



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS GERMÂNICAS

VERA MARIA LUZ SPÍNOLA

Orientadora: Profa. Doutora Elizabeth Ramos

**A TRADUÇÃO DA CULPA EM *MACBETH*:**  
UM ESTUDO COMPARADO ENTRE AS TRADUÇÕES DE MANUEL  
BANDEIRA, BÁRBARA HELIODORA E BEATRIZ VIÉGAS

SALVADOR  
2018

**VERA MARIA LUZ SPÍNOLA**

**A TRADUÇÃO DA CULPA EM *MACBETH*:  
UM ESTUDO COMPARADO ENTRE AS TRADUÇÕES DE MANUEL  
BANDEIRA, BÁRBARA HELIODORA E BEATRIZ VIÉGAS**

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Letras (Língua Estrangeira Moderna) da Universidade Federal da Bahia - UFBA, como requisito parcial para conclusão do curso.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ramos

SALVADOR  
2018

## AGRADECIMENTOS

Foi gratificante ter sido orientada pela Professora Elizabeth Ramos. É a ela que devo os primeiros agradecimentos. Inicialmente por ter ampliado meus conhecimentos e interesse pela obra de Shakespeare, como professora da disciplina “A Obra Shakespeariana e suas Adaptações Cinematográficas” (código Let014). Em seguida, por ter coordenado minha atuação como tradutora em formação no Núcleo Permanente de Extensão em Letras (NUPEL). E por fim, ter orientado a corrente monografia. Apesar de suas múltiplas e diversificadas atividades, sempre achava tempo para compartilhar conhecimentos, avaliar e revisar o trabalho. Sua competência e objetividade funcionaram como uma bússola, colocando-me no rumo toda vez que, no labirinto da pesquisa acadêmica, me desviava do caminho.

Agradeço à Professora Fernanda Pedrecal com quem muito aprendi na disciplina “Teoria e Prática da Tradução Escrita em Língua Inglesa”, cujas aulas, trabalhos e bibliografia contribuíram significativamente para elaboração dessa monografia.

No decorrer do curso de graduação em Letras, pude conviver com colegas e professores que se tornaram para mim mestres inesquecíveis. Como a lista é muito longa, prefiro não mencionar os nomes, pois cometeria uma injustiça se esquecesse de alguém.

Agradeço a meu companheiro, economista e professor, Antônio Alberto Valença, pela amorosa compreensão e paciência com minhas incursões acadêmicas. Aos filhos, Maria Luiza e Victor, pelo entusiasmo com que acompanham as iniciativas da mãe pesquisadora.

A meu pai Paulo Spínola, *in memoriam*, leitor de Shakespeare, revelando que, no legado de sua biblioteca, em meio aos livros de Direito, achei uma preciosidade: *The Complete Works of William Shakespeare*, obra muito utilizada nesta monografia.

À minha irmã Lucia Luz Spínola, que, além de engenheira, é graduada e mestranda em filosofia, por ter me incentivado a ingressar no curso de graduação em Letras na idade madura e, especificamente, por ter recomendado a leitura do texto de Friedrich Nietzsche que ajudou à conclusão do trabalho.

TERMO DE APROVAÇÃO

VERA MARIA LUZ SPÍNOLA

**A TRADUÇÃO DA CULPA EM *MACBETH*:**  
UM ESTUDO COMPARADO ENTRE AS TRADUÇÕES DE MANUEL  
BANDEIRA, BÁRBARA HELIODORA E BEATRIZ VIÉGAS

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado  
em Letras (Língua Estrangeira Moderna) da  
Universidade Federal da Bahia - UFBA, como  
requisito parcial para conclusão do curso

\_\_\_\_\_ , \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018

BANCA EXAMINADORA

---

Elizabeth S. Ramos (Orientadora)

---

Diandra Sousa Santos

---

Fernanda Pedrecal

## RESUMO

Nosso objeto de estudo é a peça *Macbeth* de autoria de William Shakespeare escrita em 1606/1607. Fizemos um recorte dos excertos, que, na nossa interpretação, conotam culpa. Partindo da hipótese de que cada tradutor, à sua maneira, reconstruiu a culpa expressa nas falas dos personagens, fazemos uma análise dos trechos selecionados em três traduções do inglês para o português, a saber: do poeta Manuel Bandeira, em 1956; da crítica teatral Bárbara Heliadora, em 1996; da professora Beatriz Viégas-Faria, em 2000. Ambição e culpa são o fio condutor da peça, isto é, a incontrolável ambição pelo poder levou os *Macbeths* a matar o rei, para subirem ao trono, forçando-os ao limite da convivência com a culpa. O general torna-se um tirano e sua mulher cai em profunda melancolia. Nosso objetivo geral foi analisar as soluções adotadas por cada um dos tradutores, além de, em nível mais específico, analisar o tempo e o lugar em que a peça foi escrita; sintetizar o significado do sentimento de culpa com base nas reflexões de Friedrich Nietzsche e de Sigmund Freud, escritas respectivamente em 1887 e 1929; examinar como os tradutores interpretaram as metáforas e expressões polissêmicas relacionadas ao campo semântico da culpa, e como reproduziram a prosódia. Como metodologia de análise descritiva, baseamo-nos em alguns procedimentos recomendados pelo professor e tradutor brasileiro de Shakespeare, José Roberto O'Shea (1996). Em termos teóricos, construímos nossa fundamentação na teoria dos polissistemas, principalmente nas reflexões de Gideon Toury (1980) e nos conceitos de estrangeirização e domesticação cunhados por Lawrence Venuti (2001).

**Palavras chaves:** Shakespeare; *Macbeth*; culpa; Estudos de Tradução.

## ABSTRACT

Our study object is the play *Macbeth*, written in 1606/1607 by William Shakespeare. We have focused our object specifically on the passages that, under our interpretation, connote guilt. We have made the assumption that, each translator, on his/her own way, has recreated the sentiment of guilt that is expressed by the Macbeths' lines. We have made an analysis of the selected passages found in three translations from English to Portuguese, by three Brazilian literary translators. The first one, by the poet Manuel Bandeira, in 1956; the second one, by the drama critic Bárbara Heliadora, in 1996; and the third one by Professor Beatriz Viégas-Faria, in 2000. The play's main subjects are ambition and guilt. The Macbeths got carried away by an incontrollable ambition, which led them into killing the king and rising to the throne. However, they could not cope with their guilt. He becomes a tyrant and she falls into deep melancholy. Our general objective was to make an analysis of the solutions adopted by each translator. Our specific objectives were: analyzing the time and place in which Shakespeare wrote the play; summarizing the meaning of 'guilt' based on Friedrich Nietzsche and Sigmund Freud's insights, written in 1887 and 1929 respectively; finding out how the translators have interpreted the metaphors and polysemic expressions related to guilt and how they have recreated Shakespearean text's prosody. We've developed a descriptive analysis, by adopting some procedures recommended by Shakespeare's Brazilian translator Prof. José O'Shea (1996). We have based our theoretical framework on the Polysystem theory, mainly on Prof. Gideon Toury's (1980) insights, and on the concepts of foreignization and domestication, that were established by Lawrence Venuti (2001).

**Key words:** Shakespeare; *Macbeth*; guilt; Translation Studies.

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>2.</b>	<b>SHAKESPEARE: SEU TEMPO E SEU LUGAR</b> .....	11
2.1	William Shakespeare (1564-1616).....	11
2.2	<i>Macbeth</i> – Síntese do enredo.....	13
2.3	A questão do texto original.....	15
2.4	A culpa segundo Nietzsche e Freud.....	17
2.5	Baseada em fatos reais.....	18
<b>3.</b>	<b>ESTUDO COMPARADO ENTRE TRÊS TRADUÇÕES DA CULPA EM <i>MACBETH</i></b> .....	21
3.1	A literatura traduzida segundo a Teoria dos Polissistemas.....	20
3.2	Três tradutores de <i>Macbeth</i> .....	23
3.3	Análise das escolhas dos Tradutores.....	24
<b>4.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	43
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	46

## INTRODUÇÃO

Os embates e debates sobre tradução remontam a Cícero, no século I a.C., e a São Jerônimo, no final do século IV a.D., pautados em torno da dicotomia tradução “palavra por palavra” (i.e. literal) *versus* “sentido por sentido” (i.e. livre) que constituiu a base dos escritos acerca da prática e da teoria da tradução até um passado recente. Até a segunda metade do século XX, a teoria da tradução se limitava a um debate acerca da tríade: literal, livre ou fiel (MUNDAY, 2001, p. 28).

Em 1813, o teólogo e tradutor Friedrich Schleiermacher, em um trabalho acerca dos diferentes métodos de tradução, ressaltou que a interpretação não deve se basear numa verdade absoluta, mas no sentimento e na interpretação do sujeito (Schleiermacher, 1813/1992, apud MUNDAY, 2001, p. 28). Schleiermacher constatou que a real questão é colocar leitor do texto alvo, ou texto traduzido, em contato com o autor do texto de partida: ou o tradutor deixa que o leitor se desloque na direção do escritor, ou deixa que o escritor se desloque em direção ao leitor.

Nesta mesma linha de pensamento, o teórico norte-americano Lawrence Venuti, quase duzentos anos depois, cunhou uma terminologia para distinguir duas estratégias de tradução: a estrangeirizadora e a domesticadora (VENUTI, 2002). No primeiro caso, o tradutor se aproxima o mais possível do texto de partida, de sua cultura e língua. No segundo, tenta colocar o texto traduzido no contexto das tradições e cultura do leitor-alvo. A tradução domesticadora visa facilitar o trabalho do leitor, modificando tudo aquilo que lhe poderia causar estranheza, aproximando o texto do universo linguístico e cultural que já lhe é familiar. A estratégia estrangeirizadora faz o contrário. Mantém muitas características originais do texto, como por exemplo, referências não óbvias para o leitor da tradução, recursos estilísticos desconhecidos da cultura-alvo, guardando até mesmo alguns elementos do idioma de partida, com o propósito de aproximar o leitor do universo linguístico e cultural da obra dita original.

Considerando que a corrente monografia tem como objeto de estudo a peça *Macbeth* de William Shakespeare, fizemos um recorte dos trechos que, na nossa interpretação, conotam culpa e suas respectivas traduções para o português – de Manuel Bandeira, em 1956; de Bárbara Heliodora, em 1996; de Beatriz Viégas Faria, em 2000. Tomamos como ponto de partida as reflexões do professor e tradutor de Shakespeare,



José Roberto O’Shea, no artigo intitulado “Uma tradução anotada de *Antony and Cleopatra*: propósitos e procedimentos”, publicado em 1996. No texto, o autor descreve os procedimentos de análise das traduções existentes da referida peça shakespeariana, e as soluções encontradas na sua tradução de *Antony and Cleopatra*.

De acordo com O’Shea (1996), embora a obra de Shakespeare seja largamente difundida e considerada parte do cânone universal, a tradução dos trabalhos de sua autoria representa um desafio pela prosódia do texto shakespeariano; pelos *blank verses*, o pentâmetro iâmbico<sup>1</sup> não rimado, que geralmente tem sido traduzido por versos em decassílabos não necessariamente rimados; pela polissemia das palavras; pelos *couplets*, ou dísticos, versos de duas linhas que rimam e possuem a mesma métrica, geralmente presentes no final das cenas de uma peça; pela aliteração, que pode se constituir de frases contendo um jogo palavras iniciadas pelo mesmo som.

O estudo da recepção da obra shakespeariana implica, portanto, um estudo de tradução. De acordo com O’Shea (1996), as traduções têm sido estudadas sob diferentes métodos analíticos, a partir de diversas abordagens – textual, contextual, dramática, cultural, servindo, geralmente, como apoio para validar essa ou aquela teoria. De maneira geral, todos concordam que o processo de tradução envolve leitura, interpretação, reescrita e, por vezes, contextualização, constituindo um complexo trabalho de hermenêutica. Dessa forma, o tradutor deve ir além da mera busca por equivalência verbal ou nominal, assumindo o papel de intérprete e escritor, culturalmente localizado no tempo e no espaço.

Considerando as ponderações de O’Shea (1996) acerca das dificuldades de tradução da obra de Shakespeare, ao fazermos um recorte dos trechos da peça *Macbeth* que expressem a culpa dos personagens, pretendemos analisar as soluções de três traduções para o português dos excertos selecionados, que vão se constituir no corpus do trabalho: a primeira, pelo poeta Manuel Bandeira, em 1956; a segunda, pela jornalista e crítica teatral Bárbara Heliadora, em 1996; e a terceira, pela professora Beatriz Viégas-Faria, no ano 2000. A pergunta que orientará nossa pesquisa será como os três tradutores interpretaram e reconstruíram, em português, a culpa dos protagonistas expressa no texto shakespeariano.

Para conduzir um estudo comparado das traduções para o português, partimos da hipótese de que tanto Manuel Bandeira, em 1956, quanto Bárbara Heliadora, em 1996, e

---

<sup>1</sup> Iambo é o que compõe uma unidade de tempo breve seguida de outra longa - diz-se de pé métrico no sistema de versificação greco-latino (HOUAISS, 2009)

Beatriz Viégas-Faria, em 2000, dentro do contexto e época em que viviam, recriaram, à sua maneira, a culpa expressa nas falas dos *Macbeths*.

Assim, esta monografia tem como objetivo geral analisar as soluções adotadas pelos tradutores da peça *Macbeth* para lidar com as expressões que conotam culpa, identificadas no texto de Shakespeare (1971, p. 922- 944). Faremos uma análise das estratégias adotadas pelos três tradutores, considerando os diferentes contextos de tempo e lugar.

Dentre os objetivos específicos do trabalho estão: a) analisar o tempo e lugar em que Shakespeare escreveu *Macbeth*; b) sintetizar o significado da culpa com base nas reflexões dos pensadores Friedrich Nietzsche, em 1887, e Sigmund Freud, em 1929; c) detectar as expressões em português utilizadas para traduzir trechos, que construam o sentimento de culpa que toma conta dos protagonistas; d) comentar sobre como os tradutores lidaram com a prosódia do texto shakespeariano; e) analisar as estratégias de tradução adotadas pelos autores, identificando elementos de estrangeirização ou de domesticação.

A monografia pode vir a atrair o interesse dos estudantes e profissionais da área de letras, sobretudo daqueles dedicados aos estudos da tradução de textos literários, particularmente da obra shakespeariana e de suas inúmeras traduções. A recriação da prosódia shakespeariana pelos tradutores em português poderá envolver tanto questões de tradução, quanto de literatura e linguística que são vertentes de pesquisa em letras. Justificamos nosso interesse neste estudo, a partir de reflexões de O'Shea (1996), para quem a importância que as traduções têm na obra de Shakespeare não tem recebido a devida ênfase, principalmente considerando que Shakespeare (1564-1616) escreveu na Renascença, num período em que o inglês não era uma língua hegemônica e, portanto, para que o texto fosse difundido precisaria ser traduzido. Segundo O'Shea (1996), o crescente interesse pela obra do dramaturgo em países de língua não inglesa no século XX contribuiu para se atribuir maior relevância à tradução dos trabalhos shakespearianos. Em suma, as traduções e inúmeras adaptações garantiram a sobrevivência da obra.

Nos estudos sobre *Macbeth* tem se dado muita ênfase à ambição. Por sua vez, buscando explorar outros elementos e fazer um novo recorte, concentramo-nos especificamente na culpa, à luz de abordagens de dois grandes pensadores – Nietzsche (1887) e Freud (1929). A escolha desse caminho veio a partir da leitura da biografia da

rainha Maria Stuart, da Escócia, escrita em 1935 por Stefan Zweig, contemporâneo, conterrâneo e correspondente de Freud. Nessa obra, identificaram-se inúmeras reflexões sobre o sentimento de culpa da biografada, a qual, na hipótese do Zweig (1935), teria inspirado a criação da personagem Lady Macbeth.

Como procedimento metodológico, pretendemos primeiramente identificar trechos que expressem a culpa dos personagens no texto em inglês da peça *Macbeth*, de Shakespeare, observando, em seguida, as correspondentes escolhas nas traduções de Manuel Bandeira, Bárbara Heliodora e Beatriz Viégas.

Considerando esta Introdução como primeira seção da monografia, na que se segue, portanto na segunda seção, intitulada ‘Shakespeare: seu tempo e seu lugar’, apresentamos o contexto em que Shakespeare escreveu *Macbeth*, salientando a construção dos sentimentos humanos como força temática no texto dramático, destacando-se as características comuns às suas tragédias. Fazemos um breve resumo da tragédia *Macbeth*, apresentando seus personagens, contexto, tempo, trama, clímax, e dedicando espaço à discussão do sentimento de culpa inerente à natureza humana, com base nas reflexões de Friedrich Nietzsche e de Sigmund Freud, datadas de 1887 e 1929 respectivamente.

Na terceira seção, núcleo da monografia, fizemos a análise dos trechos selecionados da obra, à luz de conceitos teóricos incorporados aos Estudos da Tradução. Os trechos selecionados são apresentados em quadros, em que a primeira coluna traz o texto de partida de Shakespeare (1971, p. 922- 9440), e as seguintes apresentam as traduções dos três tradutores. Embora tenhamos feito uma revisão de literatura, optamos por não separar a literatura teórica do objeto de estudo. Introduzimos os conceitos teóricos ao longo da análise do objeto, com base nas contribuições de pesquisadores do tema: Jeremy Munday (2001); Lawrence Venuti (2002); Paulo Ottoni (2005); Rosemary Arrojo (2007); Paulo Britto (2012); Itamar Even-Zohar (1990) e Gideon Toury (1980), que introduziram o conceito de polissistemas; Paulo Ottoni (2005), Cristina Carneiro Rodrigues (2000) e Suzana Kampf Lages (2002), fazendo uso de tendências estruturalistas e pós-estruturalistas, como fica claro.

Em outras palavras, nosso recorte, isto é, as expressões que se inscrevem no campo semântico da culpa e suas respectivas traduções pelos três tradutores serão analisadas com base em reflexões diversas.

Na quarta seção, à guisa de considerações finais, sintetizaremos nossas reflexões, com base em evidências encontradas ao longo da pesquisa.

## 2. SHAKESPEARE: SEU TEMPO E SEU LUGAR

### 2.1 WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616)

Embora conhecido no mundo inteiro há mais de quatro séculos, a vida pessoal de Shakespeare permanece de certa forma um mistério. Há duas fontes primárias que fornecem aos historiadores as linhas gerais de sua vida. A primeira delas é sua obra, isto é, as peças, os poemas e sonetos; a segunda, os documentos oficiais, provenientes da igreja ou do poder judiciário, como certidão de casamento e batismo. Entretanto, estas constituem apenas breves referências a eventos específicos de sua vida e pouco acerca da pessoa que as vivenciou<sup>2</sup>.

Sabe-se que o dramaturgo nasceu em Stratford-upon-Avon, Inglaterra, provavelmente, em 23 de abril de 1564, filho de John Shakespeare e Mary Arden. O pai era um abastado comerciante que ocupou vários cargos na administração da cidade. Pouco se sabe da infância e da juventude de Shakespeare, mas se supõe que tenha estudado na escola primária King Edward VI, onde teria aprendido latim e literatura. Não há evidências de que tenha frequentado a universidade. Em 1582, casou-se com a filha de um fazendeiro das redondezas, Ann Hathaway, com quem teve três filhos. Pouco anos depois do casamento, Shakespeare foi trabalhar como ator em Londres, enquanto a esposa permaneceu na casa dos sogros. Não há testemunho de que Ann jamais tenha visitado o marido em Londres<sup>3</sup>.

Os escritos dão pouca indicação sobre a forma pela qual a vida profissional de Shakespeare moldou sua arte, mas, nos seus vinte anos como dramaturgo, escreveu textos que capturam uma diversificada série de emoções e conflitos humanos. Escreveu ao todo 38 peças, 154 sonetos e uma variedade de outros poemas. Sua obra se destaca pela grandeza poética da linguagem, pela profundidade filosófica e pela complexa caracterização dos personagens (VIÉGAS-FARIA, 2017, p. 8)

Em março de 1592, estreou no Rose Theatre de Londres com a peça *Henry VI*, obtendo muito sucesso. Em 1593, Shakespeare publicou seu poema *Venus and Adonis* e, no ano seguinte, o poema *The rape of Lucrece*. Nessa época, provavelmente, já era um conhecido dramaturgo e também ator, uma vez que, na ocasião, os dramaturgos também

---

<sup>2</sup> disponível em <https://www.biography.com/people/william-shakespeare-9480323>, acesso em 14 abr. 2018

<sup>3</sup> disponível em <https://www.nosweatshakespeare.com/resources/shakespeare-family/shakespeare-wife-anne-hathaway/>, acesso em 13 abr. 2018

participavam da encenação de suas peças. Em 1594, depois de um período de poucas montagens em Londres, devido à peste, Shakespeare tornou-se um destacado membro da companhia teatral *Lord Chamberlain's Men*. Como os dois mais célebres teatrólogos da época, Christopher Marlowe (1564-1593) e Thomas Kyd (1558-1594) morreram justamente nesse período, Shakespeare encontrou-se pela primeira vez sem rival (VIÉGAS-FARIA, 2017, p. 6), levando-o a destacar-se na cena dramática da capital inglesa. A partir de então os dados biográficos são mais abundantes e acessíveis.

Quando em março de 1603, morreu a rainha Elisabeth I, a companhia *Lord Chamberlain's Men* já havia encenado diversas peças para a monarca, que foi sucedida por Jaime I, filho de Maria Stuart da Escócia. Como já era rei da Escócia, o sucessor entrou para a história como Jaime VI, da Escócia, e Jaime I da Inglaterra, provocando assim a união das duas coroas. O novo rei contratou a companhia teatral em caráter permanente tornando-se conhecida como *The King's Men*.

Bárbara Heliodora observa que o fato de o rei Jaime ser escocês, além de competente demonólogo (estudioso da natureza e influência dos demônios), fez com que *Macbeth*, escrita entre 1606 e 1607, se tornasse uma peça adequada para o grupo *King's Men*. Lembra a estudiosa, que Shakespeare, na época, continuava envolvido com suas investigações acerca da natureza do mal e dos vários modos pelos quais o homem lida com a presença do vício na sua vida. Na Introdução da obra *Macbeth William Shakespeare*, a tradutora comenta:

Shakespeare usou do recurso que tantas vezes empregara nas peças históricas: consultou as crônicas históricas inglesas – e neste caso específico, as escocesas – para encontrar o rei ou reino por meio do qual lhe seria possível dizer o que queria e a partir dessa base, manipulou os fatos segundo suas necessidades, já que o que escrevia não era história, e sim teatro (HELIODORA, 2015, p. 6).

Entende-se, pois, que os fictícios personagens de *Macbeth* podem ter sido inspirados em personalidades reais, embora compreendamos que, como todo texto literário, a peça está sujeita a inúmeras interpretações, não sendo consensual a identificação dos personagens com essa ou aquela figura histórica.

*Macbeth* tem as características comuns às tragédias shakespearianas. Os personagens principais pertencem à classe dominante, sendo reis ou nobres aristocratas. Ocorre um banho de sangue numa sequência de mortes violentas por assassinato ou suicídio, até a morte do herói-trágico, no final da peça. Identifica-se a característica

cunhada de *dramatic irony*, ironia dramática, quando a plateia sabe o que está acontecendo, mas os personagens principais, cujas mentes ficam bloqueadas por um *blind spot* ou ponto cego, veem apenas um lado dos fatos. Em *Macbeth*, a integridade do protagonista é cegada pela ambição de poder e depois pela culpa. A plateia sabe que o rei foi morto pelo casal, mas os demais personagens não conhecem todos os acontecimentos. No desenrolar da peça, as coisas vão se esclarecendo e o clímax é atingido com a morte do herói-trágico. Os conflitos são finalmente resolvidos e a paz volta à comunidade, quando o comando é transferido aos verdadeiros herdeiros, os filhos do rei Duncan.

Depois de quase duas décadas em Londres, a partir de 1607, Shakespeare voltou a viver em Stratford-upon-Avon, onde morreu em 23 de abril de 1616.

## 2.2 MACBETH: SÍNTESE DO ENREDO

A peça começa com um encontro entre bruxas, ou *weird sisters*, sob uma tempestade de raios e trovões. No cenário, o mau tempo, a escuridão, as sombras, bem como aves da família dos corvos e os morcegos, são presságios de catástrofes, contrastando com a luz, o sol e o bom tempo presentes, quando o ambiente é de paz.

Como bravo general do Rei Duncan da Escócia, Macbeth tinha a ambição positiva de lutar e ser fiel ao rei e à nação. O ponto de inflexão em sua atitude se dá justamente quando, voltando, em companhia do general Banquo de uma vitoriosa batalha contra a Noruega, ouve as profecias das estranhas irmãs, que lhe dizem que ele, *Macbeth*, receberia o elevado título de nobreza *Thane*<sup>4</sup> *of Cawdor*, e, em seguida, tornar-se-ia rei da Escócia, sem deixar herdeiros. Como primo do rei, depois dos seus filhos, *Macbeth, Thane of Cawdor*, estaria assim na primeira posição na linha sucessória da coroa. As visionárias profetizam, ainda, que Banquo não seria rei, mas seus descendentes herdariam o trono.

Depois do encontro com as mulheres, um emissário do rei anuncia a *Macbeth* que, como recompensa pela vitória, o rei o ungira com o título de *Thane of Cawdor*, já que o último detentor do título havia sido condenado à morte por crime de traição à Escócia, na guerra contra a Noruega. Assim, a primeira profecia das bruxas se realiza,

---

<sup>4</sup> Thane – título de nobreza encontrado especificamente na Escócia; equivalente a duque.

deixando Macbeth atônito e fazendo-o clamar às estrelas para não darem luz a seus pensamentos obscuros e profundos, como que antecipando uma catástrofe e uma culpa, resultantes de uma luta interior contra o mal. Escreve então a Lady Macbeth, contando-lhe as profecias. Ela, obcecada pela perspectiva de subir ao trono, começa a incentivá-lo a matar o rei. O marido hesita, mas a mulher insiste, ao planejar o assassinato do monarca, que viria passar a noite no castelo Dunsinane, em Inverness, onde habitava o casal.

Apesar de efetivamente terem se tornado o casal real, depois do assassinato de Duncan e da fuga dos filhos/herdeiros do monarca, Macbeth e a esposa não se sentem realizados. O antes bravo general do rei transforma-se em tirano usurpador do trono, mandando matar qualquer um que ameaçasse sua posição. Por sua ordem, Banquo é morto e jogado em um poço, embora seu filho Fleance tenha conseguido escapar. O então rei Macbeth é obrigado a conviver com a culpa, que compartilha com Lady Macbeth. De momentos de excitação, elevada autoestima e determinação, a mulher, depois de ver o rei morto e ensanguentado, vai aos poucos mergulhando em melancolia, tomada por um processo de tristeza e culpa que a levam à loucura e finalmente ao suicídio.

Até a morte de Duncan, percebe-se em Macbeth um intenso conflito interior que antecede o crime. Por ser general do rei, além de ter participado de várias batalhas violentas, o personagem sabe como matar. No entanto, sua imaginação trabalha contra a execução do ato criminoso. Lady Macbeth, por sua vez, nunca havia presenciado uma morte violenta ou visto um corpo esfaumado. Para ela, o crime não passava de uma palavra. Assim, depois de ver o cadáver do rei em meio a muito sangue, ao sujar suas mãos, desestrutura-se. Heliadora (2015, p. 8) considera o papel da personagem secundário, mas observa que sua presença é necessária no início, para que o dramaturgo possa construir o conflito do protagonista que traz o mal em si mesmo:

Querer atribuir a Lady Macbeth peso decisivo na posição de Macbeth é ignorar pelo menos três dados fundamentais fornecidos por Shakespeare na composição da obra: em primeiro lugar, a tragédia leva o título exclusivo de *Macbeth*; em segundo, não há herói trágico shakespeariano que não seja integral e exclusivamente responsável por seus atos; e terceiro, antes da carta, antes que sua mulher apareça pela primeira vez, tanto o vaticínio das irmãs bruxas quanto a notícia de que o rei o fez *thane* de Cawdor, abalam Macbeth porque a ideia do assassinato já vivia em seu pensamento (HELIODORA, 2015, p. 8)



Enquanto o trágico herói grego é vítima de um destino do qual não pode escapar, o shakespeariano, renascentista, é responsável pelas suas escolhas. Macbeth ouve as profecias das bruxas. A primeira previsão se realiza: a esperada e factível recompensa pela sua bravura na batalha. Mas o protagonista fica impressionado pelas demais profecias e, sugestionado, age por sua própria conta de maneira a concretizá-las.

Vale lembrar, que Shakespeare viveu na Renascença inglesa, e que, pouco antes dele, o florentino Nicolau Maquiavel (1469-1527) havia se consagrado com a obra *O Príncipe*, considerada uma espécie de manual do absolutismo, dedicado ao Duque Lorenzo de Medici. Dessa forma, ao construir o personagem Macbeth, o dramaturgo inglês parece seguir à risca as orientações maquiavélicas: “Pode-se responder que se desejaria ser uma coisa e outra<sup>5</sup>; mas como é difícil reunir ao mesmo tempo as qualidades que dão aqueles resultados, é muito mais seguro ser temido que amado, quando se tenha que falhar numa das duas” (MAQUIAVEL, 2016, p. 62).

Assim, sua primeira medida foi mandar assassinar Banquo que, a seu ver constituía perigo à consolidação do seu poder. Em seguida, vê-se obrigado a praticar outros assassinatos sangrentos envolvendo um crescente número de pessoas e se consolidando como um rei temido.

Como na maioria das peças de Shakespeare, o sentimento humano desempenha papel chave no enredo, uma vez que vai determinar a ascensão e o declínio do personagem, assim como sua inevitável morte. Na peça, objeto do nosso estudo, o dramaturgo mostra como a ambição, que é uma característica humana positiva, pode ser maléfica ao indivíduo, se combinada com a ganância. A ambição excessiva se transforma, então, numa força destrutiva.

### 2.3 A QUESTÃO DO TEXTO ORIGINAL

A tradicional literatura sobre tradução sempre considerou que seria possível acessar a origem do texto anterior, identificando-o pelo termo texto original como sinônimo de texto-fonte. Por sua vez, Rodrigues (2000) observa que a nossa relação com os textos não pode ser de regresso à fonte, ou à origem, pois, parafraseando o filósofo francês Derrida comenta que a fonte “na pureza de sua água está disseminada

---

<sup>5</sup> amado e temido.

longe de si própria e não tem relação consigo enquanto fonte” (DERRIDA, 1972, p. 324, apud RODRIGUES, 2000, p. 202). A metáfora ajuda a entender que, tal como numa fonte, é difícil alcançar a origem única de um texto, já que essa origem está espalhada. A autora mostra que o tradutor não lida com uma origem fixa, mas constrói uma interpretação.

Partindo-se da premissa de que *Macbeth* de autoria de Shakespeare não é totalmente original, procuramos encontrar alguns elementos que influenciaram o autor na construção da tragédia, com os quais ele pode ter travado uma relação de intertextualidade.

Bertilav Hodek, autor da introdução das obras completas de William Shakespeare, afirma que *Macbeth* foi escrita entre 1606 e 1607, tendo como fontes principais as crônicas *Chronicles* de autoria de Holinshed; as obras *Discoverie of Witchcraft* e *Newes from Scotland*, de Reginald Scott; *Buik of the Croniclis of Scotland*, de William Stewart, que é uma versão métrica e ampliada da obra *Croniclis of Scotland*, de Hector Boece; além de *Daemonologie*, de autoria do rei Jaime I (1566 –1625). (HODEK, 1971, p. XX).

Manuel Bandeira aponta as *Crônicas de Inglaterra, Escócia e Irlanda* de Rafael Holinshed, falecido em 1580, e a crônica de Eduardo Hall, *União das nobres famílias de Lancastre e Iorque*, como fontes diretas, em que Shakespeare “hauriu matéria para as suas peças históricas e lendárias” (BANDEIRA, 2009, p. 9). O poeta brasileiro enfatiza que para a tragédia *Macbeth* o dramaturgo inspirou-se em Holinshed, chegando, em alguns pontos, a transcrever suas crônicas, literalmente, em outros, alterá-las, como no assassinato do rei Duncan. “Enquanto em *Macbeth*, o protagonista Macbeth apunhala o rei Duncan no seu sono, na crônica de Holinshed, o Rei Duncan morre em combate com Macbeth.” (BANDEIRA, 2009, p. 9).

Bandeira sugere que a tragédia tenha sido provavelmente apresentada ao rei Jaime I, em 1606, e impressa em in-fólio, em 1623 (BANDEIRA, 2009, p. 9). Como Jaime I aparentava descender de Banquo, não foi ele implicado por Shakespeare no crime. Tal como Hodek, Bandeira atribui uma das fontes à *Demonologia* de autoria de Jaime I. Diz-se que o rei estudava e acreditava em feitiçaria.

O poeta Manuel Bandeira também se refere às semelhanças entre os cantos das bruxas em *Macbeth* e as falas na peça *The Witch*, de autoria do teatrólogo inglês

Thomas Middleton (1580-1627). Ademais, observa que lendas do imaginário popular podem ter influenciado a construção do enredo. “Afirma-se igualmente que o incidente da floresta ambulante se encontra no folclore dos povos semíticos e indo-europeus. Finalmente, J.M. Robertson julga ter havido um *Macbeth* pré-shakespeariano” (BANDEIRA, 2009, p. 9).

Embora a tradicional literatura sobre tradução tenha sempre considerado a possibilidade de se acessar a fonte do texto traduzido, identificando-a como texto original, constata-se a impossibilidade de se alcançar uma obra totalmente original, já que toda obra é uma combinação de elementos, característica essa chamada comumente de intertextualidade. Assim, preferimos utilizar a expressão texto de partida ao invés de texto original ou texto fonte.

#### 2.4 A CULPA SEGUNDO NIETZSCHE E FREUD

Constatamos que a origem da peça *Macbeth* está disseminada e que Shakespeare teve o talento de sintetizar e criar uma história coerente através da intertextualidade com outras obras, com a tradição oral, com as lendas da Escócia, enfatizando sentimentos que são inerentes ao ser humano, independente do seu tempo e lugar, como a ambição e a culpa.

Como emoção penosa, a culpa implica um sentimento de auto rejeição e desajuste social resultante de um conflito, por exemplo, entre impulso, desejo ou fantasia, e as normas sociais e/ou individuais (HOUAISS, 2009). Surge, quando se viola a consciência moral pessoal, deixando o indivíduo preso a atitudes tomadas no passado, num movimento que se torna parte da memória involuntária.

Não é simples apagar as lembranças indesejadas. Como observou Friedrich Nietzsche (1844-1900), em 1887, no ensaio “‘*Culpa*’, ‘*Má consciência*’ e *Coisas Afins*”, esquecer não é uma força inercial, mas uma força inibidora ativa (NIETZSCHE, 1998, p. 48). O filósofo argumentou que, justamente aquele homem que precisa esquecer, desenvolveu em si uma faculdade oposta, uma memória, com cujo auxílio o esquecimento é suspenso. As lembranças indesejadas se transformam em culpa, naquilo que, na sua consciência, no passado poderia ter sido feito de maneira diferente.

Nietzsche (1998, p. 59) atribui a origem do sentimento de culpa à mais antiga e primordial relação pessoal, a relação de troca, enfatizando que, nesse processo, há

sempre um credor e um devedor e que logo se chega a uma generalização: “cada coisa tem seu preço; tudo pode ser pago.” A culpa primeiramente recai sobre o devedor, em quem a má consciência se enraíza, corroendo e crescendo para todos os lados. Com a impossibilidade de se pagar a dívida, concebe-se também a impossibilidade da penitência, o que implicará castigo eterno.

O filósofo argumenta que o homem, encerrado no âmbito da sociedade e da paz, fica “reduzido à sua consciência”, ao seu órgão frágil e mais falível (NIETZSCHE, 1998, p.71). Nesse conflito interior, criou divindades para tentar se justificar e aliviar o sofrimento. Por sua vez, quando o indivíduo conquista o livre arbítrio e tem consciência de que é ele, e não a divindade, o responsável pelos seus atos, o peso da culpa parece ainda maior. Portanto, considerando-se que o sujeito renascentista é dotado de livre arbítrio, ao contrário do clássico, compreende-se, ainda mais profundamente o mal estar resultante da culpa. Como foi dito, enquanto o herói de tragédias clássicas, a exemplo de *Édipo Rei*, não pode fugir do seu destino, o herói shakespeariano é responsável pelas suas decisões.

No ensaio *O Mal Estar da Civilização*, de 1929, Sigmund Freud (1856-1939), considerado o pai da psicanálise, refere-se ao sentimento de culpa como um medo da perda de amor, isto é, do medo que a criança tem da perda dos pais. Por outro lado, nos adultos, o lugar dos genitores é assumido pela comunidade. Os adultos sentem-se seguros de fazer qualquer coisa má que lhes prometa prazer, enquanto tiverem certeza de que a autoridade nada saberá a respeito – têm apenas o medo de serem descobertos. Na linha de pensamento de Freud, uma grande mudança só se realiza quando a autoridade é internalizada através do estabelecimento do superego, que equivale à ‘consciência’. Ou seja, o indivíduo reconhece sua pecaminosidade, impõe-se abstinência e se castiga com penitências. “A continuação dos desejos proibidos pode ser escondida da comunidade, mas não pode ser escondida do superego, que é a continuação de uma severidade externa” (FREUD, s/d, p. 38)<sup>6</sup>.

Freud (s/d) aponta dois determinantes do sentimento de culpa: um surge do medo de uma autoridade, e o outro, posterior surge do medo do superego. O primeiro insiste numa renúncia às satisfações instintivas; o segundo, ao mesmo tempo em que faz isso exige punição, uma vez que a continuação dos desejos proibidos não pode ser

---

<sup>6</sup> Disponível em [http://www.desenredo.com.br/O%20Mal-Estar%20na%20Civilizacao%20%20\(Sigmund%20Freud\).pdf](http://www.desenredo.com.br/O%20Mal-Estar%20na%20Civilizacao%20%20(Sigmund%20Freud).pdf)., acesso em 11 abr. 2018.

escondida do superego, que é a continuação de uma severidade externa (FREUD, s/d, p.38)<sup>7</sup>

O pensador comenta que a renúncia instintiva (imposta a nós de fora) pode criar uma consciência, a qual, então, passa a exigir mais renúncias instintivas. Observa que a distinção entre uma agressão pretendida e uma agressão executada perde sua força. O sentimento de culpa pode ser produzido não apenas por um ato de violência realmente efetuado, mas também por um ato simplesmente pretendido (FREUD, s/d, p.44)<sup>8</sup>. Logo a culpa vem também de uma intenção considerada ‘má’ pelo indivíduo.

Claro está, diante do resumo das reflexões dos dois pensadores com relação à culpa, que tanto Nietzsche quanto Freud constataram a impossibilidade de o indivíduo esquecer um ato considerado, por ele mesmo, uma violação à sua consciência moral.

No Quadro I a seguir, procura-se sintetizar como a culpa se manifesta nos protagonistas de *Macbeth*, à luz das abordagens de Nietzsche (1998) e Freud (s/d).

	General Macbeth	Lady Macbeth
Antes do Crime	Hesita.  Intenso conflito com sua consciência moral.	Não hesita.  Planeja friamente o regicídio em detalhes para não levantar suspeitas, preocupada com a comunidade externa (FREUD).
Depois Do Crime	O conflito interno é agravado pelo externo: o medo de ser descoberto  A continuação dos desejos proibidos pode ser escondida da comunidade, mas não do superego (FREUD).  Manifestações de culpa: vê os fantasmas das vítimas; sofre de insônia; tem pesadelos.  Comete uma série de assassinatos, como forma de se manter no poder. Torna-se tirano e temido, tal como recomendado por Maquiavel (2016)  A culpa provém de lembranças indesejadas que não se apagam porque o indivíduo é dotado de memória (NIETZSCHE).  Faz um balanço de sua vida – quantas oportunidades perdidas! Não tem mais nada a perder. Morre em combate.	As normas sociais, antes apenas da autoridade externa são internalizadas na sua consciência (FREUD).  O sentimento de culpa vai aumentando  Fica só com o que Nietzsche (1998) chamou de órgão mais frágil e falível – a consciência.  Profunda melancolia - vai revelando os crimes vagando sonâmbula pelo castelo  Vê manchas imaginárias de sangue nas mãos.  Sentimento de culpa eliminado com o suicídio

**Quadro I – A culpa dos personagens à luz das abordagens de Nietzsche e Freud**

<sup>7</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 44.

## 2.5 BASEADA EM FATOS REAIS.

O assassinato do Lord Darnley, aos vinte anos, pai de Jaime I e príncipe consorte da rainha Maria Stuart, da Escócia, foi um fato marcante, ocorrido em 1567, arquitetado pelo ambicioso Duque Bothwell, conselheiro da rainha. Maria Stuart empenhou-se em transferir Darnley, a fim de se recuperar de uma enfermidade, para uma de suas moradias perto de Edimburgo sob o pretexto dos benefícios do ar puro no local. Tal como o rei Duncan em *Macbeth*, o príncipe se recolhera à casa acreditando que fosse um hóspede bem-vindo. Bothwell e seus seguidores aproveitaram o isolamento do príncipe para provocar uma explosão, da qual Darnley conseguiu escapar, mas foi estrangulado pelos conspiradores no pomar. Três meses depois, Bothwell casou-se com Maria Stuart. Diz-se que se aconselhava com a feiticeira e pode ter servido de modelo para o personagem Macbeth (WHALEN, 2003)<sup>9</sup>.

Traumatizada pelo medo e horror, acusada de cumplicidade no assassinato do marido, Maria Stuart caiu em uma depressão semelhante à de Lady Macbeth. O austríaco Stefan Zweig (1881-1942), autor da biografia *Mary Queen of Scotland and the Isles*, de 1935, especulou longamente acerca das marcantes similaridades entre a personagem real e a fictícia. Contemporâneo, conterrâneo e amigo de Sigmund Freud, com quem se correspondeu longamente de 1908 a 1939 (MELO JÚNIOR, 2016), baseado em seus estudos de psicologia, Zweig sugere que ambas, Maria Stuart e Lady Macbeth, sofreram lapsos de consciência, tornaram-se depressivas e fisicamente enfermas.

Além de inúmeras referências às semelhanças entre Mary Stuart e Lady Macbeth, Zweig (1935) cita uma sucessão de mortes violentas de cabeças coroadas na Escócia, lembrando que Jaime I e Jaime III foram assassinados; Jaime II e Jaime IV morreram no campo de batalha, enquanto Maria Stuart e o neto Carlos I foram executados no cadafalso. E acrescenta: “Eles eram os verdadeiros descendentes de Macbeth e Macduff, os ferozes *thanes* do drama shakespeariano.”<sup>10</sup> (ZWEIG 1935, p. 6).

---

<sup>9</sup> disponível em <https://shakespeareoxfordfellowship.org/shakespeare-in-scotland/>, acesso em 15 abr. 2018.

<sup>10</sup>Nossa tradução de: *They were genuine descendants of Macbeth and Macduff, the fierce thanes of Shakespearian drama.*

Zweig descreve o estado de espírito de Maria Stuart, nas horas que antecederam a explosão. A rainha sempre procurava refúgio em seus escritos, que constituem uma das fontes utilizadas pelo autor da biografia. Ela escreve para Bothwell de maneira confusa, notando que não tinha sequer capacidade para dizer o que queria. Não conseguia arrumar os pensamentos.

Mais uma vez não podemos deixar de pensar em Lady Macbeth, vagando pela noite nos escuros corredores do Castelo de Dunsinane, invadida por memórias terríveis, e, no monólogo de uma sonâmbula, recontando os incidentes do seu crime. Ninguém além de Shakespeare ou Dostoiévsky poderia ter imaginado tal cena; ninguém mas seu supremo mestre: a Realidade.<sup>11</sup> (ZWEIG, 1935, p. 183)

Shakespeare tinha apenas três anos de idade quando a tragédia de Bothwell e Maria Stuart ocorreu e tinha quarenta anos, quando escreveu *Macbeth*. Na linha de pensamento e interpretação de Zweig (1935, p. 210), as impressões de infância exercem inesquecível influência na mente de um poeta. Segundo ele, não se pode duvidar que Shakespeare sabia dos acontecimentos ocorridos no palácio de Holyrood, onde Darnley falecera. Zweig (1935, p. 210) especula que na infância o dramaturgo deve ter ouvido a lenda da rainha da Escócia, derrubada do trono em busca de uma paixão que, castigada, vivia aprisionada em um castelo. Em 1587, quando Shakespeare já estava em Londres, a rainha foi executada:

Em 1587, Shakespeare já estava em Londres havia um ano, vivendo como ator e, provavelmente, como aprendiz de dramaturgo, quando carrilhões e sinos das igrejas de Londres tocaram longamente para anunciar que a cabeça da maior adversária de Elizabeth Tudor havia rolado, e que Henry Darnley havia arrastado sua infiel esposa para se juntar a ele no túmulo.<sup>12</sup> (ZWEIG, 1935, p. 210)

De acordo com sua hipótese, o texto de *Macbeth* baseia-se em fatos reais combinados com a leitura que Shakespeare fez das *Crônicas de Holinshed*:

---

<sup>11</sup> Nossa tradução de: *Once more we cannot but think of Lady Macbeth, wandering by night through the dark corridors of Dunsinane Castle, assailed by dreadful memories, and, in the monologue of a sleep-walker, recounting the incidents of her crime. None but a Shakespeare or a Dostoiévsky could have imagined such a scene; none but their master, Reality.*

<sup>12</sup> Nossa tradução de: *In 1587 Shakespeare had already been in London for a year, a play-actor, and probably trying his prentice hand as playwright, when the bells in the London churches pealed to announce that at length the head of Elisabeth's Tudor chief adversary had been cut off, and that Henry Darnley had dragged his unfaithful wife down to join him in the tomb.*

Quando, nas Crônicas da Inglaterra, Escócia, e Irlanda, de autoria de Holinshed, o dramaturgo leu a história do *Thane of Cawdor*, que havia matado Duncan e usurpado a coroa da Escócia, não podemos supor que ele tenha entrelaçado sua lembrança do trágico destino da Rainha Maria da Escócia e Irlanda ao conteúdo do seu drama? Não podemos, entretanto, afirmar ou negar que Shakespeare, ao escrever sua tragédia, tenha sido influenciado pelo seu conhecimento acerca da vida e da morte de Maria Stuart<sup>13</sup>. (ZWEIG, 1935, p. 210)

Sabe-se que, como escritor de biografias e romances históricos, Stefan Zweig não abria mão do rigor da pesquisa. Perguntamo-nos, por outro lado, se não haveria também um movimento em sentido contrário, isto é, se as imagens construídas por Shakespeare da personagem fictícia Lady Macbeth poderiam ter contribuído para Zweig (1935) entender e descrever as atitudes, os conflitos interiores e as oscilações no estado de espírito de sua biografada.

Em suma, dada à impossibilidade de se chegar a um texto puramente original, na linha de pensamento de Rodrigues (2000), constata-se que há inúmeras conjecturas acerca de escritos e contextos, com os quais Shakespeare teria desenvolvido uma relação de intertextualidade, para construir a peça *Macbeth*. Há uma infinidade de hipóteses, mas nada pode ser afirmado com certeza, já que uma das características do texto literário é a sua ambiguidade. Daí a sensação de incompletude da tradução, resultante da impossibilidade de se alcançar a intenção única do autor. Cada tradução resulta de uma entre as muitas interpretações possíveis. A escolha do tradutor implica sempre um ato de renúncia a todas outras possibilidades.

Na próxima seção analisaremos como três tradutores interpretaram falas que conotam o sentimento de culpa dos personagens.

---

<sup>13</sup> Nossa tradução de: *When in Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland, the dramatist came to read the story of the Thane of Cawdor who slew Duncan and usurped the crown of Scotland, may we not suppose that he interwove his memories of the tragical fate of Mary Queen of Scotland and the Isles into the substance of his drama? We cannot indeed, either affirm or deny that Shakespeare, in writing his tragedy, was influenced by his knowledge of the life and death of Mary Stuart.*



### **3. ESTUDO COMPARADO ENTRE TRÊS TRADUÇÕES DA CULPA EM *MACBETH***

#### **3.1 A LITERATURA TRADUZIDA SEGUNDO A TEORIA DOS POLISSISTEMAS**

A expressão polissistema surge entre 1970 e 1978 com o pesquisador de estudos da tradução Itamar Even-Zohar, que, em 1970, ao trabalhar em um modelo para a literatura israelita hebraica, desenvolveu a hipótese dos polissistemas. O conceito incluiria tanto formas de literatura consideradas elevadas, canônicas, quanto formas “baixas”, consideradas não canônicas, como a literatura infantil. Even-Zohar critica os formalistas russos por não valorizarem todo o sistema da literatura traduzida. (GENTZLER, 2009, p. 139).

Grande parte dos teóricos da tradução antecessores de Even-Zohar, acreditavam na habilidade subjetiva de o tradutor derivar um texto equivalente que, por sua vez, iria influenciar as convenções literárias e culturais de determinada sociedade. Teóricos dos polissistemas, entretanto, presumem o contrário: que as normas sociais e as convenções na cultura receptora ditariam as tendências estéticas do tradutor e, assim, influenciariam suas subseqüentes decisões (GENTZLER, 2009, p. 141).

A teoria dos polissistemas seria uma tentativa de explicar as funções de todos os tipos de escrita em determinada cultura, desde os textos canônicos centrais aos “marginais” não canônicos. Os primeiros, ocupando uma posição mais central seriam denominados primários, enquanto outros seriam secundários. Haveria uma luta contínua entre vários sistemas para atingir as posições reconhecidamente elevadas (GENTZLER, 2009, p. 148).

Segundo Even-Zohar, a literatura traduzida funcionava de modo diferente, dependendo da idade, da força e da estabilidade do polissistema literário em particular. Ressalta-se que nos modelos de sistemas anteriores ao de sua autoria, as traduções eram invariavelmente classificadas como sistemas secundários. As evidências de Even-Zohar mostravam que tal classificação seria inaceitável. Os polissistemas de culturas maiores, mais antigas, como a anglo-americana ou francesa, diferiam dos polissistemas de nações mais jovens ou menores como Israel. Os primeiros tenderiam a relegar a literatura traduzida às margens da sociedade (exceto em período de crise), enquanto nos últimos, por razões opostas, as traduções teriam um papel mais crucial. Even-Zohar sugeria que a relação entre obras traduzidas e o polissistema literário não poderia ser classificada

como relação primária ou secundária, mas como variável, dependendo da circunstância específica operante no sistema literário (GENTZLER, 2009, p. 150).

A partir do trabalho seminal de Even-Zohar, Gideon Toury, em 1980, propôs uma metodologia descritiva para estudos de tradução, como um meio não prescritivo de entender as normas que funcionam no processo de tradução. De acordo com Toury (1980), a comparação entre diferentes traduções de uma mesma obra, como se pretende fazer na corrente monografia com o texto shakespeariano, pode revelar as prioridades dos tradutores e as regras geralmente para além do consciente que influenciam o processo de decisão. Sua meta foi identificar padrões de comportamento na tradução e a partir daí reconstruir as normas que operam no processo tradutório.

A maior crítica que se faz à teoria dos polissistemas é a tendência a generalizar e querer estabelecer leis universais, dentro de uma abordagem estruturalista. Gentzler (2009, p. 167), observa que Even-Zohar e Toury tendem a confinar suas análises a entidades literárias e a separar o polissistema literário de outros sistemas significantes em uma cultura. Ambos se inclinam para o estruturalismo como se houvesse uma forma estrutural unificada e universal.

Gentzler (2009, p. 171) argumenta, contudo, que o campo de estudos da tradução, principalmente literária, requer uma teoria “aberta”, menos envolvida em definições a priori e mais envolvida em questionar. Afirma que Toury propõe um método de análise das traduções muito próximo aos métodos usados nas ciências exatas.

Otoni (2005, p. 39), numa abordagem pós-estruturalista, questiona a necessidade de se pretender estabelecer regras para a tradução. Observa que a metodologia estruturalista, distingue a compreensão da interpretação e o sujeito do objeto, portanto seus adeptos sustentam a ideia de que há uma intenção originária no texto e, se há uma intenção, há um sentido único. Nas análises pós-estruturalistas, por sua vez, compreender é interpretar, não havendo compreensão de um texto sem interpretação, sem intervenção de um sujeito, do humano (OTTONI, 2005, p. 39).

O teórico norte-americano Lawrence Venuti, cunhou uma terminologia para distinguir duas estratégias de tradução: a estrangeirizadora e a domesticadora (VENUTI, 2002). Na primeira o tradutor se aproxima o mais possível do texto fonte, de sua cultura e língua. Na segunda, tenta colocar o texto traduzido no contexto das tradições e cultura do leitor-alvo. A tradução domesticadora visa facilitar o trabalho do leitor, modificando tudo aquilo que lhe poderia causar estranheza, aproximando o texto do universo

linguístico e cultural que já lhe é familiar. A estratégia estrangeirizadora faz o contrário. Mantém muitas características originais do texto, isto é, referências não óbvias para o leitor da tradução, além de recursos estilísticos desconhecidos da cultura-alvo, guardando até mesmo alguns elementos do idioma de partida, com o propósito de aproximar o leitor do universo linguístico e cultural da obra original.

Venuti (2002) defende que as traduções feitas para o inglês sejam estrangeirizadoras, por considerar a atual hegemonia do inglês e o pouco conhecimento de outros idiomas pelo leitor anglófono, muitas vezes monolíngue. Ressalta que a estratégia estrangeirizadora pode ser uma forma de oferecer ao leitor um contato mais estreito com outras culturas e expressões de diferentes línguas.

### 3.2 OS TRÊS TRADUTORES DE *MACBETH*

Além de poeta, Manuel Bandeira (1886-1968) foi professor de literatura, crítico literário, crítico de arte e tradutor. Nascido em Recife, de uma família de proprietários rurais, profissionais liberais e políticos, foi para o Rio de Janeiro em 1890, onde ingressou no Colégio D. Pedro II. Viveu entre os estados de Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo, onde estudou Arquitetura na Escola Politécnica. Contudo, a tuberculose o impediu de concluir o curso. Tratou a doença na Suíça, onde conviveu com o poeta francês Paul Éluard, que o colocou ao par das inovações artísticas que vinham ocorrendo na Europa. Considerado o mestre do verso livre no Brasil, Bandeira acabou se fixando no Rio de Janeiro e se engajando no ideário do movimento modernista<sup>14</sup>.

Bárbara Heliadora (1923-2014), filha da poetisa Anna Amélia Carneiro de Mendonça, nasceu no Rio de Janeiro em 1923, estudou e se formou nos anos 1940, em literatura inglesa, no *Conneticut College*, nos Estados Unidos. Em 1957, aos 35 anos, iniciou a carreira de jornalista no jornal *Tribuna da Imprensa*. Entretanto, foi no *Jornal do Brasil*, onde trabalhou até 1964, que sua atuação conquistou maior reconhecimento pelo rigor dos seus artigos e críticas. A classe teatral brasileira referia-se a ela como “Dama de Ferro”. Só deixou o dia-a-dia do jornalismo no final de 2013, ao completar 90 anos. Heliadora também fez direção, adaptação e tradução de diversas obras. Um de seus maiores desafios foi a tradução de mais de 30 peças de Shakespeare para o

---

<sup>14</sup> disponível em [https://www.ebiografia.com/manuel\\_bandeira/](https://www.ebiografia.com/manuel_bandeira/), acesso em 03 abr. 2018

português. Sua tese de doutorado na Universidade de São Paulo (USP) teve como título *A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare*<sup>15</sup>. Faleceu em 2014 aos 91 anos.

Dentre as três traduções em estudo, a mais recente, do ano 2000, é de autoria da gaúcha Beatriz Viégas-Faria, graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 1986. Doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCS), atualmente é secretária do Centro de Estudos Shakespearinos do Brasil (CESh); membro da *International Association of Translation and Intercultural Studies* (IATIS) e da *International Shakespeare Association* (ISA). Atua como tradutora literária desde 1993 e já traduziu para publicação e/ou encenação teatral vinte peças de Shakespeare, entre comédias, tragédias e peças históricas<sup>16</sup>.

### 3.3 ANÁLISE DAS ESCOLHAS FEITAS PELOS TRADUTORES

Nossas observações nos permitiram constatar que é difícil afirmar, categoricamente, se um tradutor adotou a estratégia estrangeirizadora ou domesticadora. Grosso modo, podemos supor que Manuel Bandeira tenha absorvido o texto de Shakespeare para recriar um poema quase sem rimas. Bárbara Heliodora, por sua vez, desenvolveu um texto objetivo, sintético, procurando reescrever um poema com rimas, sempre que encontrava uma solução na língua portuguesa. Já Beatriz Viégas-Faria optou pela prosa, renunciando à forma de poema e às rimas, criando uma prosa acessível ao leitor brasileiro, numa estratégia, de certa forma, domesticadora.

Para palavra *thane*, por exemplo, título de nobreza somente encontrado na Escócia, cada autor deu uma solução. Bandeira criou a palavra ‘Tane’, não encontrada no dicionário Houaiss de língua portuguesa; Heliodora manteve o termo *Thane* em itálico, numa estratégia estrangeirizadora; e Viégas-Faria, numa estratégia domesticadora, preferiu traduzir por ‘Barão’, título de nobreza conhecido no Brasil, porém diferente de *thane*.

---

<sup>15</sup> disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/04/morre-barbara-heliodora-em-hospital-no-rio.html>, acesso em 05 abr. 2018

<sup>16</sup> disponível em <https://www.escavador.com/sobre/1247377/beatriz-viegas-faria>, acesso em 07 abr. 2018

Antes de Macbeth cometer o assassinato, ou antes mesmo de comunicar à esposa as profecias das bruxas, num solilóquio, o personagem já antecipa o crime e a culpa. Não só pensa na morte do rei, como na do filho/herdeiro, *The prince of Cumberland*, um obstáculo a transpor (Quadro 2). Por outro lado, hesita, como se estivesse travando um conflito interior contra o mal, ao pedir às estrelas para não darem luz às suas intenções obscuras. A luz é, pois, associada à virtude, enquanto as sombras, ao mal, e o trecho abaixo sugere uma luta entre ambas. O personagem pede que seus olhos se fechem para que não vissem o que sua mão já estava decidida a fazer. Dessa forma, a interpretação de Heliadora (1996) é de que ele já estava decidido a cometer o crime, antes mesmo de ser instigado por Lady Macbeth. Cada tradutor, nas diferentes escolhas semânticas e sintáticas, à sua maneira, reconstrói o significado da fala.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 923)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliadora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
Macbeth: “The prince of Cumberland! That is a <b>step</b> On which I must fall down or else o’er <b>leap</b> For in my way it lies. Stars, hide the <b>fires</b> ; Let not light see my black and deep <b>desires</b> The eye wink at the hand, yet let that <b>be</b> Which the eye fears, when it is done, to <b>see</b> . (Act 1, Scene 4, p. 923)	Macbeth: O Príncipe de Cumberland! <b>Obstáculo</b> Que me fará cair, se o não transponho De um salto, pois está no meu caminho. <b>Estrelas, ocultai os vossos raios!</b> <b>Não veja a luz meus negros, meus profundos Desejos. Ante a mão cerrem- se os olhos.</b> Faça-se, todavia, aquilo que eles Temem de ver depois de praticado (Ato I, cena 4, p. 34)	Macbeth: O filho príncipe! Esse é um <b>tropeço</b> Que me derruba se eu não superar; Pois está em meu caminho. <b>Apaga estrela, Pra luz não ver os meus desígnios negros.</b> <b>Fique o olho cego à mão,</b> porém <b>insisto</b> Que o que ele teme, feito, seja <b>visto</b> (Ato I, cena 4, p. 33)	Macbeth: Príncipe de Cumberland! Este é um <b>degrau</b> que devo galgar; do contrário, tropeço, pois ele se encontra em meu caminho. <b>Estrelas, escondam o seu brilho; não permitam que a luz veja meus profundos e escuros desejos. Que o olho se feche ao movimento da mão;</b> e, no entanto, que aconteça! Que aconteça aquilo que o olhar teme quando feito está o que está feito para ser visto (Ato I, cena 4, p. 26)

Quadro 2 –Ato 1, Cena 4

No exemplo do Quadro 2, a fala de Macbeth é em versos rimados, uma vez que, provavelmente, àquela época, a expressão *o'erleap* (*overleap*) rimava com *step*. Bandeira quebra as rimas, mas mantém a forma de poema e o ritmo. Heliadora mantém a forma de poema, procurando fazer rimas, quando encontra uma solução (**insisto** com **visto**; estrela com **negros**), mas não faz disso uma regra. Já Viégas-Faria optou por transformar todo texto da peça em prosa.

A palavra *step* (Quadro 2), por exemplo, que literalmente seria ‘passo’ ou ‘degrau’, embute o sentido de obstáculo, de desequilíbrio. Cada tradutor fez uma escolha. A palavra foi traduzida como ‘obstáculo’, ‘tropeço’ e ‘degrau’ respectivamente por Bandeira, Heliadora e Viégas-Faria.

No entanto, o que verdadeiramente nos interessa é como cada um dos tradutores reconstrói os primeiros sinais de culpa emitidos por Macbeth. Segundo Bandeira: “Estrelas, ocultai os vossos raios! Não veja a luz meus negros, meus profundos desejos. Ante a mão cerrem-se os olhos”; Heliadora: “Apaga estrela, Pra luz não ver os meus desígnios negros. Fique o olho cego à mão”; Viégas: “Estrelas, escondam o seu brilho; não permitam que a luz veja meus profundos e escuros desejos. Que o olho se feche ao movimento da mão”.

A fala, no Quadro 3, mostra que, no seu conflito interior, Macbeth foi vencido pelo mal e pela insistência da esposa, mas sabe que deve fingir inocência, embora já tenha o corpo totalmente tensionado pela força da culpa.

Macbeth está tomando um caminho sem volta. Os dois últimos versos podem ser identificados com *couplets*, versos de duas linhas que rimam e possuem a mesma métrica, geralmente presentes no final das cenas de uma peça. Neste caso, o *couplet* aparece no final do Ato I:

*“Away, and mock the time with fairest show  
False face must hide what the false heart doth know.”*

Traduzido como:

Tuas feições: **falsa aparência esconda**  
No **falso** coração a trama **hedionda!** (Bandeira, 1956, p. 47)

Vamos; mostrando ar sereno e **são**,  
O rosto esconde o **falso coração** (Heliadora, 1995, p. 43).

Que se enganem os outros com nossa aparência mais serena. Aquilo que sabe o coração falso, a cara falsa deve esconder (Viégas-Faria, 2000, p. 36)

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 927)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliadora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
Macbeth to Lady Macbeth:  I am settled and bend up Each corporal agent to this terrible <b>feat</b> Away, and mock the time with fairest <b>show</b> . False face must hide what the false heart doth <b>know</b> . (couplets) (Act 1, Scene 7, p. 927)	Macbeth à esposa: Estou já agora Firme na minha <b>decisão</b> ; já sinto <b>Tensa em todo o meu corpo cada fibra Para cumprir o ato terrível</b> . Vamos! Respirem inocência, enganadoras, Tuas feições: <b>falsa aparência esconda</b> No <b>falso</b> coração a trama <b>hedionda!</b> (Ato I, cena 7, p. 47)	Macbeth à esposa: Estou pronto, e <b>cada nervo Será um tenso agente desse horror</b> Vamos; mostrando ar sereno e <b>são</b> , O rosto esconde o falso coração.  (Ato I, cena 7, p. 43)	Macbeth à esposa: Encontro-me agora determinado, e tensionada está <b>cada fibra de meu corpo, em prontidão para esse terrível feito</b> . Vamos! Que se enganem os outros com nossa aparência mais serena. Aquilo que sabe o coração falso, a cara falsa deve esconder. (Ato I, cena 7, p. 36)

Quadro 3 –Ato I, Cena 7

Os três tradutores reconstroem a tensão diante do “ato terrível”, do “horror” e do “terrível feito”, já antecipando o crescente sentimento de culpa no

personagem. Tanto Bandeira quanto Heliadora mantiveram as rimas, encontrando diferentes soluções. Bandeira tenta reproduzir a aliteração com um jogo de palavras começadas por ‘f’, tal como Shakespeare. Viégas-Faria expressa a mesma ideia sem rimas (Quadro 3).

Cada tradutor deu uma versão para reconstruir a ideia de que as aparências enganam (Quadro 3). Nenhum dos três traduziu literalmente a expressão *mock the time* (zombe do tempo). Nesse caso o tempo é a realidade a ser enganada. O casal tem a intenção de cometer um crime hediondo, mas procura fingir hospitalidade ao rei. A quebra da hospitalidade por si já seria um crime de violação de costumes.

No solilóquio do Quadro 4, o conflito interior do protagonista é tão intenso que, antes de cometer o crime, a tensão o faz visualizar um punhal imaginário, com o que Macbeth conversa, tratando-o por *thou*, pronome de tratamento do inglês arcaico que com o passar do tempo foi sendo substituído por *you*. Geralmente, é traduzido por ‘vós’, mas os três tradutores optaram por usar ‘tu’. A imagem do ‘punhal da mente’ sintetiza o estado de espírito em se encontra o protagonista, embora se diga decidido a cometer o ato criminoso. A mente do assassino será apunhalada juntamente com a vítima. O punhal imaginário é como um símbolo do crime que está prestes a cometer.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 928)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliadora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
<p>Macbeth:  “...Is this <b>dragger</b> which I see  before me.  The handle toward my hand?  Come, let me clutch thee.  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?  I see thee yet, in form as  palpable  As this which now I draw.  Thou marshall’st me the way I  was going,  And such an instrument I was  to use...”  (Act 2, Scene 1, p..928)  (Before the murder)</p>	<p>Macbeth:  “...É um punhal o que  enxergo, com seu cabo  Voltado para mim? Vem,  que eu te empunho!  Não te seguro, é certo, mas  te vejo  Sempre. Não és, fatal visão,  sensível  Ao tacto, como à vista? Ou  és apenas  Imaginária criação da  mente  Que a febre exalta? Vejo-te,  contudo,  Tão palpável na forma  como estoutro  Que saco neste instante.  Apontas-me o caminho em  que eu seguia,  E de arma semelhante ia  servir-me...”  (Ato 2, cena 1, p. 51)</p>	<p>Macbeth:  “...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.  (Ato 2, cena 1, p. 45-46)</p>	<p>Macbeth:  “...É isto uma adaga, que  vejo diante de mim, o cabo  voltado para minha mão?  Vem, deixa-me agarrar-te.  Não te tenho, e, no entanto,  te enxergo, ainda e sempre.  Não és, visão fatal, tão  sensível ao toque como à  vista? Ou és nada mais que  uma adaga imaginada,  criação falsa, resultado de um  cérebro febril? Vejo-te ainda,  tem tua forma tão palpável  quanto esta que agora  desembainho. Sinalizas o  caminho que eu já estava  mesmo tomando, e um tal  instrumento eu deveria  usar...”  (Ato 2, cena 1, p. 39)</p>

**Quadro 4 – Ato 2 – Cena 1 – antes do assassinato**

Os três tradutores mantêm as perguntas de Macbeth, reconstruindo o desenvolvimento da culpa no personagem. As dúvidas levantadas podem ser compreendidas como filtros da sua consciência.

Embora não haja rimas no texto de partida, Heliadora constrói dois versos com rima no final da fala. O jogo de palavras reforça sua hipótese de que Macbeth já estava decidido a cometer o crime, independente da influência da mulher:

Tu guias no sentido em que eu já **ia**,  
E arma igual a ti eu usaria. (Heliadora, 1995, p. 45-46)

Os versos reafirmam a decisão de Macbeth por um caminho sem volta, praticamente guiado por desejos proibidos, lembrando o pensamento de Freud (s/d, p. 44) de que o sentimento de culpa pode ser produzido não apenas por um ato de violência realmente efetuado, mas também por um ato simplesmente pretendido.

No seu conflito interior, Macbeth (Quadro 5), já decidido, tem pressa de cometer o ato, já que as palavras ou seus pensamentos atuam como uma força contrária que podem levá-lo a desistir.



Texto de partida Shakespeare (1971, p. 928)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliadora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
Macbeth: “... Which now suits with it. Whiles I threat, he <b>lives</b> . Words to the heat of <b>deeds</b> too cold breath <b>gives</b> ...” (couplet) (Act 2, Scene 1, Page 928) (Before the murder)	Macbeth: “...Eu ameaço e ele dorme...Um frio bafo Sobre o calor da <b>ação</b> sopra a palavra.”  (Ato 2, cena 1, p. 52)	Macbeth: “...E priva este momento do terror Que a ele cabe. Eu falo, ele <b>respira</b> ; Verbo aos <b>atos</b> todo calor <b>tira</b> .”  (Ato 2, cena 1, p. 46)	Macbeth: “...Enquanto eu ameaço, ele vive. Palavras só fazem soprar um hálito gelado sobre o calor das <b>ações</b> .”  (Ato 2, cena 1, p. 39)

**Quadro 5 – Ato 2, Cena 1**

Identifica-se um *couplet* com rimas no final da cena 1 do Ato 2:

*Whiles I threat, he **lives**.*

*Words to the heat of **deeds** too cold breath **gives***

Bandeira e Viégas-Faria traduziram o *couplet* sem rimas:

Eu ameaço e ele dorme...Um frio bafo

Sobre o calor da ação sopra palavra (BANDEIRA, 1956, p. 52)

Enquanto eu ameaço, ele vive. Palavras só fazem soprar um hálito gelado sobre o calor das ações. (VIÉGAS-FARIA, 2000, p. 39)

A metáfora transmite uma luta de forças contrárias, as palavras tentando esfriar o calor do ato. A tradução de Heliadora tenta recuperar as rimas, mas prefere usar ‘verbo’ ao invés de ‘palavra’:

Eu falo, ele **respira**;

Verbo aos atos todo calor **tira** (HELIODORA, 1996, p.46)

Depois de cometer o crime, Lady Macbeth pede que o marido volte aos aposentos do rei Duncan para pegar os punhais sujos de sangue e colocá-los nas mãos dos dois guardas, que dormiam embriagados pelo vinho oferecido por ela. Sua intenção era transferir a culpa do ato aos guardas para se levantarem suspeitas de que haviam praticado o crime a mando dos filhos herdeiros do monarca. Entretanto, Macbeth dominado pela culpa, não consegue voltar à cena do crime. (Quadro 6)

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 928)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliadora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
Macbeth: “...I’ll go no more: I’m afraid to think what I have done; Look on’t again I dare not.”  (Act 2, Scene 2, p. 928)	Macbeth: “...Não! não posso! De pensar no que fiz fico aterrado: Não ousarei voltar a ver aquilo.” (Ato 2, cena 2, p. 57)	Macbeth: “...Nunca mais. Eu temo quando penso no que fiz; Não posso mais olhá-lo...” (Ato 2, cena 2, p. 50)	Macbeth: “...Para lá não volto. Tenho medo de pensar no que fiz. <b>Olhar a cena uma vez mais?</b> Não me atrevo...” (Ato 2, cena 2, p. 43)

**Quadro 6 – Ato 2, Cena 2**

No trecho do Quadro 6 não há rimas ou metáforas. Presume-se que a tradução seja mais simples. Os três tradutores brasileiros reconstróem a ideia de culpa, de forma direta, cada qual à sua maneira. Bandeira: “De pensar fico aterrado”; Heliodora: “Eu temo quando penso no que fiz”; Viégas prefere transmitir o estado de espírito de Macbeth com uma pergunta retórica: “Olhar a cena uma vez mais?”.

Lady Macbeth intimida o marido dizendo que se ele não tem coragem de voltar ao local do crime, ela irá até lá e colocará os punhais usados no ato nas mãos dos guardas. Vai aos aposentos do monarca, sujando as mãos de sangue e vendo um corpo estraçalhado pela primeira vez. Diferentemente do marido que tinha prática de matar no campo de batalha, até então só conhecia uma morte a punhaladas por meios de palavras. Surpreende-se constrangida pela cena do crime. Chegou a dizer que o rei parecia seu pai dormindo.

Cheio de culpa, Macbeth é sobressaltado por qualquer ruído, como é possível observar no Quadro 7.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 928-929)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliodora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
<p>Macbeth: “...Whence is that knocking? How is ‘t with me when every noise appals me? 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 <b>incarnadine</b> Making the green one red...”</p> <p>(Act 2, Scene 2, p. 928-929)</p>	<p>Macbeth: “...Quem será que bate? O que há comigo, que qualquer ruído Me sobressalta assim? Que mãos são estas? Oh, elas horrorizam-me! me arrancam Os olhos! Lavaría o grande oceano De Netuno esta mão ensanguentada? Não! Esta minha mão é que <b>faria</b> <b>Vermelho</b> o verde mar de polo a polo! (Ato 2, cena 2, p. 59)</p>	<p>Macbeth: “...Quem bateu? Por que todo ruído me apavora? Que mãos são essas que me arrancam os olhos? Será que o vasto oceano de Netuno Pode lavar o sangue destas mãos? Não; nunca! Antes estas mãos conseguiriam <b>Avermelhar</b> a imensidão do mar Tornando rubro o verde. (Ato 2, cena 2, p. 50)</p>	<p>Macbeth: “...De onde vêm essas batidas? O que há comigo, quando todo e qualquer barulho me apavora? Que olhos! Nem todo o Oceano do grande Netuno será capaz de lavar definitivamente este sangue de minhas mãos? Não, pelo contrário: estas minhas mãos é que <b>tingirão</b> <b>de encarnado</b> os múltiplos mares, transformando em vermelho o que é verde. (Ato 2, cena 2, p. 43)</p>

**Quadro 7 – Ato 2, Cena 2**

No trecho, é possível observar a construção da culpa por meio do uso do sentido da audição e da visão. No primeiro caso, Macbeth “ouve” as batidas da porta, provavelmente, reflexo da sua consciência, construída também nas traduções: “...Quem será que bate?” (Bandeira); “...Quem bateu?” (Heliodora); “...De onde vêm essas batidas?” (Viégas). No segundo caso, o personagem vê as mãos sujas com o sangue do rei Duncan e teme que nunca sejam limpas, levando sangue a tudo que toque, como se fosse um pressentimento de que cometerá outros crimes. Na metáfora, nem a água do oceano poderia limpar suas mãos. Será mais fácil o mar ficar vermelho que lavar suas

mãos. Aparentemente, não há dificuldade em traduzir essa fala, embora as três escolhas apresentem diferenças semânticas e sintáticas. Na nossa percepção, o texto de Heliodora é o mais direto, com ritmo e inclusão de algumas rimas. O de Viégas-Faria é próximo do texto de partida, mas sempre em prosa.

No trecho do Quadro 8, depois de cometer o crime, Macbeth está transtornado, mas Lady Macbeth ainda mantém a calma aparente, na esperança de que, ao lavarem as mãos e se recolherem aos aposentos, tudo estaria resolvido. Ao mesmo tempo, ela sente vergonha dessa “calma”. Assim, é possível observar a construção do sentimento de culpa na personagem feminina, sentimento também reconstruído pelos três tradutores.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 929)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliodora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
Lady Macbeth: “...My hands are your color, but I shame To wear a heart so white <i>Knock within</i> I hear a knocking At the south entry. Retire we to our chamber. A little water clears us of this deed How easy is it, then. Your <b>constancy</b> Hath left you unattended” (Act 2, Scene 2, p. 929)	Lady Macbeth: “...As minhas mãos estão da cor das tuas. Mas me envergonho de guardar tão branco O coração <i>Batem à porta</i> Estão batendo à porta Do lado sul. Convém nos recolhermos Ao nosso quarto. Um pouco d’água limpa-nos Deste ato: como é simples! Tua <b>firmeza</b> Abandonou-te...” (Ato 2, cena 2, p. 59)	Lady Macbeth “...Tenho as mãos da tua cor; mas me envergonho De ter tão branco o coração. <i>(Batem, fora)</i> Já batem “...Na porta sul. Voltemos para o quarto. Um pouco d’água limpa-nos do <b>feito</b> ; Como é fácil, então! Tua <b>consciência</b> Parece abandonar-te...” (Ato 2, cena 2, p. 50)	Lady Macbeth: “...Minhas mãos estão da cor das tuas. Mas envergonho- me por ser dona de um coração tão claro <i>Batem à porta</i> Ouço alguém batendo à porta do lado sul. Retiremo-nos aos nossos aposentos. Um pouco d’água irá limpar deste ato. Mas quanta dificuldade! Tua <b>constância</b> deixou-te desatendido (Ato 2, cena 2, p. 43)

Quadro 8 – Ato 2, Cena 2.

Viégas-Faria traduz literalmente a palavra *constancy*, por ‘constância’ (estratégia estrangeirizadora). Nesse caso a polissemia em inglês coincide com a polissemia no português. Tanto *constancy* quanto ‘constância’ são palavras polissêmicas significando qualidade daquele que não falta a uma tarefa, ao dever; sinônimo de assiduidade, persistência, obstinação (HOUAISS, 2009). Bandeira prefere a palavra ‘firmeza’; Heliodora, ‘consciência’, que é também uma palavra polissêmica com múltiplas conotações (compreensão do seu mundo interior, convicção, discernimento, lucidez, clareza, razão, etc.) Os três tradutores optaram por usar a segunda pessoa do singular no tratamento coloquial dela para ele.

A fala de Macbeth no Quadro 9 mostra arrependimento, que irá deflagrar, definitivamente, a culpa consciente. Deseja voltar no tempo e desfazer o crime, mas reconhece a impossibilidade. Roga às batidas, provavelmente imaginárias, que despertem o rei. Esse pedido nada mais é do que uma manifestação de remorso. Nas reflexões de Freud, “o remorso ocorre depois de um ato de agressão ter sido praticado”.

O pensador acrescenta: “o sentimento de culpa surgido do remorso por uma ação má deve ser sempre consciente, ao passo que o sentimento de culpa originado da percepção de um impulso mau pode permanecer inconsciente” (FREUD, n/d, p.44)<sup>17</sup>

Macbeth preferia estar inconsciente que ter consciência do crime praticado.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 929)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliodora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
Macbeth: “To know my deed, ‘twere best not know myself” <i>Knock within</i> Wake Duncan with thy knocking. I would thou couldst.” (Act 2, Scene 2, Page 929)	Macbeth: “Ter consciência Do ato que pratiquei – melhor seria Perder conhecimento de mim mesmo! <i>Batem</i> Bate! Desperta o Rei! Ah, se o pudesses! (Ato 2, cena 2, p. 59)	Macbeth: “Melhor não conhecer-me que tomar Consciência do meu feito ( <i>Batem mais</i> ) Acordem Duncan com o seu bater Quem dera o conseguissem!” (Ato 2, cena 2, p. 51)	Macbeth: “...Saber o que fiz...! <i>Batem à porta</i> Melhor seria não saber quem sou. Despertar Duncan com essas tuas batidas, muito me agradaria que tu pudesses” (Ato 2, cena 2, p. 44)

**Quadro 9 – Ato 2, Cena 2.**

Macbeth sente que arruinou sua vida. Se tivesse morrido uma hora antes, sua memória seria associada ao bravo general, fiel ao rei. Em outras palavras, ele havia perdido a oportunidade de se tornar imortal, uma vez que, depois do crime de regicídio, a essência de sua vida secou, tal como o vinho do qual restou apenas a borra. (Quadro 10).

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 930)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliodora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
Macbeth: “Had I but died an hour before this chance, I had lived a blessed time, for from this instant There’s nothing serious in mortality. All is but toys. Renown and grace is dead The wine of life is drawn, and the mere lees (borra) Is left this vault to brag of.” (Act 2, Scene 3, p. 930)	Macbeth: “...Tivesse eu sucumbido uma hora antes Deste momento e dera por ditoso O meu tempo na terra; mas agora, A partir deste instante, nada sério Depararei na vã mortalidade. Tudo é futilidade: honra e renome Estão mortos; o vinho da existência Esgotou-se até a borra e só lhe resta Borra a esta triste adega. (Ato 2, cena 3, p. 65)	Macbeth: Se eu morresse uma hora antes do havido, Minha vida seria abençoada. Pois doravante nada há mais de sério No mundo dos mortais. Tudo é brinquito. Morreram fama e graça; foi- se o vinho Da vida, e ao mundo só restou a borra Para jactar-se (Ato 2, cena 3, p. 56)	Macbeth: “Tivesse eu morrido uma hora antes desta fatalidade, eu teria vivido uma vida abençoada. A partir deste instante, nada há de sério na mortalidade. Tudo são ninharias. A Honra e a Graça Divina estão mortas, o vinho da Vida esgotou-se, o que sobra na adega são meras borras, e é delas apenas que podemos nos gabar. (Ato 2, cena 3, p. 49)

**Quadro 10 – Ato 2, Cena 3**

No solilóquio do Quadro 11, à espera do marido, Lady Macbeth começa a se questionar sobre o ato. Como rainha, está se preparando para a primeira confraternização com os lordes. Começa a sentir culpa, perdendo a agressividade e a determinação com que incentivara o crime. O trono foi conquistado sem contentamento,

<sup>17</sup> Disponível em [http://www.desenredo.com.br/O%20Mal-Estar%20na%20Civilizacao%20%20\(Sigmund%20Freud\).pdf](http://www.desenredo.com.br/O%20Mal-Estar%20na%20Civilizacao%20%20(Sigmund%20Freud).pdf). Acesso em 11 abr. 2018.

tudo foi perdido em função do poder, a um preço exorbitante. A personagem sente até inveja do rei Duncan, que jaz tranquilamente no túmulo.

O trecho shakespeariano, na nossa percepção, é um pequeno poema dentro da peça (Quadro 11). Heliadora traz uma solução sintética, e, por meio da ressignificação do texto de partida, constrói rimas nos dois últimos versos. A tradução de Viégas-Faria é muito próxima do texto de partida, quase literal, embora as rimas tenham se perdido. Bandeira prende-se ao conteúdo, sem se preocupar com a forma das rimas. Esse é um exemplo claro da incompletude da tradução. Tradução como suplemento, não como complemento, uma vez que nenhum dos três consegue recriar plenamente a prosódia do texto de partida.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 932)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliadora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
Lady Macbeth (soliloquy):  "...Naught's had, all's <sup>18</sup> <b>spent</b> , Where our desire is got without content 'Tis safer to be that which <sup>19</sup> we <b>destroy</b> Than by destruction dwell in doubtful <b>joy</b> (Act 3, Scene 2, p. 932)	Lady Macbeth: "Nada ganhamos, não, mas, ao contrário, Tudo perdemos quando o que queríamos O obtemos sem nenhum contentamento: Mais vale ser a vítima destruída Do que, por a destruir, destruir com ela O gosto de viver. Não nos preocupe O que não tem remédio. O que está feito, Está feito  (Ato 3, cena 2, p. 83)	Lady Macbeth:  "Não há ganhos, tudo é perda Se o desejo se alcança sem prazer: É mais tranquilo ser o que foi <b>findo</b> Que ficar inseguro destruindo"  (Ato 3, cena 2, p. 70)	Lady Macbeth: "Nada se ganha, e tudo se perde, quando nosso desejo fica satisfeito sem contentamento. Mais seguro é ser o objeto que destruímos, mais seguro do que habitar uma alegria duvidosa, construída pela destruição." (Ato III, cena 2, p. 62)

Quadro 11 – Ato 3, Cena 2

Com a chegada de Macbeth aos seus aposentos, Lady Macbeth tenta convencê-lo de que é preciso fingir normalidade diante dos convidados, o que havia sido feito era irreversível (*what's done is done*). No excerto do Quadro 12, a seguir, ela ainda pensa que pode seguir em frente sem olhar o passado, apagando o desconforto da memória involuntária.

Embora Bandeira tenha omitido a tradução de maior parte do trecho destacado no Quadro 12, manteve a última frase *What's done is done* em continuação e ao final do texto que aparece no Quadro 11: "O que está feito, está feito". Heliadora e Viégas traduziram o trecho completo (Quadro 12) e mantiveram também a frase final, a qual tem o poder de reforçar a irreversibilidade do ato: "... o feito já está feito", em

<sup>18</sup> There is nothing, all is spent

<sup>19</sup> It's safer to be...

Heliadora; “... O que está feito está feito”, em Viégas. Vale lembrar que essa frase é como um provérbio, tanto em inglês quanto em português.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 932)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliadora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
Lady Macbeth to Macbeth How now, my lord! Why do you keep alone, Of sorriest fancies your companions making, Using those thoughts which should <b>indeed</b> have died With them they think on? Things without all remedy Should be without regard. What's done is done  (Act 3, Scene 2, p. 932)	O que não tem remédio. O que está feito, Está feito”.  (Bandeira não traduziu grande parte desse trecho, apenas a última frase)	Lady Macbeth a Macbeth: “Então, senhor? Por que fica tão só, Na companhia de lembranças tristes E ideias que deviam ter morrido Com os que as relembram? Coisas sem remédio Não têm valor; o feito já está feito.”  (Ato III, cena 2, p. 70)	Lady Macbeth a Macbeth: “Mas então, meu marido, por que te manténs sozinho? Aí estás, transformando em companheiras as tuas mais lastimáveis fantasias, entretendo esses pensamentos que deveriam ter morrido com aqueles de que agora se ocupam. Coisas para as quais não há remédio não devem ser contempladas. O que está feito está feito.” (Ato III, cena 2, p. 62)

**Quadro 12 – Ato 3, Cena 2.**

O adverbio *indeed* (Quadro 12), que significa ‘verdadeiramente’, ‘de fato’, na nossa interpretação tem duplo sentido, podendo ser substituído por *in deed*: “...*Using those thoughts which should in deed have died*”. Isto é, os pensamentos que o atormentam deveriam ter morrido com o próprio ato, sem ter gerado a culpa. É um exemplo de efeito sonoro e semântico difícil de ser reconstruído plenamente na tradução. Notamos que a palavra *deed* aparece dezessete vezes no texto da peça. Provavelmente não é fácil encontrar em português uma palavra equivalente que englobe tantos significados sob um significante. É traduzida como ‘ato’, ‘crime’, ‘feito’, ‘coisas’.

No Quadro 13, Macbeth responde à esposa refletindo sobre o terrível ato cometido, que o está levando à paranoia.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 932)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliadora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
<p>Macbeth: “We have scorched the snake, not killed it. She'll close and be herself whilst our poor malice Remains in danger of her former tooth. But let the frame of things disjoint, both the worlds suffer, Ere we will eat our meal in fear, and sleep In the affliction of <b>these terrible dreams</b> That shake us nightly. Better be with the dead, Whom we, to gain our peace, have sent to peace, Than on the torture of the mind to lie In restless ecstasy. Duncan is in his grave. After life's fitful fever he sleeps well. Treason has done his worst; nor <b>steel</b> nor poison, Malice domestic, foreign levy, nothing Can touch him further. (Act 3, Scene 2, p. 932)</p>	<p>Macbeth: “Estropiamos a serpente, Mas sem matá-la. Ora, ela pode ainda Recobrar-se e voltar a ser a mesma, Ficando a nossa mísera malícia De novo exposta aos riscos de seu dente. Antes vacile a fábrica das coisas, E os dois mundos pereçam, do que a medo Comer nosso alimento e adormecermos <b>Na aflição destes sonhos espantosos</b> Que à noite nos sacodem! Melhor fora Estar com os mortos que, para vivermos Em paz, mandamos nós à paz do túmulo, Do que sofrer no espírito a tortura De um desvairo incessante. Duncan jaz Em sua campa e dorme sossegado Após arder na febre desta vida. Fez-lhe a traição o pior mal que pôde: Nem aço, nem veneno, nem revoltas, Nem ameaça estrangeira, nada agora Pode mais atingi-lo (Act 3, Scene 2, p. 84-85)</p>	<p>Macbeth: “Nós ferimos a cobra, não matamos. Vai reviver, enquanto o nosso fel Inda periga ante as suas presas. Que as coisas se destrocem, céus e terra Sofram, antes que em medo nós comamos, <b>Dormindo na aflição de pesadelos</b> Que à noite nos abalem. Antes mortos Com aqueles que à paz por paz mandamos, Que deitarmos, a mente torturada, Em sono inquieto. Duncan 'stá na tumba, Dormindo após a febre desta vida; A traição triunfou. Nada, nem aço, Malícia em casa, veneno ou tributo, Indo pode tocá-lo.” (Ato 3, cena 2, p. 70-71)</p>	<p>Macbeth: “O que fizemos foi cortar talhos na serpente; não a matamos. Ela cicatrizará e voltará a ser ela mesma, enquanto nossa pobre maldade continua correndo o risco de ser abocanhada por aqueles antigos dentes. Mas deixemos que o esqueleto de todas as coisas desconjunte-se. Sofrerão ambos os mundos. Antes disso do que fazer nossas refeições com medo e <b>dormir com a aflição daqueles sonhos terríveis</b>, que nos fazem tremer todas as noites. Melhor seria estar com os mortos a quem nós, sequiosos de uma paz nossa, mandamos para a paz eterna, do que deitar com essa tortura da mente, num êxtase inquieto. Duncan está em seu túmulo. Depois da febre espasmódica da vida, ele dorme um bom sono. A traição fez o que sabe fazer melhor: nem aço, nem veneno, nem intrigas, nem levantes estrangeiros, nada mais pode atingi-lo” (Ato 3, cena 2, p. 62)</p>

Quadro 13 – Ato 3, Cena 2

Ele acredita nas profecias das irmãs bruxas, que haviam se tornado suas principais conselheiras, de que não teria herdeiros, e que Banquo, embora sem ser rei, seria pai de uma linhagem real. Sugestionado, age de tal forma a cumprir as profecias. Sente que pagou um preço exorbitante para simplesmente passar o reinado aos filhos de Banquo (Quadro 14). Portanto, a presença de Banquo constitui uma ameaça: ‘*We have scorched the snake, not killed it*’. Tal como a esposa, o protagonista tem uma certa ‘inveja’ do rei morto que jaz em paz. Interpretamos os pesadelos (*terrible dreams*) como manifestação da culpa que o atormenta.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 933)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliadora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
<p>Macbeth: “Oh, full of scorpions is my mind, dear <b>wife</b> Thou know'st that Banquo, and his Fleance, <b>lives</b>.” (Act 3, Scene, p. 933)</p>	<p>Macbeth: “Oh, cheia de escorpiões trago a minh'alma! Banquo e seu filho vivem! (Ato III, cena 2, p. 86)</p>	<p>Macbeth: “Escorpiões entopem minha mente, Querida! Banquo e Fleance vivem.” (Ato III, cena 2, p. 71)</p>	<p>Macbeth: “Ah, cheia de escorpiões está minha mente, querida esposa. Bem sabes que Banquo e seu filho Fleance estão vivos” (Ato III, cena 2, p. 63)</p>

Quadro 14. Ato 3, Cena 2

No texto shakespeariano, como metáfora, os escorpiões representam o mal no pensamento do personagem (Quadro 14). Shakespeare faz um jogo de palavras de *wife*

com *lives* (pode ser o substantivo plural *lives* rimando com *wife*, ou o verbo na 3ª pessoa do singular *Banquo lives*). É outro caso em que o jogo de palavras é difícil de se recuperar na tradução. Cada autor traduziu a metáfora à sua maneira, mantendo a palavra ‘escorpiões’.

Na fala do Quadro 15, por meio de uma série de metáforas, Macbeth comunica à esposa que, antes do anoitecer, Banquo e Fleance seriam mortos. O morcego é mamífero de simbolismo negativo ligado à morte, às trevas. Hécate, da mitologia grega, é a deusa dos caminhos de locais selvagens, indicadora de plantas venenosas. Na peça, é o nome de uma das bruxas. Bandeira utiliza o adjetivo estercorário, pouco usado em linguagem coloquial, para se referir ao escaravelho que cresce ou vive em meio a esterco, a fezes.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 933)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliodora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
<p>Macbeth: “There’s comfort yet: they are assailable Then be <b>thou</b> jocund. Ere the bat hath flown His cloistered flight, ere to black Hecate’s summons The shard-borne beetle with his drowsy hums Has rung night’s yawning peal, there shall be done A deed of dreadful note  (Act. 3, scene 2, p. 933)</p>	<p>Macbeth “São vulneráveis: há conforto nisto. Portanto, alegra-te. Antes que o morcego Bata o voo clausttral, e que aos apelos De Hécate tenebrosa o estercorário Escaravelho com os seus sonolentos Zumbidos faça ouvirem-se os bocejos Da noite, um <b>ato</b> será perpetrado De sinistra memória. (Ato III, cena 2, p. 86)</p>	<p>Macbeth: “É um consolo sabê-los vulneráveis. Alegria! Antes mesmo que o morcego Alce seu soturno voo, ou que Hécate Chame insetos, zunindo no monturo, Pio voraz dobre da noite, há de vir Um feito aterrador (Ato III, cena 2, p. 72)</p>	<p>Macbeth: “Há consolo nisto: eles podem ser atacados. Podes ficar alegre: antes que o morcego tenha voado seu voo de claustro de mosteiro, antes que a negra Hécate, deusa das feiticeiras, convoque os besouros e estes voem á noite, exibindo suas carapaças, zunindo para nos levar à sonolência, fazendo soar os sinos num repique noturno, num toque de recolher para nossos bocejos, um ato de consequências pavorosas terá sido perpetrado”  (Ato III, cena 2, p. 63)</p>

Quadro 15 – Ato 3, Cena 2.

No Quadro 16, o poema soturno mostra que o mal vai se multiplicando num caminho sem volta. A culpa faz com que Macbeth se veja uma presa do mal, representado pela noite. Shakespeare usa rimas dando ainda mais força à metáfora. A morte de Banquo está implícita. Bandeira quebra as rimas do poema, emprega o adjetivo ‘lôbregos’ (pouco usado em linguagem coloquial) no sentido de sombrios, lúgubres. Heliodora reescreve um poema em português com rimas. Viégas-Faria constrói o texto mais longo e detalhado, em prosa poética.



Texto de partida Shakespeare (1971, p. 933)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliodora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
<p>Macbeth to Lady Macbeth: “... Good things of day begin to droop and <b>drowse</b>; Whiles night’s black agents to their preys do <b>rouse</b> Thou marvel’st at my words: but hold thee <b>still</b>. Things bad begun make strong themselves by <b>ill</b>. So, prithee, go with me”<sup>20</sup></p> <p>(Act 3, Scene 2 – p. 933)</p>	<p>Macbeth a Lady Macbeth: “...As criaturas do dia já se inclinam Ao sono, enquanto os lóbregos agentes <b>Da noite vão movendo-se à procura Da presa</b>. Não te espantes do que digo. Tem-te tranquila. As coisas começadas No mal, no mal se querem acabadas. Vem, querida, comigo</p> <p>(Ato III, cena 2, p. 87)</p>	<p>Macbeth a Lady Macbeth: “...Noite cega, Vem selar o suave olho do dia, E com mão sangrenta e invisível <b>Rasga em pedaços o fio de vida Que me tem preso!</b> A luz vai se espessando: Voa o corvo pra selva enegrecida; Já começa a murchar o bem do <b>dia</b>. E a noite para a presa agora <b>guia</b> Espanta-se? Aguarde para <b>ver</b>: Só o mal pode o mal fazer <b>crescer</b> Por favor, venha comigo.</p> <p>(Ato III, cena 2, p. 72)</p>	<p>Macbeth a Lady Macbeth: “..._Vinde, Noite, vendar-nos os olhos, selar o mata olhar deste Dia compassivo, e, com vossa mão invisível e de sangue sedenta, cancelai e fazei em pedaços esse documento <b>que a mim me cerceia os movimentos</b>. A luminosidade vai se turvando, e o corvo alça voo e vai para a mata escura. As boas criaturas do Dia começam a desanimar e dormitam, enquanto os negros agentes da Noite atacam-se para suas presas. Estás admirada com minhas palavras. Mas não, não fala nada. Coisas pérfidas, depois de paridas, só fazem crescer, cada vez mais fortes, alimentadas pelo mal. Portanto, peço-te, vem comigo. (Ato III, cena 2, p. 64)</p>

Quadro 16 – Ato 3, Cena 2

Depois de mandar matar Banquo e o filho Fleance, que consegue fugir, a culpa de Macbeth se manifesta pela visão do fantasma de Banquo a atormentá-lo. Não consegue apagar as memórias indesejadas, e cada vez mais preso e isolado nos seus pensamentos, continua cometendo crimes. Torna-se um rei temido e tirano.

No trecho no Quadro 17, Macbeth revela que, apesar da culpa, não pode parar de matar. É uma forma maquiavélica de se manter no poder.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 934)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliodora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
<p>Macbeth to Lady Macbeth: “... I am in blood Stepped in so far that, should <b>I wade</b><sup>21</sup> no more, Returning were as tedious as go o’er. Strange things I have in head, that will to hand, Which must be acted ere they may be scanned.”</p> <p>(Act 3, Scene 4, p. 934)</p>	<p>Macbeth a Lady Macbeth: “... fui tão longe Neste rio de sangue, que, a <b>vadeá-lo</b><sup>22</sup>, Retroceder <b>ser-me-ia</b> tão penoso Quanto ir adiante. Estranhas coisas trago Em minha mente, urgindo que as realizem As minhas mãos, e têm que ser cumpridas Sem exame.”</p> <p>(Ato III, cena 4, p. 101-102)</p>	<p>Macbeth a Lady Macbeth: “...Estou tão fundo em sangue que, se paro, A volta e a travessia são iguais. Eu tenho em mente estranhas empreitadas.</p> <p>(Ato III, cena 4, p. 81-82)</p>	<p>Macbeth a Lady Macbeth: “...Estou atolado em sangue a um tal ponto que prosseguir nessa lama não me é possível e, no entanto, recuar é outra impossibilidade. Minha cabeça está tomada por ideias estranhas, que pedem para ser executadas, e que devem ser levadas a cabo antes de serem examinadas.”</p> <p>(Ato III, cena 4, p. 73)</p>

Quadro 17 – Ato 3, Cena 4

<sup>20</sup> Bad deeds force you to commit more bad deeds. So please, come with me

<sup>21</sup> walk with effort through water or another liquid or viscous substance, intervene in (something) or attack (someone) vigorously.

<sup>22</sup> atravessar (rio, brejo etc.) a vau, pelos lugares menos profundos

A volta seria tão tediosa quanto continuar seguindo a via do crime. Bandeira recria um poema sem rimas fazendo uso da mesóclise. Traduz *wade* como ‘vadear’, isto é, atravessar o rio a vau, caminhando. Note que a expressão ‘vadear’ é homofônica de ‘vadiar’, prevaricar. Bandeira criou, voluntária ou involuntariamente, uma homofonia no texto de chegada. Por sua vez, *wade*, na nossa interpretação, é uma um exemplo de polissemia, significando caminhar na água ou atacar alguém. O texto de Heliodora é sintético e o de Viégas-Farias longo e detalhado. Ambas omitem a tradução de *wade*, sem fazer falta ao sentido. Macbeth sente culpa, mas foi vencido pelo mal que o leva a cometer crimes sem examinar a dimensão de seus atos.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 934)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliodora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
Lady Macbeth to Macbeth: You lack the season of all natures, sleep.  Macbeth: Come, we'll to sleep. My strange and self-abuse Is the initiate fear that wants hard use. We are yet but young in deed (Act 3, Scene 4, p. 934)	Lady Macbeth to Macbeth: “Necessitais do sono, Reparador de toda criatura.”  Macbeth: Sim tens razão, durmamos. Minha estranha Ilusão foi efeito de meu medo, Fruto da inexperiência nestes atos Em que ainda somos, eu e tu, novatos” (Ato III, cena 4, p. 102)	Lady Macbeth to Macbeth: “Falta-lhe o sono, que tempera a vida  Macbeth: Vamos dormir. Minha estranha ilusão É um temor que se cura com ação: Inda somos novatos em tais feitos.” (Ato III, cena 4, p. 82)	Lady Macbeth to Macbeth: “A ti falta aquilo que tempera a natureza, preserva as criaturas: o sono.  Macbeth: “Vem, vamos dormir. Os maus-tratos que infligi a mim mesmo, iludindo-me tão estranhamente, não é mais que o medo dos recém-iniciados numa matéria que requer experiência. Somos ainda muito verdes nessas coisas.” (Ato III, cena 4, p. 75)

**Quadro 18, Ato 3, Cena 3**

O diálogo no Quadro 18 é o último entre o casal Macbeth, antes tão unido. A partir daí, o marido continua se aconselhando com as irmãs bruxas e matando qualquer um que lhe parecesse uma ameaça. Mandou eliminar a esposa e o filho do General Macduff, que havia se afastado de Dunsinane, para ir ao encontro dos dois herdeiros do rei Duncan que haviam escapado, por precaução, um para a Inglaterra e o outro Irlanda, logo depois do assassinato do pai. Macbeth parece seguir a máxima de Maquiavel de que se o príncipe não puder ser amado e temido ao mesmo tempo, para se manter no poder, melhor ser apenas temido.

Lady Macbeth só vai reaparecer na peça no último ato (Ato 5, cena 1), em profunda melancolia, vagando pelo castelo de Dunsinane, sonâmbula, vendo manchas imaginárias do sangue de Duncan nas suas mãos, símbolo de sua culpa interior. Nas falas fragmentadas, além de manifestar a culpa, vai revelando os crimes, na presença da camareira e do médico chamado por Macbeth para atendê-la. Está obcecada em lavar as mãos, para retirar as manchas de sangue visíveis para si, mas invisíveis para os que estão à sua volta (Quadro 19).

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 940)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliodora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
Lady Macbeth ( <i>rubbing her hands</i> ): Out, damned spot! Out, I say – One, two Why, then, ‘tis time to do ‘t. Hell is murky! – Fie, my lord, fie! A soldier, and afeard? What need we fear who knows it, when none can call our power to account? – Yet who would thought the old man to have so much blood in him. (Act 5, Scene 1, p. 940)	Lady Macbeth ( <i>esfregando as mãos</i> ): “Vai-te, mancha maldita! Vai-te, digo! – Uma, duas: é tempo de pôr as mãos à obra. – Como é lóbrego o Inferno! – Por quem sois, meu senhor, que vergonha! Um soldado com medo? – Por que havemos de recear que alguém o saiba, se ninguém nos pode pedir contas? – Mas quem poderia ter imaginado que o velho tivesse tanto sangue nas veias?  (Ato 5, cena 1, p. 140)	Lady Macbeth ( <i>esfregando as mãos</i> ): “Sai, mancha maldita! Sai, eu disse! – Uma, duas: mas então é hora de agir, - O inferno é tenebroso. – Que vergonha, meu senhor, que vergonha! Um soldado, com medo? – Por que teremos de temer quem o saiba, quando ninguém puder pedir contas ao nosso poder? – Mas quem haveria de pensar que o velho tivesse tanto sangue?  (Ato 5, cena 1, p. 112)	Lady Macbeth ( <i>esfregando as mãos</i> ): “- Sai, mancha maldita! Sai, estou dizendo. Um, dois, ora, mas então é este o momento de se fazer a coisa. O inferno é tão escuro! Que vergonha, senhor meu marido! Que vergonha: um soldado, e com medo? Haveríamos de ter medo do quê? Quem é que vai saber, quando ninguém tem poder para obrigar-nos a contar como nós chegamos ao poder? E ainda assim, quem poderia adivinhar que o velho tinha tanto sangue dentro das veias? (Ato 5, cena 1, p. 106)
Lady Macbeth: “Here’s the smell of the blood still. All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. Oh, Oh, Oh! (Act 5, Scene 1, p. 941)	Lady Macbeth: “Sinto ainda aqui o cheiro do sangue: nem todos os perfumes da Arábia poderão fazê-lo desaparecer Desta mão pequenina. Oh! Oh! Oh! (Ato 5, cena 1, p. 141)	Lady Macbeth: “Aqui ainda há cheiro de sangue: nem todos os perfumes da Arábia hão de adoçar esta mãozinha. Oh! Oh! Oh! (Ato 5, cena 1, p. 113)	Lady Macbeth: “Aqui está, ainda agora, este fedor de sangue. Nem todos os perfumes das Arábias conseguirão perfumar esta mãozinha. Ai, ai, ai...” (Ato 5, cena 1, p. 106)

**Quadro 19. Ato 5, Cena 1**

Nas confusas falas do Quadro 19 (primeira linha), Lady Macbeth relembra sua determinação em cometer o crime, ridicularizando o marido que ainda hesitava, pois, segundo ela, uma vez que tivessem conquistado o trono, tudo estaria seguro. Não seria necessário fazer prestação de contas, pois não haveria cobrança externa. Relembramos que, depois de matar o rei, Macbeth comentou que nem o oceano poderia lavar suas mãos para retirar o sangue do rei Duncan. Lady Macbeth, que havia zombado da atitude do marido, agora está com a consciência ensanguentada pela culpa. Não há cura material para sua agonia. Iludira-se, ao pensar que o poder e o trono apagariam facilmente a incômoda memória involuntária.

No trecho da linha 1 do Quadro 19, Shakespeare continua a vincular a escuridão ao mal, ao inferno, *Hell is murky*. O adjetivo *murky* – significando escuro, pesado, turvo, e também no sentido figurado, referindo-se à mente nebulosa, confusa, sombria – expressa o estado de espírito da personagem. Bandeira o traduziu como ‘lóbrego’, repetindo o adjetivo pouco usado no português coloquial; Heliodora, como ‘tenebroso’; e Viégas-Faria, como ‘tão escuro’.

Na segunda linha do Quadro 19, Lady Macbeth constata que não há perfume capaz de disfarçar o odor de sangue de suas mãos. O cheiro e as manchas de sangue imaginários configuram a imensa culpa. Não há arrependimento que possa curá-la, e o

peso da culpa a está levando à loucura. Shakespeare usa o verbo ‘sweten’, traduzido literalmente por Heliodora como ‘adoçar’ (estratégia estrangeirizadora), como ‘desaparecer’ por Bandeira, e ‘perfumar’ Viégas Faria (estratégia domesticadora).

O Quadro 20 exhibe as últimas falas de Lady Macbeth na peça. O monólogo ocorre na presença do médico e da camareira, mas ela parece se dirigir ao marido dizendo-lhe que não ficasse tão pálido, porque Banquo já estava morto, bastava-lhe lavar as mãos. A camareira e o médico são testemunhas de confissões involuntárias dos crimes cometidos. Interessante observar que o bater na porta (da consciência) ainda permanece, embora, desta vez, na personagem feminina.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 941)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliodora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
Lady Macbeth: Wash your hands. Put on your nightgown. Look not so pale. – I tell you yet again, Banquo’s buried; he cannot come out on’s grave. (Act 5, Scene 1, p. 941)	Lady Macbeth: “Ide lavar as vossas mãos, vesti o roupão; não vos ponhais tão pálido. – Repitovos: Banquo está enterrado, não pode sair da cova.”  (Ato 5, cena 1, p. 141)	Lady Macbeth: “Lave as mãos, vista a camisa de noite; não se mostre assim tão pálido. – Vou dizer-lhe de novo, Banquo está enterrado; ele não pode mais sair da tumba.”  (Ato 5, cena 1, p. 113)	Lady Macbeth: “Lava tuas mãos, veste teu camisolão, não te apresses com o rosto tão pálido. Estou te dizendo, uma vez mais, Banquo está morto e enterrado. Ele não tem como sair da cova”  (Ato 5, cena 1, p. 107)
Lady Macbeth: To bed, to bed. There’s knocking at the gate. Come, come, come, come. Give me your hand. What’s done cannot be undone. – To bed, to bed, to bed! (Act 5, Scene 1, p. 941)	Lady Macbeth: “Deitai-vos, deitai-vos: estão batendo à porta. Vinde, vinde depressa, dai-me a mão. O que está feito não pode ser desfeito. Deitai-vos, deitai-vos, deitai-vos.”  (Ato 5, cena 1, p. 142)	Lady Macbeth: “Ao leito! Ao leito! Estão batendo no portão. Venha, venha, venha; dê-me sua mão. O que está feito não pode ser desfeito. Ao leito, ao leito, ao leito.  (Ato 5, cena 1, p. 114)	Lady Macbeth: “Para a cama, para a cama! Alguém bate à porta. Vem, vem! Vem de uma vez, dá-me tua mão. O que está feito, feito está, e não tem volta. Para a cama, para a cama, para a cama!”  (Ato 5, cena 1, p. 107)

**Quadro 20 – Ato 5, cena 1.**

A segunda linha do Quadro 20 é a última fala da Lady Macbeth na peça, relembando sua atitude com o marido, logo após o crime, quando ainda pensava que tudo seria resolvido com a subida ao trono e que não adiantava desfazer o que já estava feito.

Ao ouvir um grito de mulher, Macbeth fica sabendo que a esposa havia se suicidado, jogando-se de um precipício. O sentimento de culpa tomava, então, proporção máxima.

Em exegese publicada no posfácio de *Macbeth*, Auden (1947, p. 186) observa que ela estava mais sozinha do que o marido, porque sua relação com a vítima é apenas através dele. Não consegue ver fantasmas e aparições, unicamente imagens do que aconteceu. Não pode ser diretamente apaziguada. O sentimento de culpa chegou a tal ponto que só pôde ser eliminado pelo suicídio.

O grande amor que Macbeth dedicara à mulher havia secado. Parece indiferente ao dizer que ela morreria de qualquer jeito, que a vida era uma ilusão em uma sucessão de dias que marcavam o tempo até um final inevitável (Quadro 21). Lady Macbeth, com o suicídio, havia antecipado esse tempo. Com a morte da mulher e um exército a caminho para destituí-lo, Macbeth vê a vida se escoando. Nada tinha sentido porque todos os caminhos levam à morte, e assim seus crimes não seriam tão hediondos, pois eles seriam também uma ilusão. Esses pensamentos podem ser interpretados como uma autojustificativa para aliviar o peso da culpa, uma autodefesa.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 942)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliadora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
<p>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, <b>And all our yesterdays have lighted fools</b> The way to dusty death. Out, out, brief candle! <b>Life's but a walking shadow, a poor player That struts and frets his hour upon the stage</b> And then is heard no more. It is a tale Told by an idiot, full of sound and fury, Signifying nothing</p> <p>(Act 5, Scene 5, Page 942)</p>	<p>É morta...Não devia ser agora. Sempre seria tempo para ouvir-se Essas palavras. Amanhã volvendo Trás amanhã e trás amanhã de novo, Vai, a pequenos passos, dia a dia, Até a última sílaba do tempo Inscrito. <b>E todos esses nossos ontens Têm alumiado aos tontos que nós somos</b> Nosso caminho para o pó da morte. Breve <b>candeia</b>, apaga-te! <b>Que a vida É uma sombra ambulante; um pobre ator Que gesticula em cena uma hora ou duas,</b> Depois não se ouve mais; um conto cheio De bulha e fúria, dito por um louco, Significando nada (Ato 5, Cena 5, p. 155)</p>	<p>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 <b>E todo ontem conduziu os tolos</b> À via em pó da morte. Apaga <b>vela!</b> <b>A vida é só uma sombra: um mau ator</b> <b>Que grita e debate pelo palco,</b> <b>Depois é esquecido;</b> é uma história Que conta o idiota, todo som e fúria Sem querer dizer nada</p> <p>(Ato 5, Cena 5, p. 123/124)</p>	<p>Ela teria de morrer, mais cedo ou mais tarde. Morta. Mais tarde haveria um tempo para essa palavra. Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até a última sílaba do registro dos tempos. <b>E todos os nossos ontens não fizeram mais que iluminar para os tolos o caminho que leva ao pó da morte.</b> Apaga-te, apaga-te, chama breve! <b>A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator que se pavoneia e se aflige sobre o palco – faz isso por uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz.</b> É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado.</p> <p>(Ato 5, Cena 5, p. 116)</p>

Quadro 21 – Ato 5, cena 5

Manuel Bandeira (Quadro 21) traduz a passagem *And all our yesterdays have lighted fools* como “E todos esses nossos ontens têm alumiado aos tontos que nós somos”, mostrando que ninguém pode se livrar do peso do passado, do peso das culpas - os ‘nossos ontens’. Bandeira utilizou o termo ‘alumiado’, palavra pouco usada no português coloquial, para traduzir *lighted*, enquanto Viégas preferiu ‘iluminar’ com a frase “E todos os nossos ontens não fizeram mais que iluminar para os tolos o caminho que leva ao pó da morte” Heliadora omite a tradução de *lighted* e expressa a ideia com uma fala sintética ‘todo ontem conduziu os tolos’.

A metáfora *Out, out, brief candle* no nosso entendimento refere-se à brevidade da vida que Macbeth quer apagar. Bandeira traduz como “Breve candeia, apaga-te”, empregando a rara expressão ‘candeia’, enquanto Heliadora escreve “Apaga vela!” e Viégas “Apaga-te, apaga-te chama breve”.

Na realidade a peça *Macbeth* não passa de uma ilusão. O trecho *Life's but a poor player/That struts and frets upon the stage* (Quadro 21), na nossa percepção, significa que, tal como no teatro, a vida seria como um ator lutando por um lugar ao sol sobre um palco com seu tempo marcado para terminar. Depois de muito esforço, seria esquecido, como o homem sobre a terra que vira pó. O niilismo não envolve apenas sua vida, mas o próprio papel do teatro. Shakespeare, indiretamente parece nos lembrar de que tudo não passa uma de ficção. Tanto a representação no palco quanto na vida.

O dramaturgo se refere ao *poor player*, o homem comum que será inevitavelmente esquecido, sugerindo assim, na nossa interpretação, que o ‘bom’ ator poderia ser lembrado, embora também vire pó. No fundo todo homem, consciente ou inconscientemente, gostaria de ser imortal ou lembrado, seja pelos descendentes, seja por alguma contribuição à arte, à ciência, à pátria. A história reserva um lugar para alguns ‘bons atores’, mas Macbeth sabe que ele esse lugar não lhe será reservado.

Cada vez mais isolado no seu reino, com pouquíssimos seguidores, Macbeth continua acreditando nas profecias das irmãs bruxas de que ele só morreria, quando a floresta de Birnam tivesse crescido até Dunsinane e que nenhum homem nascido de mulher poderia matá-lo. Nesse interim, uma tropa sob a liderança do General Macduff, da qual faziam parte os filhos do rei morto Duncan, estava a caminho de Dunsinane para destituí-lo.

Macbeth sente que seu fim está próximo e fala ao criado Seyton, nome que soa como Satan (Quadro 22). Está ainda disposto a lutar, mas sente que não tem nada a perder. Havia alcançado uma velhice sem amigos, família ou respeito. Os que ainda o cercavam, provavelmente por medo, faziam-lhe falsas lisonjas. A palavra *push* é polissêmica, significando um empurrão ou um golpe ilícito para destituir um governo. Bandeira traduziu como ‘crise’, Heliadora como ‘embate’, e Viégas-Faria como ‘arremetida’.

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 941)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliodora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
<p>Macbeth: Seyton!<sup>23</sup> – I am sick at heart, When I behold – Seyton, I say – This push<sup>24</sup> Will cheer me ever, or disseat me now. I have lived long enough. My way of life Is fall'n into the sere<sup>25</sup>, the yellow leaf, And that which should accompany old age, As honor, love, obedience, troops of friends, I must not look to have, but in their stead<sup>26</sup>, Curses, not loud but deep, mouth-honor, breath Which the poor heart would fain<sup>27</sup> deny and dare not. Seyton! (Act 5, Scene 3, p. 941)</p>	<p>Macbeth: “ - Seyton! – Me sinto mal Quando contemplo...- Seyton! Esta crise Ou me põe à vontade para sempre, Ou me derruba agora. Já bastante Vivi: o curso de meus anos chega Ao seu outono, e o que na velha idade, Me fora companhia desejável, - A honra, o afeto, a obediência, amigos, Não me é dado esperar: em lugar deles, Maldições é o que tenho, não ruidosas, Porém profundas, honraria apenas Da boca para fora, vãs lisonjas, Que o pobre coração bem gostaria De recusar, mas não se atreve. – Seyton!” (Ato 5, cena 3, p.147)</p>	<p>Macbeth: “Seyton! Eu tenho oprimido o coração. Quando penso...Olá, Seyton! Este embate Me garante pra sempre ou me destrona. Eu já vivi bastante. A minha vida Já murchou, conto a flor esmaecida; E tudo o que nos serve na velhice – Honra, respeito, amor, muitos amigos, Não posso ter, mas, sim, em seu lugar, Pragas contidas, horas só de boca Dadas sem coração, por covardia. Seyton!” (Ato 5, cena 3, p. 118)</p>	<p>Macbeth: “ Seyton – Sinto-me nauseado quando contemplo...Seyton! – Estou dizendo, essa arremetida dos ingleses coroa- me de alegrias para sempre ou destrona-me de uma vez. Já vivi bastante, e os rumos de minha vida me trouxeram até a senescência, às folhas que se vão amarelando. E o que deveria acompanhar a velhice, coisas tais como o respeito, o amor, a obediência, o grande número de amigos, a mim é vetado desejar. Em vez disso, esperam-me maldições sutis, profundas, elogios sussurrados da boca para fora e que este pobre coração gostaria de recusar, mas a tal não se atreve. (Ato 5, cena 3, p. 111)</p>

Quadro 22 – Ato 5, Cena 3

Em combate, ao confrontar-se com Macduff, cuja família havia sido morta por ordem sua, Macbeth admite que tem a alma cheia de culpa (Quadro 23). Para traduzir *charged*, Bandeira usa o adjetivo ‘referta’, pouco comum, significando cheia, plena; enquanto Heliodora usa ‘farta’, e Viégas-Faria, ‘pesada’. Macbeth trata Macduff por *thou*, mas os três tradutores preferiram empregar a segunda pessoa do singular (tu).

Texto de partida Shakespeare (1971, p. 943)	Tradução de Bandeira em 1956	Tradução de Heliodora em 1995	Tradução de Viégas-Faria em 2000
<p>Macbeth to Macduff Of all men else I have avoided thee But get the back. My soul is too much <b>charged</b> With blood of thine already (Act 5, scene 8, p. 943)</p>	<p>Os demais homens foste o que evitei Vai-te daqui! Minha alma está <b>referta</b> Com o sangue dos teus (Ato 5, cena 8, p. 163)</p>	<p>Entre todos os homens te evitei: Mas foge, pois minh'alma já está <b>farta</b> Do peso do teu sangue (Ato 5, cena 8, p. 129)</p>	<p>Dentre todos os homens, evitei justamente tua pessoa. Dá volta, vai-te embora, que minha alma encontra-se por demais <b>pesada</b> com o sangue dos teus. (Ato 5, cena 7, p. 120)</p>

Quadro 23 – Ato 5, cena 8

<sup>23</sup> Seyton – (1) a baby name; (2) it also means “she knows”; (3) Sayton can sound like Satan.

<sup>24</sup> Push - A putsch is a quick and dirty overthrow of a government

<sup>25</sup> Sere – old English – dry.

<sup>26</sup> Stead - the place or role that someone or something should have or fill (used in referring to a substitute). Instead

<sup>27</sup> Fain – with pleasure

A floresta de Birnam havia crescido até Dunsinane e Macduff dá a entender que havia nascido de parto cesariana. Macbeth se dá conta, bastante tarde, de que havia sido ludibriado pelas bruxas maléficas, que tinham despertado e depois destruído sua esperança. Mesmo assim não se rende e luta até a morte em duelo com Macduff.

O fato de a floresta de Birnam ter crescido até Dunsinane deixa o leitor com um questionamento. Será que os vaticínios seriam realmente um destino inevitável ou será que Macbeth sugestionado pelas bruxas agiu de tal forma a concretizá-los? É um exemplo de que não é possível saber a intenção do autor que pode ser simplesmente deixar a dúvida para que o leitor dê a própria interpretação.

Se analisarmos a obra de Shakespeare à luz da teoria dos polissistemas, verificamos que, diferentemente de grande parte da literatura traduzida, sua produção dramática mantém a posição primária nas culturas em que é introduzida, tanto em polissistemas de culturas maiores, mais antigas, como a francesa e a alemã, quanto naquelas consideradas mais jovens, como a brasileira. As inúmeras traduções e adaptações tendem a se pautar pelo leitor alvo das diferentes culturas.



#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso objetivo geral foi analisar as soluções adotadas pelos tradutores para lidar com trechos que conotassem a culpa dos personagens. Percebemos que o sentimento de culpa nem sempre é explícito, sendo, muitas vezes, construído por metáforas. Assim, selecionamos trechos que interpretamos como possível construção de culpa.

Na seção 2, discutimos o contexto em que Shakespeare escreveu *Macbeth* entre 1606 e 1607, período em que a monarquia absolutista era o sistema político dominante e a crença em bruxaria era comum entre reis e súditos. O rei escocês Jaime I, que havia sucedido a rainha Elizabeth no trono da Inglaterra, não deveria ser uma exceção.

Uma das preocupações de Shakespeare nessa época era estudar a natureza do mal e como o homem lidava com ele. Dentre as obras identificadas como fontes para escrever *Macbeth* estão as crônicas da literatura escocesa, de autoria de Rafael Holinshed, onde há um *Macbeth* pré-shakespeariano. Ficou claro que a origem da peça *Macbeth* está espalhada, mas que Shakespeare teve o talento de sintetizar e criar uma história coerente através da intertextualidade com outras obras, com a tradição oral, com as lendas da Escócia, enfatizando sentimentos humanos que são universais, atemporais e a-históricos – ambição e culpa.

O escritor austríaco Stefan Zweig, autor da biografia *Mary Queen of Scotland and the Isles*, de 1935, especulou longamente acerca das marcantes similaridades entre Maria Stuart, rainha da Escócia, e Lady Macbeth. Maria Stuart foi acusada de tramar, juntamente com seu conselheiro e amante, o Duque de Bothwell, a morte do marido Lord Darnley. Com base em seus estudos de psicologia, Zweig sugere que ambas, Maria Stuart e Lady Macbeth, sofreram lapsos de consciência, tornaram-se depressivas e fisicamente enfermas. O autor lembra que a maioria dos reis da Escócia teve morte violenta.

Perguntamos se não haveria também um movimento em sentido contrário. As imagens construídas por Shakespeare da personagem fictícia Lady Macbeth podem ter contribuído para Zweig (1935) entender e descrever as atitudes, os conflitos interiores e as oscilações no estado de espírito de sua biografada. Zweig (1935) faz 12 referências a Shakespeare no seu livro.

Há inúmeras hipóteses acerca da intertextualidade de *Macbeth* com escritos e fatos da época, incluindo a obra de Maquiavel, *O Príncipe*, citado como um manual do absolutismo, mas não se pode afirmar com certeza se Shakespeare se baseou nesse ou naquele personagem histórico, afinal a tragédia é uma peça de ficção.

Tentando atender ao objetivo específico de avaliar se os tradutores adotaram estratégias estrangeirizadoras ou domesticadoras na tradução de termos ou expressões que reconstróem a culpa, vê-se que é difícil colocar um tradutor unicamente em uma ou outra categoria. Grosso modo, considerando a linguagem, pode-se dizer que Bandeira, como mestre do verso livre e adepto do movimento modernista, aproximou-se da domesticadora; Heliodora, embora tenha feito algumas escolhas que podem ser consideradas estrangeirizadoras, reconstrói a prosódia na língua de chegada de forma clara e objetiva, fazendo rimas, quando encontra uma boa solução, sem seguir os modelos do texto de partida. Já Viégas-Faria tende a fazer uma tradução literal dos significados, sem se preocupar com os significantes. Seu texto em prosa, bem acessível ao leitor brasileiro, aproxima-se de uma estratégia domesticadora.

Lembramos que uma das características da estratégia domesticadora é colocar o texto traduzido no contexto das tradições e cultura do leitor alvo, mas no nosso estudo nem sempre isso se verificou. Há escolhas dos tradutores que se aproximam de estratégias estrangeirizadoras. Por exemplo, os três tradutores mantiveram os nomes dos personagens tal como no texto shakespeariano. O cenário continua sendo a Escócia, sem mudar os topônimos, como Dunsinane, Inverness, Edimburgo; nem as lendas locais, a exemplo das bruxas e seus cantos, e da floresta ambulante crescendo de Birnam até Dunsinane. Nesses exemplos o tradutor tenta aproximar o leitor do texto de chegada à cultura do texto de partida

Ainda respondendo a um dos objetivos específicos da pesquisa, apontaram-se expressões polissêmicas no texto de partida, analisando as soluções dos tradutores. A palavra *deed* aparece dezessete vezes no texto da peça. Identificamos um exemplo de homofonia entre *in deed* e *indeed*, expressões de grafia e significados diferentes, de mesmo significante. Apesar de o efeito da homofonia se perder na tradução, os tradutores-autores criaram novos efeitos sonoros e semânticos na língua de chegada que possibilitam que o termo se associe à construção da culpa.

Além de *deed*, encontraram-se outros exemplos de polissemia como *vault*, traduzida como ‘adega’ por Bandeira e Viégas-Faria, e omitida por Heliadora; *wade*, caminhar na água ou atacar alguém, traduzido por Bandeira como *vadear*, atravessar a vau. Sugeriu-se que voluntaria ou involuntariamente o tradutor criou uma semelhança sonora com *vadiar*, prevaricar. Outros exemplos de palavras polissêmicas: *murky*, traduzida como lóbrego por Bandeira; *push*, como ‘crise’, ‘embate’, e ‘arremetida’, por Bandeira, Heliadora e Viégas-Faria respectivamente, todos termos que se relacionam com o sentimento de culpa.

Nosso estudo permitiu-nos concluir que a culpa se manifesta de maneira diversa nos dois personagens, Macbeth e a esposa. O General Macbeth, antes de cometer o crime de regicídio, hesita, não se sente seguro. Sofre um intenso conflito com sua consciência moral. Já se sente culpado pelos desejos proibidos, e, instantes antes de praticar o ato, ainda verbaliza “e se falharmos?”, ao que Lady Macbeth responde: “Falharmos! Se susténs tua coragem, não falharemos.” (SHAKESPEARE, 2009, p. 46).

Depois de cometido o assassinato, seu conflito interno é agravado pelo conflito externo: o temor de ser descoberto. O medo faz com que Macbeth leve à morte todos que, no seu pensamento, poderiam desmascará-lo. Não é desmascarado de imediato, mas é castigado pelas próprias lembranças, que o impedem de esquecer os crimes. Como observou Freud (s/d, p. 38): “a continuação dos desejos proibidos pode ser escondida da comunidade, mas não pode ser escondida do superego, que é a continuação de uma severidade externa”.

Para se manter no poder, Macbeth provoca uma sucessão de assassinatos, até chegar ao outono da vida sem nada mais a perder, seco em sentimentos, sem amigos, sem filhos, nem família e, além de tudo, afastado da esposa, que está beirando a loucura. Ao longo do tempo, a culpa foi crescendo na sua memória involuntária, e, ao lançar um olhar sobre o passado, as oportunidades perdidas vieram-lhe em mente. Sob a mão pesada da culpa, imaginou tudo de bom que poderia ter sido, mas não foi.

A culpa em Lady Macbeth se manifesta de outra forma. Ela arquiteta friamente o regicídio a ser cometido pelo marido, de tal forma a incriminar os guardas do rei. Não hesita. Roga que seus sentimentos virtuosos sejam extirpados. Planeja todos os detalhes para não levantar suspeitas, inclusive a aparente hospitalidade a ser dispensada ao monarca. Até então, nunca havia cometido ou presenciado um crime. Porém, depois de

ver o rei morto, na sua consciência, começa a se operar uma grande mudança, quando as normas sociais, antes provenientes apenas da autoridade externa, são internalizadas na sua consciência. Aos poucos, o sentimento de culpa vai aumentando. Lady Macbeth fica só com o que Nietzsche chamou de “órgão frágil e mais falível” – a consciência.

Em *Macbeth*, Shakespeare abordou a questão da culpa com profundidade filosófica e estética literária. Continua sendo um tema atual, estudado e analisado por pensadores e estudiosos de diferentes correntes e épocas, incluindo Friedrich Nietzsche, em 1887, e Sigmund Freud, em 1929, referidos neste trabalho.

Por sua vez, a complexidade do personagem deixa no leitor uma dúvida crucial. Enquanto o herói-trágico clássico é vítima do destino, o shakespeariano, renascentista, tem livre arbítrio. Como as profecias das bruxas se realizaram, questiona-se se elas aconteceriam independentemente das iniciativas de *Macbeth* ou se ele sugestionado agiu de tal forma a realizá-las.

Começamos com uma pergunta e fechamos essa etapa de pesquisa com uma nova pergunta.

## REFERÊNCIAS

- \_\_\_ **Dicionário de Linguística**. Título original: *Dictionnaire de linguistique*. Vários autores. Vários tradutores. 10ª reimpressão da 1ª ed. de 1978. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ARROJO, Rosemary. A questão do texto literário. Cap. 3. **Oficina de tradução: a teoria prática**, - 5ª ed. – São Paulo: Ática, 2007, p. 25-36.
- AUDEN, W. H. Posfácio. In SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009 (Coleção Dramática), p.181-197
- BANDEIRA, Manuel. Nota do Tradutor. In SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009 (Coleção Dramática), p. 9-11.
- BRITTO, Paulo Henrique. Tradução e ilusão. **Estudos Avançados**. 26 n. 76, 2012; disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v26n76/04.pdf>>, acesso em 08/ago./2017.
- DERRIDA, J. **Positions**. Paris: Minuit, 1972, p. 324.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. (1978/2000). **The position of translated literature within the literary polysystem**. In L. Venuti (ed.) 2000, p. 192-197.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. (1990) Polysystem Studies. Tel Aviv: Porter Institute of Poetics and Semiotics, Durham. NC: Duke University Press, special issue of **Poetics Today**, 11:1.
- FREUD, Sigmund. **O Mal Estar na Civilização**, s/d. Disponível em [http://www.desenredo.com.br/O%20Mal-Estar%20na%20Civilizacao%20%20\(Sigmund%20Freud\).pdf](http://www.desenredo.com.br/O%20Mal-Estar%20na%20Civilizacao%20%20(Sigmund%20Freud).pdf) (acesso em 11 abr. 2018)
- GENTZLER, Edwin. Teoria dos polissistemas. In **Teorias Contemporâneas da Tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. 2ª ed. Cap. 5, p. 139-182. São Paulo: Madras, 2009.
- HELIODORA, Barbara. Introdução. In SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Bárbara Heliodora, 4ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 5 a 13.
- HODEK, Bretislav. Introduction. In SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. In: **The Complete Works of Shakespeare**. 14<sup>th</sup> impression. London: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1971, p. XX
- HOUAISS, A. e VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: Edusp. 2002, p. 65-97.
- MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Tradução Lívio Xavier. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- MELO JUNIOR, Geovane Souza. **Conversações entre Stefan Zweig e Sigmund Freud: um olhar sobre suas correspondências / Geovane Souza Melo Junior**. - 2016. 118 f (disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/17932/1/ConversacoesStefanZweig.pdf> (acesso em 15 mai. 2018)
- MORIS, William (editor). **The American Heritage Dictionary of the English Language**. New York: American Heritage Publishing Co. Inc., 1975.
- MUNDAY, Jeremy. Translation theory before the twentieth century. Chapter 2. **Translation Studies: theories and application**. New York: Routledge, 2001, p. 18-34.

- MUNDAY, Jeremy. Systems Theories. Chapter 7. **Introducing Translation Studies: theories and applications**. New York: Routledge, 2001a, p. 108-125
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Segunda dissertação: “Culpa”, “má consciência” e coisas afins. In **A Genealogia da Moral**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.47-85
- O’SHEA, José Roberto. Uma Tradução Anotada de *Antony and Cleopatra*: Propósitos e Procedimentos. **Cadernos de Tradução**. Santa Catarina, v.1, n. 1, p 181-196, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, José (1937) La Miseria y el esplendor de la traducción, in **Obras Completas : Tomo V (1933-1941)**, Madrid : Revista de Occidente, 1947, p. 427-48.
- OTTONI, Paulo. Tradução Manifesta: Double Bind e Acontecimento, seguido de Fidelidade a mais de um: merecer herdar onde a genealogia falta, de Jacques Derrida/Paulo Ottoni. – Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: EDUSP, 2005.
- PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, 29 p.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. A Desconstrução da noção de leitura transcendental e a impossibilidade de equivalência. In: \_\_\_\_\_ **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000. – Coleção Prismas/PROPP, p. 194-230.
- SCHLEIERMACHER, F. (1813/1992). **On the different methods of translating**. Apud R. Schulte and J. Biguenet (Eds) (1992), p. 36-54
- SHAKESPEARE, William. Macbeth. In **The Complete Works of Shakespeare**. 14<sup>th</sup> impression. London: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1971, p. 922-944.
- SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2017 (reimpressão primeira edição abr. 2000)
- SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009 (Coleção Dramática), 208 pp.
- VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 129-167.
- VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Vida e Obra. In SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2017 (reimpressão primeira edição abr. 2000)
- WHALEN, Richard. Shakespeare in Scotland: What did the author of Macbeth know and when did he know it? **Shakespeare Oxford Fellowship**, 2003. Disponível em <https://shakespeareoxfordfellowship.org/shakespeare-in-scotland/>. Acesso em 15 abr. 2018.
- ZWEIG, Stefan. **Mary Queen of Scotland and the Isles**. Translated by Eden and Cedar Paul. New York: The Viking Press Publishers, 1935.

## SITES CONSULTADOS

<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/04/morre-barbara-heliadora-em-hospital-no-rio.html>, acesso em 05 abr. 2018.

[http://www.desenredo.com.br/O%20Mal-Estar%20na%20Civilizacao%20%20\(Sigmund%20Freud\).pdf](http://www.desenredo.com.br/O%20Mal-Estar%20na%20Civilizacao%20%20(Sigmund%20Freud).pdf)., acesso em 11 abr. 2018.

<http://www.scielo.br/pdf/ea/v26n76/04.pdf>>, acesso em 08/ago./2017.

<https://shakespeareoxfordfellowship.org/shakespeare-in-scotland/>, acesso em 15 abr. 2018.

<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/17932/1/ConversacoesStefanZweig.pdf>, acesso em 15 mai. 2018.

<https://shakespeareoxfordfellowship.org/shakespeare-in-scotland/>, acesso em 15 abr. 2018.

<https://www.biography.com/people/william-shakespeare-9480323>, acesso em 14 abr. 2018

[https://www.ebiografia.com/manuel\\_bandeira/](https://www.ebiografia.com/manuel_bandeira/), acesso em 03 abr. 2018

<https://www.escavador.com/sobre/1247377/beatriz-viegas-faria>, acesso em 07 abr. 2018

<https://www.nosweatshakespeare.com/resources/shakespeare-family/shakespeare-wife-anne-hathaway/>, acesso em 13 abr. 2018