



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
BACHARELADO EM LETRAS

JÉSSICA MATOS DA SILVA

UM OLHAR INTERSEMIÓTICO SOBRE *MACBETH*:
Refletindo sobre uma tradução

Salvador

2017

JÉSSICA MATOS DA SILVA

**UM OLHAR INTERSEMIÓTICO SOBRE *MACBETH*:
Refletindo sobre uma tradução**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de bacharelado de Língua Estrangeira da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como pré-requisito para a obtenção do Título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ramos

Salvador

2017

AGRADECIMENTOS

Pela orientação a este trabalho de conclusão de curso, agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Elizabeth Ramos, que com toda paciência e dedicação me guiou nesta trajetória, sempre sanando minhas dúvidas e trazendo novidades que engrandeceram meu projeto.

Aos meus pais, José Nilson e Mary Ângela, agradeço por toda a paciência, amor e cuidado com que lidaram com minhas demandas, ausências e momentos de angústia durante este momento e durante toda a graduação.

Ao meu sobrinho e afilhado Raul Hélio pelos momentos de diversão. Pelos momentos de distração também agradeço aos meus amigos.

Agradeço a Mariana por estar sempre presente, encorajando-me e estimulando meu progresso, seja neste ou em outros caminhos da vida.

Pelo apoio, esforço para me auxiliar e incentivo para não desistir, meus sinceros agradecimentos a Micaela.

RESUMO

A presente monografia tem como objetivo construir reflexões sobre a adaptação fílmica *Macbeth* (2005), sob a direção de Mark Brozel e produção de Peter Moffat como parte do projeto da rede televisiva BBC, *Shakespeare Re-told*. Nossas observações são construídas sob o viés dos estudos da tradução pós-estruturalista, mais especificamente da tradução intersemiótica, concentrando-nos nos deslocamentos de tempo e espaço da tragédia shakespeariana *Macbeth* de William Shakespeare para a contemporaneidade e problematizando conceitos tradicionais, como o de “fidelidade”, legitimado pelo senso comum como qualificador de uma boa tradução. Sendo necessário, entretanto, a análise minuciosa de ambas as obras a fim de dialogar com os estudos intersemióticos. Para tanto, utilizamos como referencial teórico textos de Julio Plaza (2010), Rosemary Arrojo (2007), Robert Stam (2000) e Walter Benjamin (2000) como forma de embasar nossas observações. A monografia resultante da pesquisa compreende o processo tradutório como transformação do texto de partida resultante da interpretação do diretor/tradutor.

Palavras-chave: William Shakespeare; Peter Moffat; Tradução Intersemiótica; *Macbeth*.

ABSTRACT

This monograph aims to construct reflections on *Macbeth* (2005), a film adaptation under the direction of Mark Brozel and production of Peter Moffat, part of the BBC television network project, *Shakespeare Re-told*. Our observations are built upon poststructuralist translation studies, more specifically of intersemiotic translation studies, concentrating on the time and space shifts of William Shakespeare's tragedy *Macbeth* to contemporaneity, and problematizing traditional concepts such as "fidelity", legitimized by common sense as a qualifier of a good translation. However, it was necessary to make a meticulous analysis of both works in order to discuss intersemiotic studies. Nevertheless, we use as theoretical reference texts of Julio Plaza (2010), Rosemary Arrojo (2007), Robert Stam (2000) and Walter Benjamin (2000) as basis for our considerations. The monograph resulting from the research understands the translation process as result of transformations of the source text derived from the interpretation of the director / translator.

Key-words: William Shakespeare; Peter Moffat; Intersemiotic Translation; *Macbeth*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. WILLIAM SHAKESPEARE: O BARDO DRAMATUGO.....	10
3. <i>MACBETH</i> OU A TRAGÉDIA ESCOCESA.....	15
4. ADAPTAÇÃO: PROCESSO E PRODUTO.....	24
4.1 <i>MACBETH</i> RECONTADO PARA A BBC.....	28
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
REFERÊNCIAS.....	38

1. INTRODUÇÃO

O poeta e dramaturgo inglês, William Shakespeare (1564-1616), foi consagrado por suas peças teatrais – históricas, cômicas e trágicas – além de sonetos. Shakespeare teve também papel fundamental no desenvolvimento da língua inglesa moderna – adicionando em seus textos dramáticos palavras e expressões novas, que até hoje são utilizadas. Esse caráter inovador está relacionado ao período de expansão do domínio inglês por diferentes partes do mundo, de onde os conquistadores traziam novos produtos, novas histórias e novas palavras, que terminavam sendo incorporadas e difundidas por artistas.

Quando iniciou sua produção dramática, Shakespeare escrevia peças para agradar o público da época, com o intuito de tornar-se famoso e rico. Sua obra traz ao palco os sentimentos nobres e vis da natureza humana, como ambição, medo, ciúme e vingança. Por essa razão, suas peças são bastante atuais e traduzidas para várias línguas e linguagens.

Quando recriadas, as traduções contornam os problemas gerados com a distância entre a língua inglesa da Renascença e da nossa contemporaneidade, além das diferenças de contexto histórico em que as obras estão inseridas, fazendo com que sejam acessíveis não tão somente por estudiosos e amantes da literatura inglesa, mas por qualquer leitor/espectador.

Este fato demonstra a relevância do vasto campo dos Estudos da Tradução. Ao pensarmos em tradução, geralmente temos a ideia prévia apenas da mera transposição de códigos textuais de um determinado idioma para outro. Porém, o linguista Roman Jakobson (2007), nos anos 50 do século XX, propôs considerarmos três tipos específicos de tradução: a intralingual; a interlingual e a intersemiótica, conclusão que possibilitou enorme expansão do nosso campo de observação.

A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*), segundo Jakobson (2007, p.9), “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”. Este tipo de tradução é utilizada nas obras shakespearianas com intuito de transformar, por exemplo, o registro da língua inglesa, para a linguagem mais acessível a diferentes públicos leitores, como crianças ou espectadores das classes menos privilegiadas. A tradução interlingual é a mais conhecida, pois se refere à transformação de signos de determinada língua para outra. Este artifício é utilizado nas obras do bardo para que não-falantes do inglês possam ter contato com suas obras, por exemplo. Por sua vez, a tradução intersemiótica é definida como “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 2007, p.9), implicando a transformação de um texto em outra expressão artística – peça teatral em pintura, dança, música ou filme, por exemplo. Aqui, são bastante

expressivas as relações entre obras literárias e o cinema, conhecidas como adaptações cinematográficas.

As peças de Shakespeare são traduzidas para o cinema com frequência, e muitas vezes o sucesso das tramas leva o público a se interessar por outras obras e trabalhos do dramaturgo.

Em 2005, estreou na rede televisiva inglesa, BBC, uma série de episódios intitulada *Shakespeare Re-Told* baseada em quatro peças teatrais escritas pelo dramaturgo – *The taming of the shrew*, *Midsummer night dream*, *Much ado about nothing* e *Macbeth*. As obras foram traduzidas de modo que os elementos dos textos dramáticos são trazidos para a contemporaneidade, fazendo com que características da nossa atualidade sejam associadas às peças escritas no século XVI.

Macbeth, uma das quatro grandes tragédias de Shakespeare, escrita entre 1603-1607, é uma de suas peças mais curtas e sombrias, em que elementos como ambição, poder, medo e loucura são apresentados como base de análise. No episódio *Macbeth* da série *Shakespeare Re-told* (2005), produzido por Peter Moffat, é possível perceber tais elementos deslocados para o ambiente do Reino Unido, nos dias atuais.

Esta monografia tem como objetivo comentar alguns dos traços que marcam tais deslocamentos. Interessa-nos, portanto, observar como a tragédia *Macbeth* de William Shakespeare é reconstruída no episódio dois, intitulado *Macbeth*, do projeto *Shakespeare Re-Told* (2005) da rede BBC, utilizando como base teórica os estudos da Tradução Intersemiótica, a partir dos textos de Julio Plaza (2010), Rosemary Arrojo (2007), Octávio Paz (2006), Robert Stam (2000) e Walter Benjamin (2000). Para tanto, é imprescindível a leitura minuciosa do texto dramático *Macbeth*, feita a partir da tradução de Bárbara Heliodora, com o respaldo de teóricos que abordam a produção shakespeariana como Lily Bess Campbell (1961) e John Russel Brown (2006), que nos nortearam com suas reflexões.

Para efeitos de organização, esta monografia está dividida em três seções. Na primeira, apresentamos informações acerca do sujeito e do dramaturgo William Shakespeare, por meio de traços biográficos. A segunda seção desenvolve reflexões acerca da obra *Macbeth*, com análise de elementos expressivos da tragédia, como forma de fomentar reflexões futuras. A terceira seção apresenta algumas reflexões sobre tradução intersemiótica, no sentido de embasar as questões que tratam da análise de traços da contemporaneidade inseridos na produção da BBC.

2. WILLIAM SHAKESPEARE: O BARDO DRAMATURGO

É necessário conhecer o autor da obra de partida mais a fundo para que possamos ingressar nos estudos da tradução, e por fim, entendermos como a tradução foi construída. Nesta seção, a vida e a obra do dramaturgo cuja monografia é baseada será retratada.

Embora os dados não sejam confirmados, afirma-se que William Shakespeare nasceu em 23 de abril de 1565, na cidade de Stratford-upon-Avon, situada no condado de Warwickshire ao sul de Birmingham, Inglaterra, e faleceu em 23 de abril de 1616, aos 52 anos, na mesma cidade.

De acordo com a biografia *Shakespeare: o mundo é um palco?* (2008), escrita por Bill Bryson, o pai de William Shakespeare, John Shakespeare, era um comerciante que ascendeu até a posição equivalente à de prefeito da cidade. Na época, John tinha uma escola aberta às crianças da comunidade.

Ainda de acordo com Bryson (2008), Shakespeare obteve educação formal até seus quinze anos de idade. Além disso, sua mãe, Mary Arden, pertencia a uma família de fazendeiros e Shakespeare foi o terceiro filho do casal, que teve oito herdeiros.

Os registros sobre a infância e a juventude de Shakespeare praticamente não existem. Apesar disso, sabe-se que, em dezembro de 1582, Shakespeare casou-se com Ann Hathaway, filha de um fazendeiro das redondezas com quem teve três filhos. Não se sabe exatamente quando ele passou a viver em Londres, já que praticamente não existem notícias sobre o período entre os anos de 1584 a 1592, considerados anos perdidos para os estudiosos do bardo.

Durante os anos de escuridão ou anos perdidos, William Shakespeare iniciou seus projetos como dramaturgo, numa Londres imersa em efervescência cultural, principalmente no que se refere à arte dramática, venerada pelos londrinos e pela rainha Elizabeth I, durante o Renascimento.

O Renascimento inglês só veio a florescer no século XVI, após prolongado período de guerras internas (...) contudo, o principal nome do Renascimento inglês foi o dramaturgo William Shakespeare. Em suas peças teatrais (Hamlet, Otelo, Macbeth, entre outras), apresenta personagens dotados de grande profundidade psicológica, traduzindo os dilemas da alma humana e debruçando-se sobre questões existenciais bastante atuais ainda hoje. (VICENTINO, DORIGO, 2001, p. 200 - 201)

Tendo um apreço único pelas artes, a Rainha Elizabeth I, quando assumiu o trono inglês, no século XVI, passou a incentivar diversas manifestações culturais, principalmente o teatro, popularizando a arte. Em 1576, foi construído o *The Theater*, considerado o primeiro teatro londrino.

Dessa forma, o Renascimento inglês foi o momento ideal para que Shakespeare se destacasse no meio teatral, uma vez que os teatros públicos e as companhias cresciam em número e importância.

William Shakespeare renovava sua escrita produzindo peças nos mais variados gêneros. Sua obra poética é composta por 154 sonetos, um poema e textos dramáticos, que correspondem a peças históricas, comédias e tragédias.

Na sua primeira fase de produção dramática, o bardo escreveu *A Comédia dos Erros*, seguida de duas peças históricas – *Henrique VI* e *Ricardo III* – em que trata da vida dos dois reis, atentando sempre para a luta pelo poder.

Numa nova fase da sua escrita, é possível notar que Shakespeare volta seu estilo aos relacionamentos interpessoais, adotando, fortemente o teor lírico ao compor *O Mercador de Veneza*, *Sonho de uma Noite de Verão* e *Romeu e Julieta*. O poeta escreveu outras obras históricas – *Ricardo II*, *Henrique IV*, *Henrique V* – além da tragédia *Júlio César*. Porém, nestas Shakespeare trata o relacionamento do homem com o estado, não mais se concentrando meramente na luta pelo poder, como nas peças escritas anteriormente.

Assim como as comédias escritas pelo dramaturgo possuem, por vezes, temas obscuros e as tragédias possuem, eventualmente, cenas dotadas de humor, as obras históricas são compostas por elementos cômicos e trágicos, apesar de se aproximarem mais acentuadamente das características trágicas. As peças retomam eventos e os reis da Inglaterra, figuras históricas ligadas à política inglesa, na sua estrutura. Por essa razão, na distinção, *Antônio e Cleópatra*, e *Júlio Cesar*, por exemplo, são excluídas da relação de peças históricas e são adicionadas à relação de tragédias.

As peças trágicas são as mais apreciadas e conhecidas das obras shakespearianas, entre as quais estão *Hamlet*, *Rei Lear*, *Macbeth* e *Otelo*. Bradley (1964), em sua obra *Shakespearean Tragedy*¹, traz alguns questionamentos acerca das características estruturais das tragédias escritas pelo dramaturgo. Segundo ele, os heróis trágicos são sempre de grande influência na sociedade ou oriundos de família abastada. Além de possuir também apenas um personagem principal, um herói – geralmente reis, generais, cargos de poder, e os

¹ Tragédia Shakespeariana.

coadjuvantes inseridos têm a função de implicar, direta ou indiretamente, na trajetória desse herói.

A única exceção é encontrada nas tragédias de amor *Romeo and Juliet* e *Antony and Cleopatra*, na qual ambas as personagens são consideradas protagonistas e possuem igual relevância na sucessão dos acontecimentos da trama. No entanto, em *Macbeth*, apesar da total influência de Lady Macbeth sobre seu esposo e de suas atitudes serem de extrema relevância para o desfecho da obra, apenas Macbeth é considerado o protagonista.

O dramaturgo inseria traços de episódios etéreos em suas tragédias, como o fantasma de Banquo em *Macbeth* e o espectro do pai de Hamlet em *Hamlet*. Os fantasmas podem ser interpretados pelo leitor como reais ou imaginários, uma vez que outra característica das tragédias escritas por Shakespeare são as condições anormais da mente, retratadas em alucinações, sonambulismo, insanidade. Lady Macbeth, por exemplo, após o assassinato de Duncan, entra em total desespero e enlouquece, de modo que não consegue dormir e constantemente sofre alucinações.

As tragédias são finalizadas com a morte de diversas personagens – principalmente a morte do herói –, sendo o protagonista conduzido desde o início da trama ao seu fim trágico. Numa tragédia shakespeariana, as ações são o fator predominante. Observamos, assim, que a ação de diferentes personagens, inclusive do herói, inseridos em certas circunstâncias na trama, geram outras ações, e essa série de atos interligados conduz o desfecho a uma catástrofe. O herói, devido a outras ações - sejam elas sugeridas por ele, ou por outras personagens, comete um erro, o conhecido *tragic flaw* (erro trágico). Este elemento é crucial para o seu declínio.

O erro trágico, por exemplo, em *Otelo*, é baseado na falta de avaliação e ciúme do herói, que o levam a acreditar nas insinuações de Iago, que por sua vez, devido às circunstâncias citadas anteriormente, estimulam Otelo a agir por impulso e conseqüentemente causar sua própria ruína. Assim, os heróis das tragédias do bardo acabam por ocasionar sua própria decadência, mas não podemos deixar de notar que personagens próximas ao protagonista têm uma notável influência para a concretização dos atos que levam o herói ao seu declínio.

Apesar do dramaturgo ser mais conhecido por suas tragédias, as comédias shakespearianas constituem papel bastante relevante no cânone shakespeariano, perfazendo quase metade da sua produção dramática.

As comédias shakespearianas são caracterizadas por, geralmente, iniciarem a trama com personagens que lidam com conflitos e dificuldades. Diferentemente das peças trágicas,

há mais de uma personagem principal na comédia - a trama possui diferentes núcleos – e elementos psicológicos individuais não são aprofundados como nas tragédias do bardo.

Além de características como humor, sátira e sarcasmo, o bardo utiliza a inversão de papéis em algumas de suas peças cômicas, por meio da mistura de identidades e disfarces. O desalinhamento e a aparente confusão são aspectos que trazem o caráter cômico às comédias. A sucessão dos eventos geralmente acontece no clímax da história e a peça é finalizada com a solução do problema e um final feliz. Dentre as comédias mais conhecidas estão *A Megera Domada*, *Sonho de uma Noite de Verão*, *Muito Barulho por Nada* e *Noite de Reis*.

Shakespeare teve papel fundamental no desenvolvimento da língua inglesa moderna, em grande parte por viver num período em que a Inglaterra voltava dos territórios conquistados trazendo novos termos e expressões, logo absorvidos pelo bardo e incluídos em seus textos. Assim, o vocabulário de Shakespeare contribuiu para a evolução da língua inglesa, com a adição de novos vocábulos às suas peças e poemas – algumas delas ainda utilizadas atualmente – criando termos como *lonely* (solitário), *unreal* (irreal), *addiction* (vício) e *bloodstained* (manchado de sangue), de acordo com Lucas Alencar (2016).

Shakespeare serviu-se do latim e do grego para construir novas palavras, expressões e estruturas. Suas peças foram importantes para difundir a linguagem elizabetana e a maioria das palavras criadas pelo dramaturgo ainda são pronunciadas da mesma forma até hoje.

Além dos vocábulos inseridos na língua inglesa, é possível apontar a presença e o poder da capacidade de condensação. Segundo Caetano Waldrigues Galindo, em *Shakespeare sua época e sua obra*, são famosos trocadilhos utilizados pelo dramaturgo em suas obras, tendo sido contados mais de 175 trocadilhos e jogos de palavras apenas em *Romeu e Julieta*. O bardo tinha a capacidade de brincar com as palavras e construir trocadilhos nunca de forma aleatória, sempre encontrando um propósito para construí-los em determinado momento na história.

Céticos que acham difícil acreditar que William Shakespeare possa ser reconhecido como o homem capaz de inventar vocábulos, histórias e assumir importância para a literatura e a língua inglesa moderna, uma vez que o dramaturgo interrompeu seus estudos aos quinze anos. Alguns desses céticos, inclusive, creditam suas criações a outros escritores, uma vez que existem poucas comprovações e relatos sobre a vida do bardo.

Mas, para além dessas discussões que fogem ao interesse desta pesquisa, as obras de Shakespeare - ou atribuídas a ele, continuam crescendo em número de filmes, séries, livros, jogos, periódicos, trabalhos acadêmicos, entre outros, voltados ao dramaturgo e a suas obras,

fazendo com que temas abordados e sua bibliografia aumentem consideravelmente ao longo dos anos.

Na próxima seção será explicitado como a tragédia shakespeariana *Macbeth* tornou-se base para a construção da fundamentação da observação do filme *Macbeth* da BBC, objeto desta pesquisa.

3. *MACBETH* OU “A TRAGÉDIA ESCOCESA”

Para fundamentar a pesquisa de forma mais concisa, acreditamos ser necessário tratar da peça escrita por William Shakespeare a partir de análises feitas por teóricos e estudiosos da área, utilizando a crítica para introduzir estudos mais específicos da obra. É o que será exposto nesta seção.

Macbeth, escrita no século XVI, contém cinco atos, e é a mais curta das peças shakespearianas. Acredita-se que William Shakespeare escreveu a tragédia por encomenda de Jaime I, monarca da Inglaterra na época, com o objetivo de resgatar as origens escocesas do soberano.

Apesar de ter sido escrita e encenada durante o período renascentista, a tragédia retoma o período medieval escocês e é considerada por muitos como a mais sombria e obscura peça escrita por Shakespeare. Há uma lenda antiga que pensa a tragédia como amaldiçoada, acreditando que só o ato de pronunciar seu nome pode causar azar. A superstição faz com que muitos, entre atores e espectadores, sequer mencionem seu título a fim de afastar a maldição. Até hoje, é comum referir-se à peça como “Aquela”, “a Dita Cuja”, “a Inominável”, “a Tragédia da Escócia” ou “a Tragédia Escocesa”, para que o título não seja verbalizado.

Segundo a matéria “A maldição da peça escocesa”, da revista *Bravo!*, assinada pelo jornalista paulistano Armando Antenore, as obras de Shakespeare costumam ter ligações com o sobrenatural e em *Macbeth* não é diferente. As bruxas possuem papel fundamental na narrativa por inserirem o elemento sobrenatural na peça e, dessa forma, explica-se o porquê de ser amaldiçoada. A lenda reza que a única forma de fugir das mazelas de *Macbeth* é nunca montá-la, havendo boatos de tragédias desde sua primeira encenação, em 1606. Conta-se, com a aceitação dos supersticiosos, que em uma das primeiras montagens, um menino que interpretava Lady Macbeth faleceu. Já em 1937, o diretor da montagem em Londres, sofreu um acidente de carro e, pouco antes da estreia, a administradora do teatro Old Vic, Lilian Baylis, morreu. Em 1947, na cidade inglesa de Oldhan, Antony Oakley, um dos atores na peça, apunhalou fatalmente, sem querer, o protagonista da peça, Harold Norman, numa sequência de luta. Isso, sem contar uma apresentação no Brasil, em 1992, quando o Teatro Arthur Rubinstein, do clube paulistano A Hebraica, abrigou a tragédia e sofreu um incêndio.

Marcos Daud, tradutor de William Shakespeare há duas décadas, tinha 25 anos quando traduziu uma obra do bardo para o português pela primeira vez. Além de *Ricardo III* e *Hamlet*, Daud traduziu também *Macbeth*, que considerou um dos mais difíceis trabalhos.

Ao receber o convite do produtor Alexandre Brazil, que pretendia encenar o espetáculo *Macbeth* em São Paulo, o supersticioso Daud viu-se aflito diante do projeto. Uma vez que o tradutor sempre evitou pronunciar o nome da tragédia e até mesmo escrevê-lo, aceitar o projeto não foi fácil. No início do projeto temia escrever o nome da peça ou do personagem, mas com o passar do tempo, aderiu a grafia completa, apesar de não atrever-se a pronunciar o nome em voz alta.

Assim, a lenda que considera *Macbeth* como amaldiçoada perdura até hoje devido aos acidentes, doenças e inúmeras situações negativas que costumam acontecer durante os espetáculos.

Macbeth foi, possivelmente, a última tragédia escrita por William Shakespeare. Aqui, o dramaturgo insere elementos contidos em suas outras tragédias, embora, comparativamente, existam elementos ligados, mais acentuadamente, a *Hamlet*. Bradley (1905) compara as duas tragédias e atribui a popularidade de ambas às suas semelhanças.

A popularidade de *Hamlet* e *Macbeth* é parte de algumas dessas características comuns. Especialmente da fascinação pelo sobrenatural, a ausência do espetáculo do sofrimento desmerecido, a ausência de personagens que apavoram, causam repulsa e, ainda assim, são desprovidos de grandeza.² (BRADLEY, 1905, p.331)

O cenário da tragédia escocesa é sombrio, repleto de suspense, além de ser cercado por elementos sobrenaturais que reafirmam as características tenebrosas e obscuras. Pode-se observar componentes como esses logo na Cena I do Ato I. As primeiras personagens contempladas na trama são as três bruxas, que iniciam a peça com um diálogo sombrio e misterioso.

As bruxas são geralmente utilizadas na literatura para causar terror, medo e, até mesmo, trazer mistério à trama. Além de serem, comumente, consideradas como elementos do sobrenatural, por possuírem habilidades mágicas – em *Macbeth*, poder da predição – elas são consideradas também vilãs de muitas obras da literatura infanto-juvenil. Ao iniciar a tragédia dessa forma, memórias que retomam tais sentimentos são evidenciadas, dando à peça um caráter sombrio, desde o início.

1ª BRUXA: Quando iremos nos juntar?
Com a chuva a trovoar?

² Nossa tradução de: “The special popularity of *Hamlet* and *Macbeth* is due in part to some of these common characteristics, notably to the fascination of the supernatural, the absence of the spectacle of extreme undeserved suffering, absence of characters which horrify and repel and yet are destitute of grandeur.”

2ª BRUXA: Só com a bulha arrefecida,
 A luta ganha e 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 chama.
 3ª BRUXA: Eu já vou!
 TODAS: Bom é mau e mau é bom;
 Voa no ar sujo e marrom. (Ato I, Cena I, p. 195)³

Assim como a presença das bruxas na cena, é notável que muitos momentos fundamentais da peça ocorrem à noite e as próprias ações e eventualidades são consideradas obscuras. A maior parte das cenas ocorrem entre as paredes de Inverness. O tom obscuro está claramente imerso na representação do cenário da tragédia. Bradley (1905) evidencia elementos que demonstram esses traços no atmosfera da peça.

A visão da adaga, o assassinato de Duncan, o assassinato de Banquo, o sonambulismo de Lady Macbeth, todos vêm em cenas noturnas. As bruxas dançam no ar denso de uma tempestade, ou "passeadas sombrias à meia-noite" recebem Macbeth em uma caverna. A escuridão da noite é para o herói uma coisa a temer, realmente de pavor. E seu sentimento torna-se o espírito da peça.⁴ (BRADLEY, 1905, p. 333)

As bruxas trazem um caráter de suspense à tragédia. Preveem o futuro e expõem-no a Macbeth. O protagonista constata a possibilidade das predições das Três Irmãs se concretizarem. A primeira delas é confirmada assim que as bruxas desaparecem e Rosse e Angus aparecem e informam que, devido à sua coragem e feitos pessoais, Macbeth tornara-se *Thane* de Cawdor.

ROSSE: Macbeth, com gáudio o rei foi informado do seu sucesso; e depois de haver lido seus feitos pessoais neste levante, seu espanto e louvores ora lutam pra saber o que é seu e o que é dele. Revendo o panorama deste dia, Ainda o vê em meio a noruegueses, sem temor a criar pessoalmente 'stranhas imagens de morte. Qual chuva vêm os correios, um a um cantando o seu louvor na defesa do reino, que em pancadas depunham a seus pés.
 ANGUS: Mandou-me então o rei até aqui apresenta-lhe a gratidão real e pediu que o chamasse *thane* de Cawdor. Por esse título o saúdo, *thane*, pois ele é seu. (Ato I, Cena III, p.201)

³ Todas as traduções para o português de trechos de *Macbeth* serão traduzidos por Bárbara Heliodora.

⁴ Nossa tradução de: "The vision of the dagger, the murder of Duncan, the murder of Banquo, the sleep-walking of Lady Macbeth, all come in night-scenes. The Witches dance in the thick air of a storm, or, 'black and midnight hags,' receive Macbeth in a cavern. The blackness of night is to the hero a thing of fear, even of horror; and that which he feels becomes the spirit of the play."

Aqui, consideramos relevante enfatizar o conceito de *thane*, título que equivale a conde, barão, guerreiro de categoria inferior à nobreza hereditária anglo-saxônica. Nossa análise parte, precisamente, dessa condição de “categoria inferior”, que, possivelmente, seria motivo de certo sentimento de inferioridade e disposição de conquistar a “categoria superior”.

O prenúncio revelado ao protagonista é o ponto que inicia a trama e todo o primeiro ato da peça procede em torno da concretização de parte da profecia: Macbeth será o novo rei da Escócia (a “categoria superior”).

Brown (2006) sustenta que as irmãs/bruxas e suas predições, por mais que sejam racionalizadas ou entendidas como símbolos, não devem ser analisadas como seres vis que influenciaram um “herói corajoso”. A profecia influencia Macbeth, mas apenas despertando a ambição já existente em seu interior. Acreditar nas teias do destino não foi somente um ato de fé no desconhecido, mas o impulso que Macbeth precisava para direcionar seu interesse sedento pelo poder, gerando sua ambição desmedida.

Segundo João Cícero Bezerra (2015) em seu artigo *O oráculo dobrado em Macbeth: presente/futuro, história/sobrenatural*, é fundamental pensar como é projetada a questão oracular na obra, atentando para o modo como as bruxas são inseridas e se envolvem na trama.

A primeira profecia das três bruxas a Macbeth e a Banquo é perseguida pelo general por sua própria vontade. Diferentemente dos outros clássicos como Édipo que, de acordo com os estudiosos, já teria seu destino traçado pelos deuses antes do nascimento, Macbeth ouve a fala profética e segue buscando sua concretização, construindo assim, através de suas próprias escolhas e ações, parte de sua tragédia. Édipo tenta fugir do seu destino trágico, enquanto Macbeth abraça o destino e suas consequências.

Ele pretende controlar o seu destino, manipulando os acontecimentos. Alucina-se diante do próprio horizonte de possibilidades que lhe anunciam um plausível poder futuro. Enxerga até mesmo a desrazão e o desvario. Busca entender o paradoxo lançado pelo sobrenatural. E sendo intérprete dessas vozes oraculares, busca controlar o seu próprio destino. (BEZERRA, 2015)

Quando Macbeth conta à sua esposa sobre a profecia, a mulher fica fascinada com a possibilidade de ascensão do marido ao nível de rei da Escócia. Por isso, Lady Macbeth produz no general um efeito persuasivo. Afinal, ela quer veementemente que a profecia seja cumprida. Mas, apesar de existir o efeito persuasivo de Lady Macbeth sobre o marido, nem ela, nem as bruxas podem forçar suas ações. Foi, por exemplo, decisão de Macbeth assassinar

o rei Duncan, para usurpar o trono. As bruxas apenas afirmaram que a profecia se cumpriria, Lady Macbeth apenas impulsiona sua ambição, mas é Macbeth que detém da coragem e força para apunhalar o rei enquanto este repousa.

A profecia das bruxas está dobrada. Ela é dita tanto para Macbeth quanto para Banquo. Ela propõe um paradoxo moral, porque será, ao mesmo tempo, boa e ruim. E a interpretação oracular é, igualmente, cindida, uma vez que o conteúdo profético será lido/discutido por ele e por sua esposa. Nesse mundo de dobras, ligado conceitualmente ao barroco, Macbeth quer agir acelerando o futuro. E será no futuro que ele encontrará sua desgraça. (BEZERRA, 2015)

O regicídio, naquela época, era considerado o maior dos pecados, pois o rei era ungido por Deus. O segundo ato, então, apresenta Macbeth em conflito com seus desejos, um general entre o céu e a terra, um homem que deseja o poder a todo custo, mas convive com as consequências dos seus atos. Consegue enxergar a crueldade de sua atitude criminosa ao assassinar o rei Duncan, mas mesmo consciente, não deixa de fazê-lo.

No terceiro ato, Macbeth está em posição de reverter a profecia. Ao mandar matar Banquo e seu filho, tenta impedir que a profecia das três irmãs bruxas se concretize. Assim, além de agir para que a profecia aconteça, agora toma atitudes para evitá-la.

Os elementos propostos, dessa forma, servem para inserir o leitor na atmosfera do medo e do suspense apresentados por Shakespeare que, por sua vez, permeiam a atmosfera de toda a tragédia. O lado obscuro do texto convence de tal forma que conseguimos sentir empatia, por exemplo, pelo medo instalado em Macbeth e o sofrimento de Lady Macbeth, nos últimos atos da tragédia.

As duas personagens principais, Macbeth e Lady Macbeth, são enfatizadas por Brown (2006) como parte da atmosfera sombria da peça. Ambos possuem características semelhantes, considerando os detalhes mais perceptíveis da tragédia escocesa: a ambição desmedida, a sede de poder, as visões e o contato com o sobrenatural.

O caráter de ambos é intenso, orgulhoso e dominante. Eles nasceram para liderar, se não para reinar. Para seus inferiores, eles são incisivos e arrogantes. Eles não são filhos de luz como Brutus e Hamlet; Eles são do mundo. Nós observamos que não há amor pelo país, e nenhum interesse no bem-estar de ninguém fora de sua família. Seus pensamentos e objetivos constantes são, e, imaginamos, há algum tempo, todos sobre posição e poder. (BROWN, 2006, p.121)⁵

⁵ Nossa tradução de: "The disposition of each is high, proud, and commanding. They are born to rule, if not to reign. They are peremptory or contemptuous to their inferiors. They are not children of light like Brutus and Hamlet; they are of the world. We observe in them no love of country, and no interest in the welfare of anyone

Tais características podem ser consideradas egoístas, mas não comparáveis, por exemplo, ao egoísmo de Iago em *Hamlet*. Aqui, em particular, observa-se um sentimento mútuo de ambição. Inicialmente, o casal apoia um ao outro e sofrem juntos. À medida em que a peça evolui, a reação de ambos, em relação ao assassinato de Duncan, é discrepante. O contraste entre as ações e desejos das personagens é transformado e há uma ressignificação na tragédia. Lady Macbeth, que no início da trama tinha a mesma relevância que seu esposo, começa a perder importância, até que Macbeth torna-se, inconfundivelmente, o personagem principal da tragédia.

Macbeth tinha uma reputação ilibada, extrema proeza e estava coberto de glória ao afastar o exército inimigo de uma invasão com maestria. Sua coragem é apresentada durante o início da tragédia e desenvolvida durante a peça. O general era conhecido por ser um guerreiro magistral, duro e severo. “(...) um homem que transmite um pouco de medo e muita admiração”, segundo Brown (2006), além de ser considerado um homem honesto, íntegro e confiável.

Apesar de suas características admiráveis, Macbeth era ambicioso e esse sentimento foi intensificado por seu sucessivo prestígio. De acordo com Brown (2006), a consciência da culpa é mais forte em Macbeth do que a sensação de fracasso e isso faz com que o general continue vivenciando uma eterna agonia. Apesar de encarar o mundo sob sua própria consciência, a ambição, o amor pelo poder e o instinto de se auto afirmar são tão vivos no personagem que o impedem de renunciar ao reinado.

Desde o assassinato de Duncan, as ações precipitadas de Macbeth acontecem com frequência, sendo essas geradas, de acordo com Campbell (1961), pelo medo da perda de sua posição. A tortura da insônia, pela qual ele passa, demonstra seu pavor pela retaliação e o senso de insegurança. Então, vivendo esses sentimentos, começa a querer manter sua posição a todo custo. Dessa forma, buscando proteger seu reinado, resolve assassinar Banquo, mas para não sofrer com a culpa de cometer mais um homicídio, manda dois assassinos executarem o serviço. A visão do fantasma do antigo amigo, no entanto, assombrando-o, gerando ainda mais medo e aflição no novo rei.

É comum referir-se à *Macbeth* como uma tragédia de ambição, uma vez que esse sentimento move Macbeth e Lady Macbeth a cometer o assassinato do rei Duncan. Entretanto, de acordo com Campbell (1961), a peça, na verdade, trata do estudo do medo. A ambição, segundo a estudiosa, é geralmente considerada o principal sentimento da peça, porque é por

outside their family. Their habitual thoughts and aims are, and, we imagine, long have been, all of station and power.”

causa dela que se comete o regicídio, e por conta do assassinato, o medo é instaurado ao longo da tragédia. Se não houvesse a ambição pelo poder nos primeiros atos da peça, Lady Macbeth e o marido não fariam planos de assassinato do rei para que a profecia fosse cumprida.

William Shakespeare escreveu suas tragédias tratando de sentimentos e seus opostos. “Assim como *Romeu e Julieta* apresenta o tema amor-ódio no início da trama, *Hamlet* expressa os pares alegria-pesar, *Otelo* desenvolve o amor-ciúme, então *Macbeth* desenvolve o estudo do medo contra seu oposto.”⁶ (CAMPBELL, 1961, p. 208).

No início da peça, o general é apresentado como um homem corajoso e impetuoso, sendo a coragem o oposto do medo adquirido e desenvolvido no curso da peça. O assassinato do rei, em consequência da ambição de usurpar seu lugar, traz a eterna sensação de insegurança. Contudo, segundo Campbell (1961), a ambição, na tragédia escocesa, não desperta a oposição, pura e simplesmente. É utilizada como um sentimento complementar, neste caso, como elemento gerador do medo. Após a morte de Duncan os protagonistas estão imersos no sentimento de medo e todas as suas ações, a partir do assassinato do rei, são motivadas pelo pavor.

Superstição e medo estão diretamente relacionadas na tragédia escocesa. Os elementos do sobrenatural, desde o início da trama, são apresentados como forma de deflagrar o temor. A extinção do sono em Macbeth, por exemplo, é gerada pelo terror exacerbado após o assassinato do rei da Escócia. A atmosfera obscura, as ilusões, as bruxas, o fantasma são elementos utilizados para expressar o pavor. Podemos perceber que há em Macbeth e Lady Macbeth, após a morte de Duncan, um medo que desencadeia ações precipitadas, sendo possível observar em ambos o desenvolvimento da inquietação, um sendo levado à auto destruição e o outro à fúria do desespero.

Lady Macbeth, por sua vez, aparece inicialmente na trama como principal influência na evolução da ambição de Macbeth, sentimento que evolui conforme a intervenção e o incentivo de sua esposa.

LADY MACBETH: Já és Glamis e Cawdor, e serás o resto; mas temo-te a natureza: Sobra-lhe o leite da bondade humana para tomar o atalho. Sonhas alto, não te falta ambição, porém privada do mal que há nela. Teus mais altos sonhos têm de ser puros; temes o ser falso mas não o falso lucro. (Ato I, Cena V, p. 206)

⁶ Nossa tradução de: “Just as *Romeo and Juliet* sounds its love-hate theme at the beginning, as *Hamlet* stresses the joy-grief pair of passions, as *Othello* develops the love-hatred of jealousy, so *Macbeth* develops the study of fear against a background of its opposite.”

Por conhecer o marido e saber de suas fragilidades, Lady Macbeth utiliza um discurso que consegue convencê-lo habilmente. Seus olhos estão fixados na coroa e nos meios de consegui-la, ela não se importa com as consequências dos atos. Seu auto controle, nos dois primeiros atos da tragédia, é impecável. Preocupada com a natureza bondosa do esposo, Lady Macbeth se coloca deliberadamente contra ela.

LADY MACBETH: É rouco o próprio corvo que grasna a fatídica chegada do rei à minha casa. Vinde, espíritos das ideias mortais; tirai-me o sexo: Inundai-me, dos pés até a coroa, de vil crueldade. Dai-me o sangue grosso que impede e corta o acesso do remorso. Não me visitem culpas naturais para abalar meu sórdido propósito ou me fazer pensar nas consequências. Tornai, neste meu seio de mulher, meu leite em fel, espíritos mortíferos! Vossa substância cega, aonde andar, espreita e serve o mal. Vem, negra noite; Apaga-te na bruma dos infernos, pra não ver minha faca o próprio golpe e nem o céu poder varar o escuro para grita-me: Para! Para! (Ato I, Cena V, p. 207)

O solilóquio de Lady Macbeth é uma súplica para que seja tomada pela crueldade e despida de remorso. Ao clamar “tirai-me o sexo”, ela recusa sua feminilidade, que na época em que a peça era encenada, era tida como frágil, conforme também nos lembra Hamlet, na Cena II, do Ato I, na peça homônima: “fragilidade, teu nome é mulher”. Com isso, ela consegue convencer o marido a cometer o regicídio, declarando, dessa forma, sua ascensão.

Lady Macbeth tenta ajudar Macbeth no embate com sua consciência que volta a afrontá-lo, seja nos delírios do punhal, seja nas predições do sono perdido, ou nas visões do fantasma de Banquo. Apesar disso, ela não consegue suportar a situação em que os dois se encontram e acaba enlouquecendo, igualmente motivada pelo medo e pela culpa. Como numa gangorra, à medida que a confiança de Macbeth sobe/aumenta, a de Lady Macbeth desce/diminui, e os distúrbios do sono, que afrontam seu amado, agora a perseguem. As visões das mãos ensanguentadas e o sonambulismo acabam com sua sanidade mental e, em um determinado ponto da peça, fazem-na sucumbir até o suicídio.

Portanto, podemos refletir a partir da análise da tragédia que, apesar William Shakespeare trazer características comuns na criação de suas peças trágicas, em *Macbeth* podemos notar um crescimento expressivo do sobrenatural. A carga sobre-humana que as bruxas carregam em suas predições, move a peça do começo ao fim. O grotesco é explorado de forma voraz. Os sentimentos de Macbeth e Lady Macbeth são explorados durante a trama e elementos como medo, ambição e loucura – que reforçam a característica marcante da peça, são retratados a fim de explorar tais ações.

Na próxima seção, iremos nos deter sobre os estudos da Tradução Intersemiótica, sob o ponto de vista teórico, a fim de construir a fundamentação da observação do filme *Macbeth* da BBC, objeto desta pesquisa.

4. ADAPTAÇÃO: PROCESSO E PRODUTO

Os Estudos da Tradução têm se expandido de forma considerável, dividindo opiniões e teorias tradicionais e pós-estruturalistas. Segundo Robert Stam (2000), era habitual a concepção de tradução como “deformação” do texto de partida. Atualmente, a perspectiva pós-estruturalista entende um texto traduzido como igualmente original, resultado da interpretação do tradutor e de sua criatividade.

Derrida (apud OTTONI, 2005, p. 19) propõe que comparemos a prática da tradução com as concepções das diferenças entre significante e significado. Diante da analogia proposta pelo filósofo, ao envolver-se no processo tradutório, o tradutor é responsável por participar de uma sucessão de escolhas que envolvem a linguagem, não só a língua. A necessidade de explicitar as fusões de teoria e prática para que o tradutor possa participar de forma efetiva do processo de produção de significados, em que estão envolvidos, implica a compreensão da noção de tradução como transformação, perspectiva que abraçamos nesta monografia.

“Em outras palavras, nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto ‘original’, mas àquilo que consideramos *ser* o texto original, àquilo que consideramos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos.” (ARROJO, 2007, p.44)

No entanto, como nos interessa a tradução como movimento intersemiótico, não podemos ignorar a definição de Roman Jakobson, que a entende como “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 2007, p.9), implicando a transformação de um texto expresso em uma mídia para outro em outro tipo de mídia – peça teatral em pintura, dança, música ou filme, por exemplo.

A adaptação de obras literárias para produções audiovisuais é, possivelmente, o exemplo mais comum de Tradução Intersemiótica no cenário artístico-literário atual. Geralmente, ao adaptar filmes baseados em obras literárias aclamadas pelo público, as adaptações fílmicas são rentáveis para a indústria cinematográfica.

No entanto, quando se trata de obras literárias canônicas, a adaptação fílmica é, muitas vezes, considerada como secundária, em vista do seu caráter “transgressor”. Afinal, precisamos lembrar Harold Bloom, quando, em *O Cânone Ocidental*, afirma: “Shakespeare prenderá a atenção, praticamente, de qualquer plateia, seja de classe alta ou baixa. O que abriu seu caminho a fogo até o centro canônico foi o modo de representação universalmente acessível.” (BLOOM, 1995, p. 81, grifo nosso) Para essa crítica tradicional, no entanto, a

classe baixa deverá aprender a ter acesso a Shakespeare por “meio de um modo universal de representação”, isto é, o palco do teatro.

Ao transformar uma cena de uma de um texto dramático renascentista para uma tela da televisão ou do cinema, na nossa contemporaneidade, é inegável a necessidade de considerar o deslocamento de tempo, espaço, culturas, língua e linguagem.

As críticas relacionadas às traduções intersemióticas, mais precisamente às adaptações fílmicas, geralmente, ignoram esses deslocamentos e terminam adquirindo caráter moralista. Tal posição propaga a ideia de que a obra escrita, que aqui consideramos como texto de partida, é única, sendo a ruptura da distância espaço-tempo, entre ele e sua tradução, intransponível. Esta colocação parte do pressuposto de que o texto de partida é único e que, sua tradução, de certa forma, implica “deformação” e “violação”, entendendo a obra de partida como sagrada – termo que lhe dá um caráter religioso – e torna a tradução, portanto, um “pecado”.

A relação da arte dependia da instauração de três elementos: aura, valor cultural, e autenticidade. A cada um deles o texto definirá. Note-se apenas seu funcionamento interno. A aura – o ser tomado como distante por maior que fosse a proximidade física em que estivesse quanto ao sujeito – determina tanto o valor cultural quanto o critério de autenticidade. Sobre este ademais incide a unicidade, i.e., a impossibilidade de reprodução da obra a não ser por sua falsificação. Esses três elementos, conjugados, eram geradores da ideia de “beleza”, em que toda a estética clássica repousava” (BENJAMIN, 2000, p. 217).

Ao interagir com as reflexões de Walter Benjamin (2000), podemos compreender que as obras artísticas são demasiadamente valorizadas. A aura, sobre a qual o filósofo comenta, estabelece que determinada composição artística é distante e inesgotável, tornando a essência da beleza inacessível. Sendo assim, o distante é belo, pois é inalcançável. Este caráter de beleza e distância é atribuído, por muitos, ao cânone shakespeariano envolto na aura explicada por Benjamin (2000).

As peças do bardo foram escritas durante o Renascimento inglês e são revestidas por particularidades da sua época. É inegável o fato de que o Renascimento trouxe luz à Europa e não nos cabe, aqui, questionar a importância dos acontecimentos históricos dessa época. No entanto, tratar as obras do dramaturgo como intocáveis e dignas apenas de esferas privilegiadas das sociedades, seria hipócrita e injusto, visto que nenhum texto surge do vazio e visto que o teatro shakespeariano era fruído por espectadores oriundos de diferentes camadas da sociedade da época.

Sempre tive horror aos que procuram apresentar Shakespeare como difícil ou inacessível; muito pelo contrário, Shakespeare foi um autor popular [...] que escreveu para um público eclético, sem dúvida uma das razões de sua perene popularidade ao longo dos séculos e pelo mundo afora. (HELIODORA, 2001, p. 20)

Até mesmo o público em estado de vulnerabilidade econômica encontrava formas de ir ao teatro e apreciar as peças. Não seria exagero se sugeríssemos que o espaço do teatro renascentista inglês correspondia ao que hoje representam os aparelhos de televisão com a exibição de novelas. Daí considerarmos relevante pensar nos novos meios de reprodutibilidade da obra de arte shakespeariana, em particular a TV, que possibilitam o retorno de Shakespeare ao espaço popular.

Este fenômeno é particularmente sensível nos grandes filmes históricos; quando Abel Gance, em 1927, gritava com entusiasmo: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven farão cinema[...] Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de religiões e as próprias religiões... esperam sua ressurreição luminosa, e os heróis batem em nossas portas pedindo para entrar”, sem querer nos convidar para a liquidação. (BENJAMIN, 2000, p.226)

O abalo da aura torna-se cada vez mais evidente se considerarmos as circunstâncias, causas e motivações. Ao traduzir a tragédia *Macbeth* de William Shakespeare na série homônima da BBC, por exemplo, o diretor moveu-se por uma necessidade de ruptura das concepções de distância e unicidade impostas pela aura. São utilizadas, sobretudo, características próprias da contemporaneidade, como forma de aproximar o espectador da obra traduzida. Dessa forma, há uma tendência em exigir que os elementos apresentados sejam espacial e humanamente “mais próximos”.

O texto escrito por Shakespeare será traduzido por um roteirista, um diretor, iluminadores, figurinistas, especialistas em trilha sonora, fotógrafos, entre outros profissionais da área audiovisual. Dessa forma, perde-se o caráter individual do trabalho anterior, para se tornar algo produzido coletivamente, implicando transformações resultantes das escolhas tomadas pela equipe de produção da adaptação fílmica, numa atuação colaborativa.

Por mais que haja a contribuição de diversos indivíduos de diferentes áreas interagindo na produção da tradução, esta é, por vezes, analisada sob o ponto de vista da fidelidade em relação ao texto de partida. Segundo Robert Stam (2000), este tipo de crítica ignora os fatores implicados no deslocamento do texto dramático para uma outra mídia, movimento que exige transformação. Afinal, um texto escrito no século XVI, num outro espaço geográfico, que será exibido por uma rede de televisão, no século XXI, em face dos

desenvolvimentos tecnológicos ao longo do tempo – tecnologia nunca imaginada na Renascença - possibilita a exibição em vários lugares do planeta.

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 2010, p.8)

Bernard Shaw (1856-1950), dramaturgo e crítico de arte, música e teatro, critica algumas adaptações de peças shakespearianas por julgá-las indignas de representação do trabalho do bardo. Apesar de serem críticas nas adaptações para o próprio teatro, é possível perceber um discurso em que o conceito de infidelidade é expresso pelo autor: “Seu gosto por Shakespeare é pura hipocrisia, e prova está em que quando se reapresenta uma das peças jovens do autor, eles fazem todo o possível para cortar o texto ao máximo e descaracterizar o que sobra até torná-lo irreconhecível.” (SHAW, 1996, p.123-124)

Ao avaliar os possíveis cortes no roteiro e considerar a obra irreconhecível, o crítico espera uma equivalência impossível aos textos dramáticos do bardo, dado o deslocamento no tempo, entre outros fatores já mencionados anteriormente. E ao reverberar “tanto mais se afasta, vulgar e inapelavelmente, do objetivo” (SHAW, 1996, p. 124), é possível interpretar que o crítico considera as obras de William Shakespeare como intocáveis. O termo “vulgar”, usado por ele, remete à religiosidade, como já dissemos, e fazer a transposição dos elementos da peça, seria como um pecado.

Não podemos julgar o texto de partida como único e intocável, ou considerar todas as transmutações nele baseadas como “menores” ou hierarquicamente secundárias. Seguir literalmente todos os passos do texto dramático, sem contemplar mudanças, seria impossível, porque as obras são distintas e estão em diferentes meios de exposição. Além disso, mesmo a interpretação do texto dramático para o palco irá mostrar transformações, uma vez que atores e atrizes têm sua forma própria de performance.

A decepção do leitor/crítico, ao assistir à obra traduzida, acontece a partir do momento em que este entende a anterioridade como inalterável e petrificada. Há especificidades próprias da adaptação cinematográfica que resultam não apenas de aspectos técnicos, mas também de diferentes interpretações. A trilha sonora, os efeitos, a fotografia, todos são aspectos que podem desencadear uma visão diferente para quem assiste ao filme. Então, não é possível que uma obra transformada para outra mídia, como adaptação cinematográfica, seja “fiel” ao texto de partida, reproduzindo-o na sua totalidade e

integridade. A adaptação possui elementos em comum com o texto de partida, por ter sido traduzida intersemioticamente, mas não pode ser compreendida como subordinada à primeira, numa relação de espelhamento. As transformações na releitura do texto de partida resultam de seleções feitas pelo tradutor, que escolhe o que lhe parece mais importante para compor sua releitura. É significativo lembrar também que obras literárias transmutadas para o cinema ou TV são editadas para que possam se encaixar num tempo viável de exibição. Portanto, alguns trechos do texto de partida são ignorados, enquanto outros podem ser destacados e atualizados.

O cinema, como dissemos acima, é uma arte coletiva, sendo necessário que um grupo de especialistas em determinadas áreas ajam nos mais variados campos do conhecimento das artes visuais para que seja possível a finalização da obra fílmica, atuando em arte colaborativa. Além da necessidade de diversos profissionais capacitados em campos distintos da arte visual, a produção fílmica é dispendiosa, tornando fundamental que a criação da adaptação seja elaborada pensando na sua comercialização. Por outro lado, o texto escrito pode ser finalizado apenas com o desempenho do escritor, sem que haja necessidade de transformações acústicas e visuais.

Nossas considerações, no entanto, acompanham Robert Stam (2000), quando afirma que a crítica à adaptação não altera o direito ou a responsabilidade de fazermos julgamentos sobre seu valor. Podemos continuar sendo críticos, mas nossas análises sobre filmes baseados em obras escritas, ou outras fontes, precisam ser menos moralistas e hierarquizadas. Não podemos esquecer que adaptações ou traduções intersemióticas, como queiram, implicam a observação do necessário processo de transformação exigido pela mudança de mídia e pela capacidade de interpretação de quem traduz. Acima de tudo, precisamos estar menos preocupados com a concepção de "fidelidade" e dar mais atenção às respostas dialógicas – a leituras, críticas, interpretações e reescritas, enraizadas na história contextual e intertextual. Fazendo isso, é possível produzir uma crítica que não só leva em conta e indica, mas também aprecia as diferenças entre os meios de comunicação.

Vejamos, a seguir, como Peter Mofat reconstrói a tragédia escocesa na sua adaptação para o projeto *Shakespeare Re-told*, e exibição na televisão, através da rede televisiva BBC.

4.1 O *MACBETH* RECONTADO PARA A BBC

Em 2005, a rede BBC lançou o projeto intitulado *Shakespeare Re-Told*, uma série em que quatro peças de William Shakespeare são reconstruídas numa sequência de quatro versões

das obras *Muito Barulho por Nada*, *Macbeth*, *A Megera Domada* e *Sonho de uma Noite de Verão*. A adaptação de *Macbeth*, analisada neste trabalho, corresponde ao segundo episódio da minissérie. O processo de tradução foi produzido e idealizado por Peter Moffat e dirigido por Mark Brozel.

*Much Ado About Nothing*⁷, adaptada por David Nicholls e dirigida por Brian Percival é ambientada no estúdio de notícias local. Os protagonistas, Beatrice e Benedick, são âncoras do noticiário da TV e os demais personagens também são profissionais do jornalismo – como Claude jornalista dos esportes e Hero como meteorologista.

*The Taming of the Shrew*⁸, primeiro episódio da série, foi produzido por Sally Wainwright e dirigida por David Richards, incorporando características contemporâneas ao reconstruir a Katherina Minola shakespeariana como uma mulher envolvida no meio político inglês atual. O motivo, na adaptação, para que a protagonista necessite encontrar um marido, é alterar sua imagem política a fim de possibilitar sua eleição como Primeira Ministra. Katherine aceita certos paradigmas da sociedade por aspirar o cargo.

*A Midsummer Night's Dream*⁹, transmitida em 28 de novembro de 2005, dirigida por Ed Fraiman e adaptada por Peter Bowker, reconstrói a trama para a atualidade de famílias abastadas da sociedade inglesa atual. A tradução é ambientada na festa de noivado de Hermia e James, e todos os eventos sucedem dessa atmosfera.

A adaptação de *Macbeth*, analisada neste trabalho, corresponde ao segundo episódio da minissérie. Enquanto todas as outras adaptações reconstróem comédias shakespearianas, esta é a única tragédia adaptada no projeto. O processo de tradução foi produzido e idealizado por Peter Moffat e dirigido por Mark Brozel. O roteiro foi transformado por Moffat de forma que elementos da tragédia shakespeariana fossem adaptados para o cotidiano britânico contemporâneo. A mudança de cenário nas adaptações possibilita uma nova relação entre o público inglês contemporâneo e as temáticas dos textos.

Peter Moffat é roteirista e produtor executivo britânico, conhecido por ser o criador da série *The Village*, drama exibido pela rede BBC que retrata a história de um vilarejo inglês no início do século XX, através do ponto de vista de um de seus moradores. Segundo entrevista concedida a Stephen Galloway, através do *The Hollywood Reporter* (plataforma multimídia de notícias de entretenimento), Moffat conta que começou sua carreira como escritor de modo inusitado. Com pouco mais de 30 anos, decidiu largar a profissão de

⁷ Muito Barulho por Nada

⁸ A Megera Domada

⁹ Sonho de uma Noite de Verão

advogado e afirmar-se como escritor. Com isso, escreveu a peça *Iona Rain*, baseada nas experiências que viveu no orfanato aos oito anos, e participou de um concurso de escritores. Dentre as mais conhecidas peças escritas por ele estão *Nabokov's Gloves* e *Fine and Private Place*, esta última transmitida pela BBC rádio, em 1997.

Segundo consta na sua filmografia no site de críticas de filmes e séries televisivas IMDB (Internet Movie Database), Moffat escreveu a minissérie *Cambridge Spies* e o filme *Einstein and Eddington*. Foi nomeado quatro vezes ao BAFTA TV Award – prêmio disputado entre profissionais da televisão –, e ganhou um deles, na categoria de melhor escritor, com a série televisiva *Criminal Justice*.

Moffat compartilha o crédito como produtor executivo com Steven Zaillian e Richard Price, escritores e roteiristas estadunidenses, na realização do *remake* intitulado *The night of* (2016), da série britânica *Criminal Justice* (2008) escrita por ele. A adaptação, transmitida pela HBO, procura deslocar a história da série britânica concentrando-se nas discrepâncias entre os sistemas policial e legal dos Estados Unidos e do Reino Unido. Podemos observar que, apesar de haver algumas transformações na adaptação, para se adequar à realidade vivida pelo telespectador estadunidense, não podemos considerar *The night of* como uma tradução intersemiótica, pois as releituras ocorrem entre textos da mesma mídia (série televisiva). Portanto, apesar de não ser considerada uma tradução intersemiótica, o objeto continua sendo uma adaptação televisiva, e não podemos considerar que o conceito de “fidelidade” seja o foco de crítica ao desempenho do escritor, ou analisar *Criminal Justice* como critério de avaliação para descreditar *The night of*.

Macbeth (2005) foi a única tradução intersemiótica realizada por Peter Moffat. Na sua adaptação, o produtor transforma a atmosfera medieval construída pelo bardo inglês para o ambiente contemporâneo das grandes cozinhas.

A partir dos estudos da tradução intersemiótica, explorados anteriormente nesta monografia, é possível analisar quais elementos foram utilizados no deslocamento do texto literário para o fílmico, permitindo-nos refletir sobre as escolhas feitas pelo roteirista Peter Moffat ao ressignificar a atmosfera do reino escocês, estabelecendo uma nova relação entre o público inglês contemporâneo e a temática da peça.

Na telinha, a história narra a vida de Macbeth (James McAvoy), um *chef* de cozinha que busca reconhecimento e fama através do seu talento. Porém, o dono do restaurante em que trabalha, Duncan (Vincent Regan), recebe todo o mérito pelo trabalho realizado pelo *chef*, uma vez que afirma ser o cozinheiro do local e utilizar pratos de sua autoria para exibir em seu programa televisivo. O reino escocês da obra shakespeariana é transformado em um

mundo de *chefs* renomados, e o maior desejo de Macbeth é tornar-se o *chef* reconhecido e famoso pelas estrelas Michelin do restaurante. Para conseguir alcançar seu objetivo, Macbeth assassina o dono do estabelecimento, para tomar o lugar que acredita ser seu por direito.

O general da tragédia escocesa, que ouve a profecia de três bruxas sobre sua ascensão ao reino da Escócia, é tomado, na adaptação da BBC, pela previsão de sua ascensão profissional por três garis.

Ao transformar as três irmãs/bruxas em três garis (*bin men*), Moffat vincula a imagem das criaturas sobrenaturais à atmosfera criada para a adaptação. Os personagens aparecem quando não há mais expediente no restaurante, quando só restam as sobras das comidas preparadas e partes dos alimentos que não são utilizados na preparação dos pratos. Na primeira cena do episódio, podemos observar um caminhão de lixo estacionado no terreno, para onde possivelmente é levada grande parte do lixo produzido pela cidade. Os garis têm um aspecto asqueroso, remetendo às características das bruxas indicadas por Shakespeare na Cena III do Ato I.

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 proíbem que eu afirmem que são. (Ato I, Cena III, p. 199).

O sobrenatural, parte relevante da cultura escocesa, desde o Medievo, também é reconstruído de maneira expressiva. Assim, quando William Shakespeare insere a característica cultural das crenças escocesas medievais, e quando Peter Moffat traduz o sobrenatural de *Macbeth*, ambos refletem um forte traço do universo escocês que se perpetua através do tempo. É possível exemplificar as crenças escocesas que ainda são atuais através do curta-metragem *When the songs die*, com direção de Jamie Chambers e produção de James Barret. A mídia de aproximadamente quinze minutos, apresenta-nos uma Escócia que, ainda hoje, no seu cotidiano, convive com o sobrenatural no século XXI.

Na versão de Moffat, os garis falam de boca cheia, arrotam e conversam sobre tripas e dejetos, enquanto comem. E, assim como na Cena I do Ato I da tragédia do século XVI, podemos observar os garis profetizando seu encontro com Joe Macbeth.

Quando a última mordida do último jantar bater no fundo da barriga. Nós vamos, pegando os detritos. Ossos e tripas. Cabeças de peixe. (...) Estaremos lá. No fim do beco. Na porta dos fundos, onde ninguém vai. Para conhecer o

guerreiro da cozinha. O coração valente da gastronomia.¹⁰ (BBC, Macbeth, 2005, 00:39)

No final do discurso dos lixeiros, Moffat ainda brinca com a alusão ao sobrenatural, quando o caminhão liga, o para-brisa é acionado e a música volta a tocar sem que nenhum dos três houvesse ativado qualquer dispositivo.

As profecias também são constatadas em ambas as mídias. No filme, os garis, em um beco escuro no fundo do restaurante, profetizam que Joe Macbeth ganhará as três estrelas Michelin – receber três estrelas do guia Michelin confere reconhecimento máximo a um restaurante –; será dono do restaurante e com isso receberá toda a fama e notoriedade que esta posição irá lhe conferir; Billy (versão contemporânea de Banquo) será pai dos futuros donos do restaurante. Já no Ato I, Cena III, as bruxas em uma charneca, durante uma trovoada, afirmam que Macbeth será nomeado *thane de Cawdor*, depois assumirá o trono e os filhos de Banquo serão reis.

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! (...) 1º BRUXA: Menor porém maior do que Macbeth! 2ª BRUXA: Menos feliz, no entanto mais feliz! 3ª BRUXA: Não será rei, mas será pai de reis! (Ato I, Cena III, p. 199-200).

Na obra shakespeariana, as profecias das três bruxas distorcem (no nosso entender) a ambição de Macbeth. O então valente e leal general, cuja ambição era a glória das vitórias na lutas em nome do reino escocês, passa a ambicionar o poder e, ao perceber a possibilidade de ser poderoso, não mede esforços para alcançar o lugar de destaque no trono. A ambição do protagonista pela coroa leva Macbeth a assassinar o rei Duncan, para, assim, o suceder como novo rei.

Já no filme da BCC, Macbeth sente-se injustiçado uma vez que seu patrão, Duncan, recebe os louros pelas suas criações na cozinha. Através da profecia dos três garis, o desejo de Macbeth por justiça é despertado. Buscando alcançar o lugar que o protagonista acredita ser seu por direito, com isso, ele assassina Duncan e, assim, torna-se o dono do restaurante.

Lady Macbeth, na versão de Moffat, trabalha gerenciando o restaurante em que o marido é *chef*. Ela se mostra bastante detalhista, cuidadosa e sofisticada nos cuidados com a

¹⁰ Nossa tradução de “When the last mouthful hits the bottom of the belly of the last diner. In we go, scooping up the debris. Bones and guts. Fish heads (...) We’ll be there. Down the alley. Round the back where nobody goes. To meet the kitchen warrior. The cooking braveheart”.

aparência do estabelecimento e na recepção dos clientes. Duncan, apesar de ser dono do restaurante, deixa que Macbeth e sua esposa o administrem, mas, não obstante, acaba recebendo a glória e o reconhecimento público. Lady Macbeth solidariza-se diante da injustiça sofrida por seu marido: Joe trabalha duro, porém Duncan aparece na TV e ganha as estrelas Michelin. A cena em que Duncan aparece com o dólmã sujo no restaurante, como se estivesse há horas trabalhando, e os clientes levantam para aplaudi-lo traduz, para o telespectador, o sentimento de injustiça.

Lady Macbeth e Ella Macbeth, sua versão contemporânea, representam um papel de influência nas decisões tomadas por seus maridos. Nas duas versões, apoiam e lutam pela ascensão de Macbeth. E também em ambas as mídias, sentem-se solitárias e enlouquecem, ao constatar o precipício em que suas ações conduzem o casal. Por fim, se suicidam. No filme, Ella Macbeth tenta ajudar Joe Macbeth, planeja seu álibi para o crime, buscando fazer com que a culpa pela morte de Duncan seja responsabilidade de novos funcionários do restaurante. Após o assassinato de Duncan, ela convoca uma coletiva de imprensa para enfatizar a tristeza e o luto pela morte do “grande homem”, despistando as suspeitas sobre Joe Macbeth.

Na adaptação, após o assassinato de Duncan, Macbeth sente-se culpado e passa a ter visões que remetem ao homicídio. Com isso, o protagonista enlouquece e torna-se um *chef* autoritário. Quando Billy reclama com um dos funcionários, por exemplo, Joe age de forma grosseira e fora do controle ao dizer “Eu mando nessa cozinha! Minhas ordens são as únicas!”¹¹, reafirmando sua autoridade no recinto e mostrando que é hierarquicamente maior que todos os funcionários que ali estão. Além disso, Macbeth começa a desconfiar de todos, inclusive de seu amigo Billy e a agir buscando manter sua posição.

Em meio às desconfianças, Joe Macbeth vê a necessidade de encontrar o sobrenatural novamente, para saber o que o futuro lhe reserva. Espera, então, pelos três garis no beco ao fundo do restaurante, ansiando encontrá-los, assim como o Macbeth shakespeariano que vai em busca das três bruxas como forma de procurar uma espécie de certeza, para acalmar sua mente.

O discurso dos três garis, ao explicar o poder de predição que possuem, serve para ilustrar a escolha de Moffat ao optar por lixeiros como forma de tradução contemporânea das bruxas escocesas.

A história completa está aqui, desde o esperma frustrado na camisinha com sabor de banana até a gota amarela e ausente de bêbados antigos. Toda a

¹¹ Tradução nossa de “I run this kitchen! Mine is the only voice!”

vida. Latas de cervejas especiais. Agulhas pingando. Todas as grandes excitações que nos levam do berço ao túmulo. O som e a fúria. Termina conosco. Incinerado. Extinto. Não mais. O café da manhã de ontem, carne de ontem, homens de ontem. Todos os nossos “ontens”. Todos os nossos amanhãs.¹² (BBC, Macbeth, 2005, 58:21)

Com sua crença no sobrenatural, Joe Macbeth também busca respostas sobre o seu futuro como dono do restaurante. De início, os três garis pedem que ele tome cuidado com Macduff e depois afirmam que “porcos voarão antes que algo aconteça com você.”¹³ Por considerar as profecias como verdades absolutas, Joe confirma a impossibilidade de sua derrota e se sente aliviado por acreditar na impossibilidade de ver porcos voando. A profecia dos porcos adapta duas profecias na tragédia escocesa, em que o Macbeth shakespeariano é comunicado e acredita na impossibilidade de que exista alguém que não seja parido por mulher, ou que uma floresta possa mover-se.

Na versão de Shakespeare, Macbeth procura as bruxas após ordenar a morte de Banquo, por conta da sua insegurança – o amigo seria pai de reis, no futuro. Já na versão de Moffat, o protagonista toma a decisão, após ouvir as previsões dos garis. Por mais que deixem claro que Joe Macbeth não deve se preocupar com o amigo, o *chef* ordena que matem Billy, uma vez que este conhece a profecia e Joe acredita que ele desconfia da sua participação no assassinato de Duncan.

Na adaptação, o fantasma de Billy não aparece simplesmente sozinho. Joe Macbeth recebe uma vídeo-chamada que o amigo o mandou, antes de morrer, e passa, então, a ver o fantasma. A inserção da tecnologia do celular através da vídeo-chamada entre Billy e Macbeth reforça traços da contemporaneidade, confirmando as escolhas de Moffat.

Na tragédia, observamos um clima “bruto” com relação à vida, sons de tempestade, escuridão, batalhas e guerras. Quando refletimos a respeito da tradução, podemos observar que tais elementos estão também presentes na tela. A trilha sonora é bem característica, sons instrumentais que se repetem a todo instante, remetendo a uma atmosfera de suspense ao longo da trama. As imagens são geralmente escuras, noturnas, ou quando não, surge o branco em demasia e tons vermelhos, em contraste. O vermelho, aqui, podemos inferir, dialoga com o sangue e o crime que Macbeth comete ao assassinar Duncan, para usurpar seu “trono”. Assim, após o homicídio, por exemplo, o personagem se vê paranoico, bebendo sangue,

¹² Tradução nossa de “The whole story is here, from thwarted sperm in banana-flavoured rubber right through to the yellow, hacked-out gob of ancient drunks. All of life. Cans of special brew. Dripping needles. All the great excitements that get us from cradle to the grave. The sound and the fury. It ends with us. Incinerated. Obliterated. No more. Yesterday breakfast, yesterday’s meat, yesterday’s men. All our yesterdays. All our tomorrows.”

¹³ Tradução nossa de “Pigs will fly before anything happens to you.”

quando está tomando leite; o prato que está preparando, de repente, está banhado em sangue; a esposa se revela ensanguentada, tomando banho. Todas as ilusões refletem o transtorno mental em que Macbeth e sua mulher se encontram. Em diversas cenas, os personagens lavam as mãos, numa tentativa de expurgarem suas culpas – “um pouco de água e estaremos limpos”¹⁴, diz a mulher, após o assassinato de Duncan.

Os assassinatos, nas duas versões, são motivados pela ambição das personagens protagonistas, sendo que, na adaptação de Moffat, o sentimento de sede por justiça, ironicamente, move a trama e a tragédia. Com isso, a nosso ver, o diretor/tradutora rompe com a possibilidade de maniqueísmo. Macbeth, um bom *chef* dedicado e trabalhador, vê-se injustiçado a ponto de matar o dono do restaurante e o assassinato deflagra sua perversão. O poder do universo televisivo, midiático e da notoriedade através da fama, reconstrói o poder de um rei escocês que domina, despoticamente, toda uma sociedade.

Atualmente, programas de TV protagonizados por *chefs* famosos têm adquirido destaque mundial, construindo em cozinheiros aspirantes sonhos de popularidade. Os *chefs* premiados ganham reputação e fama, seus pratos são considerados quase como obras de arte, e o *chef*, que detém a visibilidade através dos meios televisivos, torna-se uma celebridade. Aqui, é importante lembrar que, para a sociedade midiática do século XXI, a fama é uma espécie de poder, o que explica a grande quantidade de *reality shows* produzidos a cada ano.

Assim, o regicídio, que na cultura do Medieval é um ato abominável, uma vez que o rei é ungido por Deus, na releitura de Moffat é deslocado ao endeusamento que a mídia constrói de certas pessoas. Ao reconstruir Macbeth como um *chef* de cozinha que deseja o reconhecimento e assassina o atual *chef* renomado e dono do restaurante em que trabalha, o tradutor possibilita a analogia entre a ambição em conquistar o poder do rei e o desejo do reconhecimento e do poder da fama midiática.

¹⁴ Tradução nossa de “little water and we are clean”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo das reflexões apresentadas nesta monografia podemos afirmar que William Shakespeare foi um grande conhecedor da natureza do homem e, embora não exista uma receita da alma humana, sua produção dramática trata de questões vividas por cada um de nós, humanos de hoje ou do século XVI.

A partir dos conceitos de Roman Jakobson, abordamos na nossa introdução às diferenças entre as traduções interlingual, intralingual e intersemiótica, para assim nos determos na noção nesta última. Na mesma seção, preparamos o leitor para o texto *corpus* desta monografia, *Macbeth*, e a adaptação homônima produzida por Peter Moffat, no projeto da BBC - *Shakespeare Re-told*.

Na seção intitulada *Shakespeare: o bardo dramaturgo*, tratamos um pouco da vida e obra do autor inglês. Além de expor seu papel fundamental no desenvolvimento da língua inglesa moderna, caracterizamos suas obras históricas, comédias e tragédias, com o objetivo de introduzir o leitor às características das peças shakespearianas, e assim compreender melhor quem foi o autor da peça analisada e os ingredientes utilizados por ele em suas construções.

Em *Macbeth ou “A tragédia escocesa”*, seção três desta monografia, analisamos a tragédia *Macbeth* escrita pelo dramaturgo, para introduzir e fundamentar a pesquisa de forma mais concisa, dialogando com as histórias de superstições e aprofundando os estudos do sobrenatural contidos na peça shakespeariana. Refletimos a respeito dos sentimentos, principalmente, de medo e ambição que emergem com as personagens principais para temperar a obra e as influências das profecias das três irmãs/bruxas nos acontecimentos que se sucedem na peça.

Para perpetuar o trabalho de William Shakespeare foram necessárias diversas traduções de suas obras. As adaptações fílmicas de suas peças constituem um dos meios mais populares e eficazes de inserção das obras shakespearianos na mídia, uma vez que possibilitam ao espectador refletir sobre a condição humana numa trama que parte de um texto renascentista.

Adaptar uma obra para uma nova mídia é como preparar um prato: detalhes precisam ser considerados para a apresentação estar impecável e os ingredientes devem estar na medida certa para haver compreensão dos mais diversos sabores.

Na seção *Adaptação: Processo e produto*, abordamos as noções da tradução intersemiótica, na qual é possível perceber e desmistificar as concepções de “fidelidade” e

“originalidade”, geralmente consideradas na visão maniqueísta da tradição (inferioridade x superioridade). Partindo do pressuposto de que nenhuma obra é imutável, podemos considerar cada interpretação como uma iguaria diferente e compreender seus deslocamentos como uma necessidade gerada em função do deslocamento de tempo, espaço, culturas, língua e linguagem.

A partir dessa abordagem, construímos a seção *Macbeth recontado para BBC*, analisando o episódio *Macbeth*, da série *Shakespeare Re-Told*, produzida pela rede televisiva BBC, atentando para as escolhas feitas pelo roteirista Peter Moffat considerando seus deslocamentos, transformando, assim, aspectos trazidos por William Shakespeare no século XVI para a contemporaneidade.

Contudo, é possível perceber a importância dos estudos da tradução intersemiótica, na permanência renovada de um texto, adequado às diferentes contemporaneidades, acessível a diferentes os públicos.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Lucas. 38 palavras criadas por William Shakespeare. *Revista Galileu*. Porto Alegre: Editora Globo, 2016. Disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/blogs/estante-galileu/noticia/2016/04/38-palavras-criadas-por-william-shakespeare.html>> Acesso em: 12 de março 2017
- AMORIM, Lauro. *Tradução e adaptação: Reescrevendo os limites da transgressão*. São Paulo: UNESP, 2005.
- ANTENORE, Armando. A maldição da peça escocesa. *Revista Bravo*. Disponível em: <<http://www.armandoantenore.com.br/reportagens/a-maldicao-da-peca-escocesa>>. Acesso em 06 de agosto de 2017.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: A teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BARRET, James; CHAMBERS, Jamie. *When the Song Dies*. Disponível em: <https://aeon.co/videos/forgotten-songs-and-memories-scottish-folklore-is-on-the-brink-of-being-lost?utm_source=Aeon+Newsletter&utm_campaign=e196a8a007-EMAIL_CAMPAIGN_2017_08_09&utm_medium=email&utm_term=0_411a82e59d-e196a8a007-69133165> Acesso em: 15 de agosto de 2017
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Carlos Nelson Coutinho. IN: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. 7ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BEZERRA, João Cícero. O oráculo dobrado em Macbeth: presente/futuro, história/sobrenatural. *Revista Questão de Crítica*. Rio de Janeiro, Vol. VIII, nº64, maio de 2015.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Tradutor: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994/1995.
- BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: Macmillan, 1905.
- BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia*. Tradutor: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BROWN, John Russel. A. C. *Bradley on Shakespeare's Tragedies*. London: Palgrave Macmillan, 2006.
- CAMPBELL, Lily Bess. A study in Fear. IN: *Shakespeare's tragic heroes: Slaves of passion*. New York: Barnes & Noble, 1961.
- GALINDO, Caetano. Shakespeare e a língua e a língua e Shakespeare. IN: *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.
- GALLOWAY, Stephen. How HBO's 'The Night Of' Was Inspired By One Real-Life Lawyer's Encounters With Crime and Punishment. *Hollywood Reporter*. Disponível em:

<<http://www.hollywoodreporter.com/news/hbos-night-how-peter-moffat-who-wrote-bbcs-original-version-inspired-story-915914>>. Acesso em: 13 de julho de 2017.

HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

IMDB - *Peter Moffat: Biography*. Disponível em:

<http://www.imdb.com/name/nm0595584/?ref_=ttfc_fc_wrl>. Acesso em: 11 de julho de 2017.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

MOFFAT, Peter; BROZEL, Mark. *Macbeth: Shakespeare Re-told*. London: BBC Video, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CsRrRvt2ZvA>> Acesso em: 07 de março de 2017.

OTTONI, Paulo. *Tradução manifesta: Double bind & acontecimento, seguido de Fidelidade a mais de um merecer herdar onde a genealogia falta de Jacques Derrida / Paulo Ottoni*. Campinas: Editora UNICAMP; São Paulo: EDUSP, 2005.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradutora: Bárbara Heliodora. IN *Hamlet e Macbeth*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

SHAW, Bernard. *O teatro das ideias*. Trad. José Viegas Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

STAM, Robert. *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*. IN: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. *História para o ensino médio: história geral e do Brasil*. Volume único. São Paulo: Editora Scipione, 2001.

WEBSTER'S DICTIONARY. New York: Modern Publishing, 1987.