¹, de Tarquínio estuprador⁴² e que a terra não ouça seus passos em direção a um momento de terror. A descrição estabelece o tom sombrio e de horror do momento e intensificado com a chegada de Lady Macbeth na cena seguinte.

O momento é decisivo para o herói, pois é nessa cena que decide cometer o ato que muda tudo; na sua consciência, sabe que é moralmente condenável e, até na antecipação do ato, o protagonista já sente o horror do ato em si. Todo o pensamento de Macbeth e seu sofrimento de antecipação condizem com uma das características da tragédia apontadas por Huppés (1987, p. 79): “o indivíduo entra em conflito pela compulsão ao cometimento de determinada ação e a consciência plena de que comete um erro objetivamente”. A autora, na sua abordagem sobre a tragédia, privilegia o conflito do herói e a ação contrária à sua consciência, isto é, o erro a ser cometido de forma inevitável. No caso de Macbeth, sua ambição e coragem o impulsionam ao assassinato do rei, apesar da sua consciência e medo, gerando o conflito no herói que já presente as consequências drásticas para sua condição de homem.

Ao leitor não é permitido ver a cena: somente é sugerida a selvageria do feito pela reação do protagonista, com as mãos sujas de sangue, quando ele encontra Lady Macbeth. Macbeth diz que ouviu sons, provavelmente de alguém do quarto ao lado fazendo suas preces, mas é a visão das mãos ensanguentadas, como as de um carrasco, e os sons que afirma ter ouvido “Não dorme mais! Macbeth matou o sono” (II, ii, 39-40),⁴³ que o atormentam mais. Bradley (2009) aponta as diferentes reações de marido e mulher antes e depois do assassinato de Duncan, os dois se distanciam, ela se retrai e Macbeth toma decisões e planeja os próximos passos sozinho.

A importância dos dois como personagens, no primeiro e segundo ato da peça, são semelhantes, principalmente nas ambições que compartilham, mas com o recuo de Lady Macbeth na trama e a distância entre marido e mulher a partir do terceiro ato, é Macbeth quem prevalece como protagonista, destacando-se como personagem mais complexo, pois mais do que se tornar rei, o ato lhe traz mais conflitos e uma culpa imediata, apesar de alimentar sua ambição para manter-se no trono. Após o assassinato, portanto, Macbeth se destaca na sua condição de herói trágico mostrando ao leitor seu desequilíbrio e descontrole em consequência de seu erro, fato que se enquadra na segunda característica sobre a tragédia clássica de

⁴⁰ Deusa dos rituais de bruxaria (Gould, 2010, p. 68).

⁴¹ Assassinato, personificado como um homem velho magro como um esqueleto, é despertado pelo uivo de um lobo que segura o tempo para ele e se move como a um fantasma (Gould, 2010, p. 68, tradução nossa).

⁴² Tarquínio foi um Imperador da Roma Antiga que estuprou a virtuosa Lucrecia.

⁴³ Sleep no more; Macbeth does murder sleep” (II, ii, 35-36).

Huppés (1987, p. 79): “o erro gera culpa, na medida em que a repercussão do erro desequilibra o indivíduo e extrapola o âmbito de seu controle”.

Como discutido anteriormente, o tormento pós-assassinato do rei é imediato para Macbeth, ele traz as adagas nas mãos ensanguentadas e se recusa a retornar ao quarto para devolvê-las, “Nunca mais. Eu temo quando penso no que fiz; não posso mais olhá-lo” (II, ii, 56-58)⁴⁴. O Thane se sobressalta com as batidas no portão, crê que qualquer ruído o apavora e sua culpa é tão grande que não acredita que possa limpá-la. Campbell (2009, p. 238) acredita que essa tragédia de Shakespeare é a mais influenciada pelo medo, “que destrói paz, felicidade, honra e esperança, medo que faz a ambição infrutífera e o sucesso uma chacota” (tradução nossa)⁴⁵. Essa particular característica do medo está, em geral, presente nas falas do protagonista, de forma mais acentuada após o assassinato de Duncan.

Campbell (2009) aborda essa peça como uma trama sobre a influência da ambição no herói e um tratado sobre o contraste entre a coragem e o medo nos personagens. De acordo com a autora, Shakespeare usa as paixões e suas oposições em peças como *Romeo and Juliet*, com os opostos amor e ódio; *Hamlet*, alegria e luto; *Othello*, amor e ciúme. Através da discussão de *viés* filosófico, Campbell discute questões de punição e retribuição nas tragédias renascentistas que tomam a prerrogativa de que se vive pelas virtudes; haverá recompensa futura, mas se for pelos vícios ou paixões, haverá punição. Sem dúvida, as tragédias de Sêneca, que abordam o contraste filosófico entre a razão e as paixões, foram inspiração para o dramaturgo, usando a desmedida controlada por uma paixão como conflito para os heróis de suas próprias tragédias (Bradley, 2009; Heliadora, 2010; Greenblatt, 2016).

Atormentado pela culpa, Macbeth teme a perda da reputação conquistada, como dito no seu monólogo (I, vii, 1-27). Bradley (2009, p. 269) destaca que o protagonista “possuía senso muito apurado da importância da honra e de uma reputação ilibada [...] estava longe de ser totalmente destituído de humanidade e compaixão”; Macbeth era tido como homem honesto, digno de confiança, amado pelo rei e por outros nobres, ou seja, íntegro até que, por fim, corrompe-se. Bradley, porém, não isenta o papel da imaginação no temor de Macbeth pelo fantástico, que é de tal força que o influencia de forma ativa na peça, como no monólogo em que ponderava se matava Duncan ou não, ou no momento da alucinação que o levou ao quarto do rei, ou agora, quando teme entrar novamente nos aposentos e se depara com a primeira consequência do assassinato, as mãos ensanguentadas, “que mãos são essas que me arrancam os olhos? Será que o vasto oceano de Netuno pode lavar o sangue destas mãos? Não;

⁴⁴ I'll go no more: I'm afraid to think what I have done; Look on't again I dare not. (II, ii, 50-52)

⁴⁵ Fears that destroy peace and happiness and honour and hope; fears that make ambition fruitless and success a mockery.

nunca! Antes estas mãos conseguiriam avermelhar a imensidão do mar tornando rubro o verde” (II, ii, 64-69)⁴⁶. A imaginação aguçada leva sua consciência temer pela sua honra e sentir culpa em uma crescente escala, até se transformar de forma cada vez mais avassaladora e perturbadora. O final da cena também é sintomático, pois, ao ouvir repetidas e possivelmente ensurdecedoras batidas no portão, Macbeth, num desespero que aumenta a tensão da cena, diz: “acordem Duncan com seu bater. Quem dera o conseguissem!” (II, ii, 81).⁴⁷ Esta rápida e cruel forma de arrependimento é também fruto de sua imaginação, que faz com que o personagem deseje que batidas tão fortes sejam tão poderosas e capazes de acordar um homem brutalmente assassinado.

Os elementos que caracterizam o clima são recorrentes na peça, como vimos na primeira cena com trovões e relâmpagos e as Três Bruxas com o desejo de encontrar Macbeth. Agora, depois do assassinato do rei, elementos de um clima selvagem e sobrenatural refletem não só a quebra da ordem natural dos acontecimentos, mas também a mudança violenta no reino da Escócia, tornando-se um estado politicamente instável. A mudança é mostrada a partir da visão do inocente Duncan quando viu o clima no castelo de Macbeth como um fim de dia agradável de verão, mas a noite de seu assassinato só trouxe mais ventos e trovoadas nunca vistas antes pelo nobre Lennox com ventos e uivos que profetizavam a morte, “o vento derrubou as chaminés; e dizem que no ar gemeu a morte, profetizando em tons assustadores terríveis combustões e desatinos paridos de má hora” (II, iii, 45-49)⁴⁸, ou seja, o clima também integra elementos de superstição presentes na trama, a instabilidade política do coletivo, e, de acordo com Gould (2010), pode também representar a instabilidade da mente do herói.

Embora este seja o momento em que o protagonista dissimule suas atitudes e suas palavras para que não levantem suspeitas, ainda assim, Macbeth se mostra instável. O espectador/leitor atento pode ver mais de um significado em seu discurso: “Se eu morresse uma hora antes do havido, minha vida seria abençoada” (II, iii, 80-85). A culpa do herói trágico, a qual se refere Huppés (1987), manifesta-se com ironia que lamenta a morte de Duncan, com uma forma de arrependimento do ato para o espectador/leitor, mas aos demais personagens em cena, ela parece ser tão genuína quanto a de Macduff.

Como reforça Bradley (2009, p. 275, tradução nossa):

⁴⁶ What hands are here? Ha! They pluck out mine eyes. Will all great Neptune’s ocean wash this blood clean from my hand? No; this my hand will rather the multitudinous seas incarnadine, making the green one red. (II, ii, 59-63)

⁴⁷ Wake Duncan with thy knocking! I would thou couldst! (II, ii, 74)

⁴⁸ Our chimneys were blown down; and, as they say, lamentings heard i’ the’ air, strange screams of death, and prophesying, with accents terrible, of dire combustion and confus’d events neww hatch’d to th’woeful time. (II, iii, 54-58)

“as palavras traem ao mesmo tempo seu sentimento mais profundo”, portanto, o impacto de rever o corpo de Duncan pode ter lhe causado sincera angústia. A dissimulação, no entanto, é necessária para justificar a morte sumária dos guardas do rei. Macbeth exagera em metáforas para soar convincente diante dos nobres: “a força do meu violento amor venceu o senso da razão” (II, iii, 100-101)⁴⁹.

Gould (2010) argumenta que as dúvidas de Macduff provavelmente iniciaram neste momento, por ter questionado Macbeth diretamente, mas a longa resposta do Thane fez com que Lady Macbeth fizesse algo, o desmaio seria então uma maneira de chamar atenção para si e evitar que o marido se incriminasse.

No terceiro ato, Macbeth e Lady Macbeth são coroados rei e rainha, mas o leitor pode perceber uma tensão em relação a Macduff e a Banquo. Macbeth se sente ameaçado pela profecia do amigo, pois agora entende que, sem linhagem ou herdeiro, assassinou Duncan pela prole de Banquo, além disso, ele é a única pessoa que sabe da profecia e começa a dar indícios de suspeita. Dois assassinos são contratados por Macbeth para matar o amigo e o filho Fleance; nesse plano, Lady Macbeth não se envolve e a responsabilidade fica somente sobre o recém-coroadado escocês. Assim, para Macbeth, ocupar o trono não foi o suficiente, ainda existe nele uma tensão entre condenar seus feitos e o que ainda terá que fazer para permanecer no trono, pois é um rei usurpador e ilegítimo que agora se preocupa se Banquo ou Macduff o trairiam. Relacionando novamente as características do texto trágico de Huppés (1987) com a trama de Macbeth, a tensão na qual se encontra o protagonista é a que se cria na relação entre o conflito do indivíduo e o abalo à ordem cultural objetiva.

A situação de culpa pelo assassinato de Duncan começa a intensificar em ambos os personagens, a preocupação de Lady Macbeth é que o marido quer permanecer sozinho e conclui com pesar que perderam mais do que ganharam e tudo que fizeram foi em vão; seu arrependimento não é comunicado ao marido. Enquanto a esposa tenta ajudá-lo a controlar as próprias angústias, pede-lhe que ele não permaneça sozinho, ele fala de sua angústia interna através da fala: “escorpiões entopem minha mente, querida!” (III, ii, 39)⁵⁰. Para ambos os personagens, essa cena mostra a sua culpabilidade, seus conflitos internos; ambos agora mantêm segredos entre si, não compartilham seus planos. A responsabilidade e consequência de seus atos caem sobre si mesmos e, ao contrário de tragédias da antiguidade clássica, a culpa não recai sobre o destino, nem sobre os deuses. O erro de Macbeth reflete de maneira interna e externa, a trama estabelece um caminho diferente para ambos os personagens que sofrem as consequências de seus atos de maneiras diferentes: Lady Macbeth percebe que o sacrifício foi grande demais, Macbeth quer a qualquer custo permanecer no trono, e percebe que “só o mal

⁴⁹ The expedition of my violent love outrun the pauser reason” (II, iii, 110-111)

⁵⁰ O, full of scorpions is my mind dear wife! (III. ii, 36)

pode o mal fazer crescer” (III, ii, 56), ou seja, terá que cometer mais atrocidades para isso, mas, ironicamente, o assassinato de Banquo só piora sua consciência pois persegue uma tranquilidade que nunca alcança.

Os dois assassinos unidos a um terceiro matam Banquo, mas Fleance consegue escapar. Quando na cena seguinte, antes do banquete, ao ser comunicado do sucesso parcial da emboscada, Macbeth volta ao estado de preocupação por causa da fuga de Fleance, mas imediatamente ele deve se dirigir ao banquete. Entre os nobres, Macbeth queixa-se da falta de Banquo, mas a visão do fantasma do amigo morto o desestabiliza completamente na frente dos convidados, seu medo é visível e Lady Macbeth deve intervir para que os lordes não desconfiem, então prontamente lhes dá uma desculpa convincente, que a perturbação de Macbeth vem de uma doença que sofre desde a infância. Somente Macbeth vê o fantasma de Banquo, mas a esposa começa a entender o poder da imaginação do marido, pois compara o acontecimento à aparição do punhal que o levou aos aposentos de Duncan. Ela tenta acalmar o rei, “isso é bem o retrato do seu medo” (III, iv, p. 78)⁵¹ e retoma o questionamento da masculinidade do marido. Lady Macbeth usa dessa estratégia para persuadir Macbeth a se recompor: Bickley e Stevens (2013) apontam que a linguagem usada pela rainha falha em acalmar o marido, ou seja, sua força e bravura em campo de batalha representam o modelo de masculinidade, não apenas do protagonista, mas também da convenção social que o cerca. Porém, a sua coragem é inibida e conseqüentemente atinge sua própria condição de homem. Para Bradley (2009), o terror sobre o personagem nessa cena deve-se à imagem do ato sangrento cometido ou a culpa que se estabeleceu no seu íntimo que o toma por inteiro, como que o enfeitiçasse e entrasse em um transe comparado ao êxtase de um poeta.

Ainda nesta cena, Lady Macbeth toma de todo seu esforço para ajudar o marido, ela evita que os lordes questionem mais as visões do rei, “silêncio, eu peço. Esqueci de momento a hierarquia; perguntas o pioram. Boa noite. Ide logo” (III, iv, 118-121)⁵². Porém, ao ficar a sós com ele, Lady Macbeth soa exausta, e lidar com a situação pode tê-la esgotado já que este é o último momento que a vemos com o controle sobre a situação (Gould, 2010). Ela aconselha Macbeth a dormir, mas o Thane apenas concentra-se no que deve fazer, pois agora percebe a desconfiança dos nobres e principalmente de Macduff que não compareceu à coroação. A imagem que ressoa pela fala “sangue pede sangue” é da determinação de Macbeth em cometer mais crimes, pois este não vê uma maneira de voltar atrás: “tão atolado em sangue

⁵¹ This is the very painting of your fear (III, iv, 61)

⁵² I pray you, speak not; he grows worse and worse; Question enrages him. At once, good night. Stand not upon the order of your going, but go at once.” (III, iv, 117-120)

que, se paro, a voltar e seguir em frente são iguais” (III, iv, 138-139)⁵³. O protagonista passa por crises de terror cada vez piores, o seu medo vai alterando seus limites de maneira cada vez mais descontrolada, cometendo um crime pior do que o outro, e sua consciência segue cada vez mais atormentada, até que sua queda moral seja completa.

Na cena seguinte, Lenox e um lorde conversam sobre a situação atual da Escócia de modo irônico, apontando os fatos que conhecem. Malcolm e Donalbain são suspeitos da morte do pai, pois fugiram; o mesmo deve ter acontecido a Fleance, pois ele também fugiu. É visível ao espectador/leitor pelo tom da cena que os nobres desconfiam que Macbeth seja responsável pelas mortes de Duncan e Banquo, pois lamentam que o reino sofra agora nas mãos de um tirano; e agora Macduff, desgraçado e perseguido, cuja esperança é que este procure ajuda do rei santo inglês e Malcolm da Inglaterra para que o país logo seja abençoado e não sofra mais por mãos malditas.

Nesta breve cena começa a ser traçada uma divisão clara de lados adversários, Macbeth e a esposa em um lado, de outro Macduff, Malcolm e os demais nobres. Esta seria uma das maneiras de construção da tragédia shakespeariana em termos de desenvolvimento da trama, ou seja, do desenrolar de acontecimentos nos atos (Bradley, 2009, p. 36). Assim, de acordo com Bradley, nas principais tragédias de Shakespeare o primeiro e o quarto ato são semelhantes na intensidade de acontecimentos, são mais calmos, diferentes do terceiro ato que é geralmente movimentado por eventos que marcam as mudanças da trama, ou seja, mais problemático. A simplicidade da construção de que fala Bradley resulta no “fato de que as forças antagônicas podem, com total naturalidade, ser identificadas com determinados personagens, e, também em parte, ao fato de que a derrota de um dos lados é a vitória do outro” (p. 38). Em *Macbeth*, o efeito de construção do trágico é simples, pois os dois primeiros atos apresentam os personagens e trabalham com a resistência de Macbeth para assassinar Duncan; assim que ele conquista o trono, a crise do protagonista instala-se, já que é o maior responsável pelo movimento da trama. É então no terceiro ato que se estabelece entre os personagens um conflito visível entre o tirano Macbeth e o bom Macduff e Malcolm. Nos atos quatro e cinco, a ação desenrola-se em direção à inevitável queda do protagonista.

Macbeth está determinado a procurar pelas Três Bruxas para obter respostas sobre seu futuro que agora, para ele, é incerto. A presença das bruxas é muito significativa para o desenrolar da ação desde o primeiro ato: afinal é a partir da profecia que o escocês começa a pensar na possibilidade de matar seu soberano. No início do quarto ato, ao redor de um calde-

⁵³ I am in blood stepp'd in so far that, should I wade no more, returning were as tedious as go o'er. (III, iv, p. 133).

rão fervente, as bruxas preparam uma poção, elas jogam seus ingredientes macabros e entoam o refrão “dobrem males e aflição, nas bolhas do caldeirão” (IV, i, 10-11)⁵⁴: assim é reforçada a ideia de que suas intenções são funestas. No entanto, Macbeth é quem as procura e através da percepção delas em “pinica o meu polegar: algo mau está pra chegar” (IV, i, 46-47)⁵⁵ fica evidente ao espectador/leitor que o herói está profundamente envolvido com forças malignas (Gould, 2010). Como dito anteriormente, Shakespeare utiliza a crença e a superstição de sua época e a fascinação de James sobre bruxaria para criar uma cena icônica, cujas influências ressoam até hoje e dita como uma das imagens mais fortes da cultura popular sobre bruxas. Em produções de cinema e televisão do século XXI, é esta representação de bruxas, mulheres em sua maioria idosas, com verrugas em seu rosto, reunidas ao redor de um caldeirão borbulhante, preparando uma poção medonha que cerca o imaginário popular.

Macbeth exige das bruxas respostas sobre seu futuro; o desejo de conhecer seus “mestres” malignos determina que o escocês está de fato disposto a conseguir seus objetivos por quaisquer meios possíveis. Através dos poderes das bruxas, ou melhor, de seus mestres, três aparições lhe concedem mais três profecias. A primeira, uma cabeça armada, lhe aconselha a ter cuidado com o Thane de Fife; a segunda aparição vem como uma criança ensanguentada para dizer que “ri dos homens, pois ninguém parido por mulher fere Macbeth” (IV, i, 84-85)⁵⁶; a terceira aparição, uma criança coroada, também traz “bom augúrio”, pois “Macbeth jamais será vencido enquanto a floresta de Birnam não s’e elevar contra ele em Dunsinane” (IV, i, 96-98)⁵⁷. O protagonista de forma arrogante não questiona o que foi lhe dito, sente que agora está seguro no trono, mas não resiste em saber mais sobre o futuro da prole de Banquo, já que Fleance lhe escapou. A resposta exigida, porém, não lhe agrada, pois outra visão mostra uma sequência de oito reis descendentes de Banquo. A culpa por ter se maculado pela sucessão da linhagem do amigo ainda atormenta a alma de Macbeth (Bradley, 2009); ele espera ouvir somente o que lhe agrada e a segurança que tanto busca, só alcança parcialmente, por isso, ainda amaldiçoa as bruxas: “Infectado seja o ar por onde passam; maldito seja quem confia nelas!” (IV, i, 143-144)⁵⁸. A arrogância de Macbeth não o deixa perceber o que ele acaba de dizer, pois sua confiança, veremos a partir das próximas cenas, se sustenta no que ouviu das aparições. Curiosamente ele também não percebe a contradição entre o aviso da primeira visão, tomar cuidado com Macduff, e o da segunda, que nenhum homem nascido de mulher é

⁵⁴ Double, double, toil and trouble; fire burn, and cauldron double (IV, i, 10-11)

⁵⁵ By the pricking of my thumbs, something wicked this way comes (IV, i, 43-44)

⁵⁶ Laugh to scorn the pow’r of man. for none of woman born shall harm Macbeth. (IV, i, 77-79)

⁵⁷ Macbeth shall never vanquish’d be until Great Birnan wood to high Dunsinane Hill shall come against him. (IV, i, 90-92)

⁵⁸ Infected be the air whereon they ride; and damn’d all those that trust them! (IV, i, 136-137)

capaz de lhe ferir. O que é evidente para o espectador/leitor é que suas palavras que se voltam contra o próprio mais tarde. A peça, como um todo traz contrastes, oposições e oxímoros que são interdependentes, elementos que contribuem para os efeitos da ironia dramática que é antecipar para o espectador/leitor o futuro do personagem, nesse caso, a queda de Macbeth.

3.4 O Tirano

Agora como tirano, Macbeth cumpre sua palavra de executar seus planos imediatamente sem pensar com mais afínco; assim, ao ter certeza que Macduff fugiu para a Inglaterra, manda perseguir a família do Thane de Fife no seu castelo e executá-la. Em Fife, Lady Macduff não consegue entender a fuga do marido em situação tão incerta do país, num diálogo com Ross lamenta que ele abandonou a família, agindo como um covarde e traidor. A cena é construída de forma a apresentar um contraste entre homens justos e traidores, nas palavras de Lady Macduff, “se não os nossos atos, os nossos medos fazem-nos traidores” (IV, ii, 3-4)⁵⁹. Ela não acredita que a fuga de Macduff sem consultá-la tenha outras razões senão o medo. Ross, no entanto, indica que ele teria feito isso com um propósito, possivelmente para proteger a família e conspirar contra Macbeth. Ao tentar explicar a situação ao filho, o diálogo entre mãe e o menino é capaz de aliviar brevemente a tensão, o pequeno Macduff desafia a mãe nos diálogos de forma inocente, alegre e perspicaz.

Para estabelecer outros laços de convivência com o herói, Shakespeare apresenta nas peças personagens, como crianças, idosos, bobos da corte, os quais, mesmo que não tenham presença intensa de cena, são capazes de impressionar o leitor pela peculiar presença em diálogos marcantes. Bradley (2009) aponta algumas características dos meninos de Shakespeare:

Quase todas são figuras dotadas de nobreza – afetuosas, honestas, corajosas, alegres, ‘de natureza franca e livre’ como os melhores personagens masculinos de Shakespeare. E quase todas, ainda encantadoras e graciosas, além de patéticas; cômicas em sua mescla de agudeza e ingenuidade, encantadoras na confiança que depositam em si mesmas e no mundo [...] (Bradley, 2009, p. 307)

Concordamos que algumas dessas características podem ser identificadas em outros personagens secundários, que em sua maioria podem ser caracterizados como ingênuos a respeito do que acontece em sua volta, mas, em geral, possuem falas que ironicamente ressoam o mote da peça e por isso despertam a atenção do leitor. O porteiro (II, iii), por exemplo, é patético e cômico, mas vulgar, quando acordado de seu sono bêbado compara-se ao porteiro

⁵⁹ When our actions do not, our fears do make us traitors (IV, ii, 3-4).

do inferno, ainda está na memória do leitor a morte violenta de Duncan e, sem saber, aproxima esta afirmação da verdade; o velho (II, iv) é sábio e parece apresentar um pouco de “natureza franca e livre”, sua observação sobre as consequências do assassinato de Duncan reafirma a anormalidade do ato de Macbeth para o leitor e a esperança de que é preciso tirar o bem do mal e reconhecer amigos nos inimigos.

O diálogo do filho com Lady Macduff, como dito, trata do contraste entre o homem justo e o traidor, ao dar a alcunha de traidor para o pai. Diante da ingênua explicação de que os traidores são mentirosos que serão enforcados pelos homens honestos, o menino responde: “Então os mentirosos e juradores são bobos; pois há bastantes mentirosos e juradores para ganhar dos homens honestos e enforcá-los” (IV, ii, 54-55)⁶⁰. O leitor percebe a troca de valores quanto ao uso de sentidos paradoxos que retomam ao mote repetido pelas bruxas na primeira cena do Ato I, o belo é tomado pelo feio e vice-versa, neste caso específico, o homem honesto é traidor e mentiroso e o traidor, honesto.

As palavras do menino soam ingênuas, mas verdadeiras para o leitor, assim como as de sua mãe. Lady Macduff também retorna ao paradoxo do belo e o feio quando avisada pelo mensageiro para que fuja: “fugir para onde? Não fiz mal a ninguém. Porém me ocorre que vivo neste mundo, onde agir mal às vezes é louvável, mas o bem é tido qual loucura perigosa” (IV, ii, 69-73)⁶¹. A fala de Lady Macduff alerta a si própria que o mundo onde ela vive não é justo. A personagem, cujas características abrigam as funções de mãe e esposa está ciente de sua posição na ordem vigente: uma mulher que dependia da segurança dos homens diante de um ataque, e cuja função, dentro desse contexto, é o bem-estar doméstico da família. A fuga do marido, para ela é covardia e falta de amor por parte dele, pois, para ela, a situação traz perigo para seus filhos.

O massacre da família de Macduff provoca no leitor “uma atmosfera de beleza e *páthos*, fazer brotar uma torrente de sentimentos ternos e lágrimas” (Bradley, 2009, p. 304) e sacramenta a entrega de Macbeth rumo à sua queda sem volta quando sua degradação está completa. As mortes de Duncan e Banquo, mesmo que sejam condenáveis de várias maneiras, podem ser justificadas pelo protagonista com um meio para, respectivamente, conquistar e manter o trono. Ao assassinar a família de Macduff, mesmo assegurado pela última profecia que o Thane de Fife não fosse mais uma ameaça, ele atinge o nível mais baixo dos conceitos morais, causando um massacre sem uma justificativa.

⁶⁰ Then the liars and swearers are fools; for there are liars and swearers enow to beat the honest men and hang up them (IV, ii, 54-56)

⁶¹ Whither should I fly? I have done no harm. But I remember now I am in this earthly world, where to do harm is often laudable, to do good sometime accounted dangerous folly. (IV, ii, 71-75).

Na Inglaterra, Macduff ganha a confiança de Malcolm, ambos unem forças e, com ajuda do trono inglês, preparam-se para marchar com tropas de volta à Escócia. Ross dá a notícia ao amigo do massacre em seu castelo, ninguém foi poupado, sua esposa, filhos e servos foram mortos. Macduff é tomado pelo horror da notícia quando expressa sua dor, sofrimento e fúria contra Macbeth, Malcolm o aconselha a usar a raiva em seu favor em batalha. Macbeth se consolidou em um tirano para o país, mas também prepara-se para defender sua coroa frente a investida de Malcolm e Macduff.

À medida que a tropa de Malcolm e Macduff se aproxima, outros nobres, entre eles Lenox, estão dispostos a se juntar à investida para destituir Macbeth do trono, descrito agora como uma mente insana que se abriga no fortificado castelo de Dunsinane. A bravura dos soldados é aqui acentuada, pois estão dispostos a sangrar para curar pelo sangramento do sangue escocês.

Quando Macbeth adentra em cena, acaba de receber a notícia da fuga dos Thanes que tinha como aliados; sua confiança está abalada e se apoia desesperadamente nas profecias recentes das Três Bruxas. Chega a notícia de que uma tropa com dez mil soldados, pede sua armadura, preparando-se para a batalha. Macbeth declara estar com o coração oprimido e se dá conta de que já viveu demais e o que lhe espera é uma vida sem “honra, respeito, amor, muitos amigos não posso ter, mas, sim, em seu lugar, pragas contidas, honras só de boca, dadas sem coração, por covardia” (V, iii, 26-29)⁶², mas decide lutar, pois manter seus propósitos e a bravura em batalha parecem ser o que lhe resta. Nesse momento parece dar-se conta do homem que era, há um breve resgate de sua antiga posição honrosa, do antigo “apego natural ao bem” (Bradley, 2009, p. 281), mas que todo o mal que praticou não conseguiu extinguir completamente. Com a entrada do médico, o rei pergunta sobre uma cura para a esposa, mas o médico afirma não ser possível através da medicina, que somente o próprio paciente deve buscar, e a resposta não agrada Macbeth, pois a ciência também deveria atender-lhe. No final da cena, exige sua armadura para se preparar para a batalha.

Cenas curtas de ação acelerada marcam o ato final. As tropas da Escócia e da Inglaterra que acompanham Malcolm e Macduff unem-se e decidem marchar em direção ao castelo de Dunsinane atravessando a floresta de Birnam; é planejado que os soldados utilizem galhos das árvores para poder camuflar seu número.

De volta ao castelo, depois de um grito de mulher, Macbeth percebe que o horror que sentiria antes ao ouvir tais gritos não o atinge mais, ele parece ser incapaz de sentir, mas

⁶² As honour, love, obedience, troops of friends, I must not look to have; but, in their stead, curses not loud but deep, mouth-honour, breath, which the poor heart would fain deny, and dare not. (V, iii, 25-28)

contempla, numa espécie de torpor, a transformação que seus atos causaram, não apenas na sua vida e na da esposa, mas na sua incapacidade de naquele momento sentir medo quando “o pavor íntimo do meu pensar já nem me assusta” (V, v, 14-15).⁶³ Auerbach (1971) argumenta que é nesta fala que se estabelece o amadurecimento de Macbeth. Quando em seguida, ele recebe a notícia de que a rainha está morta, existe uma contemplação de seu relaxamento, apesar da situação de gravidade e desespero que se encontra. O breve solilóquio que se segue aprofunda a reflexão do protagonista de que tudo o que fez foi em vão, e do enlevo da futilidade da vida:

Ela devia só morrer mais tarde;
 Haveria um momento para isso.
 Amanhã, e amanhã, e ainda amanhã
 Arrastam nesse passo o dia a dia
 Até o fim do tempo pré notado.
 E todo ontem conduziu os tolos
 À via em pós de morte. Apaga, vela!
 A vida é só uma sombra: um mau ator
 Que grita e se debate pelo palco,
 Depois é esquecido; é uma história
 Que conta o idiota, todo som e fúria
 Sem querer dizer nada. (V, v, 18-29)⁶⁴

Considerar a notícia da morte da esposa como inoportuna pode ser confundido com indiferença, mas aqui há um ponto trágico do lamento do personagem: a percepção de um adormecimento que seus atos hediondos causou sobre si, e, ironicamente, sua reação parece ser fria e pouco emotiva na interpretação de alguns leitores, mas sua sensibilidade foi despertada neste momento para perceber o que tanto horror e caos que ele mesmo causou pode fazer a si próprio. Sobre esse específico momento de um tirano, Greenblatt (2018, p. 111, tradução nossa) argumenta:

É importante entender que essa experiência devastadora de total falta de sentido não é, como em alguns dramas contemporâneos do teatro do absurdo, a condição existencial da humanidade. A peça insiste que é precisamente o destino do tirano, e essa palavra – “tirano” – ecoa e ressoa no final da peça.⁶⁵

Com uma batalha se aproximando, Macbeth compreende também que sua preparação é sem sentido, pois a vida é breve e frágil como uma vela, e “já não tem tempo para sen-

⁶³ Direness, familiar to my slaughterous thoughts cannot once start me (V, v, 14-15).

⁶⁴ She should have died hereafter;/ There would have been a time for such a word./ Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,/ Creeps in this petty pace from day to day/ To the last syllable of recorded time./ And all our yesterdays have lighted fools/ The way to dusty death. Out, out, brief candle!/ Life's but a walking shadow, a poor player,/ That struts and frets his hours upon the stage,/ And then is heard no more, it is a tale/ Told by an idiot, full of sound and fury,/ Signifying nothing. (V, v, 17-28)

⁶⁵ It is important to understand that this devastating experience of utter meaninglessness is not, as in some absurdist contemporary drama, the existential condition of humankind. The play insists that it is the fate precisely of the tyrant, and that word - "tyrant"- echoes and reechoes through the close of the play.

tir” mesmo depois de tanto horror e tragédia causados, tanto barulho e força empregada; tudo foi em vão (Bradley, 2009, p. 281). Foi a morte de Lady Macbeth, companheira e cúmplice, que lhe despertou a percepção da própria degradação. Antes disso, o protagonista ainda se recencia da falta de uma vida honrosa que teria, havia uma angústia quando percebeu como seria seu futuro sem amor, amigos, respeito e honra, ainda que lhe restasse o trono. O solilóquio demonstra agora o vazio das suas esperanças e propósitos através de uma exaustão imensa, os últimos acontecimentos o esgotaram física e psicologicamente.

3.5 De volta ao Guerreiro

Um mensageiro anuncia que a floresta se move em direção ao castelo. Macbeth, incrédulo, já lutava contra o medo somente com as garantias das últimas profecias, quando vê a possibilidade de que uma delas possa se realizar, reage com raiva insana, sente-se enganado pelas bruxas, mas enfim, ele reúne sua coragem antiga e se dirige à batalha. Neste momento, Macbeth volta, em parte, a ser o “bravo Macbeth” de batalha, sua luta, porém, não tem os mesmos motivos da batalha narrada pelo soldado ensanguentado, ou seja, o herói luta “[...] não com a fortaleza do homem controlando sua paixão com a razão, mas sim com a coragem do animal que luta sem razão quando não há escolha senão lutar por sua vida” (Campbell, 2009, p. 237, tradução nossa)⁶⁶. Para Campbell (2009), o medo manifesta-se através da fúria de batalha, agora que Macbeth já está “farto de horrores”, ou seja, sua imaginação não assusta da mesma maneira, ele tem apenas uma única saída, morrer lutando, se comparando a um urso atado a uma estaca.

As cenas de batalha são ainda mais aceleradas, à maneira do teatro elisabetano e jacobino, com rápidos e pequenos acontecimentos que aumentam a expectativa do público, apresentando num revezamento intenso e frenético o que acontece em cada um dos lados da batalha. De um lado, não é mostrada nenhuma forma de estratégia de Macbeth, tendo restado somente a profecia de que não será derrotado pela “mão de homem parido por mulher”; o protagonista luta contra o medo, dependendo apenas desta afirmação. No lado de Malcolm e Macduff, o filho de Duncan demonstra habilidade militar, colocando Siward e seu filho à frente de suas forças, prestes a invadir o castelo. Assim, em algum ponto da batalha, Macbeth enfrenta o jovem Siward e fica mais confiante na sua invencibilidade quando o mata. Macduff busca por Macbeth durante a batalha e o encontra em outro lugar do campo. Macbeth não quer lutar contra ele, pois tem a alma farta do peso do sangue do Thane de Fife e justifica que

⁶⁶ [...] not with the fortitude of the man controlling his passion by reason, but rather with the courage of the animal that fights without reason when there's no choice but to fight for its life.

não pode ser vencido por ele, segundo o encanto das bruxas. Macduff, porém, explica que foi arrancado do ventre de sua mãe, como em uma cesariana, assim o último encanto a que assegurava Macbeth que não seria vencido, não passava de “sentido duplo”. Abalado, Macbeth se nega a lutar contra Macduff, mas ao ser chamado de covarde e incentivado a se entregar, eles lutam e Macbeth é finalmente derrotado, sua cabeça entregue a Malcolm que é imediatamente proclamado rei da Escócia.

Há em evidência duas abordagens da força de um soldado estabelecidas por Shakespeare durante a cena da batalha. Macbeth, como dito, é guiado por seu lado emocional, desdenha o código romano, “Por que morrer como um romano tolo pela própria espada?” (V, vii, 1-2)⁶⁷, pois ainda crê na sua invulnerabilidade, mas não há de sua parte estratégias de batalha, o que demonstra que não sobrou muitos de seus soldados para comandar, já que foi abandonado por todos os Thanes, que agora estão ao lado de Malcolm. No lado de Macduff, porém, Malcolm organiza suas forças, camufla os soldados com galhos da floresta e coloca grandes guerreiros ingleses à frente. Siward e seu filho, morto pelo tirano, demonstram ainda a valentia e o código do soldado, antes esperado por Macbeth. Ao saber da morte do filho, Siward lamenta, mas, ao mesmo tempo, exalta a morte gloriosa do filho em batalha, e todos destacam seu valor, lembrando ao leitor como antes Macbeth foi considerado valoroso. “A medida do valor humano do velho Siward, no entanto, está na peça e não é meramente pessoal para ele mesmo. É um padrão de que todos os seus habitantes são conscientes, e que todos eles adotam como fundamental” (Charlton, 1948, p. 149, tradução nossa)⁶⁸.

A morte de Macbeth provoca sentimentos confusos, ou seja, “ele nunca perde totalmente nossa compaixão [...] existe algo de sublime em sua altivez com a qual, mesmo quando desenganado de sua última esperança, encara a terra, os céus e o inferno” (Bradley, 2009, p. 280). As palavras de Malcolm sobre Macbeth e Lady Macbeth, “real carniceiro e sua diabólica rainha” (V, ix, 37-38)⁶⁹, no entanto, não correspondem completamente ao que o leitor testemunhou no final. O efeito catártico de compaixão e medo, presente em *Édipo Rei*, não acontece em *Macbeth*, pois a matança causada pelo protagonista acaba distanciando o leitor, cujo sentimento de compaixão cai sobre as vítimas do herói que se transforma em vilão. No entanto, há uma apreciação do reconhecimento do personagem que todas as suas maldades foram em vão.

⁶⁷ Why should I play the Roman fool, and die on mine own sword? (V, vii, 1-2)

⁶⁸ Old Siward’s measure of human worth, however, is in the play and it is not merely personal to himself. It is a standard of which all its inhabitants are conscious, and which they all adopt as fundamental

⁶⁹ Of this dead butcher and his fiend-like queen (V, viii, 69)

Macbeth é, junto a *Hamlet* e *Otelo*, considerada uma das grandes tragédias de Shakespeare e traz consigo uma tradição de estudos literários e filosóficos. Em comparação com suas antecessoras, *Macbeth* apresenta uma sequência de eventos que desenvolve de forma peculiar às demais tragédias, isto é, a ação exterior é acelerada e ação interior (dilemas dos personagens) é intensa. Bradley (2009, p. 256), em seu célebre estudo sobre as tragédias shakespearianas, explica da seguinte maneira: “*Macbeth* é muito mais curta que as outras três tragédias, mas nossa experiência em percorrê-la é tão densa e profunda que deixa não a impressão de brevidade, mas de velocidade. Trata-se da mais vigorosa, da mais densa, talvez até da mais tétrica das tragédias”.

Macbeth é também considerada a mais próxima às tragédias clássicas. A presença de profecias sobre o destino de um rei e o seu fim trágico, apesar das diferenças claras, a aproxima da tragédia sofocliana. Uma das principais discussões sobre a trama de *Édipo Rei* trata do paradoxo entre o determinismo, que limita o herói dentro de ações pré-fixadas por outrem (destino, deuses) e a sua ação livre como homem mortal, questão também presente em *Macbeth* de Shakespeare, porém, ao contrário de Édipo que se volta contra a profecia imposta, tomando medidas para que não se realize, Macbeth age de maneira que sua profecia se concretize e comete crimes progressivamente piores para que se mantenha no poder. Ambos os personagens procuram por grandeza maior, mas ao buscá-la, paradoxalmente, encontram sua ruína.

Édipo quer ser mais uma vez reconhecido pela sua astúcia, para depois insistir em saber da verdade sobre si mesmo; Macbeth quer o trono da Escócia e permanecer nele a qualquer custo. *Édipo Rei* causa interpretações distintas de estudiosos sobre o papel da ação do herói na responsabilidade sobre sua queda, ou se foi usado como joguete do destino (Vieira, 2001). Em comparação com Penteu de *As Bacantes* e Hércules de *A Loucura de Hércules* que são levados a sua destruição por meio do poder direto dos deuses, em *Macbeth*, a profecia das bruxas impulsiona a ação, mas a culpabilidade é do protagonista frente a seus atos, ou seja, o silêncio dos deuses é enfatizado, enquanto a autonomia do homem se sobressai, característica que condiz com o pensamento renascentista mais humanista da época em contraponto ao pensamento medieval de que os homens não tem escolha a não ser seguir a vontade divina.

Booth (1951), seguindo uma análise trágica do personagem, argumenta que, para Shakespeare construir um herói como Macbeth, é necessário que, apesar de seus atos cruéis, apresente tal potencial para o bem (por exemplo, a admiração que todos que o conheciam tinham por ele) e que o leitor sinta não só por sua destruição física e emocional, mas também moral e intelectual. Mas como sentir pena de um vilão? Essa pergunta tem diferentes respostas na ficção contemporânea, afinal vilões e anti-heróis não são simplesmente o mal em si, as-

sim como em Shakespeare, grandes vilões do cinema são mais humanos do que unicamente vilões e ao percebemos sua humanidade, nos conectamos com eles. Conectar não no sentido de concordar, mas em compreender suas motivações.

A trajetória de Macbeth como herói é dita trágica porque encontra seu fim com aquilo que esperava ser bom pra ele, não necessariamente bom para os outros ou para o país, mas somente para ele e a esposa. São sentimentos egoístas que movem ambos: Macbeth e Lady Macbeth, partilham da mesma ambição e sabem que praticam o mal, essas são semelhanças entre os dois, mas não conseguem antecipar as consequências da maneira que acontecem. O mote da peça repetido pelas bruxas, “voa no ar sujo e marrom” (I, i, 12)⁷⁰ corresponde às incertezas quanto às consequências, à falta de conhecimento sobre si ou sobre o mundo que lhe cerca, não saber identificar nos personagens quem é bom ou ruim, somente a partir de seus atos. Podemos afirmar que Macbeth era um homem honrado de acordo com o que era esperado dele, em sua posição e status: afinal é a partir do que os personagens secundários nos falam sobre ele é que temos essa concepção, porém, ele também dá indícios durante toda a trama que ele, assim com a esposa, move-se por uma névoa escura, sem saber o que estará a frente até que seja tarde demais.

No capítulo a seguir, apresentamos uma discussão do que chamamos de filme shakespeariano e seu desenvolvimento ao longo do século XX e apresentamos alguns exemplos renomados de adaptações da peça *Macbeth* para o cinema, levando em consideração as escolhas de diretores para a adaptação do personagem nas telas, fornecendo construções diferentes do personagem para ambos crítica especializada e público. Mais detalhadamente, no capítulo seguinte, apresentamos uma análise do personagem na adaptação filmica de Justin Kurzel (2015) a partir de uma perspectiva contemporânea do herói.

⁷⁰ Hover through the fog and filthy air (I, i, 13)

4 MACBETH NO CINEMA

A arte de fazer filmes e peças está no controle do fluxo de informação para o público...: quanta informação, quando, quão rápido ela chega. Certas coisas talvez tenham que estar lá três vezes.⁷¹

Tom Stoppard, dramaturgo e roteirista de *Shakespeare Apaixonado*, tradução nossa

Já mencionamos na introdução que William Shakespeare foi apontado em 2014 como o autor cujas obras mais foram adaptadas para o cinema de acordo com o Guinness Book. O número vasto de produções que adaptaram pelo menos uma peça de Shakespeare atrai estudos que buscam novas percepções sobre como a obra do dramaturgo é adaptada ou para o cinema, ou para outras mídias para o público contemporâneo, ou como fornece aos leitores uma nova experiência e apontam como estas produções carregam o prestígio das obras que adaptam.

De acordo com Hutcheon, o estudo da adaptação é uma área que é o seu próprio palimpsesto no sentido de que apresenta muitas camadas e derivações em si mesmas e, apesar de ser recente, já é um campo científico estabelecido, mas que possui várias subdivisões, seja de acordo com adaptação entre mídias diferentes ou com diferentes proposições teóricas (Cattysse, 2014; Hutcheon, 2013; Elliott, 2014), ou seja, é uma área em constante transformação e adaptação em si mesma.

Os estudos das adaptações shakespearianas destacam-se dentro desta grande área das adaptações não só pelo simples motivos de serem numerosas, mas também pelo valor cultural que a obra adaptada imprime às produções. É o que Hutcheon (2013) se refere por “capital cultural”, o que para ela justifica as primeiras adaptações cinematográficas serem de autores como Dante ou Shakespeare para atrair espectadores para essa nova forma de arte que era o cinema ainda no início do século XX. O capital cultural também é responsável por um mercado de produções que buscam a audiência de especialistas, professores e estudantes de literatura, sendo as pretensões educacionais de tais produções serem uma justificativa para um mercado crescente.

Um dos críticos pioneiros de cinema do século XX, André Bazin, menciona a adaptação como uma das maneiras que os cineastas apostaram para conquistar o público, mas não apenas do teatro, ou da literatura: o cinema também bebeu do “circo, do teatro mambembe e do *music-hall*, que fornecerão em particular aos filmes burlescos, uma técnica e intérpretes” (Bazin, 2018, p. 127). Bazin considera que o cinema, ao adaptar das artes literárias gêne-

⁷¹ “The whole art of movies and plays is in the control of the flow of information to the audience...: how much information, when, how fast it comes. Certain things maybe have to be there three times.”

ros como um romance ou uma peça, vai muito além da “fidelidade”; o cinema, afinal, não procura “fazer teatro”, mas respeitá-lo, o que, longe de ser decadente, o amadurece ao conquistar um repertório teatral, como o caso da adaptação de *Macbeth* (1948) de Orson Welles, capaz de, em um plano fixo, expressar “cem vezes mais cinema” do qualquer cenário natural de geografia exótica. Curiosamente, esta adaptação de Welles não foi muito bem vista como adaptação shakespeariana na opinião de críticos literários. O que nos leva a uma reflexão sobre o que está em jogo ao analisar adaptações, e, mais especificamente, adaptações shakespearianas.

Antes de focar no filme a ser analisado, apresentamos a seguir um panorama de estudos de adaptações shakespearianas e de algumas adaptações de *Macbeth*, tentando relacionar o status de herói trágico dos protagonistas destas produções e apontar como estes personagens foram levados às telas.

4.1 Filme Shakespeariano

O grande número de adaptações filmicas shakespearianas fornece aos espectadores imagens que possibilitam um reconhecimento coletivo imagético de obras como Hamlet, Macbeth, Otelo ou outros personagens mais conhecidos: as imagens, no entanto, não são quesito principal para categorizar um filme como “filme shakespeariano”, embora cenas de tais filmes possam ser reconhecidas como tal a partir do sucesso de público e/ou crítica da produção.

O filme shakespeariano é uma subcategoria da adaptação literária que tem a linguagem como uma característica significativa e central, ou seja, reconhece-se a obra adaptada em falas dos atores no filme em maior ou menor grau. Anderegg (2003) justifica que o subgênero é mais provável de ser publicizado como tal, ou seja, os produtores enfatizam a sua divulgação como uma adaptação de uma obra de Shakespeare, o que não acontece com todos os autores, com talvez exceção de autores como Dickens, Austen ou Hemingway. Sobre as obras desses e outros romancistas, no entanto, a problemática da adaptação reside também em torno do gênero romance e como este seria adaptado para o cinema, mas, se falamos de Shakespeare, não falamos de romance, mas de teatro. Assim, o texto shakespeariano, que já é dramaticamente carregado e construído de forma a ter sua linguagem como o meio movimentar a trama, quando transportado para uma mídia imagética, ganha mais possibilidades de expressão.

Consideremos que o texto escrito por Shakespeare teve como intuito ser apresentado nos palcos ingleses do século XVI e XVII, que carrega uma dinâmica de um tipo de tea-

tro, cheio de solilóquios e “à partes” que enfatizam os sentimentos das personagens, um texto por vezes versificado com descrições mínimas de localização e ambientação, mas com descrições particulares de cenas fora de palco. Tal texto, portanto, traz inúmeros desafios para ser levado às telas, intensificado por apresentar linguagem com termos de difícil compreensão para o grande público do século XXI: apesar disso, não faltam exemplos de filmes que apresentam o texto shakespeariano, seja uma grande parte dele ou uma mínima, ou ainda nenhuma palavra.

Davies (1988) considera que, ao adaptar as obras do dramaturgo, uma produção deve considerar as mudanças de relação entre o foco na linguagem na literatura ou no teatro e o foco nas imagens como se espera no cinema, ou seja, adaptar a dramaticidade contida nas palavras para a linguagem cinematográfica. Sobre como adaptações compensam essas relações entre linguagem e imagens, Davies ainda argumenta:

Os recursos cinematográficos usados em um filme devem surgir como um padrão coerente que dará ao filme uma unidade essencial. Esse padrão pode ser convenientemente considerado uma estratégia espacial. Ao conceber uma estratégia espacial que estabelece e desenvolve correspondências, oposições e progressões estéticas, o cineasta deve esforçar-se por investir na sua adaptação cinematográfica, no seu nível visual predominante, uma complexidade e uma força estrutural que o meio cinematográfico não projeta naturalmente no seu diálogo.⁷² (Davies, 1988, p. 3, tradução nossa)

Tal afirmação pondera sobre uma questão de estilo de diretores que queiram incidir um padrão e uma estrutura em seu fazer cinema que transpareça na materialização dos espaços da história de acordo com suas particulares visões e, de certo modo, expor sua leitura e sua imaginação à serviço de uma narrativa visual. No entanto, como em várias produções consideradas shakespearianas o texto da peça toma um importante papel: é o que acontece com *Hamlet* de Franco Zeffirelli (1990), de Kenneth Branagh (1996), *Romeu + Juliet* de Baz Lurhmann (1996), ou ainda *Macbeth* de Roman Polanski (1970) e a de Justin Kurzel (2015), cada um com suas escolhas particulares em apresentar o texto em maior ou menor grau, o que faz com que a linguagem da obra seja importante fator de marketing exitoso em alguns casos.

Em contrapartida, Anderegg (2003) considera que adaptações bem-sucedidas podem ser construídas através de um estilo próprio de direção que capte os temas da obra shakespeariana em questão e não serão necessariamente as que se apoiam exclusivamente na “fidelidade” ao texto, ou na escolha do elenco. Há produções consideradas bem-sucedidas que

⁷² The cinematic resources used in a film should emerge as a coherent pattern which will give to the film an essential unity. Such a pattern can conveniently be thought of as a spatial strategy. By devising a spatial strategy which establishes and develops correspondences, oppositions and aesthetic progressions, the film maker must endeavour to invest his cinematic adaptation, on its predominant visual level, with a complexity and structural force which the medium of film does not naturally project in its dialogue.

sequer utilizam o texto de Shakespeare, mas buscam adaptar temas ou a atmosfera da obra de forma particular para seu público em questão. Em *Trono manchado de sangue* de Akira Kurosawa (1957), apesar de não ter traduzido uma palavra do texto shakespeariano para o japonês, o filme é considerado uma das mais célebres adaptações de *Macbeth*, o que é um importante feito para um filme de língua não anglófona. Na época de seu lançamento havia uma abertura tanto de crítica e público para filmes fora do eixo europeu e norte americano, com críticos e público interessados no que chamavam de filme de arte. As circunstâncias, portanto, fazem com que o filme de Kurosawa agradasse a um público específico em uma época específica (Anderegg, 2003); o mesmo possa ser dito sobre *Hamlet* (1996) de Branagh, que trazia como proposta um filme de mais de quatro horas de duração com os diálogos praticamente intactos como na peça de Shakespeare, o que agradou ao nicho hollywoodiano da época e ganhou o prêmio de melhor roteiro adaptado da Academia: porém, se lançado em outro momento ou em outra década, o filme de Branagh poderia ser enquadrado como “bardólatra”⁷³.

Outra característica singular do filme shakespeariano é a sua capacidade de ser um *Star-vehicle film*, que consiste na importância que se dá para os atores em determinadas produções e como suas performances influenciam na recepção do filme. Atores como Laurence Olivier e Kenneth Branagh são conhecidos por papéis shakespearianos nos palcos britânicos e nos cinemas. Olivier, dito como um dos grandes atores britânicos do século XX, também consolidou carreira em Hollywood, levou às telas sua performance nos papéis títulos e com sua própria direção em *Henry V* (1944), *Hamlet* (1948) e *Richard III* (1955), em *Othello* (1965), foi dirigido por Stuart Burge. Branagh também foi primeiro reconhecido nos palcos por papéis shakespearianos, depois se consolidou como diretor e ator nos filmes *Henry V* (1989), *Much Ado About Nothing* (1993) e *Hamlet* (1996). Tanto Olivier quanto Branagh deram sua posição já consolidadas de atores shakespearianos para suas respectivas adaptações de *Hamlet* e ainda atuaram como diretores, o que passava uma diferente forma de credibilidade para produtoras que investiram nas suas respectivas produções e atraía o espectador conhecedor da obra. Ou seja, embora haja diferenças na importância de atores e atrizes e suas presenças em tais produções, o filme shakespeariano como *star-vehicle film* varia o grau de importância que esse filmes podem fazer na carreira dos artistas, ou vice-versa.

Um caso distinto de escolha do elenco principal do diretor Franco Zeffirelli em duas adaptações nos chamam atenção. Em *The Taming of the Shrew* (1966), os atores Richard Burton e Elizabeth Taylor estrelam como o casal Catarina e Petruchio, com Burton trazendo o

⁷³ O termo vem de “bardolatria”, ou seja, de uma adoração incondicional ao bardo, ao poeta. (DUDALSKI, 2011)

peso de um ator shakespeariano para a produção, e Taylor, a estrela de Hollywood para atrair um público mais diverso: além disso, os atores eram casados, o que atraiu a curiosidade dos espectadores para vê-los juntos na tela, pois o casal era envolvido em polêmicas que invadiam sua intimidade, fato que também foi usado no material de divulgação do filme:

Figura 1 – Pôster promocional de *A Megera Domada* (1967) de Franco Zeffirelli



Fonte: BARNES, Jennifer. Taylor and Burton in *The Taming of the Shrew*. The Bill Douglas Cinema Museum.

Uma outra versão do pôster acima anuncia que os atores foram feitos para este filme e explica: “um filme para cada homem que já deu as costas da mão à sua amada ... e para toda mulher que mereceu. O que inclui muitas pessoas!”. Ou seja, a divulgação promocional do filme sustenta a violência como algo dentro de padrões normais em um relacionamento heteronormativo na cultura estadunidense dos anos de 1960, evocando uma comparação entre o que seria a paixão ardente do casal Taylor-Burton e Kate-Petruchio. Segundo Jennifer Bannes (2017)⁷⁴, o relacionamento de Taylor e Burton, envolto em escândalos, refletia um casamento que precisava de cura pela maneira como era divulgado em revistas de celebridades da época. Portanto, ao serem retratados como Kate e Petruchio no filme de Zeffirelli, as imagens célebres dos atores extrapolam o texto do filme, atraindo um público interessado em ver o casamento das celebridades com um “final feliz” nas telas.

⁷⁴ “a motion picture for every man who ever gave the back of his hand to his beloved... and to every woman who deserved it. Which takes in a lot of people!” Disponível em: <https://www.bdcmuseum.org.uk/news/taylor-and-burton-in-the-taming-of-the-shrew-by-dr-jennifer-barnes/>. Acesso em 18 jun 2020.

Depois de escalar um casal experiente e famoso para a comédia *The Taming of the Shrew*, em *Romeo and Juliet* (1968), Zeffirelli optou por atores jovens e desconhecidos para interpretar o casal de amantes, uma escolha até então pouco tomada para produções do tipo: além disso, escalou atores shakespearianos britânicos menos conhecidos para os papéis de suporte. Foi então, com o sucesso de *Romeo and Juliet*, que Zeffirelli atingiu o estrelato como diretor e suas produções shakespearianas posteriores atraíram o olhar do público e da crítica. Posteriormente também dirigiu *Othello* (1986), um filme baseado na ópera de Giuseppe Verdi que por sua vez foi baseado na peça de Shakespeare. Em 1990, a versão de *Hamlet* de Zeffirelli trouxe Mel Gibson como o protagonista e, neste caso específico, Gibson já era conhecido o suficiente por seus papéis em filmes de ação de Hollywood: pela trilogia *Mad Max* (1979, 1981, 1985) por *Máquina Mortífera* (1987) e por *Máquina Mortífera 2* (1989). Brode (2000) reconhece a produção de Zeffirelli-Gibson como a mais ambiciosa desde Olivier: o Hamlet de Gibson assim como o de Olivier demonstra os conflitos freudianos do personagem, mas Zeffirelli enfatiza, principalmente na cena quando o protagonista confronta Gertrudes, um Hamlet que expressa um desejo inconsciente pela mãe. Zeffirelli traz um filme enxuto, comparado à duração da peça, e utiliza recursos de câmera que aceleram a trama e confirma, com seu *Hamlet* (1990), sua habilidade em trazer um texto acessível e sem grandes intervenções para públicos não-especializados.

Anterior a Zeffirelli, Orson Welles, um diretor que é um marco da indústria do cinema como arte e causou sensação com seu *Cidadão Kane* (1941), também atuou e dirigiu filmes shakespearianos: *Macbeth* (1948), *Othello* (1951) e *Chimes at Midnight* (1965), esse último com roteiro de autoria do diretor e baseado em seis peças de Shakespeare. Ao contrário de Olivier e Branagh, Welles tinha pouca experiência em interpretar personagens do Bardo, mas havia interpretado o papel título de *Macbeth* no Harlem em 1936 e em 1947 no *Utah Centennial Drama Festival*, uma produção controversa da qual originou sua produção cinematográfica de 1948, uma produção com orçamento limitado em que Welles apresenta um mundo que se associa com o interior das personagens a fim de criar uma unidade entre personagem e ambiente (Davies, 1988). No todo, Welles representa um marco do cinema em termos de consolidação de uma linguagem e suas produções shakespearianas também refletem mais sua posição como diretor/autor do que um adaptador, uma posição de influenciador de estética para o desenvolvimento do cinema moderno (Brode, 2000; Silva, 2013)

A leitura particular de alguns diretores a partir do texto de Shakespeare demonstra a variedade de possibilidades do aproveitamento da indústria do cinema neste tipo de produção. Como já mencionado, a depender da época, algumas produções se destacam pelo apelo

ao público em geral, ou ao público mais especializado. Um exemplo particular de uma produção que tenta unir o contemporâneo e o tradicional é *Romeo + Juliet* (1996) do australiano Baz Luhrmann com elenco liderado pelos jovens Leonardo DiCaprio e Claire Danes. Luhrmann investiu pesadamente numa estética de *videoclipe* e na ação acelerada de cenas, mas manteve o roteiro com a linguagem e costumes do inglês elisabetano em um ambiente de uma Verona contemporânea e extravagante. O filme foi sucesso de público nos cinemas e foi aclamado com importantes indicações a premiações como o Bafta, que concedeu o prêmio de melhor roteiro adaptado à produção e melhor diretor a Luhrmann; já o Festival de Berlin concedeu o Urso de Prata de melhor ator a Leonardo de DiCaprio.

Em 1996 também foi lançado *Hamlet* de Kenneth Branagh cuja proposta era trazer o todo do “texto original” para as telas, consequentemente estendendo seu filme por 242 minutos. Uma produção ambiciosa com elenco estelar e variado internacionalmente nos papéis coadjuvantes e Branagh no papel título, mas que não rendeu nas bilheterias os custos de produção, possivelmente por dificuldades de distribuição. Branagh havia se destacado com a sua estreia aos 27 anos na direção e no papel principal de *Henry V* (1989), entregando um filme que enfatiza as incertezas interiores do protagonista nos seus primeiros anos de reinado, mas demonstrando firmeza nas decisões. Depois, o ator dirigiu a bem recebida comédia *Much Ado About Nothing* (1993) e, mais tarde, *Love Labour’s Lost* (2000) e *As You Like It* (2006): no entanto, foi com três primeiras adaptações que acabou considerado como o grande “popularizador” de Shakespeare de sua época, pois sabia que o teatro elisabetano não era exclusivo de uma elite, mas era também acessível às massas e “sabia perfeitamente que o equivalente moderno aos palcos ingleses do século XVI é o cinema comercial hollywoodiano” (Brode, 2000, p. 86).

Olivier, Welles, Branagh e outros tantos diretores a serem mencionados trabalham não somente com um texto para levá-lo às telas, mas buscam também uma experiência cinematográfica particular. Como já mencionamos, o texto shakespeariano não apresenta descrições detalhadas sobre o ambiente no qual a história se passa; assim, tais produções criam ou adaptam a ambientação, o cenário e o texto para o público-alvo daquela produção, fazem trabalhos de câmeras e edição, mas mantendo às vezes algumas equivalências para que se reconheça que aquela história é adaptada de uma das peças de Shakespeare, tanto para atrair um público interessado no subgênero filme shakespeariano (Anderegg, 2003).

Algumas das produções de final dos anos 90 e dos anos 2000 transportam a história para épocas muito distintas da de Shakespeare. *10 Coisas Que Eu Odeio Em Você* (1999) de Gil Junger adapta *A Megera Domada* para o High School estadunidense do final dos anos

90. O mesmo fez a produção de *Ela é o cara* (2006) de Andy Fickman ao se inspirar em *Noite de Reis* para entregar uma história para as telas. Uma produção para a TV produzida pela BBC em 2005 também adapta diferentes peças para o contexto britânico moderno, com o nome de *ShakespeaRe-Told*, foi apresentado adaptações de *Much Ado About Nothing*, *Macbeth*, *The Taming of the Shrew* e *A Midsummer Night's Dream*. A transposição da história para outro tempo e contexto não é algo exclusivo dessas produções. Como já mencionamos, Kurosawa, por exemplo, transportou a trama de *Macbeth* para o Japão medieval em seu *Trono Manchado de Sangue* (1957), portanto, tanto neste caso do filme do diretor japonês, como nos casos das comédias de High School, das produções de *ShakespeaRe-Told* da BBC, ou ainda nos casos de adaptações brasileiras que discutiremos a seguir, podemos apreciar o conceito de adaptação intercultural (Silva, 2013).

Silva (2013) aponta a noção de Adaptação Intercultural para analisar adaptações shakespearianas no cinema brasileiro. Segundo o autor, esse processo:

“se estrutura a partir de parâmetros de analogia entre texto e contexto, operando não apenas um deslocamento temporal – que ajuda a corroborar o caráter universalizante da peça de Shakespeare – mas também espacial e, nesse sentido cronotópico” (Silva, 2013, p 308)

Ou seja, as produções brasileiras, a partir do texto shakespeariano, contam tal história em seu próprio contexto, tempo e espaço.

Para contar a história de *Hamlet* em um contexto sociocultural brasileiro no filme *O Jogo da vida e da morte* (1971), o diretor Mário Kuperman, como Silva aponta, mantém uma série de equivalências entre a peça de Shakespeare e a adaptação brasileira, como a trama de vingança, as sequências dos eventos, o envolvimento do sobrenatural, o jogo de poder e o nome da maioria dos personagens, com exceção do protagonista chamado João. O filme mostra que no lugar do trono de Elsinore, o que está em jogo é o comando do tráfico de drogas numa favela do Rio de Janeiro, o fantasma aparece na forma de uma mãe de santo em um terreiro de macumba e uma roda de samba é o equivalente à peça dentro da peça. Esse é apenas um dos exemplos apontados na pesquisa de Silva para fundamentar sua tese da importância do filme shakespeariano na formação do cinema brasileiro.

O cinema foi o meio principal de popularização de obras shakespearianas durante o século XX, não apenas no circuito estrangeiro, mas também no contexto brasileiro, visto que, no Brasil, o cinema é mais popularizado do que o teatro ou a literatura. Silva (2013, p. 280-281) reuniu em seu estudo sobre Adaptação Intercultural dados sobre como depois de exibições de filmes estrangeiros, europeus ou estadunidenses, no início do século XX,

Shakespeare foi introduzido no imaginário cultural do país. O mesmo aconteceu, por certo, com as obras de outros autores estrangeiros e nacionais mais tarde como acontece hoje, mas o registro entre os anos de 1907 e 1913, em que foram exibidas cenas de *Hamlet*, *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Antony e Cleopatra*, *The Merchant of Venice*, *Julio Cesar*, *Rei Lear*, produzidos por diretores/produtores como George Méliès, James Stuart Blackton, Gerolamo Lo Savio, Henri Desfontaines, apontam para a importância do papel do cinema como meio de divulgação de Shakespeare no Brasil. Silva completa:

“[...] sem isso, não teríamos a devida noção de que os filmes aqui adaptados estão em diálogo não somente com a peça de quem partem, mas com todo um amplo e matizado repertório visual em torno daquele texto, cuja história não apenas reforça a importância de Shakespeare no cinema brasileiro, como também explica a sua própria existência. (Silva, 2013, p. 282)

Silva, então aponta um caminho tomado por produções brasileiras, desde curtas dos anos 40 e 60 que fazem paródias das peças, até os longas que contextualizam as histórias shakespearianas, sejam tragédias ou comédias, para o ambiente do cangaço, do sertão brasileiro, dos centros urbanos, etc., que perpassa diferentes fases do cinema brasileiro. Para citar algumas produções, além de *O Jogo da vida e da morte* (1971), *A Herança* (1970), de Ozualdo Candeias, adapta *Hamlet* para um latifúndio no interior de São Paulo. *As alegres comadres* (2002), de Leila Hipólito, traz a comédia *As alegres comadres de Windsor* para a cidade de Tiradentes no Brasil do século XIX. Já os filmes *O casamento de Romeu e Julieta* (2005) de Bruno Barreto e *Didi, o cupido trapalhão* (2003) de Alexandre Boury, recontam, com um final feliz devido ao tom cômico de ambas as produções, uma das peças mais populares, *Romeo and Juliet*: a primeira adapta a rivalidade entre as famílias de Verona para a rivalidade tradicional entre torcidas de times de futebol, Palmeiras e Corinthians; a segunda faz do conflito de classes o principal empecilho para o casal.

Para indústria audiovisual como um todo, a quantidade de produções que se inspiram, adaptam ou fazem alguma alusão à obra de Shakespeare é imensa, seja para TV, em vídeos de *YouTube* e demais tipos de produções de vídeo. Toda essa variedade reflete a grande influência cultural da obra do dramaturgo inglês. Assim como mencionamos, a produção - *ShakespeaRe-Told* para a TV britânica – no contexto da TV brasileira, a novela *O Cravo e a Rosa* (2000) da Rede Globo, escrita por Walcyrr Carrasco, foi bem-sucedida em trazer para a época o início do século XX a história de *A Megera Domada*.

Ainda no contexto brasileiro, *A Floresta que se move* (2015), dirigido por Vinícius Coimbra, estreou como uma releitura de *Macbeth* no contexto contemporâneo de dispu-

ta de poder em um banco privado. Elias (Macbeth) é funcionário de confiança do Presidente de um importante Banco privado. Ao retornar de uma viagem de negócios, Elias recebe a profecia, não de uma bruxa, mas de uma bordadeira que lhe promete que será o novo Presidente do Banco. Ele divide a informação com a sua esposa Clara (Lady Macbeth) que, encantada com a possibilidade de crescimento profissional do marido, recém-nomeado vice-presidente, alimenta sua vontade de chegar ao cargo mais alto. Eles convidam Heitor (Duncan), o bondoso e velho presidente, para um jantar em sua casa. Clara e Elias veem a oportunidade de cometer o assassinato, pois ninguém sabe onde Heitor está. Elias o mata e, com ajuda de Clara, esconde o corpo. Após o crime, a trama se desenvolve com eventos similares à da peça de Shakespeare, mas a narrativa fílmica acaba por dar mais ênfase à resolução do crime do que ao conflito interno do protagonista, ou à trágica percepção do “desperdício do bem” (Bradley, 2009, p. 26).

Diante da variedade de produções identificadas como filmes shakespearianos, sejam os estrangeiros ou nacionais mencionados nesta seção, sejam elas direcionadas para um público específico ou para um público mais abrangente, podemos refletir como as produções foram crescendo e evoluindo ao longo dos anos, adaptando-se para novos públicos e novas mídias, criando repertórios de imagens e camadas de inspiração que repercutem na percepção do público sobre a obra de Shakespeare como um todo.

Nas seções a seguir, discutimos como *Macbeth* foi adaptado para as telas ao longo do século XX numa perspectiva do trágico, a partir da discussão sobre filmes como os de Orson Welles, Akira Kurosawa e Roman Polanski e logo em seguida apresentar a análise do filme *Macbeth: Ambição e Guerra* (2015) de Justin Kurzel.

4.2 Adaptações de *Macbeth*

Macbeth é, sem dúvidas, uma entre as peças de Shakespeare que mais atraiu o interesse para adaptações para o cinema. Com produções variadas, seja ambientada na Escócia medieval, no Japão, ou em tempos contemporâneos, a peça escocesa, apesar da fama de azarada nos palcos ingleses, é atrativa quando se trata de releituras para o cinema e para a televisão. Antes de nos aprofundarmos na produção de Justin Kurzel, vamos retomar algumas das produções mais célebres que adaptaram *Macbeth* para as telas e que foram objeto de variados estudos.

Nas subseções a seguir, discorreremos mais detalhadamente sobre três adaptações, *Macbeth* (1948) de Orson Welles, *Trono Manchado de Sangue* (1957) de Akira Kurosawa e

Macbeth (1971) de Roman Polanski, suas particularidades com foco na adaptação visual para seus respectivos protagonistas em busca de diferentes maneiras de construir o herói trágico shakespeariano Macbeth no cinema.

4.2.1 Orson Welles (1948)

Apesar do impressionante sucesso de seu filme de estreia, *Cidadão Kane* (1941), Orson Welles não conseguiu o mesmo feito nos sete anos seguintes. Com *Macbeth* (1948), por exemplo, a produção não agradou aos críticos literários como adaptação. Após as críticas negativas, o diretor se referia a este filme como um “experimento”, talvez de forma a descartar tais críticas, e, de fato, estudiosos como Mullin concordam (1976, p. 138, tradução nossa): “o filme deve ser julgado como um experimento, um *workshop* de produção feito para testar os métodos de produção de Welles, sua interpretação da peça e suas possibilidades como um roteiro de filme”⁷⁵. Afirmção como essa se reserva a poucos diretores, e Welles, de fato, é um deles por se tratar de um diretor que construiu um estilo e uma assinatura particular. Brode (2000, p. 181) levanta argumento similar, considerando que uma adaptação de Shakespeare feita por diretores que são por si só uma “marca” no cinema, “[...] não pode limitar-se a servir à obra existente [...] atuando como intérprete ou intermediário, fazendo a ponte entre um clássico antigo e um público contemporâneo”⁷⁶, pois tais diretores são também autores, tornando sua uma obra repensada de outra obra, como Shakespeare fazia no seu tempo. Para Welles, as palavras e os personagens do Bardo são instrumentos para seus filmes, que por sua vez são variações dos temas das peças, ou seja, a peça lhe serviu como um material disponível à sua imaginação como artista (McBride, 1972 *apud* Mullin, 1976).

O diretor de *Cidadão Kane* já havia participado de uma produção teatral controversa da peça escocesa chamada *Voodoo Macbeth* (1947) e, não conseguindo verba para levar adiante uma produção cinematográfica de *Otelo* naquele momento, o diretor propôs uma adaptação de *Macbeth*, projeto que acabou recebendo apoio do estúdio *Republic Pictures* que buscava uma mudança na imagem ligada aos filmes de *Western* com baixo orçamento. No entanto, as circunstâncias não mudaram muito para a produção shakespeariana (Mullin, 1976), obrigada a finalizar as gravações em impressionantes 21 dias numa época em que fazer filme shakespeariano significava investir numa superprodução. O resultado, contudo, não foi o esperado pois a produção não foi bem recebida pela crítica especializada: apesar disso, alguns

⁷⁵ Do inglês: the film ought to be judged as an experiment, a workshop production of the play made to test Welles' production methods, his interpretation of the play, and the play's possibilities as a film script

⁷⁶ [...] cannot limit himself to servicing the existing work [...] acting as an interpreter or go-between, bridging an old classic and a contemporary audience.

anos mais tarde, esta adaptação wellesiana é considerada um marco no desenvolvimento do que Davies (1988, p. 83) chamou de “adaptação cinematográfica shakespeariana”:

Seu principal efeito sobre a resposta crítica ao Shakespeare filmado foi confrontar os críticos com um novo território de esforço adaptativo que teve de ser acomodado. Muitos ficaram horrorizados com a ousadia da afirmação que Welles colocou diante deles, e o desastre que culminou com sua retirada do Festival de Veneza de 1948 dá alguma indicação da força e da natureza dos sentimentos que o filme despertou, especialmente porque seu concorrente óbvio (em favor de quem foi retirado) foi o HAMLET de Olivier. Vindo quase dez anos antes do muito aclamado TRONO DE SANGUE de Kurosawa, o significado do primeiro filme shakespeariano de Welles está em servir como o mais ‘positivo... marco para discriminar o Cineasta do Bardólatra. (Davies, 1988, p. 83, tradução nossa)⁷⁷

Tal reflexão retrata uma expectativa particular de como ambos, crítica especializada e público, até então recebiam adaptações cinematográficas, especialmente as shakespearianas, o que de certa maneira, ainda permanece até hoje. No entanto, a depender do prestígio do diretor, o resultado geralmente surpreende, por exemplo, na diferença de abordagem entre dois diretores contemporâneos: a adaptação de Laurence Olivier, *Hamlet* (1948), mostra uma interpretação filmada sobre a peça do príncipe dinamarquês; já a adaptação de *Macbeth* de Welles, do mesmo ano, revela “sua própria perspectiva sobre questões por trás das energias da peça” (Davies, 1988, p. 86, tradução nossa)⁷⁸. De fato, essas diferentes perspectivas refletem a posição de diretores como autores de um produto novo, como visões e interpretações.

Welles tendia a acumular funções: era produtor, diretor, roteirista e ator na maioria de seus filmes. Nessa adaptação, em particular, tal concentração resultou numa visão mais pessoal e expressionista sobre a peça escocesa e, conseqüentemente, do protagonista. Uma das características do Expressionismo clássico cinematográfico referido ao diretor é o seu estilo de ângulo de câmera e o alinhamento dentro do quadro. Além disso, os cenários contribuem para uma sensação de isolamento do indivíduo, que reflete o estado da mente de Macbeth a cada passo da história (Davies, 1988).

⁷⁷ Its major effect upon the critical response to filmed Shakespeare was to confront critics with a new territory of adaptive endeavour which had to be accommodated. Many were aghast at the boldness of the assertion which Welles placed before them, and the debacle which culminated in its being withdrawn from the 1948 Venice Festival gives some indication of the strength and the nature of the feelings the film aroused, especially since its obvious contender (in whose favour it was withdrawn) was Olivier's HAMLET. Coming nearly ten years before Kurosawa's much acclaimed THRONE OF BLOOD, the significance of Welles's first Shakespearean film lies in its serving as the most 'positive... touchstone to discriminate the cineaste from the Bardolator"

⁷⁸ [...] his own perspective on issues that lie behind the energies of the play.

Figura 2 – *Macbeth* (1948) de Orson Welles



Fonte: Montagem elaborado pela autora.

Brode (2000) argumenta que Welles criou um protagonista que tem mais em comum com os de outros filmes do diretor, como em *Citizen Kane* (1941) ou *The Magnificent Ambersons* (1942), do que com o rei escocês de Shakespeare, pois “encontramos um homem vazio intimidado por sua esposa lamuriosa. Ele mora em uma casa enorme que, em seu vazio, simboliza o vácuo interno de um homem poderoso” (Brode, 2000, p. 181, tradução nossa)⁷⁹. Além disso, na opinião dos críticos da época, a essa adaptação falta a tragicidade de um personagem que se corrompe como se não tivesse escolhas, além de não haver uma mudança evidente em seu comportamento após assassinar o rei, assim manifestando uma dificuldade do espectador de simpatizar com o personagem (Davies, 1988).

Além da ambientação, o diretor também expressa a natureza de seu protagonista por meio da escolha do figurino e dos adereços usados em cena:

“Ele gradualmente perde todo o constrangimento e degenera gradativamente em um homem natural. Sua coroa, como seu elmo, tem chifres; a certa altura, ele para de beber de taças de prata para beber vinho de chifres de animais” (Brode, 2000, p. 182, tradução nossa)⁸⁰.

A escolha dos termos “degeneração” e “homem natural” é questionável, pois infere que o homem que se torna mais ligado ao natural seja guiado por forças obscuras, mas a relação criada por Welles associa a transformação de Macbeth à degeneração moral que de fato existe e a uma conexão cada vez mais forte com as bruxas, a ponto dele poder conjurá-las en-

⁷⁹ We encounter a hollow man intimidated by his whining little wife. He lives in a huge house, that in his emptiness, symbolizes this powerful person’s inner vacuum.

⁸⁰ He gradually loses all constraint and reductively degenerates into a natural man. His crown, like his helmet, is horned; at one point, he stops sipping out of silver goblets to gulp wine from animal horns.

quanto raios e trovões surgem no céu para se assegurar do que fazer para se manter no trono da Escócia.

O espetáculo a que Welles se propôs produzir para as telas tinha semelhanças ao exibido nos palcos Lafayette Theatre e que, segundo o artigo de Richard France em 1974, abalaria mais os espectadores com emoções semelhantes aos filmes de horror do que com a dramaticidade da tragédia do protagonista (Davies, 1988). De fato, as sequências das Bruxas fazendo seu encantamento no caldeirão durante a abertura do filme, a ambientação obscura do castelo de Macbeth, a longa sequência entre a indecisão do escocês de seguir com o plano de assassinar Duncan e logo depois executá-lo é um dos elementos que contribuem para a atmosfera de horror (Araujo, 2015); ademais, o trabalho com a iluminação, criando contrastes grandes entre luz e sombra, posicionamentos de câmera e vestimentas de Macbeth enquanto rei, transmitindo uma influência obscura no protagonista, constitui outros elementos que contribuem para construir sua imagem. Tais particularidades sobre o longa ditam as observações a serem feitas sobre o personagem, mas, além de descrever a atuação de Welles, aqui se observa a construção do personagem na narrativa fílmica. Brode (2000) resume a adaptação welliesiana da seguinte forma:

Welles tomou um ângulo particular para *Macbeth*. Seu filme retrata a Escócia como um país recém-civilizado, sempre em perigo de retornar a um estado natural mais primitivo. Suas bruxas representam a Antiga Religião, agentes da anarquia na terra e Satanás abaixo, esperando derrubar o ainda novo domínio cristão de Duncan. Para conseguir isso, elas manipulam Macbeth. Não é de admirar, então, que as três irmãs esquisitas não apenas abram a história (como em Shakespeare), mas a fechem. (Brode, 2000, p. 181, tradução nossa)⁸¹

Como dito, a narrativa de Welles inicia-se com o anúncio das Bruxas sobre o encontro com Macbeth; a partir daí, é ao protagonista quem o espectador segue. Araújo (2015, p. 156) argumenta que “a leitura de Orson Welles reforçará a ambiguidade do texto de Shakespeare ao apresentar a tragédia dos fatos no limiar do destino e da ação humana”, ou seja, ao apresentar a profecia, o espectador, por meio do ponto de vista do protagonista, já espera que esta se cumpra; a ambivalência então se estabelece entre a busca pelo poder, através dos atos de Macbeth, e o destino.

Uma particularidade dessa adaptação foi a criação de um personagem que não existe na peça escocesa: o Homem Santo. No filme, ele é um personagem-chave, responsável

⁸¹ Welles took a particular slant to *Macbeth*. His film portrays Scotland as a recently civilized country, always in danger of slipping back to a more primitive natural state. His witches represent the Old Religion, agents of anarchy on earth and Satan below, hoping to overthrow the still-new Christian domain of Duncan. To achieve this, they manipulate Macbeth. No wonder, then, that the three weird sisters not only open the story (as in Shakespeare) but close it.

pelos alertas morais da trama e por conduzir o rito religioso que segue a visita de Duncan ao castelo do Thane de Glamis, ele faz uma oposição evidente entre as Bruxas, de um lado o homem santo, sagrado; de outro as bruxas são profanas e pagãs. Além disso, é ele quem alerta Macbeth sobre acreditar na profecia, que forças do mal dizem uma verdade para depois trair com mentiras, fala que na peça pertence ao personagem de Banquo. Ao levar a notícia do assassinato da esposa e dos filhos de Macduff, é também o Homem Santo quem estabelece ainda mais a oposição entre dois lados opostos: Macbeth de um lado, Malcolm e Macduff de outro. Assim se estabelece a oposição entre bem e o mal, a qual, na interpretação de Welles, fortalece a relação entre o sagrado e o profano, causada pela traição de um estimado homem nobre: assim, com esse fato paradoxal se faz o caos e a tragédia.

4.2.2 *Akira Kurosawa (1957)*

Também conhecido como um diretor que tenta superar fronteiras cinematográficas, Kurosawa fez três adaptações de obras de Shakespeare: *O homem mau dorme bem* (1960), uma adaptação de *Hamlet*, *Ran* (1985), baseado em *Rei Lear*, e *Kumonosu-jô* (1957), baseado em *Macbeth*. *Kumonosu-jô*, que em japonês significa Castelo de Teia de Aranha e recebeu no Brasil o título de *Trono manchado de sangue*, é de longe uma das mais investigadas e dita como uma das adaptações mais bem sucedidas de *Macbeth* (Bloom, 1998), o que é algo significativo para uma produção não anglófona.

Kurosawa reescreve a história de *Macbeth* para a cultura japonesa no período medieval e surpreendentemente mantém a dinâmica da peça escocesa. Hoje, o filme de Kurosawa é considerado um filme shakespeariano, independentemente de alguns críticos não o reconhecerem como tal, pois nele não há uma única palavra do texto do Bardo, mas uma versão japonesa dos personagens mais importantes, assim como dos principais eventos; no entanto, sua sequência de acontecimentos é mantida. A experiência cinematográfica proporcionada pelo diretor japonês é analisada por Davies (1988) da seguinte forma:

Embora seja certamente verdade dizer que houve uma importante mudança de atitude desde 1961 na forma como a América do Norte e a Europa Ocidental vêem a cultura oriental, permanece - por mais sério que aceitemos que seja sua intenção artística - um problema interpretativo substancial, e este é especialmente verdadeiro quando uma obra original é tirada de uma cultura e articulada por meio de convenções de outra. É enganosamente fácil para um observador ocidental com conhecimento da peça de Shakespeare (e, portanto, com certas expectativas de sua própria resposta emocional) impor essa resposta ao idioma desconhecido do filme;

fazer com que a semiótica não acostumada do filme se encaixe nos signos textuais e sub-textuais conhecidos da peça (Davies, 1988, p. 154)⁸²

Apesar da barreira da linguagem, *Trono Manchado de Sangue* é uma das adaptações de *Macbeth* mais conceituadas pela crítica especializada, pois o desenvolvimento da trama apresenta uma sequência de eventos semelhantes à da peça do dramaturgo inglês, daí o filme ser considerado uma tradução intersemiótica, ou seja, uma transformação do verbal em visual, que pode ser caracterizado também como uma tradução intercultural (Silva, 2013, p. 58): “um processo adaptativo que envolve duas matrizes culturais”, a do texto-fonte e a do filme adaptado, assim, a peça ambientada no reino da Escócia é adaptada para o período medieval e feudal japonês (Miranda; Inokuchi, 2009). Ainda sobre a complexidade da tradução intersemiótica e intercultural:

Trono manchado de sangue retrata um enredo produzido com nuances tão dramáticas e de uma complexidade humana tão intensa que são comparáveis às de Shakespeare, embora pouco ou nada do texto original da peça esteja presente nas falas dos personagens dentro do filme. Esse fato enfatiza o aspecto de que uma tradução intersemiótica e cultural pode englobar, muitas vezes, elementos sutis, como intencionalidades e motivações internas contidas no texto original, que são transpostas para o contexto cultural alvo (Miranda; Inokuchi, 2009, p. 153).

Akira Kurosawa foi um prolífico diretor japonês cuja obra constam 31 filmes realizados ao longo de sua carreira. Com uma importante posição nacional, ele destacou-se também no gênero *jidaigeki*, uma espécie de filme de época japonês, mas que se concentrava na época medieval e na figura dos samurais, e, de certa maneira, incluía na sua estética a junção das técnicas formalistas japonesas e o realismo ocidental, inspirado nos westerns (Suzuki, 2020). Ao contrário da maioria das produções do gênero que se concentravam na ação e no entretenimento, o diretor buscava um comprometimento histórico e artístico, com uma preocupação com a estética, visíveis em *Trono Manchado de Sangue* e em seu *western*, *Os sete samurais*, por exemplo. (Miranda; Inokuchi, 2009).

A trama de *Trono Manchado de Sangue* conta a história do protagonista, o destemido samurai Washizu (Macbeth), um valoroso guerreiro que tem a confiança de Lord Tsuzuki (Duncan), o grande senhor do Castelo de Teia de Aranha. A hierarquia é representada por feudos, chamados de Fortalezas, que no momento estão em guerra com um rebelde.

⁸² Whilst it is certainly true to say that there has been an important change of attitude since 1961 in the way North America and Western Europe look at Oriental culture, there remains — however serious we accept its artistic intentions to be — a substantial interpretative problem, and this is especially true where an original work is taken from one culture and articulated through conventions of another. It is deceptively easy for a Western observer with a knowledge of Shakespeare's play (and therefore with certain expectations of his own emotional response) to impose that response upon the unfamiliar idiom of the film; to make the unaccustomed semiotics of the film fit the known textual and sub-textual signals of the play.

Washizu, o senhor da Primeira Fortaleza, e Miki (Banquo), o comandante da Segunda Fortaleza, cavalgam em direção ao seu senhor após a batalha em que conquistaram a vitória. Ao passar por entre a Floresta da Aranha, nela encontram o Espírito Maligno (substituindo as Três Bruxas) que lhes faz a profecia de que Washizu, vivido pelo ator Toshiro Mifune, se tornará naquele mesmo dia, o senhor da Guarnição do Norte e futuramente no soberano do Castelo; para Miki, o Espírito lhe profetizou o título de senhor da Primeira Fortaleza e que um dia seu filho governaria o Castelo de Teia de Aranha.

Ao serem recebidos com pompa de vitoriosos, o Grande Senhor lhes nomeia com os títulos com os quais o Espírito lhes tinha profetizado: Washizu se torna o senhor da Guarnição do Norte e Miki o senhor da Primeira Fortaleza. A incredulidade lhes toma o rosto e, de acordo com Davies (1988), as emoções transmitidas pelos atores apresentam complexidade muito similar às dos personagens de Macbeth e Banquo ao ouvirem que ao primeiro foi concedido o título de Thane de Cawdor.

Ao saber da profecia, Asaji, esposa de Washizu, tenta convencer o marido a concretizar a segunda parte a qualquer custo: tornar-se o senhor do Castelo de teia de Aranha, ou seja, assassinando o senhor em sua visita, pois segundo ela, Lord Tsuziki estaria vindo para a Guarnição do Norte para fazer com eles o mesmo que tinha acontecido com o traidor. Interpretada pela atriz Isuzu Yamada, Asaji assume uma presença forte em cena, apesar de quase não se mover de sua posição perfeita diante do marido; sua caracterização marcante é considerada um dos pontos altos do longa e de uma estabilidade em cena que cada movimento seu carrega poderosa expressão.

Figura 3 – *Trono manchado de sangue* (1957) de Akira Kurosawa



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

Encorajado pela esposa, Washizu mata seu senhor e se coloca em eterno estado de alerta para se manter no trono: por exemplo, garantindo o silêncio de Miki ao nomear o filho dele como seu herdeiro, já que ele e sua esposa não conseguiam ter filhos. Com a notícia que Asaji está grávida, o protagonista trama a morte de Miki e de seu filho para que o herdeiro de seu sangue prossiga como senhor do Castelo de Teia de Aranha.

Para Suzuki (2020, tradução nossa), o filme de Kurosawa procura ilustrar muito mais as limitações da liberdade de escolha do que a inutilidade da ambição mundana, assim como na peça de Shakespeare, pois o erro trágico de ambos os protagonistas “não é seu desejo cego de poder, mas sim seu erro em imaginar-se um agente livre em um mundo onde suas ações são, em última análise, circunscritas”⁸³. Ou seja, a profecia do espírito não dita exclusivamente uma ambição do Lord japonês, mas um dos pontos de um estado cíclico, que inevitavelmente se cumpriria.

Suzuki (2020) aborda o argumento de que Asaji discute com o marido que, ao assassinar o seu superior para tomar o lugar dele, Washizu está apenas cumprindo com o ciclo natural de eventos no Japão medieval, pois Lord Tsuzuki fez ato semelhante para ascender ao trono. Se em *Macbeth*, o ponto de ruptura para o personagem foi sua decisão de matar Duncan, posicionando-o nas consequências vindas de suas ações, Washizu, por outro lado, não está na mesma balança de “liberdade” considerada nos valores humanistas da cultura ocidental, mas se mantém, apesar das construções de cenas inspiradas nos westerns estadunidenses, de certa forma na tradição e no formalismo japonês.

4.2.3 Roman Polanski (1971)

Macbeth de Polanski foi considerada a mais sangrenta e violenta das adaptações da peça escocesa vistas até então. Produzido depois do sucesso comercial de *Romeo & Juliet* (1969) de Zeffirelli, também chama atenção por trazer um casal jovem nos papéis protagonistas, detalhe um tanto inesperado para quem imagina Macbeth e Lady Macbeth como um casal maduro, embora os atores que interpretaram o casal protagonista, John Finch e Francesca Annis, que tinham respectivamente 28 e 25 anos. Numa produção financiada pelo responsável pela revista *Playboy*, Hugh Hefner fez uma única exigência: de que Lady Macbeth deveria ser interpretada por uma atriz loura e bonita e que a nudez seria performada na famosa cena de sonambulismo (Brode, 2000).

⁸³ [...] is not his blind lust for power, but rather his error in imagining himself a free agent in a world where his actions are ultimately circumscribed.

Francesca Annis não foi a única atriz cuja nudez foi mostrada nessa produção. Numa das cenas mais marcantes das Bruxas, dezenas delas se encontram ao redor de um caldeirão completamente nuas, assim como o filho de Macduff, que na cena está sendo banhado pela mãe. Aguero (2009), ao discutir a nudez no filme de Polanski, não se refere à questão da nudez exclusivamente relacionada à erotização, mas a uma relação de dominação em que os dominados ou aqueles que estão de algum modo em papel de vítima, estão nus.

Aguero (2009), em sua análise sobre imagens lúgubres de morte da mesma adaptação, argumenta que a corrupção está em toda a sociedade na narrativa, não apenas no personagem principal. Uma justificativa para isso é o considerável espaço em tela que o diretor dispõe para um personagem coadjuvante e com poucas falas na peça: Rosse. Estando ao lado de Macbeth assim que ele ascende ao trono e o auxiliando nos crimes posteriores, até que se vê preterido por outro servo, Rosse deserta a Escócia e procura se aliar a Macduff e Malcolm, apesar de ter ajudado no Massacre da família do primeiro.

Figura 4 – *Macbeth* (1971) de Roman Polanski



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

Nudez e corrupção fazem parte do realismo do filme que chama a atenção dos especialistas tanto em cinema quanto da obra shakespeariana ao colocar em imagens o que Shakespeare relata no texto, principalmente em relação à violência, que provavelmente seja elemento mais discutido a partir dessa produção. Harper (1986, p. 203, tradução nossa) relata:

As imagens realistas de Polanski fundamentam a tragédia na esfera sublunar. Sua metáfora saliente, sangue, é inexplicavelmente humana. Ele avermelha o celulóide, retratando gráfica e brutalmente aqueles incidentes que Shakespeare apenas relata: Macbeth degolando soldados inimigos, Duncan enforcando o Barão de Cawdor, Macbeth esfaqueando Duncan repetidamente, os capangas de Macbeth assassinando Banquo ou estuprando e destruindo a casa de Macduff, Macduff decapitando

Macbeth. Corpos amassados e mensageiros manchados de sangue cobrem a tela. Em um eco gratuito da carnificina louca de Macbeth, Polanski insere atrocidades adicionais – o enforcamento de soldados inimigos, o fuzilamento de Seyton e a mutilação de ursos.⁸⁴

No capítulo sobre a peça foi discutida a naturalização de atos violentos na sociedade inglesa de início do século XVII. Na década de 1970, o contexto seria em parte diferente, mas guerras não deixaram de existir. À época, a guerra do Vietnã ainda tinha participação dos Estados Unidos que, ao decidir encerrar sua participação na guerra, já tinha acumulado 58 mil mortos ao longo de oito anos: ao todo cerca de 1,5 milhão de pessoas mortas no conflito⁸⁵. Até na área do entretenimento o tema da violência também estava recorrente, já que, na mesma semana de estreia da adaptação de Polanski, entraram em cartaz filmes como *Dirty Harry*, *Taxi Driver* e *Death Wish* (Brode, 2000).

É difícil desassociar a violência gráfica presente no longa da tragédia pessoal na vida do diretor que teve sua esposa grávida, Sharon Tate, e mais quatro amigos brutalmente assassinados em sua residência por um grupo pertencente a um culto. Um evento grotesco e sem sentido, e para alguns, foi como a adaptação do diretor foi recebida por boa parte da crítica especializada da época (Aguero, 2009).

A conclusão do filme também decepcionou a crítica, pois na peça há uma harmonia restaurada quando Macbeth é morto, mas na versão de Polanski, ao mesmo tempo que Malcolm se regozija pela derrota do tirano e anseia pelo início de seu reinado, o filme se encerra com Donalbain retornando à Escócia e se dirigindo ao abrigo das Bruxas, indicando uma nova ruptura em busca de poder, o que deixa ainda mais desesperançoso o encerramento de uma história que termina com um gosto amargo. Sobre a questão do drama humano, Brode (2000) argumenta que, embora seja um ator competente, John Finch falhou em despertar no público a sensação de angústia interna do protagonista, que seria o fator principal do personagem como herói trágico.

Apesar da existência de inúmeras adaptações de *Macbeth*, a importância das adaptações de Welles, Kurosawa e Polanski se destaca não só nos estudos das adaptações da peça

⁸⁴ Polanski's realistic imagery grounds the tragedy in the sublunary sphere. His salient metaphor, blood, is inexplicably human. He reddens the celluloid, graphically and brutally depicting those incidents that Shakespeare only reports: Macbeth hewing enemy soldiers, Duncan hanging the Thane of Cawdor, Macbeth repeatedly stabbing Duncan, Macbeth's henchmen murdering Banquo or raping and destroying Macduff's household, Macduff decapitating Macbeth. Crumpled bodies and blood-spattered messengers litter the screen. In a gratuitous echo of Macbeth's mad carnage, Polanski inserts additional atrocities – the hanging of enemy soldiers, the shooting of Seyton, and mangling of bears.

⁸⁵ Informação disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/guerra-vietna.htm>
Acesso em: 25 abr. 2022.

escocesa, como no que identificamos como estudos de filmes shakespearianos no presente trabalho.

Como anteriormente mencionado, a peça escocesa segue uma estrutura simples em termos de desenvolvimento de trama que se assemelha a estruturas de roteiros e narrativas chamadas tradicionais que incluem: um personagem que deseja algo, que se desenvolva um conflito, que em seguida o personagem deva embarcar em uma jornada emocional para no final resolver a situação do conflito e/ou desejo.

Outro ponto comum nesse tipo de narrativa é que os cineastas mais tradicionais procuram apresentar um nível claro de encerramento da história, ou seja, na tendência de não deixar fios soltos ao contar o final da narrativa, especialmente em tramas que não são divididas em trilologias ou sagas. Tais elementos estão presentes na forma da narrativa fílmica tradicionalmente reconhecida como Cinema Clássico Hollywoodiano por questões de influência desde os anos de 1920 e por ter se desenvolvido de forma mais elaborada nos estúdios de cinema estadunidenses (Bordwell, *et al.* 2017).

Apesar desse tipo de narrativa ter “Hollywood” como principal referência, cineastas de outras nacionalidades e de outras culturas costumam seguir na maioria das vezes alguns desses parâmetros da tradição ao contar uma história através da imagens em movimento. No entanto, esses elementos não constituem regras específicas seguidas por cineastas, que muitas vezes, dependendo da motivação criativa, podem quebrar com alguns ou vários desses elementos (Bordwell, *et al.* 2017).

Outro elemento a se considerar é que cineastas de produções clássicas hollywoodianas tendem a abordar a psicologia do personagem de modo que tenha influência no desenvolvimento da trama. Portanto, peças como *Macbeth*, ou *Hamlet*, ou ainda outras peças da obra shakespeariana que abordam várias questões de consciência problemática dos personagens são uma fonte de adaptação fílmica desde o início da história do cinema. Assim, a popularidade das peças em geral e em particular da história do Thane escocês, que perpassa pela força narrativa ao contar a história de um homem honrado que acaba se destruindo em consequência de suas ações, tornou-se também popular na história do cinema.

5 *MACBETH – AMBIÇÃO E GUERRA DE KURZEL (2015)*

“Adoramos assistir a pessoas se destruindo”⁸⁶

(Justin Kurzel)

As adaptações filmicas de obras shakespearianas são produções que, muitas vezes, apresentam uma visão particular de seu texto de partida, como as adaptações mais conhecidas de *Macbeth* já citadas, que se destacam pelas particularidades de diretores que são por si mesmos uma marca, um *branding*, como as produções de Orson Welles, Akira Kurosawa e Roman Polanski. A adaptação de Justin Kurzel (2015), no entanto, não se apoia em sua posição de prestígio pois o diretor australiano era praticamente um desconhecido de grandes produtoras, mas se destaca com a presença de um elenco estelar. Outro motivo para a produção merecer atenção é que vemos a adaptação de Kurzel como uma releitura singular de um protagonista com conflitos internos sensíveis ao público do século XXI, já que as escolhas de Kurzel em enfatizar determinados traumas do personagem desenvolvem-se de forma a buscar a simpatia do espectador para com um personagem que se destrói ao longo da trama.

Macbeth: Ambição e Guerra de Kurzel (por motivos de esclarecimento será referido neste trabalho pelo subtítulo recebido aqui no Brasil: *Ambição e Guerra*) teve boa recepção de crítica na época de sua estreia no 68º Festival de Cannes em 2015, onde recebeu uma menção especial (ROSA, 2020). Além do festival francês, o diretor foi indicado como melhor diretor para o prêmio *British Independent Film Awards*, mas, sendo desconhecido do grande público, os destaques principais desta adaptação foram a escolha do elenco, especialmente dos atores que interpretam o par Macbeth, Michael Fassbender e Marion Cotillard, uma dupla considerada um *dream team* à época.

Neste caso, vale lembrar a discussão de Anderegg (2003) sobre o peso dos atores para a produção quando ele afirma que “as peças de Shakespeare sempre dependeram, em maior ou menor grau, do poder dos atores, especialmente em períodos em que os diretores desempenhavam papéis essencialmente subservientes” (p. 18, tradução nossa)⁸⁷; de fato, a produção de Kurzel apoia-se muito mais na presença dos atores Michael Fassbender e Marion Cotillard como o casal Macbeth do que no até então desconhecido diretor australiano para atrair espectadores.

⁸⁶ “We love watching people dismantle themselves” Kurzel, Justin. Disponível em: <https://www.denofgeek.com/movies/justin-kurzel-interview-macbeth-breaking-bad-snowtown/> Acesso em: 2 jun. 2021.

⁸⁷ Shakespeare’s plays always depended, to a greater or lesser extent, on star power, especially in periods when directors played essentially subservient roles.

Fassbender e Cotillard já tinham anterior prestígio de crítica e de público: ele já tinha sido indicado a prêmios como Globo de Ouro, Bafta e *SAG Awards* de melhor ator pelo filme *Shame* (2011), de Steve McQueen, além de ter tido sucesso em produções como *X-Men: First Class* (2011) de Matthew Vaughn, *Prometheus* (2012) de Ridley Scott, *12 Years a Slave* (2013) - outra colaboração com o diretor Steve McQueen-, *X-Men: Days of Future Past* (2014) de Brian Singer; já a atriz teve grande reconhecimento quando interpretou a lendária cantora francesa Edith Piaf em *La Vie en Rose* (2007) de Olivier Dahan, atuação que lhe rendeu o prêmio de melhor atriz da Academia, além de participar de outras produções de sucesso como *Midnight in Paris* (2011) de Woody Allen, *The Dark Knight Rises* (2012) de Christopher Nolan, *Rust and Bone* (2012) de Jacques Audiard, entre outros.

De fato, a recepção crítica do filme de Kurzel concentra-se na maioria das vezes em comentários sobre o empenho dos atores Fassbender e Cotillard em cena e aponta consideráveis elogios às interpretações de ambos. A atuação de Cotillard, por exemplo, foi dita como a que “consegue comandar seu próprio espaço no filme, fazendo mais com menos”, na crítica do *The Guardian* (Bradshaw, 2015, tradução nossa)⁸⁸, ou em sua “interpretação da famosa cena de sonambulismo de Lady Macbeth [...] é talvez a melhor atuação por si só” segundo *The Telegraph* (Collin, 2015, tradução nossa)⁸⁹. Sobre Fassbender, *The Telegraph* o considerou ter nascido para o papel; já *The Washington Post* considerou que ele estava no topo de sua atuação (O’Sullivan, 2015)⁹⁰, algo significativo, já que, no mesmo ano, o ator foi indicado para diferentes prêmios por sua interpretação do papel título em *Steve Jobs* de Danny Boyle.

Justin Kurzel, por sua vez, cultivou uma carreira de destaque em seu país, Austrália. Seu primeiro longa, *Os Crimes de Snowtown* (2011), teve aclamação de crítica e de público nacional e internacionalmente, recebendo indicações para prêmios em festivais independentes. Antes da adaptação de Shakespeare em questão, ele apenas codirigiu *The Turning* (2013), uma produção bem-sucedida que lhe rendeu uma indicação de melhor diretor, junto a seus colegas co-diretores, ao Prêmio da Academia Australiana de Cinema e Televisão. *Ambição e Guerra* foi seu primeiro filme com astros de Hollywood, apesar de ser uma produção independente, de orçamento apertado, e de ter passado por alguns percalços nas gravações devido ao clima nas *Highlands* da Escócia durante o inverno. Seu desempenho na produção shakespeariana deve ter sido satisfatória para os estúdios, pois, no ano seguinte, Kurzel voltou

⁸⁸ Cotillard is able to command her own space in the film, doing more with less.

⁸⁹ [...] rendition of Lady Macbeth’s famous sleepwalking scene [...] is perhaps the single finest piece of self-contained acting.

⁹⁰ [...] at the top of his game [...]

a trabalhar com Fassbender e Cotillard na adaptação para as telas do videogame *Assassin's Creed* (2016).

Na nossa análise da peça, em capítulo anterior, enfatizamos como o protagonista Macbeth é inicialmente um nobre admirável que ao longo da trama torna-se um vilão e nos estágios pelos quais ele atravessa a história, pautado pelas falas das demais personagens sobre ele e sobre uma análise de sua própria consciência através dos solilóquios e dos “à parte”. Com o filme de Kurzel, a análise concentra-se nas imagens que refletem escolhas da produção para retratar o protagonista e identificar seus próprios estágios para traçar uma ideia de um herói trágico especificamente pelo olhar de Kurzel, a partir da peça de Shakespeare.

5.1 Guerra e Luto

A ambição e Guerra inicia-se com uma cena que não existe na peça de Shakespeare: o funeral de uma criança, filho de Macbeth e Lady Macbeth, que imediatamente responde a uma das especulações sobre a história, a de que o casal poderia ter concebido um herdeiro. A cena inicial, portanto, determina uma situação de luto. Aliás, é o contexto de luto que inicia a abordagem psicológica sobre o protagonista de Kurzel.

O diretor apresenta sequências de tomadas quase sem diálogo para fundamentar possíveis traumas do casal principal, especialmente do protagonista. Gomes (2014), falando sobre a personagem cinematográfica, afirma que a narrativa visual, de um lado, não dá espaço para a imaginação do espectador quando se trata da caracterização material da personagem; por outro, o cinema dá ao consumidor do filme maior liberdade de interpretações quanto às definições psicológicas a partir das imagens apresentadas. Desta maneira, as personagens materializam-se nas telas através dos atores com a ajuda do figurino e da construção visual do personagem como um todo. No entanto, o conjunto imagético de uma produção não se resume às pessoas em cena, mas na união de elementos como o cenário, a iluminação, a trilha sonora, o roteiro e demais detalhes de produção. No caso do protagonista de *Ambição e Guerra*, apesar de longa utilizar boa parte do texto shakespeariano com algumas modificações, é através do texto imagético nos primeiros minutos de filme que Kurzel fundamenta uma leitura particular de seu protagonista, já que seu Macbeth só emite suas primeiras palavras, por volta dos dez primeiros minutos de filme.

Kurzel, então, não deixa dúvidas de que sua visão da peça escocesa traz o luto como importante fator para os personagens principais. Em entrevista para o jornal *The Guardian*, o diretor afirma: “foi o que eu vi em *Macbeth*... o uso da ambição pelo casal Macbeth para

substituir a dor da perda”⁹¹ (Leigh, 2015, tradução nossa). Assim, a organização da narrativa visual do diretor conduz para a relevância do estado psicológico do protagonista causado pela morte presumidamente natural do filho pequeno e, em seguida, por traumas e perdas da guerra.

Figura 5 – Funeral do filho do casal Macbeth



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

A narrativa do filme abre com um plano fixo de cima sobre um menino morto, colocado sobre uma pira. Parece ser um dia nublado ou quase noite, pois há pouca iluminação. Em seguida, em plano médio, uma mulher em luto aproxima-se com outras pessoas de preto atrás dela. Então, a câmera foca no corpo onde ela deposita pequenas flores nas mãos da criança, lágrimas enchem seus olhos, um homem atrás dela também se aproxima e as demais presentes permanecem se protegendo do frio, um vento gélido bate nas suas costas. A sequência é acompanhada ao fundo pela trilha sonora composta por Jed Kurzel. No plano seguinte, o homem aproxima-se. Ele deposita pedras sobre as pálpebras da criança, depois joga um punhado de terra sobre as mãos do menino morto. Acendem a pira funerária enquanto as demais pessoas observam. Através da câmera em médio *close-up* o casal, com rostos dispostos de perfil, é mostrado na tela, chorando silenciosamente; a mulher encosta o rosto no ombro do homem, que vira o pescoço para ela. A sequência trata do funeral de uma criança onde pai e mãe, Macbeth e Lady Macbeth se despedem do filho.

Além da presença dramática desses personagens na tela, o espaço mostrado também cria um ambiente para a composição da cena bem como para a inserção de novos eventos na narrativa fílmica. Uma paisagem fria e montanhosa escocesa toma a tela em plano aberto

⁹¹ “That’s what I saw in *Macbeth*... The Macbeths’ use of ambition to replace grief”. Disponível: <https://www.theguardian.com/film/2015/sep/24/macbeth-director-justin-kurzel-australian-film-maker-snowtown>. Acesso: 23 fev. 2020.

extremo. Em seguida, em outro plano aberto e um pouco mais fechado, a câmera aproxima-se até que sejam visualizadas três figuras que observam o funeral de longe. No plano seguinte, mostram-se três mulheres em câmera baixa com as montanhas ao fundo: a mulher da ponta esquerda segura uma menina pelos ombros à sua frente, e a do meio segura um bebê nos braços; apenas a mulher da ponta direita não parece ter algo nas mãos. Em *close-up* cada uma dessas mulheres é apresentada na tela, e, neste momento, são mostrados traços de sua aparência física e marcas de seus rostos são enfatizadas enquanto falam as famosas primeiras linhas das Três Bruxas da peça para anunciar o iminente encontro com Macbeth após a batalha.

O espectador é então apresentado ao contexto político da trama, onde lê-se na tela em um letreiro vermelho que uma guerra civil assola a Escócia. Nesse contexto, várias informações são introduzidas como forma de sinalização dos principais pontos de desenvolvimento da narrativa filmica: sabe-se que Macdowald, que é a figura do traidor, lidera mercenários contra o rei Duncan; sabe-se ainda que poucos continuam fiéis à Coroa; que Macbeth, Thane de Glamis, lidera um exército cansado e que o rei enviou suas últimas reservas para a batalha de Ellon, onde será decidida a guerra. Há, logo depois, uma transição de tela em que se sobressai uma tonalidade avermelhada com uma névoa, e, à medida que a tela preta do letreiro vermelho some, novamente em plano aberto, um homem sozinho, ao longe, contempla a paisagem, com a vista do sol à sua frente. Essa opção por locações em ambientes abertos para construir a narrativa do filme explora intensamente a paisagem fria e montanhosa da Escócia, como reforça Miller:

Filmado em locações nas montanhas desoladas da Escócia rural, os trajes, as sequências de batalha e o design do cenário capturam meticulosamente o cenário da peça no século XI. No entanto, sem comprometer de forma alguma a sensação geral de autenticidade do período, é ideológica e psicologicamente um *Macbeth* para o século XXI, [...] (Miller, 2016, p. 62, tradução nossa)⁹²

Assim, podemos dizer que tanto os espaços quanto outros elementos visuais contribuem para a construção particular e abordagem de temas da peça no filme. É o caso da névoa que persiste por diferentes momentos do longa em que penetra as cenas de batalha, seja para materializar as palavras das bruxas, antecipando seu encontro com o protagonista: “o belo é feio e o feio é belo, ambos pairam na cerração e imundície do ar⁹³”, ou para estabelecer o tom obscuro e turvo que predomina na maior parte do longa. As montanhas escocesas, por sua

⁹² Do inglês: Filmed on location in the bleak highlands of rural Scotland, the costumes, battle sequences and set design meticulously capture the eleventh-century setting of the play. Yet without in any way compromising the overall feel of period authenticity, it is ideologically and psychologically a *Macbeth* for the twenty-first century, [...] (Miller, 2016, p. 62)

⁹³ Tradução presente na legenda em português para *Ambição e Guerra*.

vez, também disputam espaço na tela com as nuvens e, nestes primeiros minutos do filme, vale considerar que tanto as adversidades da guerra, tais como as angústias, os medos, as perdas etc., quanto o ambiente fatigante de escuridão e frio são elementos chaves para a construção imagética do herói nesta produção.

Na cena seguinte, a névoa toma conta da tela e, aos poucos, homens armados com espadas vão chegando e se enfileirando enquanto seus contornos se confundem com a própria névoa. Os homens têm seus rostos pintados e Macbeth logo é mostrado como um deles. O protagonista encara um grupo de jovens soldados que vai se juntar ao seu grupo, rapazes adolescentes com feições feridas e assustadas que revelam já estarem cientes do que vão enfrentar. A câmera foca em alguns rostos que silenciosamente se preparam para a batalha com a liderança de Macbeth e Banquo.

Ainda em sequências sem nenhum diálogo, Macbeth ajuda um dos rapazes, interpretado pelo ator Scot Greenan, à época com apenas 14 anos, ao atar uma espada à mão do garoto. Ao assim proceder, Macbeth demonstra uma expressão de afeto à medida que o prepara, pinta o rosto do garoto e, ao terminar, o acaricia na bochecha com um gesto paternal. Ao mesmo tempo, os demais homens preparam-se para a batalha e alinham-se com espadas à mão, entre eles outro personagem importante: Banquo, interpretado pelo ator Paddy Considine, que na peça de Shakespeare é um dos responsáveis pelo sucesso do exército de Duncan na batalha por ser outro feroz guerreiro. Os homens olham em direção ao oponente e, de repente, quase em uníssono, ecoam um grito que anuncia a corrida em direção a uma névoa que esconde o exército inimigo, e Macbeth corre à frente.

Figura 6 – Macbeth prepara o jovem soldado e a batalha começa



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

A batalha em questão é marcada por momentos em *slow motion* que enfatizam a expressão nos rostos dos homens e rapazes. Entretanto, outras sequências ocorrem em movimentação acelerada da luta brutal com espadas mas também em embates corporais em que se mostram os rostos marcados por fúria, medo, lama e sangue, ou enlouquecidos pelo frenesi da luta, ou assustados e perdidos, sem saberem o que fazer enquanto a névoa se espalha pelo campo de batalha e se mistura aos soldados em luta. Durante a luta, o foco da câmera man-

tém-se principalmente em Macbeth, mas em determinado momento também em Banquo de forma a destacar a luta feroz de ambos, tal como a descrição do soldado ferido na peça de Shakespeare, que exalta a habilidade dos dois homens com a espada, mas, diferentemente da peça, o espectador é apresentado não somente a uma perspectiva heróica, mas também caótica da guerra, e que, apesar de mostrar a bravura dos personagens, destaca a confusão mental do protagonista.

O objetivo de Macbeth parece ser atravessar o campo de batalha e alcançar o líder do exército oponente. Enquanto avança, o protagonista levanta o mesmo jovem soldado, o empurra a continuar e, mais uma vez, as imagens voltam para o modo *slow motion*. Mostra-se então o garoto direcionando o olhar para algo e a trilha sonora anuncia a presença das Três Bruxas. Macbeth permanece imóvel no centro da tela, mas todos ao redor continuam a se movimentar em câmera lenta como se estivessem em estado de paralisia. Embora o espectador visualize esse momento de paralisia do personagem, ela parece acontecer apenas em sua mente ao perceber a figura das Três Bruxas (três figuras, no meio delas está uma menor, como a de uma criança) que observam a batalha de perto, paralisadas como ele; ao redor, os homens ainda lutam.

Com a presença das bruxas, há uma mudança de perspectiva de cores na narrativa fílmica. A névoa que as cerca muda para um tom amarelado, destoando do tom cinzento do protagonista e dos demais que guerreiam. Assim como a mudança de cor, a paralisia de Macbeth também se altera e passa a se movimentar em *slow motion* enquanto as Bruxas desaparecem e Macbeth avança ainda mais no campo de batalha a fim de alcançar Macdowald. Após essa breve aparição das bruxas, o jovem é morto na batalha, o que pode indicar a influência delas no desencadeamento dos acontecimentos, visto que a figura do jovem será recorrente na narrativa do filme.

Figura 7 – O caos da batalha contrasta com as cenas em *slow motion*



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

Como podemos ver, a sequência da batalha em que se apresenta um trabalho bastante elaborado de composição de imagem e fotografia é um ponto chave para a construção do protagonista desde o início do filme. E isso é reforçado pelo diretor de fotografia do longa, Adam Arkapaw, que já havia trabalhado com Kurzel em projetos anteriores. Em entrevista para a revista *American Cinematographer*, Arkapaw fala sobre a escolha pelo *slow motion* durante para as cenas da batalha inicial:

Quando eu tinha 23 anos, fiz um documentário no Oriente Médio e conheci alguns caras em Israel que haviam estado no exército e foram dispensados porque sofriam de transtorno de estresse pós-traumático. Pedi que descrevessem. Eles me disseram que é como se cada momento durasse uma eternidade, tudo está em câmera lenta, que é quase como uma banalidade, uma quietude da qual você não pode escapar - o que é terrível. Isso é o que exploramos quando Macbeth cai em sua loucura. (Arkapaw, 2016, tradução nossa)⁹⁴

A afirmação de Arkapaw denota a influência que os problemas de seu tempo têm nas suas decisões ao adaptar um texto do século XVI; o mesmo pode-se dizer dos demais envolvidos com a produção do filme: embora o diretor seja, muitas vezes, considerado o grande autor de uma adaptação, outros participantes como roteiristas, atores, diretores de fotografia, edição, etc., têm seus papéis estabelecidos e suas contribuições no ato de adaptar. Como parte de um todo, a direção de fotografia é a responsável pela qualidade da tomada em termos de imagem, luz, sombra, exposição e enquadramentos, além de ser uma atividade que requer conhecimento de câmera e resolução. Em outros termos, com a fotografia “o cineasta pode selecionar a gama de tonalidades, manipular a velocidade do movimento e transformar a perspectiva” (Bordwell, *et al*, 2017, p. 159). Quando perguntado sobre a marcante variedade de cores exploradas ao longo do filme, Arkapaw responde:

E no caso de Macbeth, você realmente está entrando na cabeça do personagem - ele está vendo aparições. Uma vez que você está dentro da cabeça de alguém, é como um sonho; realmente não há limites para o que você pode fazer. Portanto, uma liberdade que decidimos tomar era não nos restringir a combinar todas as tomadas em uma sequência. [...] Essa foi outra subversão que tentamos fazer. Você espera que as bruxas sejam mais frias ou mais macabras, mas nós queríamos que elas fossem mais quentes. Tentamos usar o sol e as chamas para tornar a imagem meio celestial - mais angelical do que bruxa, eu acho. (Arkapaw, 2016, *online*, tradução nossa)⁹⁵

⁹⁴ When I was 23, I did a documentary in the Middle East and met some guys in Israel who had been in the army and were discharged because they suffered from PTSD. I asked them to describe it. They told me it's as if every moment lasts an eternity, everything is in slow motion, that it's almost like a banality, a stillness that you can't escape — which is terrible. That's what we explored as Macbeth crashes into his madness.

⁹⁵ And in the case of Macbeth, you really are getting inside the character's head — he's seeing apparitions. Once you're inside someone's head, it's a dreamscape; there really are no boundaries to what you can do. So one liberty we decided we would take was to not be restricted to matching every shot in a sequence. [...] That was another subversion we tried to do. You might expect the witches to be colder or more macabre, but we wanted them to be warmer. We tried to use the sun and flares to make the image sort of heavenly — more angelic than

Podemos dizer então que em *Ambição e Guerra* a cena de batalha inicial foi feita para ser experiência visual crua, violenta e caótica, não apenas para contar de forma cronológica o que acontece em batalha, mas também para retratar a mente perturbada do protagonista experienciando um acontecimento traumático. Ainda tratando disso, Arkapaw acrescenta:

“Tentamos entrar em sua mente e ver todas as coisas horríveis e traumáticas que ele teria visto na batalha. Sendo um grande comandante, ele teria passado por muitas batalhas; na interpretação de Justin [Kurznel], isso cobrou seu preço e o fez cair na loucura”(Arkapaw, 2016, tradução nossa)⁹⁶.

De fato, no filme o embate se encerra com o golpe mortal no oponente Macdowald (Hilton McRae) dado por Macbeth, que fecha os olhos em breve momento de alívio e exaustão. O desfecho do conflito é acompanhado pela narração em *voice-over* do mensageiro Lennox (David Hayman) que leva a notícia da vitória ao rei Duncan (David Thewlis) que, em seguida, concede a Macbeth um título novo por seus feitos em batalha.

Na adaptação filmica, até então, essas cenas silenciosas que introduzem o protagonista, além de criar a ambientação da narrativa, podem ser vistas também como forma de contextualizar para o espectador o que teria acontecido antes de Macbeth receber a profecia das Bruxas: a cena funerária que abre o longa, a preparação da batalha e o combate em si. Tal contextualização é uma interpretação de Kurznel que constrói uma narrativa visual da batalha com uma perspectiva particular do protagonista transformada em uma experiência audiovisual voltada para um público do século XXI.

Na peça, como discutido anteriormente, a perspectiva é do soldado ferido que conta ao rei Duncan os feitos de Macbeth e Banquo, exaltando seu heroísmo, coragem e bravura. No filme, no entanto, o público testemunha em paralelo aos acontecimentos na batalha a perspectiva do herói em momentos de luta feroz e de estagnação em seu ponto de vista confuso: cenas em *slow motion* como a morte soldado adolescente, a visão das Bruxas, outras sequências que não parecem seguir uma ordem cronológica, ou seja, embora a cena de batalha seja concluída com uma vitória heróica de Macbeth, a construção visual da narrativa aponta também para a subjetividade dos acontecimentos que afetam psicologicamente o protagonista; mais ainda se acrescentarmos o fato de Macbeth já ter passado pela perda de um filho, tornando a narrativa mais dramática na tela. Afinal, no texto de Shakespeare, a queda de um homem honrado é desenvolvida aos poucos e o que sabemos dele é somente dos seus feitos heróicos

witchy, I guess.

⁹⁶ We tried to be inside his mind and see all the gruesome, traumatic things he would have seen in battle. Being a great commander, he would have been through many battles; in Justin's interpretation, that took its toll and made him descend into madness.

até o momento que o soldado narra a batalha para o rei: já no filme de Kurzel, antes disso, já presenciamos o protagonista já afetado pela morte de um filho e depois pela guerra.

Voltando à análise do filme, quando vemos o herói escocês na tela novamente, ele está contemplando o corpo morto do garoto que ajudou a preparar para a batalha. A perspectiva do rosto de Macbeth muda e vemos em segundo plano Banquo e demais homens no campo de batalha com seus aliados caídos. Ao lado de Banquo, carregando o jovem soldado para a pilha de mortos, Macbeth observa sua mão na qual tinha atado uma espada, mas que agora pendia vazia. Nesse processo, Macbeth tem a sua primeira fala: “Um dia tão lindo e feio eu nunca vi”⁹⁷ ao mesmo tempo que carrega um dos corpos para a pilha e ao deixá-lo cair sobre os demais, olha demoradamente para Banquo que lhe retribui o olhar, como se mutuamente se compreendessem o alívio e o peso da tarefa empreendida.

Se observarmos a expressão “dia tão lindo e feio” nas primeiras falas do personagem, podemos dizer que ela assume uma carga de significação dupla explicitamente relacionada às consequências do combate, especialmente em relação à adaptação: por um lado, a beleza da vitória; por outro, os horrores da guerra vividos pelo protagonista. Na peça, a causa do comentário não fica clara, podendo ser referida como uma alusão ao clima e às circunstâncias da vitória, mas também pode estar implícita a referência às consequências de uma guerra. Contudo, em ambas as versões, as palavras do personagem são muito semelhantes às das Três Bruxas na parte final da sua marcante primeira cena, advertindo, tanto ao espectador como ao leitor, uma possível influência sobrenatural pairando sobre Macbeth.

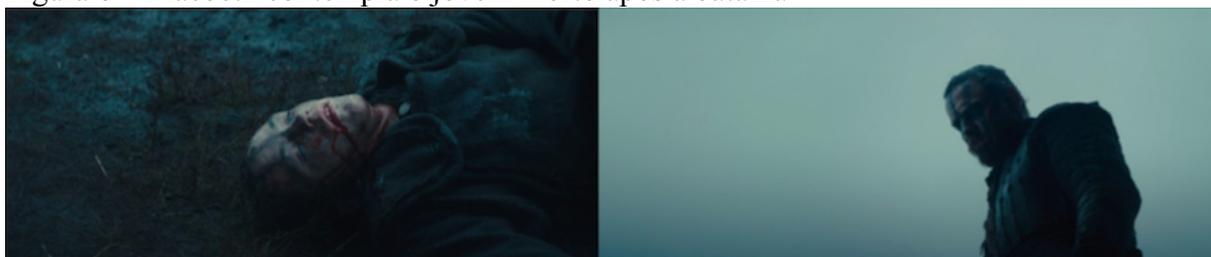
Assim, a discussão da guerra, no filme assim como na peça, passa a ter grande importância no desenvolvimento. Rosa (2020, p. 74), ao analisar a performance do protagonista de *Ambição e Guerra* como corpo militar, afirma que: “o campo de batalha é uma zona de exceção, onde infligir violência e morte torna-se uma forma de sobrevivência, mas que também deixa profundas cicatrizes psicológicas na psique do guerreiro que o acompanham mesmo fora do combate”. Além disso, as consequências da batalha também reforçam os danos psicológicos do personagem, pois se apresentam como outra maneira de expor o herói à dor e à perda que fazem parte do conjunto de experiências da guerra.

Outro ponto que reforça esse caráter mais dramático do filme são as cenas que reimaginam o que aconteceria após uma batalha medieval: a difícil tarefa de dar destino aos corpos derrotados em batalha. No filme, duas estratégias importantes foram utilizadas para tratar da questão e conferir maior dramaticidade na tela ao diálogo shakespeariano: o trabalho braçal

⁹⁷ As citações das falas do filme de Kurzel transcritas neste trabalho são correspondentes à tradução para a dublagem em português do Brasil.

do personagem para dar um destino aos corpos, bem como o ato de tratar os feridos; o enfrentamento das dificuldades do clima nas *Highlands*. É durante essa sequência que o filme mostra o encontro de Macbeth e Banquo com As Três Bruxas, e quando o protagonista recebe a notícia sobre o novo título concedido a ele.

Figura 8 – Macbeth contempla o jovem morto após a batalha



Fonte: Montagem elaborada pela autora

Como podemos ver na figura acima, o herói contempla o adolescente que tinha auxiliado antes do combate antes de carregá-lo para uma pilha de corpos. Novamente, o protagonista de Kurzel não é apresentado como herói que apenas recebe os frutos da vitória depois de terminada a batalha, ele também trabalha arduamente em atividades de esforço emocional, como dar destino aos mortos e tratar os feridos.

Além da inserção do garoto como se lembrasse o suposto filho morto de Macbeth, a adição de outro personagem tem papel relevante para se entender o novo formato narrativo. A névoa se espalha pelo campo, mostrada constantemente acompanhando a presença das bruxas que é sempre seguida pela presença de uma menina que sugere ser uma aprendiz desse ofício. As bruxas aproximam-se e a mais velha toca o rosto de Macbeth enquanto o saúda e elas lhe profetizam, quase sussurrando, o título de Thane de Cawdor e a coroa da Escócia; da mesma forma, transmitem a profecia de Banquo. Nesses momentos, os diálogos apresentados em tela são idênticos aos da peça: portanto, o inglês renascentista está presente nos diálogos, mas não parece haver uma preocupação com a entrega das palavras com cuidadosa articulação por parte dos atores: ao contrário, o texto das Três Bruxas, por exemplo, que é ritmado em tetrametro trocaico e a maior parte da peça que está em pentâmetro iâmbico, não parece ter vindo de um texto poético, pois os atores sussurram o texto, o que pode dificultar um pouco a compreensão do espectador a partir dos diálogos em inglês (Heeney, 2015).

Na leitura de Kurzel, as bruxas são mulheres de idades diferentes (identificadas nos créditos como “bruxa velha, bruxa de meia idade, bruxa jovem, bruxa criança”) todas, incluindo a menina, apresentam três marcas na testa entre os olhos. A aparição delas é silenciosa, discreta e de voz suave que infere uma dramaticidade mais contida na cena da profecia. Ao

ouvir a profecia, Macbeth fecha os olhos brevemente e se vê sendo coroado, como se acessasse imagens do futuro enquanto a bruxa ainda segura o seu rosto: aqui, as imagens em *slow motion* e não lineares refletem tanto a confusão mental do personagem, quanto à influência das bruxas, que logo saem e se escondem na névoa, fugindo das perguntas do protagonista.

Outro momento que expõe o herói é quando Macbeth recebe o título. Os mensageiros do rei procuram por Macbeth e o encontram com Banquo, ambos estão tratando um homem ferido. Macbeth segura forte o homem por um abraço, Banquo parece executar uma amputação, enquanto os mensageiros anunciam o novo título de Thane de Cawdor concedido a Macbeth após a execução do anterior por traição. Ao perceber que a primeira parte da profecia das Bruxas se concretizou, Macbeth e Banquo discutem sobre a veracidade daquelas palavras. Nesse momento, Banquo também argumenta que eles devem ter cautela com a profecia, pois, para ele, forças sombrias em parte dizem a verdade, no intuito de ludibriá-los. Eles finalmente descansam depois de todo o trabalho após a batalha, enquanto outros soldados adormecidos em buracos e cobertos por pequenas tendas na tentativa de se proteger do frio das montanhas.

Figura 9 – Macbeth performa ritual fúnebre para o jovem soldado



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

A técnica do solilóquio bastante utilizada por Shakespeare em suas peças para criar certa aproximação dos personagens com o público também assume papel importante no filme de Kurzel: em *Ambição e Guerra*, o primeiro solilóquio é apresentado com Macbeth compartilhando seus pensamentos com o garoto morto, quando se pergunta se a profecia seria benéfica ou não; e nas suas ideias sobre a morte, colocando sua imaginação como autora sobre os horrores que permeiam sua mente: “os medos do presente são menores do que os horrores que imagino” (Kurzel, 2015). Entretanto, na versão dublada para o português, essa mesma fa-

la é resignificada e termina com uma pergunta: “Se o destino me quer rei, por que o destino me coroará sem que eu me mova?”. Nesse caso, um espectador brasileiro atento, ao assistir à versão dublada, perceberia uma hesitação em agir, como se pairasse a dúvida se o personagem deveria ajudar o destino a cumprir a profecia ou não, em cometer assassinato ou não. Já a versão em inglês, em outra perspectiva, não deixa dúvidas de que se trata de uma afirmação e de que, por hora, Macbeth não interferiria e esperaria acontecer o que quer que o destino quisesse, sem sua interferência.

Rosa (2020), ao tratar do tema da morte nessa situação da narrativa filmica, comenta como a questão é tratada nesta cena:

O tema da morte permeia a cena de forma complexa, pois enquanto Macbeth testemunha o corpo destruído do soldado, resultados de atos de violência, ele entretém pensamentos assassinos a respeito da profecia de se tornar rei. A corrupção da mente e os horrores da batalha são justapostos nesta cena. Os corpos vivos e mortos são constituídos como significantes de mensagens sobre a devastação da violência e a luta interna de Macbeth em torno do ato de matar (Rosa, 2020, p. 74-75).

Concordamos que o desenvolvimento dessa temática apresenta-se como muito importante na construção da narrativa filmica e destacamos que o tempo no qual o tema se estende nos primeiros sete minutos do longa-metragem em que se sobressai uma perspectiva de um herói silencioso até então, ao invés de apresentá-lo através de outros personagens como na peça, é outro elemento da construção característica à presente produção filmica. Ao desenvolver uma construção estética dos momentos de luto, Kurzel nos direciona para o desenrolar sutil da conturbação mental do protagonista a partir da batalha que, por sua vez, potencializa os traumas de guerra sobre o Macbeth do diretor australiano.

Além da presença dos corpos da batalha, o fogo na sequência da figura anterior pode marcar um paralelo com a pira fúnebre do início do filme, pois destaca outra manifestação de luto que Kurzel toma como um dos pontos de partida para a construção do seu personagem. Antes ainda, como num ritual fúnebre, Macbeth coloca as pedras sobre os olhos do corpo morto do jovem, gesto muito similar ao que fez com a criança por ocasião de seu funeral no início do filme. Assim, estabelece-se um paralelo entre perdas consecutivas do personagem e essas perdas são enfatizadas pelas semelhanças entre as sequências, pela posição de ambos os corpos, pelos gestos de colocar pedras sobre os olhos do morto e pelo destaque dado à queima fúnebre.

5.2 Conspiração e Assassinato

A questão da conspiração e assassinato, assim como na peça de Shakespeare, é também um tema importante no filme de Kurzel. Para tal, o diretor recorre aos mesmos recursos utilizados em outros momentos. É o caso do uso particular de cores na fotografia e a música que ditam o tom na narrativa. Como exemplo, na sequência seguinte, as montanhas escocesas voltam a tomar a tela, mas desta vez numa tonalidade mais clara, intercaladas por imagens mais nítidas e sem neblina que refletem a paz momentânea e a conquista da guerra para o reino de Duncan. Porém, a trilha sonora composta por Jed Kurzel, que acompanha a viagem do exército até o encontro com o rei, não deixa a tensão se desfazer apesar da mudança de cor da tela: agora com a luz do dia permitindo que o espectador perceba o impacto das montanhas, as notas tensas, contínuas e retorcidas de violino que vão e vêm mantém o tom lúgubre da cena anterior. Ao longo do filme, a trilha sonora, que é marcada por tambores que dão o tom de guerra, também apresenta intervalos dissonantes, com destaque para violinos distorcidos que sustentam, ao lado das atuações e dos cenários, a ideia de confusão mental e dos traumas do protagonista, mas também a violência que ele perpetra ao longo da narrativa.

O momento de encontro de Macbeth com seu soberano apresenta figurino que impõe um contraste entre os que lutaram em batalha: essas mostradas em tons mais escuros, além de seus visíveis ferimentos; em oposição aos que não foram à guerra, esses trajando vestes em cores mais claras. Outro ponto que merece destaque é a posição mais elevada dos atores em cena que fazem parte na comitiva real. A comitiva se coloca na construção da cena de encontro, posicionada próximo a um abismo, numa área levemente elevada, através de um plano simétrico em que se estabelece uma hierarquia entre o Rei Duncan, mais alto, na frente e mais ao centro, e seus vassalos que se posicionam atrás. Ao lado está apenas o seu filho Malcolm (Jack Reynor), mais tarde a ser declarado oficialmente o herdeiro do trono.

Ao longo do filme, Kurzel utiliza composições de cena com perspectiva centralizada mais de uma vez: especialmente quando se trata de enquadrar um grupo de personagens na tela, como em determinados planos para revelar uma hierarquia em cena; outros para estabelecer uma divisão clara entre os grupos e assim causar um impacto visual. Os registros mais evidentes estão nas sequências que mostram algum confronto ou encontro entre dois grupos, como no exemplo acima, ou nos breves segundos que antecedem a batalha, quando um exército corre um em direção ao outro, além disso, muitos desses registros estão em *slow motion* que neste filme destaca-se como uma técnica muito usada pelo diretor, para dar destaque a algo que se movimenta ou está paralisado no primeiro plano da tela, e para que o que está em segundo plano não passe despercebido pelo espectador.

Segundo Bordwell (2017, p 64, tradução nossa), “cineastas costumam dizer que suas escolhas formais e estilísticas visam criar efeitos específicos[...]”. Hitchcock, por exemplo, é um diretor reconhecido por planejar cuidadosamente suas histórias e escolher técnicas “com plena consciência de suas possibilidades”⁹⁸. Outros cineastas podem ser mais intuitivos quanto ao estilo, mas as escolhas são tomadas: seja para optar por uma linha específica de história ou para usar uma técnica ou outra, o que pode-se afirmar é que tais decisões afetam a percepção do público. Em *Ambição e Guerra*, algumas escolhas de composição de Kurzel apontam para uma ocorrência padrão de planos simétricos.

Figura 10 – Encontro de Macbeth com a comitiva do Rei Duncan



Fonte: Montagem elaborada pela autora

Também nessa sequência, Kurzel rapidamente introduz um personagem significativo: Macduff (Sean Harris), cuja caracterização se assemelha a do protagonista, como se tivesse guerreado em outra batalha. Na cena, Macbeth lhe direciona o olhar e Macduff o cumprimenta com um aceno de reconhecimento. Saudado com admiração pelos presentes e com especial afeição por parte de Duncan, Macbeth se apresenta segurando a cabeça do rebelde Macdowald, cumprindo seu dever. O que poderia ser uma cena de celebração pelo fim da batalha e do retorno do guerreiro vitorioso, acaba se tornando em determinados momentos uma cena tensa e um pouco desconcertante pela expressão abalada do protagonista, principalmente quando o rei toca carinhosamente em seu rosto. Na verdade, o olhar de Macbeth se dirige para a câmera como se por um breve momento ele confiasse um segredo ao espectador, mas logo fica explícito que ele cumprimenta com o olhar o nobre Macduff.

⁹⁸ Filmmakers often say that their formal and stylistic choices aim to create specific effects ... in full awareness of their possibilities.

Como já mencionado, na cena do encontro com Macbeth, o rei possui algumas das falas mais carregadas de ironia, principalmente quando fala sobre o Thane, enfatizando a confiança que tinha sobre o Cawdor que lhe traiu, e na confiança que tem sobre o primo que assumiu o título do anterior. No filme, o contraste dentro da cena concentra-se mais na sua composição visual (figurino, posicionamento, *framing*) e nas expressões dos atores (principalmente na expressão abalada do herói) do que no diálogo.

Após a chegada a Inverness, os pensamentos conspiratórios do protagonista se intensificam com o incentivo de Lady Macbeth e a proclamação de Malcolm como o herdeiro do trono. Destacamos então como Kurznel retrata o solilóquio no qual Macbeth pondera se deve ou não assassinar o rei. O diretor opta pela mistura entre o uso de *voice over* e ator recitando os versos de Shakespeare junto a imagens que mudam tanto de enquadramento quanto de perspectiva e se revezam mostrando, em diferentes planos, o tormento interno do personagem e, ao mesmo tempo, o que continua acontecendo na festa de recepção à Duncan.

Ainda sobre este solilóquio, Fassbender, que interpreta Macbeth, mantém sua voz em sussurro por todo tempo, seja em modo *voice over*, ou quando se encontra sozinho recitando o seu monólogo. Não há, nesta cena em particular, ou ainda em quase todo o filme, grandes gestos teatrais e a enunciação do texto não apresenta grandes ênfases, o que pode dificultar a compreensão do que diz o ator, e até o espectador familiarizado com o texto shakespeariano na língua inglesa pode precisar de legenda para acompanhar o solilóquio. A partir dessa observação, acreditamos que há um esforço maior da produção sobre a composição das imagens do que sobre um tratamento para enfatizar o texto-fonte, uma escolha compreensível se levado em consideração que se trata de um texto de mais de quatrocentos anos. Tal escolha da edição sobre enfatizar o movimento condiz com a expectativa do público do século XXI, pois este já está acostumado com cenas cada vez mais dinâmicas e de tramas cada vez mais aceleradas: embora esta cena em particular seja sobre o conflito interno do protagonista o conjunto visual composto da movimentação da luz, das diferentes aproximações de câmera, da edição, e da trilha sonora, pode-se dizer que é construída uma cena ágil.

O conjunto de imagens abaixo retrata os diferentes enquadramentos do protagonista que contribuem para dar movimento à cena do solilóquio que ainda se utiliza do movimento sutil da iluminação e de aproximação da câmera em modo *slow motion*, efeito que domina algumas das cenas mais dramáticas do filme.

Figura 11 – Macbeth pondera sobre assassinar o Rei Duncan



Fonte: Montagem elaborada pela autora

Em seguida, em uma sequência semelhante, mas agora do solilóquio da visão da adaga, o protagonista prepara-se para cometer o crime. No filme, momentos antes de Macbeth ter a visão, vêm a sua mente as cenas da batalha, algumas aceleradas – ou na qual ele se encontra paralisado – quando recorda a presença das bruxas e a morte do jovem soldado em *slow motion*, numa sequência breve.

Refletindo sobre o contexto social e político como fator relevante ao analisar especificamente as cenas de batalha em *Ambição e Guerra*, Rosa (2020) argumenta que os efeitos das guerras do Afeganistão e do Iraque sobre soldados são elementos de destaque para a construção de uma narrativa visual do protagonista Macbeth, dado que é: “retratado em uma espiral descendente em sua jornada de líder coletivo a tirano solitário enraizada em suas experiências violentas de imersão em um contexto de mutilação corporal e morte, que reverberam em incidentes fantasmagóricos” (p. 65). Concordamos com essa posição na medida em que o próprio diretor retorna à cena de batalha como um dos pontos centrais para mostrar a confusão mental de Macbeth em um breve *flashback* (cujas cenas, desta vez, ganham novo destaque por serem tão silenciosas quanto o tormento interno do personagem), tornando o momento antes do crime assombrado não só pela promessa da profecia, mas pelas suas recordações violentas em campo de batalha.

No cinema, principalmente em filmes que retratam guerras e suas consequências psicológicas, o recurso de fazer o soldado reviver os momentos *em batalhas* através de *flashbacks* não é novo. Em um dos filmes mais icônicos da cultura pop sobre traumas de guerra, *Rambo – programado para matar* (1982) de Ted Kotcheff, o personagem-título é um ex-membro de uma força de elite do exército estadunidense que não consegue se reintegrar à

vida em uma pequena cidade. Quando é preso e acusado de vadiagem, Rambo é agredido por policiais, evento que faz ele reviver seus traumas na guerra do Vietnã e o coloca em modo máquina mortífera (Carvalho, 2019). O personagem de Rambo é apenas um entre outros do cinema que tratam sobre traumas de guerra que acabam por popularizar a questão sobre sintomas de transtorno de estresse pós-traumático (TEPT), que, entre outros, seriam: “a revivência do trauma, a fuga de estímulos que relembrem o evento traumático, distanciamento afetivo, e a hiperestimulação autonômica⁹⁹” (Silva; Carvalho, *et al.*, 2018, p. 630). Em uma perspectiva mais recente que trata das guerras do Afeganistão e do Iraque, os filmes *Guerra ao terror* (2008), de Kathryn Bigelow, e *Sniper Americano* (2014), de Clint Eastwood, retratam protagonistas que são exímios soldados em suas respectivas habilidades e que apresentam dificuldades no retorno às suas vidas sociais após vivências em zona de guerra.

A ambição e Guerra é um filme tratado como uma adaptação de *Macbeth* em primeiro lugar, mas pode-se referir em sua análise, como temos feito, à várias composições de cena que remetem às contemporâneas noções dos traumas psicológicos de guerra. Fassbender, tratando dessa questão, afirma em entrevista: “A ambição existe, é claro [...] e essa ideia de que ele está sofrendo muito com transtorno de estresse pós-traumático foi algo que nunca me ocorreu até Justin de me dizer, e então eu pensei ‘claro, isso é tudo!’”¹⁰⁰. Segundo Guedes (2021, p. 66), mais do que falar sobre os temas das guerras do Afeganistão ou do Iraque, o cinema hollywoodiano tem uma vasta produção influenciada pelo que aconteceu pós-11 de setembro como “uma referência visual e sentimental-sensorial”.

Retomando a análise da cena, Kurzel traz o jovem soldado como parte da aparição da adaga tornando a sequência mais fantasmagórica. O garoto oferece a adaga com o cabo direcionado ao protagonista, o qual, novamente, demonstra um carinho paternal pelo jovem ao tentar acariciar seu rosto, dizendo: “Não és tu visão fatal sensível ao tato igual aos olhos? Ou não és um punhal da mente, uma criação falsa, nascida do calor da opressão do meu cérebro?”. Portanto, nesta adaptação, não é apenas a visão de uma adaga, a arma que o protagonista tinha intenção de usar que se apresenta, mas uma visão materializada de luto, pois Macbeth leva adiante traumas de guerra, ainda abalado pela morte do jovem soldado que

⁹⁹ A hiperestimulação autonômica inclui irritabilidade, insônia, sobressalto excessivo e hipervigilância. Disponível em: <https://www.sanarmed.com/transtorno-de-estresse-pos-traumatico-colunistas>. Acesso em 16 abr. 2022.

¹⁰⁰ Ambition’s there, of course, [...] and this idea that he’s suffering heavily from post-traumatic stress disorder was something that never occurred to me until Justin just said it to me, and then I was like ‘of course, this is like everything’. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SF8H0bQgZ00&t=1s>. Acesso em: 13 mar. 2019.

não conseguiu salvar. Assim, é a visão do garoto quem guia Macbeth para executar seu “projeto sanguinário”, até os aposentos de Duncan.

Figura 12 – Visão da adaga carregada pelo jovem soldado



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

Segundo Bayley (1981), a peça escocesa é um texto no qual a mente e a consciência do protagonista assumem posição central frente à ação, assim como em *Hamlet*. Embora em *Macbeth*, a ação seja o que move a narrativa, o conflito interno do herói toma o centro da peça de Shakespeare, e a imaginação, como afirmam Bradley (2019) e Bloom (1998), influencia o herói para executar suas ações. No filme, na mesma medida, Kurzel apela para imagens arquitetadas para mostrar um protagonista fragilizado emocionalmente. Nessa cena, também a imaginação exerce seu papel, como mencionado, na forma da aparição do jovem soldado que traz a adaga para Macbeth, que reconhece sua própria confusão mental, embora ele seja por fora um forte guerreiro experiente, mas cujos traumas evoluem silenciosamente a partir de suas ações.

Ainda sobre a questão da adaptação do texto de Shakespeare apresentado no filme, a presente sequência é um exemplo das escolhas dos roteiristas. Na tela, o solilóquio é declamado durante o caminho até os aposentos de Duncan, e, como nas cenas anteriores, embora o texto declamado pelo ator seja o texto de Shakespeare em partes significativas, há adaptações para encurtá-lo ou colocar determinados versos em ordem diferente construindo uma nova versão composta por imagens e versos na tela. Neste sentido, os roteiristas Todd Louiso, Jacob Koskoff e Michael Lesslie colocam o texto do dramaturgo para servir à

composição de cena. Observemos abaixo as imagens do roteiro em inglês¹⁰¹, referentes à visão da adaga, disponibilizado pela produtora *The Weinstein Company*:

Figura 13 – Trechos do roteiro adaptado

INT. INVERNESS/MACBETH'S DWELLING - NIGHT

Macbeth, meanwhile, is hunched down over a fire, his hands moving soundlessly over his body as though checking his weapons in his unconscious battle ritual.

He is wracked with indecision. Memories of war playing on his mind like the dark shadows dancing on the walls. Memories of his fallen friends. Of the Witches.

He drops his hands to his knees, redundant for a second. Then instantly starts his ritual again -- but...

It's no use. He gives up. Makes to rub his face, exhausted, when suddenly...

He frowns, noticing something.

His hand is TREMBLING.

Unnerved by this trick of his body, Macbeth closes his eyes, trying to banish the tension. He breathes out, then wearily opens his eyes and...

Stops dead.

The YOUNG BOY SOLDIER from the battlefield is standing in the doorway of the dwelling before him, watching him calmly. He is pale as the grave, his cut throat now scarred over, as though time has passed. But he seems corporeal. Real.

And, in his hands, is a DAGGER.

He is holding it out to Macbeth by the blade.

Macbeth stares. Disbelief edging into his voice.

MACBETH
Is this a dagger, which I see before me,
The handle toward my hand?

The Young Boy Soldier says nothing.

MACBETH (CONT'D)
Come, let me clutch thee -

Macbeth walks towards him. Reaches out but -- the Boy steps backwards out of the door away from him. He looks from the dagger to the Boy's face.

MACBETH (CONT'D)
I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling, as to sight? Or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressed brain?

The Young Boy Soldier still does not speak. Just turns and walks outside. Macbeth follows after him, mesmerised.

EXT. INVERNESS/VILLAGE SQUARE - NIGHT

Macbeth treads out of his dwelling onto the long walkway.

The Young Boy Soldier is walking soundlessly ahead of him towards Duncan's tent. Low fires light their way.

The sound of the wind-chimes rises in intensity.

MACBETH
Thou marshall'st me the way that I was going;
And such an instrument I was to use.

WIDE: we see Macbeth stepping forward intractably, ALONE. There is no Young Boy Soldier.

MACBETH'S POV: The Boy's dagger is dripping blood. As if beckoning him on.

MACBETH (CONT'D)
Mine eyes are made the fools o'th'other senses,
Or else worth all the rest: I see thee still,
And on thy blade and dudgeon gouts of blood,
Which was not so before.

Slowly, rain starts to fall. Macbeth closes his eyes, trying to calm himself.

MACBETH (CONT'D)
There's no such thing.
It is the bloody business which informs
Thus to mine eyes.

Fonte: Montagem elaborada pela autora.

A seguir, a versão do solilóquio na dublagem para português (BR) para termos de comparação com a versão traduzida por Heliodora.

Versão da dublagem em português (BR) para <i>Macbeth – Ambição e Guerra (2015)</i>	Versão traduzida por Barbara Heliodora do inglês para o português (BR)
<p>Esse é um punhal que vejo diante de mim? O punho em direção à minha mão Venha. Deixe-me pegar. Não és tu visão fatal sensível ao tato como aos olhos? Ou não és um punhal da mente? Uma criação falsa nascida da opressão do calor do meu cérebro Me guias no sentido em que já ia. E arma igual a essa eu já usaria Ou é bobo o olhar dos mais sentidos ou vale ele por todo o resto e ainda o vejo Isso não existe! É o meu plano sangrento que inventa para meus olhos Agora em meio mundo, a natureza parece morta e os sonhos maus abusam dos que dormem A bruxaria celebra e o assassino se move para o alvo como a um fantasma Eu ainda vejo, de forma palpável enquanto este de quem agora falo ainda continua vivo Palavras aos atos todo o calor tira.</p>	<p>[...] Será um punhal que vejo, à minha frente, Com o cabo para mim? Vem que eu te agarro! Não te alcanço, mas fico sempre a ver-te! Então não és, visão fatal, sensível Ao tato como aos olhos? Não és mais Que uma adaga da mente, peça falsa Nascida da opressão sobre o meu cérebro? Vejo-te ainda, forma tão palpável Quanto esta que ora empunho. Tu guias no sentido em que eu já ia, E arma igual a ti eu usaria. Ou é bobo o olhar os mais sentidos, Ou vale ele por todos. Aí estás; Mas ora pinga sangue tua lâmina Antes seca. Mas nada disso existe; É meu plano sangrento que o inventa Para meus olhos. Ora meio mundo 'Stá morta a natureza e sonhos maus Abusam de quem dorme. A bruxaria Celebra Hécate, e o Assassinato, Desperto como lobo, sentinela Cujo uivo é o seu alarme, pisa manso – Qual Tarquínio estuprador – para o seu alvo,</p>

¹⁰¹ LOUISO, T. *et al.* **Macbeth**. For your consideration: best adapted screenplay. The Weinstein Company. 2015. p. 31-32. Disponível em: <https://scripts-onscreen.com/movie/macbeth-2015-script-links/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

	Como um fantasma. Tu, ó terra firme, Não ouças pr'onde eu ando, só por medo Que as tuas pedras contem pr'onde eu vou. É priva este momento do terror Que a ele cabe. Eu falo, ele respira; Verbo aos atos todo o calor tira. (<i>Toca o sino.</i>) Vou e está feito. O sino me convida; Não o ouça, Duncan, pois esse dobrar, Pro céu ou para o inferno o vai chamar. (<i>Sai.</i>)
--	---

Ao contrário da peça, *Ambição e Guerra* (2015) encena o assassinato de Duncan, algo que acontece fora do palco no teatro. Dado que a peça também foi escrita para elogiar o mais novo rei da Inglaterra, James I, em uma época de paranóia do reino que temia tramas conspiratórias como a do *Gunpowder Plot*, foi, no mínimo, uma decisão audaciosa escrever uma peça sobre o assassinato político de um rei, mesmo que a peça apresentasse algum fator de bajulação. Seja o fato de não performar um regicídio no palco uma escolha política ou estratégica, fato é que, ao deixar para a imaginação do espectador, Shakespeare dá ênfase às emoções de Macbeth depois que ele retorna ao quarto de Duncan, algo que ele hesita em fazer após cometido o crime.

Novamente, Kurzel utiliza de seu recurso de edição dinâmica, com uma movimentação que cresce à medida que Macbeth emprega no punhal a fúria e o frenesi do ato. Além disso, o dinamismo da cena também ocorre nos movimentos do próprio ator, que ora espeta a adaga incontáveis vezes no monarca, ora contempla com um olhar vazio o seu feito em momentos de paralisia. A cena também retrata brevemente cavalos inquietos que demonstram uma perturbação cada vez maior, na medida que Macbeth emprega golpes cada vez mais fortes e rápidos.

Um das maneiras que a peça expressa a gravidade do crime de Macbeth é através do desequilíbrio do ambiente, elementos que refletem que a ordem foi desfeita e o caos foi instalado, o que causa os reflexos na natureza. Na peça, a menção sobre os cavalos ilustra algo grotesco e não-natural tal como o assassinato de um rei: “e os cavalos de Duncan (muito estranho), exemplos de beleza e agilidade, como feras fugiram da cocheira, negando obediência e parecendo estar guerra” (II, iv).

Figura 14 – Momento do assassinato do Rei Duncan



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

Na composição de Kurzel, há diferentes contrastes de iluminação, com Lady Macbeth em ambiente mais escuro que o quarto de Duncan, orando, ao fundo cercada por velas; o cavalo, na chuva, inquieto como se pressentisse algo de ruim e Macbeth infringindo os golpes contra o rei e contemplando seu feito.

A violência empreendida toma impacto mais intenso através da reação de terceiros com a cena de Duncan morto em seu leito. Na adaptação, Malcolm se depara com a visão do rei morto e Macbeth sentado ao lado, com a arma na mão e as roupas sujas de sangue. Apesar disso, Macbeth acusa os guardas de matarem o pai de Malcolm, mesmo estando com a arma do crime na mão. Malcolm, em choque e horrorizado, foge com a informação de que Macbeth matou Duncan. Momentos depois, é Lady Macbeth quem se choca com a visão ensanguentada no leito quando esta leva de volta as adagas para o quarto e suja as mãos de sangue. No dia seguinte a visão de Duncan morto vai desestabilizar Macduff que anuncia a instalação do caos e a visão da morte. A volumosa atuação de Sean Harris como Macduff, ao gritar para acordar todos, contrasta com as vozes em baixo volume ou sussurradas de Macbeth e Lady Macbeth desde que o marido voltou para Inverness.

Na peça, o assassinato de Duncan é o momento que não tem mais volta para o protagonista e a escalada para um tormento interno cada vez maior inicia aqui. Em *Ambição e Guerra*, o protagonista não se torna atormentado a partir do regicídio: o crime intensifica em

níveis mais graves o complexo estado mental de Macbeth, que sozinho, a contemplar suas mãos ensanguentadas enquanto a esposa deixa as adagas no quarto de Duncan. Está chovendo e Macbeth observa suas mãos enquanto fica embaixo de uma goteira, ele lamenta que as suas mãos jamais estarão limpas, pois nem o oceano será capaz de limpar o sangue de suas mãos em uma mistura de riso e choro ao constatar que ele próprio se maculou.

5.3 Tirania e Execução

A próxima cena escolhida para análise é situada depois da coroação de Macbeth. Ele encontra-se em seus aposentos sozinho, parece isolar-se e refletir sobre suas desconfianças em Banquo. O isolamento do marido preocupa Lady Macbeth, que o chama para festejar com os convidados, mas o rei prefere se empenhar em como se manter no trono, pois ainda existe uma profecia para se cumprir: a de que Banquo teria uma linhagem de reis, e o casal Macbeth não tem herdeiros.

O tema da falta de filhos exerce influência nas escolhas de Macbeth e se acentua na presente sequência. É pela falta de um herdeiro que ele não terá sua própria semente como fruto de uma linhagem e o ato criminoso que custou sua consciência será no fim proveitoso para os herdeiros de Banquo. Nas imagens a seguir, Macbeth segura o instrumento que usou para matar Duncan, a adaga, que agora o acompanha em seus pensamentos de morte, e a aponta para o ventre estéril de Lady Macbeth, dizendo: “a coroa que me colocaram não dá frutos e um cetro estéril tenho em minhas mãos que será tirado de mim, sem linhagem, sem filho como herdeiro. [...] assassinei o gracioso Duncan e enchi de rancor minha própria paz, só por ela, para fazer reis, as sementes de Banquo reis”.

Figura 15 – Coroado, Macbeth sente por não ter herdeiro



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

Em contraste com a falta de filhos do casal, há a presença latente de crianças e adolescentes ao longo do filme. Os personagens a quem Macbeth se opõe, Duncan, Banquo e Macduff têm uma relação de proximidade e carinho demonstrada em cena com a prole: quando Malcolm chega com a notícia da captura do Thane de Cawdor, é recepcionado com um beijo pelo pai. Outra relação ainda mais próxima parece ser a de Banquo e Fleance, cujos solilóquios do pai são encenados em conversas afetuosas com o garoto que apenas ouve. No caso de Macduff, após a morte de Duncan, quando os Thanos comentam os recentes acontecimentos, ele está segurando um dos filhos no colo. Na adaptação de Kurzel, Macduff não abandona a família: ao contrário, há uma sequência de despedida silenciosa, e a primeira cena em destaque, quando a câmera enquadra em médio *close up* Macduff com um de seus filhos, o homem e a criança encostam suas testas em último gesto de carinho. Até mesmo o protagonista pode ser incluído, de certa forma, nessa lógica de proximidade paternal, pelo menos no desejo de realizá-la. A única sequência de Macbeth com seu próprio filho é uma despedida no funeral da criança a qual nos referimos na análise das cenas iniciais. No entanto, a relação paternal mais próxima do protagonista durante o longa é com o jovem soldado, principalmente depois da morte dele nas visões de Macbeth que acabam por refletir um fantasma da realidade desejada.

A presença marcante de crianças é analisada por Miller (2017, p. 62, tradução nossa) da seguinte forma:

“Da sequência de abertura à montagem final, o filme de Kurzel está saturado de crianças – mortas, vivas, humanas e sobrenaturais. Ele pega a metáfora onipresente da infância em *Macbeth* e a transforma em uma imagem visual que permeia a paisagem de seu filme.”¹⁰²

A construção de imagem de infância em *Ambição e Guerra*, feita sutilmente e sem fazer grandes alterações na trama, destaca na narrativa visual algo que os Macbeths perderam com a morte do filho: uma falta que se expõe indiretamente por meio de manifestações psicológicas, mas que nessa sequência em análise entre o casal protagonista ela também é verbalizada. Outrossim, também são construídas imagens de pais afetuosos, que apesar de sanguinários guerreiros em batalha, demonstram companheirismo com seus pares e afeição por seus filhos, uma imagem que reflete uma visão de homens capazes de demonstrar publicamente carinho e cuidado, condizente com as novas noções de masculinidade do século XXI.

¹⁰² From the opening frame sequence to the closing montage, Kurzel’s film is saturated with children – dead, alive, human and supernatural. He takes the all-pervasive trope of childhood in *Macbeth* and turns it into a visual image that permeates the landscape of his film.

Embora os assassinatos cometidos pelo agora rei escocês sejam justificados pela conquista do trono ou na tentativa de mantê-lo, Macbeth acaba se tornando o vilão direto das relações de Duncan, Banquo e Macduff com seus respectivos filhos, pois em todos os casos, ele é responsável pelas mortes que perpassam essas famílias. Em consequência disso, a reação de Macbeth ao dizer que não vai admitir que se inicie uma linhagem de reis a partir de Banquo ganha outro nível de vilania e, ao tramar a morte de Banquo e Fleance, acaba por iniciar sua identificação como tirano. Ademais, ao se preparar para executar um plano só seu, sem a participação de Lady Macbeth, o rei se isola cada vez mais, expressando outros sintomas de TEPT: o isolamento social e a dor de cabeça, pois “cheia de escorpiões” está sua mente. O final da sequência, com Macbeth visivelmente atingido por um cansaço insone e uma lágrima caindo no seu rosto em um choro silencioso, é a última vez que o espectador o vê exibindo uma fragilidade humana para a esposa e compartilhando suas preocupações mais íntimas com ela.

É a partir do assassinato de Banquo e o desequilíbrio de Macbeth durante o grande banquete de comemoração pela sua ascendência ao trono que fica latente a sua instabilidade emocional. Assim como na peça, o fantasma de Banquo o assombra e Macbeth perde o controle na frente dos lordes, tornando a cena do banquete carregada de um constrangimento geral dos presentes, pois os assassinos sentam-se à mesa e Macbeth os interroga: apesar de fazer isso aos sussurros, ele parece não se importar com a presença dos lordes ao interrogar se a morte de um deles tinha sido executada. Os rostos horrorizados e constrangidos vão se somando à medida que a cena se desenvolve e, finalmente, se estabelece um conflito: a retirada de Macduff do banquete. Lady Macbeth, apesar de altiva e imperiosa, tenta em vão controlar a situação.

Na próxima sequência analisada, quando Macbeth, numa nova tentativa de se assegurar no trono, recorre novamente às Bruxas. Ele as procura no mesmo local de sua primeira visita: no campo de batalha, cercadas por uma cerração abundante. Neste novo encontro, Macbeth exige respostas das bruxas que respondem, prontamente, com o aviso de que Macbeth não estará em perigo até a floresta de Birnam subir ao castelo de Dunsinane. Elas preparam uma poção que Macbeth bebe: ao fazer isso, a imagem volta ao modo *slow motion*, recurso usado por Kurzel para marcar a perturbação mental do protagonista. Logo a imagem volta ao normal, mas Macbeth, sob influência da poção, recebe outras visões que estão conectadas com a vivência da batalha e resulta em aparições dos soldados mortos e em nova aparição do jovem soldado.

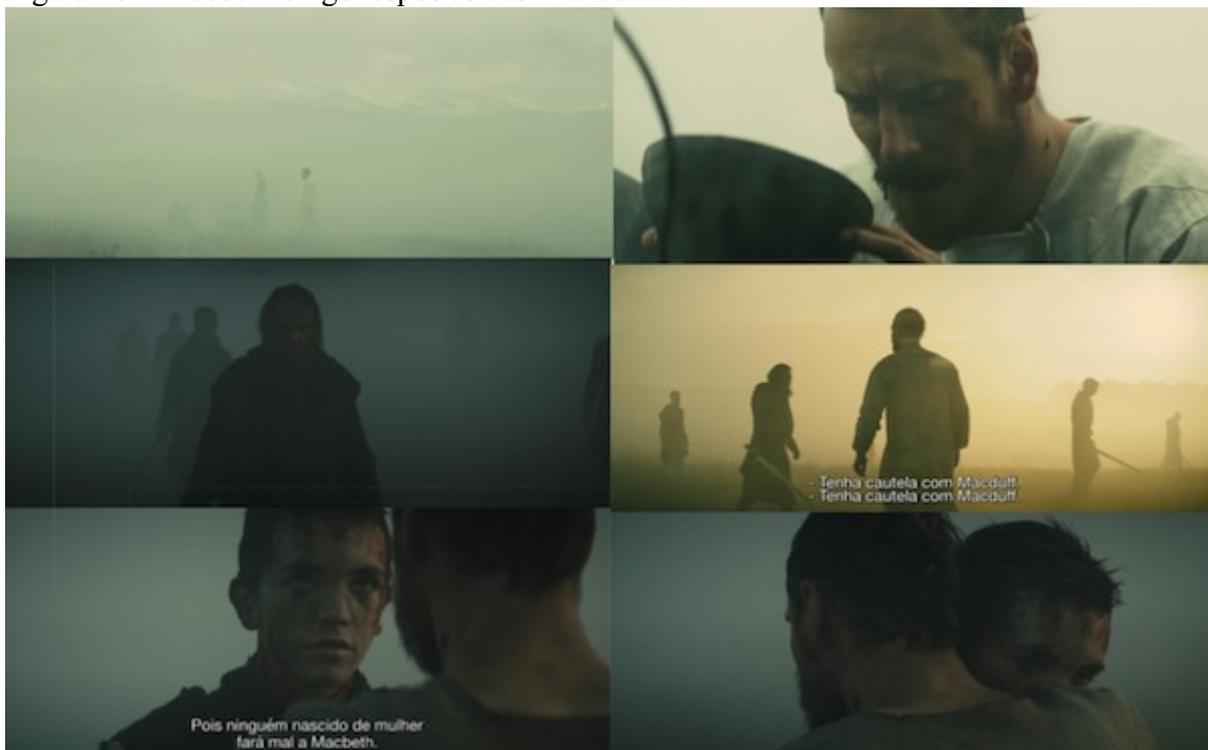
Em meio à névoa, os soldados caídos da batalha vagam no campo aberto como se fossem zumbis, os homens passam por Macbeth e comunicam as demais profecias: “cuidado com Macduff, cuidado com o Thane de Fife”. Analisando esta cena, Rosa (2020, p. 77) pondera: “Saturada de tons amarelos, a cena mostra os soldados com espadas nas mãos, caminhando para fora do enquadramento sem fazer contato visual com Macbeth. O exército que uma vez marchou com seu líder, agora segue na direção contrária”. Nesse sentido, Kurzel pontua a gradual transformação do protagonista de líder heróico para tirano; simbólica e ironicamente no mesmo lugar em que se consagrou herói coletivo.

Os soldados mortos continuam caminhando e se aproxima a visão do jovem soldado, Macbeth lhe segura pelos ombros e sorri. O garoto fala a última profecia: “seja violento, firme e corajoso, ria do poder dos outros homens, porque ninguém nascido de uma mulher te prejudicará”. Como forma de agradecimento, Macbeth o abraça depois de receber as boas notícias. Rosa (2020) acrescenta:

“No filme, Macbeth demonstra claramente uma afeição pelo jovem soldado enquanto ele está vivo, assim como nos momentos em que este retorna após a morte. O foco mental de Macbeth na atmosfera do campo de batalha e na lembrança dos soldados mortos retrata uma fuga para seu próprio mundo psicológico povoado por memórias de lealdade e camaradagem” (Rosa, 2020, p. 77).

Apesar de tais memórias serem um conforto para o herói, elas se transformam em visões fantasmagóricas construídas como revivências distorcidas da batalha nas visões de Macbeth. Como na peça, o rei se sente seguro, pois acredita que nada nem ninguém poderá lhe derrotar de acordo com as mensagens das visões. No entanto, o protagonista não está mais na posição do outrora herói protagonista da batalha nesse mesmo campo: agora ele se encontra despido dos trajes de guerreiro, nem como rei é possível identificá-lo nas vestes com as quais se encontra. Abaixo, as imagens da sequência em questão:

Figura 16 – Macbeth exige respostas das Bruxas



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

Como vê-se na figura, Macbeth está vestido apenas com uma camisola de dormir, um sinal de seu desequilíbrio e desespero em encontrar novamente as Bruxas para ter respostas sobre seu futuro. Ao analisar o figurino do personagem no filme de Kurzel, pode-se perceber diferentes fases do protagonista: no início do filme, ele veste preto, em luto pela criança morta na primeira sequência; depois em seu auge, vestido como guerreiro, líder de um exército; novamente vestindo preto, de volta à sua propriedade onde todos se vestem da mesma cor, aparentemente por causa ainda do luto recente; mais tarde, após ser coroado, Macbeth usa um manto real, com tons dourados e vermelhos, mas nos momentos de maior instabilidade, como na visita às Bruxas, ele se despe de tudo e usa apenas a roupa de dormir.

O figurino é um componente importante da *mise-en-scène*¹⁰³: assim como no teatro, desempenha, ocasionalmente, papéis importantes na trama, ou, no caso de *Ambição e Guerra*, “figurinos podem se tornar motes, aprimorando a caracterização e traçando mudanças de atitude”¹⁰⁴ nos personagens (Bordwell, *et al.* 2017, p. 119, tradução nossa). Na adaptação de Kurzel, uma das maneiras de perceber as fases do personagem é pela vestimenta, um dos elementos da caracterização do herói que perpassa por seu papel na narrativa e na sua posição

¹⁰³ Bordwell (*et al.*, 2017) explica que fazem parte da *mise-en-scene*, um termo originário do francês: o cenário, a iluminação, o figurino, a maquiagem, a encenação, elementos que formam em um todo o controle do diretor sobre o que aparece em cena, seja no teatro ou no cinema.

¹⁰⁴ costumes can become motifs, enhancing characterization and tracing changes in attitude.

social dentro história. Nos tempos da Inglaterra renascentista, por exemplo, era possível perceber a posição social de alguém pelas suas roupas; o mesmo presume-se com a Escócia medieval, época em que o filme de Kurznel é adaptado.

A peça escocesa, por sua vez, apresenta simbolismos relacionados à vestimenta no próprio texto de Shakespeare, por exemplo: quando Macbeth, surpreso por ter recebido o título de Cawdor diz, “[...] Cawdor vive. Por que não de vestir-me com roupas emprestadas?”; ou ainda nas palavras de Angus, um coadjuvante menor aponta o quão inadequado o protagonista apresenta-se no título de rei que “seu título parece vesti-lo como o manto de um gigante em um larápio anão”; ou quando Lady Macbeth convence o marido a assassinar Duncan: “Estava bêbada a ambição que vestias? [...]”; ou ainda mais literal, pedindo para Macbeth trocar suas roupas ensanguentadas para fingir normalidade em “[...] Põe camisa de noite, pra evitar nos mostrarmos assim despertos”.

Assim, é curiosa a escolha do diretor em manter Macbeth em cenas na sua “camisa de noite”, como propôs a esposa. Ainda antes da sequência na figura acima, após o banquete desastroso, Lady Macbeth implora ao marido que vá dormir, mas ele, incapaz, apenas pensa em procurar as Bruxas, enquanto a insônia o obriga a ficar longos momentos paralisado em seus aposentos, esperando o sol nascer. Lady Macbeth sugerira vestir a roupa de dormir para fingir normalidade: ironicamente, agora a vestimenta demonstra um traço de sua confusão mental.

Bui (2020, tradução nossa) sugere que o comportamento do rei evoca um comportamento infantil: “Mais cenas acontecerão no quarto do rei, enquanto Macbeth se afasta dos olhos do público para encontrar refúgio no interior privado e doméstico, não muito diferente de uma criança que passa seus dias no berçário”.¹⁰⁵ Ao comparar o comportamento de Macbeth ao de uma criança brincando com a espada em seu quarto, o autor evoca a imagem simbólica reforçada por Kurznel ao longo do filme, mas essa interpretação não se trata de diminuição de culpa por seus crimes, afinal, o personagem é um homem adulto poderoso, mas inseguro que ao mesmo tempo possui uma autoconfiança exarcebada diante das novas profecias, seguida por uma fúria assassina, características dignas de um tirano (Greenblatt, 2018).

Os atos tirânicos e o destempero emocional é testemunhado pelos lordes. Lennox, por exemplo, presencia a insana declaração de Macbeth sobre as Bruxas: “infectado seja o ar por onde passam e maldito seja quem confia nelas”, e testemunha sua decisão de matar a família de Macduff ao saber de sua fuga para a Inglaterra: “de agora em diante assim que eu

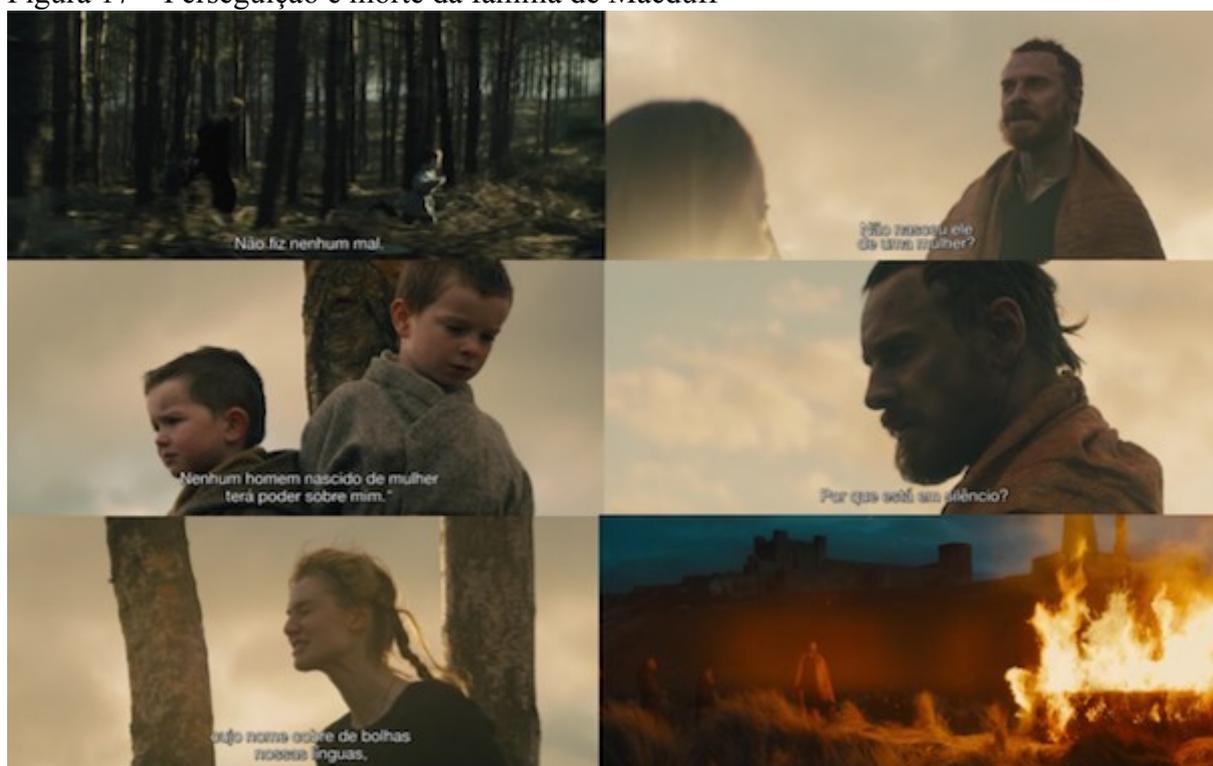
¹⁰⁵ More scenes will take place in the king’s bedchamber as Macbeth withdraws from the public’s eye to find refuge in the private, domestic interior, not unlike a child who spends his days in the nursery.

decidir fazer algo o farei imediatamente. [...] irei fazê-lo antes que o propósito esfrie”. Lennox, mais tarde aparece em *close up*, com pintura de guerra no rosto e já pronto pra uma eminente batalha. Em parte ele diz: “alguns dizem que ele está louco e outros que o odeiam menos chamam de brava fúria, mas o certo é que não fecha mais o seu destempero com cinto da razão”. Tal afirmação é uma das consequências do revoltante crime de Macbeth: o assassinato da família de Macduff, próxima sequência a ser analisada.

Como já mencionado, em *Ambição e Guerra*, Macduff se despede da família e não é julgado pela esposa por ter fugido da Escócia como acontece na peça. Assim, as cenas de afeição para com os filhos e de sua despedida certamente fazem do Thane de Fife um oponente com inquestionável superioridade moral sobre Macbeth, que agora cegamente confia que está protegido diante das novas promessas das Bruxas e de suas visões.

Na adaptação, o ataque a Fife é substituído por uma perseguição na Floresta, semelhante à cena da morte de Banquo e da fuga de Fleance. Desta vez, Lady Macduff corre ao lado dos filhos gritando “Assassinato” e “eu não fiz nada de mal”, a família é capturada e o cenário muda para o lado de fora de castelo de Dunsinane. Macbeth aparece com uma tocha acesa na mão e anuncia publicamente, diante do povo, que não se importa se houver mais relatos sobre outras fugas de lordes, pois ele acredita que está protegido pelas promessas das Bruxas.

Figura 17 – Perseguição e morte da família de Macduff



Fonte: Montagem elaborada pela autora

Macbeth, por um momento, observa a expressão chocada de Lady Macbeth e pergunta “por que o silêncio?”. Até o momento em que o marido trama a morte de Banquo, Lady Macbeth claramente o apoia, embora não tenha se envolvido no plano de execução como aconteceu com o assassinato de Duncan. Na peça, não há uma opinião clara de Lady Macbeth sobre o ataque a Fife, no entanto, Kurzel coloca como suas últimas palavras dirigidas ao marido um pequeno trecho de seu solilóquio, “o inferno é sombrio, o que está feito não pode ser desfeito”, como uma espécie de aviso antes que Macbeth decretasse o ataque à propriedade de Macduff. Enquanto ele fala, ela o segura, como se o tentasse impedir, mas sem dizer nenhuma palavra e a cena termina com seu olhar incrédulo para a decisão do rei. Antes um casal que compartilhava seus planos, após assumir o trono, agora ela não tem mais controle sobre o que o marido faz e os Macbeths se afastam cada vez mais física e emocionalmente, até o momento de sua morte da mulher.

Na peça, o filho de Macduff, um personagem coadjuvante que tem significativas falas sobre ser ou não ser um traidor, no filme é substituído por três crianças que são capturadas e colocadas em postes junto à mãe, mas nenhum deles reproduz a fala da peça, apenas a mãe toma uma frase que originalmente é de Malcolm: “Esse tirano, cujo único nome embola nossa língua, um dia já foi honesto”. Na adaptação de Kurzel, as crianças não têm falas, embora sejam, como já mencionado, um elemento importante da narrativa visual do diretor australiano. Além disso, há presença de ao menos duas meninas: a bruxa criança e uma filha de Macduff; já na peça não há menção de meninas.

As imagens não mostram Macbeth acendendo as piras, apenas a câmera mostra a praia frente ao castelo já escuro e a lente dá uma pequena volta até aparecer a luz do fogo que ilumina os rostos que ainda assistem a execução e o rei ainda segurando a tocha, a imagem simulando com uma versão macabra os funerais do filho de Macbeth e do jovem soldado, só que agora mais três crianças e uma mulher foram mortas e a imagem de tirano de Macbeth mais do que estabelecida.

5.4 Guerra e Redenção

Malcolm e Macduff preparam a investida contra Macbeth com a ajuda de 10 mil homens da Inglaterra, alguns Thanes juntando-se a eles. Macduff, ao saber do assassinato da sua família inteira, lamenta que Macbeth não tenha filhos, mas sua fúria agora se equipara ao desejo de matar do tirano escocês.

Macbeth agora está inteiramente contra o mundo, ele se prepara para uma guerra, mas desdenha de seus oponentes. A morte da rainha é comunicada, mas não lhe resta nada, nem o sentimento de tristeza pela perda da companheira. Vejamos abaixo a cena do solilóquio depois da morte de Lady Macbeth: segundo Ghirardi (2011, p. 172) o monólogo se traduz em uma “sensação melancólica de sem sentido, que surge como o significado último da existência humana”, mas Greenblatt (2018), como já mencionado, trata esse solilóquio como algo particular de um tirano, não referente a algo da humanidade por si só, mas, no reconhecimento do protagonista de que todos os crimes que Macbeth cometeu e tentou tirar deles algo bom para si e a esposa, acabaram por não gerar os frutos que esperavam e, ao contrário, geraram horror, descontentamento, desunião e morte ao seu redor.

Macbeth vai ao seus aposentos para encontrar o doutor, enquanto Lady Macbeth já se encontra morta na cama, sua criada deitada ao seu lado. Kurzel constrói uma cena cheia de contemplação diante a inutilidade da vida, mas ao mesmo tempo apresentando a ternura que o marido tinha pela esposa, embora ele não sinta realmente a sua perda. Macbeth recita o monólogo enquanto se aproxima da esposa morta, a abraça e senta-se com ela no chão, acariciando-lhe os cabelos; no entanto, nenhum traço de emoção passa pelo seu rosto.

Novamente, apesar de uma cena que apresenta pouco movimento por parte dos atores, Kurzel enfatiza a iluminação e o fundo de cenário para tornar a sequência mais movimentada possível: quando Macbeth senta-se no chão e acaricia os cabelos da esposa inerte enquanto a criada chora a morte de Lady Macbeth; o quadro é aproximado e, no centro, o protagonista continua segurando a mulher, até que o casal é enquadrado em médio *close up*, semelhante à disposição em que estavam na cena do funeral do filho. Nessa cena em questão há uma elaboração no fundo do quadro, com Macbeth quase imóvel, uma movimentação sutil ampara a cena: a mulher que chora já está fora do quadro, há apenas a tremulação do fogo e os movimentos dos cachorros ao pé da cama. Para construir uma narrativa visual reconhecível, Kurzel faz associações entre momentos diferentes da trama: assim como nas cenas das piras funerárias e a cena da morte dos Macduffs apresentam o fogo como temas semelhantes, agora o enquadramento do casal na morte de Lady Macbeth assemelha-se ao seu momento de luto compartilhado do início do filme: na cena do funeral de seu filho, eles tinham um ao outro, agora, Macbeth está completamente sozinho.

Figura 18 – Solilóquio depois da morte de Lady Macbeth



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

Com a morte da companheira, o protagonista dá-se conta de que não resta mais nada, nem o medo, apenas um cansaço de tanto horror que viveu e agora nada mais lhe assusta. Ghirardi resume dessa forma sobre a peça: “Tudo somado, nem a obediência humilde nem a ambição orgulhosa fazem qualquer sentido. Falsas ambas igualmente, cada uma a seu modo, elas se fundem em uma sensação melancólica de sem sentido” (Ghirardi, 2011, p. 172). Segundo o autor, a grandeza trágica do personagem está no sacrifício que fez de tudo que lhe era mais caro na vida para ser mestre de seu destino, e, ao fazer isso, ele quebrou a ordem vigente, ousou perturbar o universo e instalou o caos interior e exterior ao mesmo tempo.

É um momento de solidão extrema que Kurzel enfatiza no cenário da cena seguinte: Macbeth na grande sala do trono vazia, seus passos ecoam no silêncio, enquanto ele impacientemente chama pelo servo que demora a atender seu chamado e dirige-se ao trono, fazendo um contraste com a cena da coroação, onde os Thanes estavam todos presentes para jurar-lhe lealdade. Agora, ele tem certeza que o resultado do embate pode lhe tirar do trono, apesar das promessas das Bruxas.

Figura 19 – Macbeth contempla a solidão

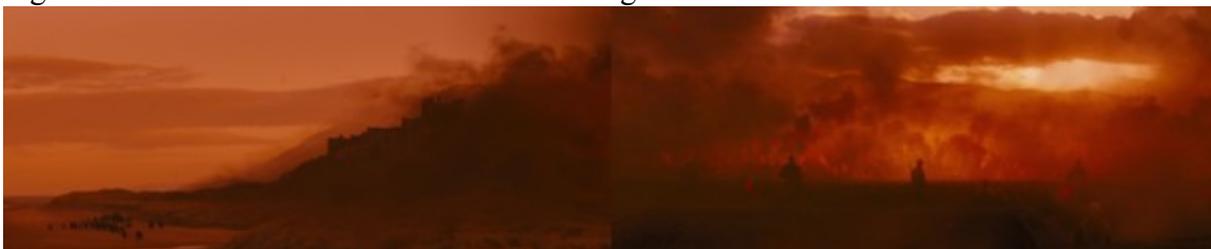


Fonte: Montagem elaborada pela autora.

É nesse contexto que Macbeth desabafa, dessa vez com o servo Seyton: “a minha vida já murchou, uma folha esmaecida, e tudo que nos serve na velhice, honra, amor, obediência e muitos amigos, eu não posso ter, mas sim, em seu lugar, pragas contidas, honras só de boca, dadas sem coração e sim por pura covardia”. Com a notícia de que a guerra cada vez mais se aproxima, Macbeth tem agora somente sua fúria da luta que antes estava convertida em desejo de sangue de inimigos e inocentes, por isso ordena que vistam sua armadura o quanto antes.

Lá fora, o fogo toma conta das árvores, e o castelo é envolto na fumaça do incêndio da floresta. Os soldados que seguem Malcolm pouco aparecem, pois uma densa fumaça vermelha toma conta da paisagem em torno do castelo de Dunsinane. Macbeth e outras figuras mal podem ser identificadas pela silhueta; ao longe, a paisagem se transformou árvores em brasa. Macbeth pega as cinzas no ar e dá-se conta de que, de fato, a floresta de Birnam subiu a Dunsinane.

Figura 20 – As cinzas da floresta de Birnam chegam ao castel



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

O incêndio e a fumaça colorem o céu de vermelho e as imagens até o final do embate entre Macbeth e Macduff seguem nessa cor. Adam Arkapaw, o diretor de fotografia do filme, o qual já mencionamos, é o responsável por um filme altamente colorido e que trabalha bem o contraste entre as cores quando há mais de uma na tela e faz uso inteligente da fonte de luz presente no cenário. O canal do YouTube Filmento¹⁰⁶, especialista em análises de filmes e séries, inclui uma análise sobre o filme de Kurzweil com o título “Como um filme atingiu a perfeição visual”¹⁰⁷. O vídeo apresenta três argumentos para justificar a perfeição visual do filme: o uso de cor e contraste, ou seja, apesar de uma cor predominar em uma cena, haverá um contraste com outras cores para balancear a imagem; o segundo elemento é a vida em movimento ao redor do que acontece em cena; o terceiro elemento é o uso competente de dois planos em cena, pois em um filme que contém muitas cenas em que os personagens estão apenas conver-

¹⁰⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eKMNYto0AWs&t=615s>. Acesso em: 19 mai 2022.

¹⁰⁷ How one movie achieved visual perfection

sando ou falando sozinhos, há movimento no plano de fundo para que o primeiro plano não fique monótono de assistir.

A sequência da batalha final é construída e controlada de forma que várias tonalidades e níveis de vermelho, laranja e amarelo se intercalam à medida que a cena se desenvolve. Bordwell (*et al.* 2017), ao explicar como funciona o contraste de cores na fotografia cinematográfica, atenta para a sensibilidade do olhar humano para diferentes tonalidades de cores, mas não só, pois inclui-se também as formas, a textura e demais elementos de uma imagem. O autor conclui que o contraste de cores em cena “ajuda cineastas a guiar o olhar do espectador para as partes que julgam mais importantes num enquadramento e dar à cena uma qualidade expressiva emocionalmente – sombria, alegre, ou qualquer que seja” (Bordwell, *et al.* 2017, p. 159-160, tradução nossa)¹⁰⁸.

Da primeira cena à última, Arkapaw utiliza cores diferentes e seus contrastes que faz de *Ambição e Guerra* um filme visualmente bonito e que, muitas vezes, incorpora certas cores relacionadas aos temas desenvolvidos nas cenas. A primeira batalha, por exemplo, predomina uma cor acinzentada e que se repete em determinados momentos na cena das aparições em que os soldados mortos falam com o protagonista, mas nessa última predomina a cor amarela, escolhida por Arkapaw para referir às Bruxas. A coloração avermelhada da batalha final condiz com o embate mortal entre Macbeth e Macduff: cheio de fúria por parte deste último e a busca pela redenção na guerra, ou seja, pelo sangue, por parte do primeiro.

Figura 21 – Macbeth decide enfrentar seu inimigos sozinho



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

¹⁰⁸ [...] help filmmakers to guide the viewer’s eye to important parts of the frame and to give the shot an emotionally expressive quality – somber, cheerful, or whatever.

Agora o embate que pode destronar o tirano acontece com uma imitação da névoa que cercava o campo da Batalha de Ellon: desta vez, a fumaça da Floresta de Birnam cerca o combate, mas, diferentemente da primeira batalha, Macbeth não lidera um exército leal, dessa vez ele vai à frente, sozinho, vultos distantes de homens permanecem atrás, sem se deslocarem. Macduff aguarda a vez de lutar contra Macbeth e chama por ele gritando “Tirano, mostra tua cara!”, o fogo da floresta contornando sua figura, parecendo que ele está sendo consumido pelo fogo como aconteceu com sua família, mas, ao contrário, o fogo é um símbolo da força da sua fúria vingativa.

Retomando o que Rosa (2020) argumenta sobre o corpo bélico no filme de Kurznel, a autora especifica que:

“Um dos elementos trazidos pelo *Macbeth* de Kurznel é o posicionamento do corpo bélico performativo, um corpo que executa com eficácia atos violentos, em um espaço de ampliação sensorial e distanciamento do mundo exterior à guerra por meio do uso de cores intensamente saturadas nos cenários de batalha.” Rosa (2020, p. 69)

De fato, a performance bélica da batalha vermelha está focada no embate entre Macbeth e Macduff; os dois exércitos, o do rei escocês e o de Malcolm, não se enfrentam. Em comparação com a batalha do início em que os exércitos se chocam, o exército de Duncan, liderado por Macbeth, e os oponentes se enfrentam em luta de vida ou morte, teoricamente por um ideal em comum. Porém, na batalha vermelha, Macbeth não lidera seu exército e, apesar de estar vestido de guerreiro, não consegue mais impor a sua liderança anterior; na verdade, ele parece não se importar mais, pois avança para enfrentar os soldados oponentes sozinho, praticamente desejando sua própria destruição, quando diz: “não adianta fugir ou ficar aqui. Estou começando a ficar cansado de viver e eu gostaria de ver o mundo mergulhado no caos, venha, vento, venha, destrua! Pelo menos vou morrer com nossa armadura”. Enquanto luta e vence soldados um a um, ele se regozija em ter uma vida protegida, mas ao enfrentar Macduff ele hesita por um momento. Rosa (2020, p. 69) resume o caminho percorrido por Macbeth como guerreiro no início e o processo que o levou à tentativa de reviver (ou morrer?) a antiga glória:

“No filme, o corpo de Macbeth é inicialmente construído como o de um guerreiro por meio da ênfase em suas ações brutais e explícitas no campo de batalha, mas que gradualmente perde sua força à medida que sua representação corporal é fortemente impactada pela instabilidade de seu estado mental e por suas atitudes violentas fora do combate. Essas circunstâncias conduzem à batalha final em que a representação de seu corpo bélico solitário é despojada do suporte coletivo que antes marcava seus atos como adequados ao contexto de combate”.

Solitário e restando apenas lutar pelo seu trono, Macbeth enfrenta Macduff. Na sequência, Kurznel retoma vários elementos visuais durante o embate final entre o tirano e o homem que deseja vingar sua família: o movimento da fumaça e dos atores em cena ajudam a dar destaque aos personagens durante a luta; as diferentes tonalidades na coloração da imagem; trechos da luta em *slow motion* e os diferentes destaques para o que está em planos diferentes – em primeiro plano ou em plano de fundo – como exemplificam as imagens abaixo:

Figura 22 – Macbeth é derrotado por Macduff



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

No primeiro quadro, o ator está em plano de fundo e as cinzas circulam com o vento em primeiro plano, mas a atenção do espectador é direcionada para o ator. No quadro ao lado, terminado o combate e estabelecida a derrota de Macbeth, cavaleiros aproximam-se. A disposição dos cavaleiros em primeiro plano com Malcolm entre eles, demonstra superioridade do grupo agora que o inimigo foi derrotado; o corpo de Macbeth inerte, ajoelhado e de cabeça baixa, reflete sua derrota no plano de fundo; ao seu lado, somente Macduff, sentado no chão, exausto da batalha. No quadro seguinte, o corpo de Macbeth agora em primeiro plano, sozinho, e na mesma disposição, com a fumaça começando a dispersar e no centro; no plano de fundo, o sol aparece e reflete sobre o novo reinado que se inicia. Por último, um menino se aproxima do corpo do tirano caído e toma a espada que estava encravada no chão. Trata-se de Fleance, em primeiro plano, localizado bem abaixo do sol em plano de fundo. Rosa (2020) conclui a descrição da derrota de Macbeth da seguinte forma:

A insignificância atribuída ao corpo de Macbeth neste momento, embora ele mantenha o aspecto exterior de um guerreiro, é destacada em um plano geral que retrata sua silhueta solitária sentada em meio à paisagem, cercada por altas

montanhas. Seu corpo físico está íntegro, mas o vazio de sua performance corporal perdura nas consequências das ações assassinas que cometeu. (Rosa, 2020, p. 79)

Kurzel, ao contrário de Polanski em sua versão de 1971, não corta a cabeça de Macbeth, mas o abandona no seu lugar de derrota, totalmente sozinho, os soldados que antes correriam atrás de sua liderança agora caminham na direção contrária, apoiando o jovem Malcolm que agora assume o trono. Essa, porém, não é a única mudança da narrativa visual em relação à peça. Desta vez à maneira de Polanski, quando este encerra a história com Donalbain entrando na morada das Bruxas e indicando mais disputas futuras pelo trono, o diretor australiano opta por encerrar seu filme com menino Fleance portando a espada de Macbeth e correndo em direção ao castelo. Ao mesmo tempo, Malcolm tira a espada de seu pai e com ela dirige-se para a entrada aberta do castelo por onde vemos somente o sol brilhando, Malcolm e Fleance estão em direções opostas, o que expressa um futuro embate político entre os dois.

Kurzel, então, finaliza *Ambição e Guerra* indicando que conflitos pelo trono e por poder não se encerram e permanecem em modo cíclico. Miller (2017), atenta para o encerramento do filme com a imagem de Fleance, cita Ross McDonald descrevendo a peça Macbeth como um texto que possui uma textura poética reiterativa que reverbera temas e imagens ao longo da trama. Referente à adaptação, Miller aponta para um ciclo de simbolismo visual coerente: “O filme de Kurzel pega essa *textura poética reiterativa* e a transforma em uma textura visual reiterativa que é construída inteiramente em torno de um conjunto de símbolos relacionados à criança”¹⁰⁹ (Miller, 2017, p. 63, tradução nossa, ênfase da autora).

Sobre o personagem, a quem nos debruçamos no presente trabalho, da mesma forma que Macbeth da peça escocesa, o protagonista de *Ambição e Guerra* atravessa estágios semelhantes de herói coletivo a tirano sanguinário ao longo da narrativa; neste caso, uma narrativa visual cheia de nuances e elementos produzidos através da imagem em movimento que tornam a produção uma tragédia com aspectos atuais apreciados pelo espectador do século XXI. Por esse motivo, demos os nomes dos estágios do herói no filme como: “Guerra e Luto”; “Conspiração e Assassinato”; “Tiranía e Execução”; e finalmente, “Guerra e Redenção”. Embora a história do filme e da peça tenham pequenas diferenças, as experiências de leitura de ambas são completamente diferentes, não somente pelos meios em que foram produzidos ou são consumidos, mas também pelo tom no qual foram construídos.

¹⁰⁹ Kurzel’s film takes this “reiterative poetic texture” and turns it into a reiterative visual texture that is constructed entirely around a cluster of child-related symbols.

A peça de Shakespeare apresenta tom sombrio, violento e supersticioso, mas possui significativos trechos cômicos e leves. O filme, por sua vez, mergulha o espectador em tensão e violência, em algumas cenas chega a se tornar incômodo e desconfortável, tamanha a angústia dos personagens, ainda pela tensão criada com a união de vários elementos: os tons escuros na coloração do filme a violência muitas vezes explícita; a trilha sonora de Jed Kurzel; a movimentação dinâmica que se reveza entre o *slow motion*, *fast motion* e a velocidade convencional.

Retomando o comentário de Booth (1951) sobre a análise trágica de Macbeth na peça, ele afirma que para que o leitor considere o personagem um herói, ele deve apresentar “tal potencial para o bem”; assim, é possível sentir pela sua destruição física, emocional, moral e intelectual no final da narrativa. Macbeth de Kurzel pode, no entendimento geral de um espectador de cinema, ser considerado um vilão ou anti-herói, o que não isenta o espectador de compreendê-lo, de sentir pena ou algo parecido. Para isso, Kurzel fundamenta, através de imagens, as suas qualidades como pai de família que sofre ao lado da esposa a perda de um filho; depois apresenta sua excepcional liderança em campo de batalha quando cuida, protege e zela por companheiros na guerra. Ademais, os elementos psicológicos tão usados nas narrativas filmicas, como o personagem sofrer de TEPT, são, hoje em dia, algo comum em personagens de filmes de guerra, principalmente no contexto pós-11 de setembro. Dessa maneira, não só é apresentada a motivação de Macbeth para cometer seus crimes, também são expostos os elementos psicológicos que o tornam mais do que um vilão sanguinário ou um tirano, mas uma pessoa humana cujas falhas podem ser compreendidas, mesmo que imperdoáveis.

No final, a tentativa de redenção de Macbeth é atrelada a outra tentativa de buscar alguma glória na guerra, mas dessa vez, sua posição de líder respeitado não mais existe. O que o personagem consegue ainda emular é sua força de vontade e fúria de guerra, a qual o filme transforma numa luta vermelha na tela. A redenção para Macbeth no filme chega no que melhor poderia acontecer com ele depois de todos os crimes: morrer lutando, seu corpo abandonado inteiro e não capturado e humilhado por seus inimigos. Na peça, o sangue torna-se um dos motes representantes de violência, de arrependimento, mas também de batalha. No filme há sangue, que se faz presente principalmente no assassinato de Duncan. Na batalha final não vemos mais sangue, mas ele está ao redor, na imagem avermelhada nos minutos finais da adaptação.

Khan (2016, p. 21) discute que a tragédia hoje em dia “não ocorre mais por meio do relato definitivo de sua função em uma comunidade cultural ou interpretativa específica,

mas na resposta individual única à tragédia”¹¹⁰. Ainda no século XVII, Shakespeare produziu tragédias tão distintas entre si, que é difícil buscar por padrões estéticos na trajetória de seus respectivos protagonistas, tornando uma experiência individual única de cada personagem e também uma experiência individual e única da apreciação do leitor.

Khan (2016) ainda cita Eagleton quando trata da necessidade de desamarrar o assunto da tragédia exclusivamente como uma apreciação estética e considera:

[...] o que é realmente necessário é fazer uma consideração estética da tragédia importante para os leitores de hoje. O efeito trágico não deve ser recuperado mergulhando-nos em um mundo em outro lugar, histórico ou não, ou mais profundamente nos desastres sociais, políticos ou ecológicos imediatos do presente. A afirmação de que a tragédia não existe hoje não diz respeito ao fato de que as tragédias não estão mais sendo escritas, mas ao fato de que elas não estão mais sendo lidas ou *sentidas* (Khan, 2016, p. 21, tradução nossa, grifo do autor)¹¹¹.

Khan argumenta que o efeito trágico, seja lido ou sentido, está acessível aos leitores de diversas maneiras, mas principalmente através do próprio texto. Quando apresentamos uma obra de Shakespeare para alguém, há, na maioria das vezes, a expectativa de presenciarmos a descoberta de uma obra excepcional. Uma maneira de tornar mais acessível e trazer novas leituras de uma obra é também apresentar e produzir novas adaptações fílmicas, que são geralmente apresentadas a espectadores sem leituras ou referências anteriores da obra. Ainda que adaptações sejam releituras de produtores do filme que muitas vezes são apresentadas com referências de outrem, ainda assim, podemos considerar as possibilidades de um texto cinematográfico como uma apreciação de um texto que move imagens e sons e, conseqüentemente, é lida através de mais de um meio que vai além do texto verbal.

¹¹⁰ [...] no longer occurs via the definitive account of its function across a particular cultural or interpretative community, but in the unique individual response to tragedy.

¹¹¹ [...] what is really required is to make an aesthetic consideration of tragedy matter to readers today. The tragic effect is not to be recovered by immersing ourselves in a world elsewhere, historical or otherwise, or more deeply in the immediate social, political, or ecological disasters of the present. The claim that tragedy does not exist today speaks not to the fact that tragedies are no longer being written, but to the fact that they are no longer being read, or *felt*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese apresentou discussões sobre o protagonista de *Macbeth* de William Shakespeare e, em particular, da adaptação *Macbeth: Ambição e Guerra* (2015) do diretor Justin Kurzel, a partir de elementos que possam identificá-los com heróis trágicos.

Nossa argumentação iniciou com uma discussão sobre a tragédia clássica e suas influências no renascimento inglês. Embora haja diferenças entre a tragédia grega e a latina, podemos destacar elementos de prestígio sobre a obra renascentista, especialmente na de Shakespeare. Discutimos elementos da narrativa e do aspecto trágico em algumas das peças da tradição clássica como *Édipo Rei* de Sófocles, *As Bacantes* de Eurípedes e *As Loucuras de Hércules* de Sêneca. Entre tais peças há muitas diferenças, mas o que nos interessou em abordá-las foram os possíveis diálogos com a peça de Shakespeare: por exemplo, nelas há tanto conflito externos quanto internos, o protagonista de uma das peças comete um crime e arca com suas consequências; em outra, o personagem principal é compelido a cometer o erro e as consequências são geralmente coletivas; em outra obra, quando o personagem divide-se entre a razão e suas paixões.

Em seguida, contextualizamos a tragédia inglesa elisabetana e jacobina a partir da influência clássica. Nas obras de Shakespeare há muitas releituras das histórias da antiguidade clássica como *Júlio César*, *Antonio e Cleópatra*, *Coriolano*, *Titus Andronicus* e *Troilus e Crésida*; outras, entre peças históricas e tragédias, possuem ricas referências mitológicas. No entanto, nos concentramos em analisar brevemente as tragédias shakespearianas *Hamlet*, *Otelo* e, mais profundamente, *Macbeth*.

Consideramos *Hamlet* uma tragédia de pensamento, pois em paralelo aos acontecimentos da trama, o protagonista é altamente racional, um príncipe sensível, intelectual e reflexivo que tenta controlar suas emoções e seus questionamentos para colocar em prática o seu plano de vingança. Em *Otelo*, Iago, um personagem vilão rouba a cena ao tramar contra seu superior, o Mouro de Veneza, Otelo; considerada uma tragédia das paixões e de implicâncias domésticas, cujos acontecimentos refletem no ambiente doméstico do protagonista. Nessa peça, há elementos trágicos que se comparam aos antigos heróis, homens excepcionais e grandiosos, até que o conflito se estabelece e rói a confiança que tinha o personagem.

A partir das breves considerações sobre *Hamlet* e *Otelo*, e mais tarde sobre *Macbeth*, fica mais latente a singularidade das tragédias shakespearianas. Ao longo do trabalho são citados os trabalhos específicos sobre as tragédias de Shakespeare, são eles:

Bradley (2009), Charlton (1948), Campbell (2009), Bayley (1981) e Wells (2017). Mais tarde ainda citamos outros estudiosos como Bloom (1998), Heliodora (2008), Ghirardi (2011) e Greenblatt (2016; 2018) e Khan (2016) que nos encoraja a apreciar as peças de Shakespeare como objetos individuais, que apresentam elementos característicos comuns entre si, mas que possuem propriedades que se destacam isoladamente.

Com a ajuda dos teóricos citados acima, nossa análise considerou as seguintes perguntas: 1. O que é o herói trágico shakespeariano? 2. Quais os elementos que identificam o personagem Macbeth como herói trágico no texto de Shakespeare? 3. Como o diretor e outros envolvidos na produção retratam o personagem de forma particular? 4. Quais elementos do protagonista filmico retratam aspectos trágicos nessa nova interpretação do personagem?

Um dos nossos capítulos principais é o que discorre de forma aprofundada sobre a peça escocesa. Em *Macbeth*, o protagonista é admirado pelo rei e pelos demais nobres após seus feitos durante a batalha quando seus atos violentos são considerados heróicos. Nós dividimos o progresso narrativo do personagem através das etapas pelas quais ele passa ao longo da história, as quais chamamos de: “o guerreiro”, “o conspirador”, “o atormentado”, “o tirano” e “de volta ao guerreiro”. *Macbeth* é uma peça de complexos contrastes, mas apresenta uma trama simples. Assim como *Hamlet*, tem temas políticos e grande parte dos conflitos se passam na consciência do protagonista, mas trata-se de uma peça mais curta, com fortes aspectos de superstição e do sobrenatural e eventos que movimentam a história.

Na seção seguinte, nos concentramos em discutir adaptação filmica e o filme shakespeariano. Desde o surgimento do cinema, adaptações têm sido produzidas, principalmente de obras canonizadas como as de Shakespeare. Em obras tão revisitadas e com inúmeras adaptações pro cinema, para a TV e até para canais do *YouTube*, muitos estudiosos buscam novas formas de perceber e apreciar as peças shakespearianas. O grande número de adaptações resultaram em coletâneas especializadas em estudos de adaptações shakespearianas como as de Davies (1988), Brode (2000), Burnett (2006).

Estudiosos como Hutcheon (2013), Elliott (2014) e Anderegg (2003) nos guiam nos estudos da adaptação que é uma área em constante transformação, principalmente na subárea que hoje é um tópico à parte nos estudos gerais de adaptação filmica: os estudos de filmes shakespearianos. Anderegg (2003) discute como alguns elementos externos à história fazem parte da prática da adaptação como a posição de prestígio de específicos diretores que já eram considerados criadores de uma releitura, ou um texto novo que deve ser considerado um texto por si só, não um texto menor que a obra-fonte.

Anderegg (2003) reúne alguns pontos específicos que nos ajudam a apontar um filme shakespeariano: uma produção que aborde a história, não necessariamente o texto das peças por inteiros, mas os temas e a atmosfera da obra em questão; época de lançamento influencia na recepção do filme; e o que Anderegg chama de *star-vehicle film*, ou seja, a importância que se dá para os atores em determinadas produções e como suas performances influenciam na recepção do filme.

Observamos que o processo de adaptação inclui adequar obras do passado às necessidades e intenções no presente. Assim procedendo, nós analisamos um novo texto adaptado para um novo público. No caso da adaptação de Justin Kurzel, nesse trabalho referido como *Ambição e Guerra*, dividimos o processo de mudança do protagonista nos seguintes estágios: “guerra e luto”, “conspiração e assassinato”, “tirania e execução” e “guerra e redenção”.

Cenas no início do filme foram criadas para dar um contexto específico e uma complexidade psicológica ao protagonista: o luto e o transtorno de estresse pós-traumático (TEPT). Com a cena de batalha e a influência de perdas consecutivas sobre o estado psicológico de Macbeth, *Ambição e Guerra* estabelece uma abordagem própria de uma mentalidade do século XXI, apesar de ser ambientada no século XI, considerando também que os diálogos são apresentados com inglês do século XVII. Já o retrato emocional que o espectador testemunha através da tela é relacionado ao soldado do século XXI que sofre de TEPT e cujas imagens não focam no heroísmo guerreiro, mas nas consequências psicológicas sobre ser um sobrevivente.

A semelhança entre as cenas de Macbeth se despedindo de seu filho e depois do garoto morto em batalha revelam a importância do luto para a construção da complexidade do personagem fílmico que se somam aos traumas de batalha. Depois, a luta interna para seguir com o plano de assassinar Duncan, seguido da aparição da adaga, arma do crime que na visão de Kurzel é carregada pelo “fantasma” do garoto soldado. Tais aspectos apontam para o impulso de imitação da vida, da experiência de ex-soldados com transtorno de estresse pós-traumático (TEPT), ou seja, do caráter mimético de traumas reconhecíveis também no século XXI.

Tanto a peça como sua adaptação apresentam elementos trágicos por buscar a empatia dos respectivos leitor e espectador pelo sofrimento do protagonista, cada obra a seu modo buscando uma forma de recriação mimética da realidade de seus contextos. Bayley (1981, p. 199, tradução nossa) argumenta que, dentro das convenções da tragédia, o herói requer algo em excesso. Em *Macbeth*:

sua superioridade consiste em um sentido apaixonado pela vida comum, suas mudanças e prioridades, um sentido que seus companheiros na peça ignoram em si mesmos ou dão como certo. Através dos atos que a tragédia exige dele, ele conhece não apenas a si mesmo, mas o que é a vida.¹¹²

Na peça, Macbeth é apresentado primordialmente como soldado cuja violência é exaltada e cuja bravura em batalha é responsável pela admiração que desperta em homens nobres como ele. Kurzel mostra o protagonista, que além de tudo isso, é um pai em luto, sofrendo a perda de um filho ao lado da esposa e logo depois, um homem afetuoso com um garoto que está prestes a enfrentar uma batalha, um soldado que cumpre seu dever, mas que não está alheio às consequências psicológicas de uma guerra. Tais elementos se interpelam para fazer as seguintes afirmações em relação à adaptação: a construção de uma possível catarse, um expurgo de sentimentos por parte do espectador que, paradoxalmente, se vê simpatizando com a agonia de Macbeth, apesar de seus crimes; o caráter mimético de uma produção cinematográfica que busca apresentar um retrato de um homem com traumas pungentes aos de um homem do século XXI.

Esperamos ter contribuído para as discussões sobre a peça *Macbeth* de Shakespeare e a adaptação do diretor Justin Kurzel na perspectiva dos estudos do trágico shakespeariano. Não encerramos aqui as possibilidades de discussões sobre a obra dramática, apesar de ser uma obra discutida em inúmeros contextos e perspectivas; entregamos nesse trabalho uma revisão sobre argumentos da peça como tragédia shakespeariana e do protagonista como herói trágico no âmbito da literatura.

Ainda adicionamos aqui uma visão dos estudos de adaptações shakespearianas e um resumo de estudos de outras renomadas adaptações da peça escocesa, como as dirigidas por Orson Welles (1948), por Akira Kurosawa (1951) e por Roman Polanski (1971). Apresentamos uma análise da adaptação de *Macbeth: Ambição e Guerra* (2015) de Justin Kurzel, focada na descrição de elementos cinematográficos em cenas que julgamos significativas para a construção de uma adaptação cinematográfica contemporânea do protagonista. Como sugestão para pesquisas e análises futuras, mais pode ser estudado sobre a personagem de Lady Macbeth na adaptação de Kurzel, seja relacionada à figura da criança, com o foco na imagem cuja discussão nessa produção foi levantada por Miller (2017) e Bui (2020).

¹¹² his superiority consists in a passionate sense for ordinary life, its seasons and priorities, a sense which his fellows in the play ignore in themselves or take for granted. Through the deeds which tragedy requires of him he comes to know not only himself, but what life is about.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi (ed). Revisão de Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes. 2007. 1198 p.
- AGUERO, Dolores A. **Strange images of death: violence and the uncanny in five productions of Macbeth**. 2009. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/93349>. Acesso em: 25 nov. 2015.
- ANDEREGG, Michael. **Cinematic Shakespeare**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003.
- ARAUJO, Rafael de Paula Aguiar. Horror e poder em Shakespeare: o Macbeth de Orson Welles. **Moringa: Artes do espetáculo**. João Pessoa: jan/jul, 2015. v. 6, 1 ed. . p. 153-16. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/96096d2064dc748e0e79fac12ad849be/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=2029740>. Acesso em: 20 jan. 2021.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro. 2011.
- ARKAPAW, Adam. Entrevista com Adam Arkapaw. Entrevista concedida a Benjamin B. Macbeth. **American Cinematographer Magazine**. The American Society of Cinematographers, v.97, n.1. Jan. 2016. Disponível em: https://theasc.com/ac_magazine/January2016/Macbeth/page1.html. Acesso em: 20 jan. 2020.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1971.
- BACON, Francis. **Ensaio**. Tradução de Edson Bini. 2. ed. São Paulo: EDIPRO, 2015, p. 133-134.
- BARNES, Jennifer. Taylor and Burton in The Taming of the Shrew. **The Bill Douglas Cinema Museum**. Disponível em <https://www.bdcmuseum.org.uk/news/taylor-and-burton-in-the-taming-of-the-shrew-by-dr-jennifer-barnes/> Acesso em: 18 jun. 2020.
- BAYLEY, John. **Shakespeare and tragedy**. London: Routledge & Kegan Paul Ltd. 1981.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora. 2018.
- BEBIANO, Adriana. Shakespeare e os clássicos: metamorfoses e reescritas. **Biblos**. Coimbra: Faculdade de Letras de Coimbra, 2003, p. 43-59. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/43009/1/Shakespeare%20e%20os%20Classicos.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2018.
- BICKLEY, P; STEVENS, J. **Essential Shakespeare: the arden guide to text and interpretation**. London: Bloomsbury Publishing. 2013.

BLOOM, Harold. **Bloom's modern critical interpretations: Macbeth**. Bloom's literary criticism. New York: Infobase Publishing. 2010.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: the invention of the human**. New York: Riverhead Books: Penguin Groups Ltd. 1998.

BOOTH, W. Macbeth as tragic hero. **The Journal of General Education**. v. 6. n. 1. p. 17-25. 1951. Penn State University Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27795368>. Acesso em: 08 dez. 2020.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: The University of Wisconsin Press. 1985.

BORDWELL, D *et al.* **Film art: an introduction**. 11 ed. . Madison: Mc Graw Hill Education. 2017.

BRADLEY, A. C. **A tragédia shakespeariana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth**. Tradução de Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda. 2009.

BRADSHAW, Peter. Macbeth review: Fassbender and Cotillard full of sound and fury in significant Shakespeare adaptation. **The Guardian**. Londres, 23 mai. 2015. Disponível: <https://www.theguardian.com/film/2015/may/23/macbeth-review-fassbender-and-cotillard-full-of-sound-and-fury-in-significant-shakespeare-adaptation>. Acesso: 23 fev. 2020.

BRODE, D. **Shakespeare in the movies: from the silent era to Shakespeare in Love**. New York: Oxford University Press, Inc. 2000.

BROMBERT, Victor H. **In praise of antiheroes: figures and themes in modern European literature**. Chicago: The University of Chicago Press. 1999.

BUI, Hanh. Effigies of childhood in Kurzel's Macbeth. **Literature/film quarterly**. v. 48. n. 1. Salisbury University. Inverno, 2020. Disponível em: https://lfq.salisbury.edu/_issues/48_1/effigies_of_childhood_in%20kurzels_macbeth.html. Acesso em: 05 ago. 2021.

BURNETT, Mark Thornton; WRAY, Ramona. **Screening Shakespeare in the twenty-first century**. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2006.

CAMPBELL, Lily Bess. **Shakespeare's tragic heroes: slaves of passion**. Cambridge Library Collection. London: Cambridge University Press. 2009.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda. 2005.

CARDOSO, Zélia de Almeida. Introdução. *In: SÊNECA. Tragédias. A loucura de Hércules; As Troianas; As fenícias*. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2014.

CARTER, R. McRAE, J. **The routledge history of literature in english: Britain and Ireland**. London: Routledge. 1997.

- CARVALHO, Alexandre. Os 10 melhores filmes sobre traumas de guerra. **Super Interessante**. edição 399. São Paulo: Editora Abril. fev./2019. Disponível em: <https://super.abril.com.br/especiais/os-10-melhores-filmes-sobre-traumas-de-guerra/>. Acesso: 23 abr. 2022.
- CATTRYSSE, P. **Descriptive adaptation studies: epistemological and methodological issues**. Antwerp: Garant Publishers. 2014.
- CATTRYSSE, P. Film (adaptation) as translation: some methodological proposals. **Target: international journals of translation studies**. Amsterdam, p. 53-70, 1992. John Benjamins Publishing Company.
- CHARLTON, H. B. **Shakespearian tragedy**. London: Cambridge University Press. 1948.
- CLARK, Sandra; MASON, Pamela (Ed.). Introduction. SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. London: Bloomsbury Arden Shakespeare. 2015.
- COLLIN, Robbie. Macbeth's review: Fassbender was born for this. **The Telegraph**. Londres, 1 out. 2015. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/film/macbeth/review/>. Acesso: 23 jan 2020.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- DAVIES, Anthony. **Filming Shakespeare's Plays: the adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, and Akira Kurosawa**. New York: Cambridge University Press. 1994.
- DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP. 1999.
- DINON, A. C. N. S. No man's wishes are stronger than witches: Roman Polanski's and Trevor Nunn's Macbeth. *In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE INGLÊS*, 2012. **Anais...** Disponível em: <http://abrapui.org/anais/ComunicacoesCoordenasLiteratura/2.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2015.
- DUDALSKI, S. S. Diálogos shakespearianos: ensinando o "Bardo". **Gláuks: revista de artes e letras**. v. 11, n. 2, p. 385-404. Universidade Federal de Viçosa. Disponível em: <https://www.locus.ufv.br/handle/123456789/13395>. Acesso em: 31 jul. 2021.
- EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp. 2013.
- ELLIOTT, Kamilla. How do we talk about adaptation studies today? **Literature/film quarterly**. v. 45, n. 2. Salisbury University. Primavera, 2017. Disponível em: http://www.salisbury.edu/lfq/_issues/first/how_do_we_talk_about_adaptation_studies_today.html. Acesso em: 16 nov. 2017.
- ELLIOTT, Kamilla. Rethinking Formal-Cultural and Textual-Contextual Divides in Adaptation Studies. **Literature/Film Quarterly** v. 42, n. 4, p. 576-593. 2014. Salisbury University. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43798997>. Acesso em: 20 jul. 2020.

EURÍPIDES. **As bacantes**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1993. (Tragédia Grega, v. 5).

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Studies. **Poetics today**: international journal for theory and analysis of literature and communication. v. 11, n. 1, 1990. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2015.

FRANCO, G. C. S. **Adaptações cinematográficas d'A Megera Domada de William Shakespeare**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

GAZOLLA, Ana Lúcia A. O enigma de Édipo Rei: dualismo e temporalidade. **Ensaio de Literatura e Filologia**. v. 4. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 1983. p. 53-66.

GHIRARDI, J. G. **O mundo fora de prumo**: transformação social e teoria política em Shakespeare. São Paulo: Almedina, 2011.

GOMES, P. E. S. A Personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva. 2014. p. 103-119.

GOULD, Mike. Additional notes and editing. *In*: SHAKESPEARE, W. KENNEDY R. B. (Ed.) **Macbeth**. London: Collins Classics. Harper Collins. 2010.

GREENBLATT, Stephen. **Tyrant**: Shakespeare on Politics. New York: W. W. Norton & Company. 2018.

GREENBLATT, Stephen. **Will in the world**: how Shakespeare became Shakespeare. New York: W. W. Norton & Company. 2016.

GUEDES, W. A. Sniper americano, de Clint Eastwood, e o filme de guerra no pós-11 de setembro. **Fronteiras & debates**. Macapá, v. 8, n. 1, jan./jul. 2021. p. 65 – 78. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/fronteiras/article/view/6898/pdf>. Acesso em 20 abr. 2022.

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

HELIODORA, Barbara. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.

HELIODORA, Barbara. **Shakespeare**: o que as peças contam: tudo o que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro. 2014.

HEENEY, Alex. Kurzel's Macbeth emphasises tone over text. **Seventh Row**. Online. Disponível em: <https://seventh-row.com/2015/12/25/kurzel-macbeth/>. Acesso em: 17 out 2021.

HUPPES, Ivete Suzana Kist. Tragédia Clássica e Tragédia Moderna. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, PUCRS, v. 22, n. 1, p. 77-88. mar. 1987. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/17013/11036>. Acesso em: 17 abr. 2018.

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

ISIDORO DA SILVA, Ana Filipa. **O Mito de Hércules Recriado**: da loucura trágica de Eurípedes à serenidade estoica de Séneca Dissertação de Mestrado. Estudos Clássicos, Literatura Comparada. Lisboa: Universidade de Lisboa. 2008.

KHAN, Amir. **Shakespeare in Hindsight: counterfactual thinking and shakespearean tragedy**. Edinburgh: Edincurgh University Press Ltd. 2016.

KIDNIE, Margaret Jane. **Shakespeare and the problem of adaptation**. New York: Routledge. 2009.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc. 2007.

LEIGH, Danny. Macbeth director Justin Kurzel: You're getting close to evil. **The Guardian**. Londres, 24 set. 2015. Disponível: <https://www.theguardian.com/film/2015/sep/24/macbeth-director-justin-kurzel-australian-film-maker-snowtown>. Acesso: 23 fev. 2020.

MATTES, Ari. Justin Kurzel's Macbeth: visually magnificent but dramatically unsatisfying. **The Conversation**. 29 set. 2015. Disponível em: <https://theconversation.com/justin-kurzels-macbeth-visually-magnificent-but-dramatically-unsatisfying-48004>. Acesso em 07 jul 2021.

MILLER, Gemma. "He has no children": changing representations of the child in stage and film productions of Macbeth from Polanski to Kurzel. **Shakespeare**. v. 13, n. 1, p. 52-66. Routledge. 09 mai. 2016. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1080/17450918.2016.1174728>. Acesso em: 30 mar. 2020.

MILTON, John. Prefácio à edição brasileira. In: BRADLEY, A. C. **A tragédia shakespeariana**: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda. 2009. p. XXXIX-XLI.

MIRANDA, Célia Arns de; INOKUCHI, Suzana Tamae. Um olhar oriental sobre Shakespeare: Trono manchado de sangue de Akira Kurosawa. **Scripta Uniandrade**. n. 07. Universidade Federal de Minas Gerais. 2009.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix. 2013.

MULLIN, Michael. Orson Welles' Macbeth: script and screen. In: GOTTESMAN, Ronald (Ed). **Focus on Orson Welles**. Film Focus. New Jersey: Prentice Hall Inc. Englewood Cliff. 1976. p. 136-145.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

NUNES, G. E. P. **Leituras de Shakespeare: da palavra à imagem**. Tese de Doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006. Disponível em: http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=844. Acesso em: 25 nov. 2015.

O'SULLIVAN, Michael. Movie Review: Fassbender's Macbeth is ferocious, unhinged. **The Washington Post**, 10 dez. 2015. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/goingout-guide/movies/movie-review-fassbenders-macbeth-is-ferocious-unhinged/2015/12/09/f33b1d9e-9d3b-11e5-bce4-708fe33e3288_story.html?tid=usw_passupdatepg. Acesso em: 30 mar. 2017.

PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. *In: CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva. 2014. p. 81-101.

RHYNOW, Daniela Ferreira Eliseu. **Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX**. 2007. 528f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03122007-101354/pt-br.php>. Acesso em: 20 nov. 2015.

RIBEIRO, R. F.; SILVA, C. A. V. Soneto shakespeariano: entre o amor, a beleza e a herança mitológica. **Revista Entrelaces**. Fortaleza, v. 1, n. 10, p. 10-21. jul./dez. 2017. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/11669/71527>. Acesso em: 01 dez. 2017.

ROSA, K. M. A transformação do corpo bélico na tela em Macbeth de Justin Kurzel. **Significação**. v. 47, n. 54, p. 62-82. jul-dez. São Paulo. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/157227/168588>. Acesso em: 08 abr. 2021.

SÊNECA. **Tragédias: A loucura de Hércules; As Troianas; As fenícias**. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2014.

SILVA, A. CARVALHO, A. C. de. *et al.* Transtorno de estresse pós-traumático em veteranos de guerra: uma revisão integrativa. **Psicologia, Saúde & Doenças**. ed. 19. v. 3. p. 628-643. SPPS – Sociedade Portuguesa de Psicologia da Saúde. Cruz Quebrada. Nov. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15309/18psd190313>. Acesso em: 13 abr. 2022.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós. 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/11592>. Acesso em: 10 nov. 2017.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. 2015.

SHAKESPEARE, W. Macbeth. *In*: SHAKESPEARE, W. **Tragédias e comédias sombrias**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar. 2016. p. 655-753. (William Shakespeare: teatro completo, v. 1).

SHAKESPEARE, W. **Otelo**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. 2017.

SHAKESPEARE, W. Romeu e Julieta. *In*: SHAKESPEARE, W. **Tragédias e comédias sombrias**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar. 2016. p. 119-239. (William Shakespeare: teatro completo, v.1).

SHAKESPEARE, W. **The complete works of William Shakespeare**. Wordsworth Library Collection. London: Wordsworth Editions. 2007.

SHAKESPEARE, W; CLARK, S.; MASON, P. (Ed). **Macbeth**. London: Bloomsbury Arden Shakespeare. 2015.

SHAKESPEARE, W; KENNEDY R. B. (Ed.) **Macbeth**. London: Collins Classics. Harper Collins. 2010.

SÓFOCLES. **Édipo rei**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva. 2001.

STEINER, George. **The death of tragedy**. London: Faber and Faber Ltd. Bloomsbury House. 2010 [1961].

SUZUKI, Erin. Lost in translation: Reconsidering Shakespeare's Macbeth and Kurosawa's Throne of Blood. **Literature/film quarterly**. v. 48, n. 2. Salisbury University. Primavera, 2020. Disponível em: https://lfq.salisbury.edu/_issues/48_2/lost_in_translation_reconsidering_shakespeares_macbeth_and_kurosawas_throne_of_blood.html. Acesso em: 6 ago. 2021.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

TOURY, G. The nature and role of norms in translation. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995, 53-69. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~tourney/works/GT-Role-Norms.htm>. Acesso em: 19 dez. 2015.

VIEIRA, Trajano. Entre a razão e o *daímon*. SÓFOCLES. **Édipo rei**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva. 2001.

WATTS, C. Introduction. *In*: SHAKESPEARE, W. **Romeo and Juliet**. Wordsworth Classics. 2000.

WEISSBROD, R. Inter-semiotic translation: Shakespeare on Screen. **Journal of specialised translation**. v. 5, 2006, p. 42-54. Disponível em: http://www.jostrans.org/issue05/art_weissbrod.php. Acesso em: 15 dez. 2015.

WELLS, Stanley. **Shakespeare's tragedies: a very short introduction**. New York: Oxford University Press. 2017.

WIGGINS, Martin. New Tragedies for Old. **Bloom's period studies: elizabethan drama**. New York: Chelsea House Publishing. 2004. p. 47-64.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify. 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Modern Tragedy**. London: The Hoggart Press. 1992.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A FLORESTA que se move. Direção: Vinícius Coimbra. Produção: Elisa Tolomelli. Intérpretes: Gabriel Braga Nunes; Ana Paula Arósio; Angêlo Antônio, Nelson Xavier e outros. Roteiro: Manuela Dias e Vinicius Coimbra. Música: Sacha Amback. [S.l.]: Europa Filmes, 2015. 1 DVD (99MIN), FULLFRAME, COLOR. Produzido por EH! Filmes, Orkhestra Filmes, Globo Filmes e Europa Filmes.

FILM4. Michael Fassbender & Justin Kurzel on Macbeth. Film4 Interview. YouTube. 28 set. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SF8H0bQgZ00&t=1s>. Acesso em: 13 mar. 2019.

FILMENTO. How one movie achieved visual perfection. YouTube. 22 fev. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eKMNYto0AWs&t=615s>. Acesso em: 19 maio 2022.

GUERRA ao Terror. Direção: Kathryn Bigelow. Produção: Kathryn Bigelow; Mark Boal; Nicolas Chartier; Greg Shapiro. Intérpretes: Jeremy Renner; Anthony Mackie; Brian Geraghty; Christian Camargo. Roteiro: Mark Boal. Música: Marco Beltrami; Buck Sanders. Estados Unidos: Summit Entertainment. 1 Blu-ray, 2008 (131min), Widescreen, Color.

HAMLET. Direção: Kenneth Branagh. Produção: David Barron. Intérpretes: Kenneth Branagh; Kate Winslet; Julie Christie e outros. Roteiro: Kenneth Branagh; William Shakespeare. Música: Patrick Doyle. [S.l.]: Versátil Home Video, 1996. 2 DVDs (242MIN), WIDESCREEN, COLOR.

MACBETH. Direção: Justin Kurzel. Produção: Andrew Warren. Intérpretes: Michael Fassbender; Marion Cotillard; David Thewlis; Sean Harris e outros. Roteiro: Jacob Koskoff; Todd Louiso; William Shakespeare. Música: Jed Kurzel. Grã-Bretanha: Imagem Filmes, 2015. 1 DVD (113MIN), WIDESCREEN, COLOR.

MACBETH. Direção: Orson Welles. Produção: Charles K. Feldman. Intérpretes: Orson Welles; Jeanette Nolan; Dan O'Herley e outros. Roteiro: William Shakespeare; Orson Welles (adaptação). Música: Jacques Ibert. EUA: Republic Picture; Mercury Productions, 1948. (103MIN), P&B. Disponível em: <https://vimeo.com/536537743>. Acesso em: 28 out. 2021.

MACBETH. Direção: Roman Polanski. Produção: Andrew Braunsberg e outros. Intérpretes: Jon Finch; Francesca Annis; Martin Shaw e outros. Roteiro: William Shakespeare (peça); Roman Polanski; Kenneth Tynan (adaptação). Música: The Third Ear Band. Reino Unido: Columbia Pictures; Playboy Productions. 1971. (140MIN), COLOR.

RAMBO - Programado para matar. Direção: Ted Kotcheff. Produção: Buzz Feitshans. Intérpretes: Sylvester Stallone; Richard Crenna; Brian Dennehy e outros. Roteiro: Sylvester Stallone; William Sackhein; Michael Kozoll; David Morrel. Música: Jerry Goldsmith. Estados Unidos: Orion Pictures. 1DVD, 1982 (97min), Color.

SNIPER Americano. Direção: Clint Eastwood. Produção: Robert Lorenz; Andrew Lazar; Bradley Cooper; Peter Morgan. Intérpretes: Bradley Cooper; Sienna Miller. Roteiro: Jason Hall. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures. 1 Blu-ray, 2015 (132min), Widescreen, Color.

TRONO MANCHADO DE SANGUE. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Akira Kurosawa e outros. Intérpretes: Toshiro Mifune; Isuzu Yamada; Takashi Shimura e outros. Roteiro: Shinobo Ashimoto, Akira Kurosawa e outros. Música: Masaru Satô. Japão: Toho Company, 1957. (105MIN), P&B.