

O que está feito está (re)feito: a tradução intersemiótica de *Macbeth*

What's done is (re)done: the intersemiotic translation of *Macbeth*

Iury Aragonez

Universidade Federal de Goiás

Neuda Alves do Lago

Universidade Federal de Goiás

Resumo: O seguinte artigo tem por objetivo discutir a tradução intersemiótica da peça teatral *Macbeth*, escrita por William Shakespeare, para a sua versão televisiva, dirigida por Mark Brozel. Com base nas tipologias das traduções intersemióticas desenvolvidas por Julio Plaza (1987), discutimos as alterações produzidas na recriação de seis signos da obra literária, sendo eles: (i) o tempo, (ii) o sobrenatural, (iii) as Irmãs Sinistras, (iv) as profecias, (v) o som, e (vi) o suicídio. Entendemos que a tradução intersemiótica de *Macbeth* contribui para a democratização do acesso a essa obra canônica da literatura ocidental.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Tradução Intersemiótica; *Macbeth*; Shakespeare

Abstract: This article aims at discussing the translation of the play *Macbeth*, written by William Shakespeare, into its televised version, directed by Mark Brozel. We draw on Julio Plaza's (1987) typologies of intersemiotic translations to discuss the changes produced in the recreation of six signs from the literary work: (i) time, (ii) the supernatural, (iii) the Weird Sisters, (iv) the prophecies, (v) sound, and (vi) suicide. We conclude that the intersemiotic translation of *Macbeth* facilitates access to this canonic work of Western literature.

Keywords: Literature; Cinema; Intersemiotic Translation; *Macbeth*; Shakespeare

Introdução

Desde o século XX, observamos um movimento crescente de produções que buscam integrar diferentes formas de expressão artística. Diniz (2003) aponta que um dos maiores exemplos desse fenômeno se evidencia na ampliação das pesquisas em torno das interrelações entre campos distintos das artes. Ancorado no seio dessa área do conhecimento, este trabalho concentra-se no estudo da adaptação de *Macbeth*, peça teatral escrita por William Shakespeare, para a sua versão televisiva em língua inglesa, lançada em 2005, sob a direção de Mark Brozel, a partir da seguinte

pergunta-problema: quais são os movimentos de (res)significação manifestados na tradução de *Macbeth* para a sua versão televisiva?

Hayward (2000) destaca que existem três tipos de adaptações literárias: (i) a dos clássicos; (ii) a de peças teatrais; e (iii) a de textos contemporâneos considerados não canônicos. É no entremeio da primeira e da segunda formas de adaptação que esta pesquisa se insere. Em consonância com isso, propomos o estudo da prática da adaptação pelo viés da tradução intersemiótica (Amorim, 2013). Roman Jakobson (1977) estabelece que existem três tipos de tradução: (i) a intralingual (interpretação de signos verbais de uma mesma língua); (ii) a interlingual (interpretação de signos verbais por meio de outra língua); e (iii) a intersemiótica (interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais), a qual interessa a este artigo. Alinhado à filosofia semiótica de Charles Peirce, Julio Plaza (1987, p. 14) concebe a tradução intersemiótica como uma “prática crítico-criativa” intermediada pela “metacriação” e pelo “diálogo de signos”.

Queiroz e Aguiar (2015, p. 203, tradução nossa) assinalam que a tradução intersemiótica consiste em um fenômeno multifacetado, o qual “opera em diferentes níveis, selecionando aspectos relevantes da fonte e traduzindo-os para o alvo de acordo com novos materiais e processos”. Assente nisso, este artigo busca discutir como se deu o processo de tradução sógnica do sistema literário (fonte) para o cinematográfico¹ (alvo), a partir da seleção de signos específicos e das particularidades (materiais e processos) de cada sistema semiótico. Posteriormente, procedemos à interpretação dos significados e sentidos produzidos na tradução.

Em termos organizacionais, este artigo estrutura-se em quatro seções, à parte da conclusão. Na primeira, discutimos as interrelações que permeiam a literatura e o cinema. Adicionalmente, apresentamos os conceitos-chave que servem de suporte para o estudo intersemiótico. A segunda parte encarrega-se de pormenorizar a peça teatral *Macbeth*. Na seção subsequente, abordamos a adaptação televisiva da tragédia shakespeariana. Por fim, problematizamos a tradução intersemiótica da obra referida. Nesse tópico, propomos a interpretação de seis signos, a saber: (i) o tempo, (ii) o sobrenatural, (iii) as Irmãs Sinistras, (iv) as profecias, (v) o som, e (vi) o suicídio.

Literatura e cinema: a infinitude do signo no espaço intersemiótico

As relações entre literatura e cinema amparam-se, primordialmente, no princípio narrativo. Como aponta Amorim (2010, p. 1726), “a essência da ficção é [...] a narrativa”. Trata-se, pois, de duas formas de linguagem concebidas sob a ótica da estética para retratar temas concernentes às problemáticas que circundam o ser humano. O desenvolvimento da sociedade de consumo possibilitou um entrelaçamento crescente entre esses dois sistemas semióticos. É nesse contexto que emergem as chamadas adaptações, produtos de uma estratégia comercial que tem garantido bons rendimentos à indústria cinematográfica. Devemos entender o texto “adaptado” como uma

¹ Por se tratar de um filme produzido para a televisão, consideramos que a obra integra o cinema como sistema semiótico, visto que o filme é um gênero proveniente do cinema que foi incorporado pela televisão. Assim como Caldas e Oliveira (2019, p. 33-34), entendemos que “o cinema fornece a maior parte das convenções adotadas pelos produtos narrativos audiovisuais não cinematográficos”, em especial, no concernente à produção fílmica. Reconhecemos, no entanto, as diferenças existentes entre filmes concebidos para salas de cinema e filmes pensados para aparelhos de televisão, sobretudo no que diz respeito a orçamento, formas de apresentação e exibição, público e recepção.

“transcrição”, isto é, uma leitura particular de um texto literário, o qual fornece as bases para a invenção de um novo discurso (Amorim, 2010).

Tal como o cinema, a televisão apoia-se na literatura para a produção de suas narrativas. Adaptações de obras literárias para o suporte televisivo são recorrentes; tomem-se, a título de ilustração, as telenovelas brasileiras (por exemplo, *Ciranda de pedra*, *Gabriela*, *O cravo e a rosa*, *Tieta*, entre outras). Isso não quer dizer, no entanto, que os textos literários devam determinar minuciosamente os rumos da criação audiovisual que neles se alicerça. A mudança de um sistema para outro requer adequações de conteúdo, forma, linguagem, público e contexto, no intuito de preservar as convenções que delimitam o gênero do texto-alvo (Gomes, 2009). Os textos canônicos, pelo lugar de prestígio que ocupam, costumam ser transpostos para as telas, tanto em adaptações explícitas quanto em pequenas referências intertextuais. Segundo Joubin e Bladen (2022, p. 1, tradução nossa), as alusões a Shakespeare “assombram a nossa cultura contemporânea em uma miríade de formas, seja por meio de breves referências, seja por engajamentos intertextuais longos”. O apelo aos clássicos recai, em grande medida, na tentativa de alcançar êxito em termos de audiência. É nesse contexto que se insere a tradução de *Macbeth* para o formato de filme televisivo.

Esse movimento de mudança de sistema organiza-se mediante uma interação dinâmica que compreende o *signo* (aquilo que representa algo para alguém) em sua infinitude (Peirce, 2005). Segundo a Semiótica peirceana, um signo representa um objeto, não em sua totalidade, mas segundo algum fundamento, isto é, uma ideia ou referência que explica as relações de sentido formadas. A esse processo relacional e interpretativo da interação entre o signo e objeto por parte de um intérprete denominamos *interpretante*. Para Diniz (2003), esse conceito tem grande relevância para os estudos da tradução, uma vez que o resultado do trabalho tradutório constitui em si mesmo um interpretante. A autora defende que a tradução deva ser entendida como um processo por meio do qual um texto, no sentido *lato*, faz alusão a outro. Assim sendo, o estudo de uma tradução intersemiótica implica compreender as interseções de sentidos de signos do sistema-fonte para o sistema-alvo.

Com base nesse entendimento, este trabalho ancora-se nas modalidades triádicas dos fenômenos da filosofia peirceana, bem como nas tipologias cunhadas por Plaza (1987), para a consecução da análise das correspondências sígnicas entre a peça *Macbeth* e o filme televisivo dela originário. Santaella (1983) apresenta-nos os conceitos de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* da fenomenologia de Peirce. A *primeiridade* designa o caráter imediato e original de um objeto, a qualidade mais embrionária e espontânea que se atribui a um fenômeno. Já a *secundidade* trata da materialização da qualidade do fenômeno, isto é, a concretude do objeto. A *terceiridade*, por seu turno, sintetiza as duas anteriores, estabelecendo o esforço intelectual da relação de inteligibilidade entre a qualidade e a matéria de um fenômeno.

Seguindo o modelo triádico peirceano, Plaza (1987) conceitualizou três tipos de tradução intersemiótica: a *icônica*, a *indicial* e a *simbólica*. A primeira recebe a alcunha de *transcrição* e opera segundo o “princípio da similaridade de estrutura” (Plaza, 1987, p. 89). Sob essa ótica, buscamos identificar as semelhanças existentes entre o signo-fonte e o signo-alvo por intermédio

de suas qualidades e aparências. A tradução icônica pode ser observada de duas formas distintas: a *isomórfica*, quando se produzem significados em estruturas similares, e a *paramórfica*, quando se utilizam estruturas diferentes ou equivalentes. A tradução indicial, por sua vez, concerne à alteração dos meios de veiculação do signo, intermediada por relações de causa e efeito ou de contiguidade por referência. Nesse sentido, temos uma *transposição*, na qual exaltam-se as características físicas e a experiência concreta. Por último, a tradução simbólica manifesta-se como *transcodificação*. Nela, evidenciam-se as proximidades convencionadas por intermédio de símbolos, metáforas ou signos, unindo o sensível ao inteligível.

Essas duas bases praxiológicas oferecem o suporte para a comparação entre as produções sógnicas presentes em cada um dos sistemas semióticos, sem perder de vista a noção de que um signo se relaciona a outro, formando uma cadeia infinita. Ao confrontar os signos do sistema literário com seus correspondentes no sistema cinematográfico, buscamos apontar semelhanças e diferenças entre as interpretações e os efeitos de sentido explorados nas obras. Ademais, as tríades conceituais de Peirce e de Plaza serão utilizadas para identificar e classificar as particularidades dos objetos representados no espaço intersemiótico.

A seguir, analisamos os aspectos principais da obra *Macbeth*.

***Macbeth*: a tragédia shakespeariana**

Macbeth espelha uma das mais célebres peças teatrais da literatura ocidental. A tragédia foi encenada pela primeira vez em 1606, no Globe Theatre, na cidade de Londres. A primeira publicação do texto escrito, no entanto, teve lugar somente em 1623, no *Primeiro Fólho (F1)* (Kinney, 2001). Raffaelli (2016a) sublinha que o texto dessa primeira publicação teve a interferência de outras vozes autorais, em particular, a de Thomas Middleton. De acordo com Grosz e Wendler (2006), acredita-se que a peça tenha sido criada para satisfazer o rei Jaime I, de origem escocesa, que tinha um ancestral chamado Banquo e se interessava por feitiçaria. A tragédia shakespeariana tem como base a figura histórica do rei escocês Macbeth (1005–1057), que usurpou o trono de seu primo, o rei Duncan I, durante uma batalha, em 1039, permanecendo no poder até o ano de 1054. O reinado de Macbeth foi caracterizado por tempos de paz e por uma aproximação com a Igreja Católica (Grosz; Wendler, 2006).

Apesar de sua inspiração no rei Macbeth, o trabalho de Shakespeare não tem caráter histórico. Organizada em cinco atos e contabilizando um total de 29 cenas, *Macbeth* é uma das menores peças (em termos de extensão) do escritor inglês. Enquadrada no gênero tragédia, a história gira em torno de um herói trágico, personagem cujo destino recai em desgraça por conta de alguma falha moral. Nesse sentido, segue-se a progressão: dilema, escolha errada, sofrimento, percepção, morte e restauração da ordem (Grosz; Wendler, 2006). O texto foi escrito em *Early Modern English*, fase de transição do Inglês Médio para o Inglês Moderno, no formato de verso branco ou pentâmetro iâmbico sem rima, o que, somado às inversões sintáticas ao longo dos

versos, garante poeticidade às falas das personagens. Alguns recursos de composição estética caracterizam a obra, tais como a metáfora, a ironia, a antinomia (contradição de princípios), o solilóquio (momento em que as personagens falam consigo próprias) e a prefiguração (a antecipação de eventos).

As ações desenrolam-se no contexto de uma Europa medieval, na qual as sociedades ocidentais organizavam-se mediante a figura central de um rei, considerado o representante de Deus na Terra. Nessa conjuntura, títulos de nobreza discriminavam as parcelas da sociedade no que diz respeito à distribuição do poder. Além disso, trata-se de um contexto em que o misticismo estava fortemente arraigado na vida cotidiana. A Escócia e a Inglaterra compõem o espaço amplo da obra. De forma mais detalhada, introduzem-se espaços como castelos, um descampado, uma caverna, a floresta de Birnam e a colina de Dunsinane.

Nessa tragédia, o general escocês Macbeth é surpreendido, ao retornar de uma batalha, com a profecia de sua ascensão ao trono, prenunciada por um trio de bruxas. Tomado pela ambição, Macbeth e sua esposa, Lady Macbeth, assassinam o rei Duncan no intuito de levar a cabo a profecia. Temáticas como ambição, culpa, traição, vingança, magia, loucura e violência constituem o universo simbólico da trama, apontando a face vil das relações humanas mediadas pelo poder. O poder político apresenta-se como um anseio da personagem principal em um contexto sócio-histórico no qual títulos aristocráticos e nobres eram determinantes para a obtenção de prestígio social. Entretanto, a ganância desenfreada de Macbeth e de sua esposa é punida com a morte, indício que salienta a importância de se preservar a lealdade e os princípios morais que regem as dinâmicas de poder na estrutura monárquica.

Macbeth é um nobre da aristocracia escocesa, apresentado, inicialmente, como corajoso e violento na Cena 2 do Ato 1, quando é descrito o seu desempenho na batalha: “o bravo Macbeth”; “filho dileto da Coragem”; “Descoseu-o [o inimigo] do umbigo à garganta/ E fincou sua cabeça sobre nossas ameias” (Shakespeare, 2016, p. 21)². Devido à sua desenvoltura na guerra contra a Noruega, Macbeth recebe os títulos de Chefe de Glamis e Chefe de Cawdor, como apontado pelas bruxas. Tentado pelo desejo de ascender ao poder monárquico, Macbeth entra em conflito com os seus princípios morais para assassinar Duncan, mas acaba por fazê-lo. Tal como Brás Cubas, de Machado de Assis, o general foi dominado por uma ideia fixa, pelo “amor da glória temporal” (Assis, 2004, p. 35-36), o que resultou em sua perdição. Finalmente rei da Escócia, a personagem declina moralmente, tornando-se tirânica a ponto de ser rejeitada por seus amigos e desertada por seus soldados. O remorso e a culpa o assombram em suas alucinações e o impedem de dormir. O fim de Macbeth é a morte na batalha de Dunsinane, quando as profecias se realizam: a floresta de Birnam se move até Dunsinane e um homem não nascido de mulher, Macduff, o ataca.

Lady Macbeth, por sua vez, é a personagem que movimenta as engrenagens da trama. É uma mulher forte, corajosa, sagaz, persuasiva e manipuladora. Após receber a notícia das profecias por meio de uma carta, Lady Macbeth invoca espíritos para que a preencham com a crueldade necessária para, sem remorso, executar o plano de assassinar Duncan. A personagem contesta a

² Neste artigo, todos os trechos de *Macbeth* citados em língua portuguesa são provenientes da tradução realizada por Rafael Raffaelli, publicada na edição bilingue (português e inglês), em 2016, pela Editora da UFSC.

masculinidade de seu marido em diversas passagens, pois teme a sua “natureza, que é tão cheia do leite da bondade humana” (Shakespeare, 2016, p. 47). Na leitura psicanalítica de Raffaelli (2016b), o assassinato de Duncan pode ser interpretado como um ato sexual, como a maneira pela qual Macbeth reafirmaria a sua masculinidade perante a esposa.

Inicialmente fria em relação às atrocidades cometidas, postura representada pela máxima “o que está feito, está feito” (Shakespeare, 2016, p. 111), Lady Macbeth torna-se gradualmente possuída pelo remorso. A sua culpa se expressa no fato de que ela passa a dormir sempre com uma luz ao seu lado e, mais ainda, na condição de sonambulismo que desenvolve. Nos momentos em que está sonâmbula, Lady Macbeth confessa os seus crimes e lava as mãos incessantemente. Por fim, no auge de sua perda de sanidade, o texto sugere, implicitamente, que a personagem se suicida.

É interessante notar como a peça alterna momentos de tensão e de comicidade. Raffaelli (2016a) salienta que esse atributo exemplifica a teoria dos gêneros dramáticos mistos por intermédio da intercalação entre tragédia e comédia. No Ato 2, Cena 3, a aparição do Porteiro introduz um instante de chiste para contrabalançar o ato precedente, no qual o rei havia sido assassinado. Há também no Ato 4, Cena 2, um tom de comicidade no diálogo entre Lady Macduff e seu filho, momento que antecede a chegada dos assassinos enviados por Macbeth para aniquilar a família Macduff.

Outro aspecto que chama a atenção reside no fato de que a peça se organiza em torno de tríades. O número três emerge diversas vezes e de formas diferentes na obra. De início, são três as Irmãs Sinistras, as bruxas videntes, as quais saúdam Macbeth com três títulos: Chefe de Glamis, Chefe de Cawdor e rei da Escócia. As Irmãs Sinistras são submissas a Hécate, deusa grega representada com três faces, associada à feitiçaria e às encruzilhadas. Ao visitar as bruxas na busca por respostas acerca do seu futuro, Macbeth é confrontado com três aparições. Adicionalmente, outras referências triádicas podem ser apontadas: a família real era composta por três homens (o rei Duncan e seus dois filhos, Malcolm e Donalbain); Macbeth contrata três assassinos para se livrar de Banquo e seu filho Fleance; e Macbeth envolve-se em três homicídios, o de Duncan, o de Banquo e o da família Macduff.

Observamos, na tragédia, três pontos de intertextualidade com a Bíblia Sagrada. O primeiro concerne ao mito da criação de Adão e Eva, segundo o qual a mulher induz o homem ao pecado. Na peça, Lady Macbeth é quem planeja o regicídio e convence o marido a executá-lo. O segundo ponto de interseção ocorre na seguinte passagem: “Fora, maldita mancha! Fora, digo eu!” (Shakespeare, 2016, p. 193). Na Bíblia Sagrada, Caim, após assassinar o seu irmão Abel, recebe uma marca de Deus, o que representa o pecado do fratricídio cometido. A “maldita mancha”, que por mais que seja lavada não desaparece, constitui a marca de Lady Macbeth, uma lembrança de sua impureza de espírito. A última alusão à tradição cristã molda-se na figura de Edward, rei da Inglaterra. “Miraculoso”, Edward é investido da “bênção da cura” (Shakespeare, 2016, p. 179). À semelhança de Jesus Cristo, o rei inglês é capaz de dar fim a doenças incuráveis pela medicina e, ainda, “possui o dom celestial da profecia” (Shakespeare, 2016, p. 179).

Os elementos da natureza desempenham papéis importantes no universo simbólico de *Macbeth*. Na cena inicial, trovões e relâmpagos constroem a atmosfera de suspense ligada às Irmãs

Sinistras. O som de trovões marca, invariavelmente, a entrada das bruxas em cena, ademais das três aparições por elas invocadas no Ato 4, Cena 1. No Ato 2, Cena 4, o diálogo entre o nobre Ross e um velho denuncia a predominância da noite quando já deveria ser dia. O velho argumenta que a permanência da escuridão não é natural, assim como não o é o regicídio que ocorrera na noite anterior. Nesse sentido, o prolongamento da noite traduz não só o luto pela morte do rei, mas também o pecado e a expressão sombria da subjetividade de Macbeth.

Os animais, de igual modo, são produtores de sentido. Na cena citada anteriormente, relata-se que os cavalos de Duncan se tornaram desobedientes, fugiram e acabaram devorando-se uns aos outros. Essa imagem pode ser interpretada como uma alegoria à traição de Macbeth (a revolta dos cavalos) e o assassinato de Duncan (o canibalismo como símbolo do extermínio de um ser da própria espécie). Outrossim, animais que representam mau agouro merecem destaque. De princípio, no momento em que evoca os espíritos da crueldade, Lady Macbeth enuncia: “O próprio corvo está rouco/ De tanto crocitar à espera que Duncan chegue/ Aos meus domínios” (Shakespeare, 2016, p. 49). A figura do corvo prenuncia a morte do rei. Posteriormente, no Ato 2, Cena 2, Lady Macbeth ouve o barulho de uma coruja logo após Macbeth haver assassinado Duncan: “Foi a coruja que piou, a mensageira fatal,/ Que dá o último boa-noite” (Shakespeare, 2016, p. 69). Como o próprio texto aponta, o pio da coruja sinaliza o falecimento do rei.

Na seção subsequente, abordamos a adaptação de *Macbeth* para a televisão.

Shakespeare na televisão: uma leitura contemporânea de *Macbeth*

Macbeth consiste em uma produção televisiva, sob o comando da emissora britânica British Broadcasting Corporation (BBC), que estreou em 2005 como parte da minissérie *ShakespeaRe-Told*, projeto que se encarregou de atualizar alguns dos clássicos shakespearianos. A minissérie englobou quatro peças do Bardo, sendo elas, nesta ordem: *Muito barulho por nada*, *Macbeth*, *A megera domada* e *Sonho de uma noite de verão*. *Macbeth*, segundo capítulo da minissérie, destaca-se como a única tragédia integrante do projeto. Estruturado em cerca de noventa minutos, o filme televisivo foi dirigido por Mark Brozel e produzido por Pier Wilkie, com base na resignificação do texto adaptado por Peter Moffat. Os seguintes artistas compuseram o elenco nos papéis principais: James MacAvoy (Joe Macbeth), Keeley Hawes (Ella Macbeth), Joseph Millson (Billy Banquo), Vincent Regan (Duncan Docherty) e Richard Armitage (Peter Macduff).

ShakespeaRe-Told é classificada por Wray (2021) como pertencente ao segundo modelo de produção de adaptações de peças shakespearianas: a produção de estúdio. Contraposta ao telefilme, o primeiro modelo, em que a peça é apenas reconfigurada para se ajustar à tela, a produção de estúdio é gravada especificamente para a televisão. A tendência é que seja “transmitida numa noite de sábado ou domingo, ou em ocasiões nacionais, e é caracterizada por um orçamento modesto, um estúdio, poucas mudanças de locação e um estilo estático de gravação” (Wray, 2021, p. 2, tradução nossa). Conforme explicita a professora, nas produções de estúdio, a associação com o

teatro é menos evidente do que nos telefilmes, “embora o uso de atores britânicos, geralmente com um pedigree explicitamente shakespeariano, e o emprego de um ‘gancho’ conceitual sugiram áreas de sobreposição intertextual” (Wray, 2021, p. 2, tradução nossa).

A adaptação retrata o percurso do chefe culinário escocês, Joe Macbeth, que trabalha em um restaurante voltado para a alta sociedade. O estabelecimento pertence a Duncan Docherty, que tem um programa culinário na televisão e recebe toda a glória pelas receitas e pratos de seu funcionário. Certa noite, ao sair de um bar com seu amigo Billy, Joe ouve o presságio, por parte de três coletores de lixo, de que o restaurante onde trabalha receberá a honraria de três estrelas Michelin, o auge do reconhecimento em termos de qualidade no mundo gastronômico. Mais do que isso, os coletores de lixo preveem que o jovem chefe se tornará proprietário do restaurante e que, futuramente, os filhos de Billy serão os detentores da propriedade. Tendo isso em mente, Joe e Ella, sua esposa, tramam um complô para tomar posse do restaurante, eliminando quaisquer empecilhos que travem os seus caminhos (BBC, 2014).

A trama desenvolve-se na Escócia, na era contemporânea. O uso de aparelhos eletrodomésticos e eletroeletrônicos, tais como televisão e celular que realiza chamadas de vídeo, sugere que a história tem lugar nos anos 2000. A maior parte das cenas ocorre no prédio do restaurante – que contém um ambiente espaçoso e dispõe de quartos para alojamento –, e nas áreas circunvizinhas. Outros cenários compreendem um lixão, um bar e a casa de Macduff.

Joe Macbeth é apresentado como um homem apaixonado pela cozinha e extremamente dedicado ao seu trabalho. Na cena inicial, os coletores de lixo o definem como o “guerreiro da cozinha” (*kitchen warrior*) e o “cozinheiro valente” (*cooking braveheart*). Billy, seu amigo, o chama de “garoto louco” (*mad boy*). Outra designação de Joe Macbeth o caracteriza como “um homem comprometido em administrar uma cozinha limpa” (Shakespeare-Told, 2005, tradução nossa), sendo esta uma fala de um inspetor da vigilância sanitária. Inicialmente, Joe transparece um homem bem-ambientado no seu local de trabalho, que ri, canta e tem uma boa relação com os outros funcionários. O seu lema na cozinha consiste no que ele interpreta como respeito: não pode haver desperdício!

Na cena em que Joe e Billy se encontram bebendo em um bar, o primeiro relata como surgiu o seu interesse pela gastronomia (Shakespeare-Told, 2005, 00:09:10, tradução nossa). Segundo Joe, ele foi o único aluno do gênero masculino na aula de culinária de sua escola. Ele conta que, certo dia, fez uma receita de pardal e, desde então, adora “sentir o gosto de ossos sendo triturados”. Duncan Docherty tira proveito da paixão de Joe para obter prestígio e lucros por meio da exploração de sua força de trabalho. Joe executa turnos de 18 horas consecutivas e habita o mesmo prédio onde se situa o restaurante. A insatisfação de Joe para com essa relação exploratória é latente e atinge o seu auge quando Duncan anuncia que o restaurante pertencerá a seu filho Malcolm no futuro. Depois desse anúncio, Duncan revela que, em caso de sua morte iminente, Joe se tornaria o dono do estabelecimento. A partir desse ponto, a imagem de Joe passa a ser a de um homem ganancioso, maquiavélico e, quando atinge a posição de poder, autoritário.

Ella Macbeth, tal como na peça, representa a força motriz da trama. Trata-se de uma mulher jovem, atraente, meticulosa, inteligente e destemida que carrega o trauma da perda de seu bebê, ao

que tudo indica, poucos momentos após o parto. Ella é descrita como uma “mulher extraordinária”, a qual “possui culhões enormes” (Shakespeare-Told, 2005, tradução nossa). A personagem denuncia, em mais de um momento, os estereótipos dos papéis de gênero, principalmente quando questiona a masculinidade de Joe. Ao mesmo tempo, tensiona as expectativas de gênero, uma vez que desempenha a função de gerente do restaurante. Esse papel de liderança também é percebido na elaboração do complô para assassinar Duncan: Ella ocupa-se de todos os detalhes, cabendo a Joe a tarefa de execução. De certa forma, Ella representa uma tentação, não só para Joe, a quem convence de levar a cabo o seu plano inescrupuloso de homicídio, mas também para Duncan, para quem figura como um sinônimo de desejo.

Não obstante o seu forte caráter, à semelhança de Lady Macbeth, Ella é consumida pelo remorso de seus atos. A personagem não consegue dormir com as luzes apagadas, desenvolve uma mania de lavar as mãos constantemente e perde a estabilidade de sua sanidade mental. O peso de sua culpa é tal que a impulsiona a cometer suicídio. Na cena que se inicia em 01:18:25 (Shakespeare-Told, 2005), Ella caminha no parapeito do prédio do restaurante, com as mãos ensanguentadas, resultado do esforço repetitivo da tentativa de limpá-las com uma pedra que carrega consigo, e clama pela ajuda de Joe antes de se atirar em direção ao solo.

As cores que compõem a ambientação das cenas são simbólicas das ações das personagens. Todo o filme é repleto de tons de branco, vermelho e preto. Queluz (2015) chama a atenção para a baixa iluminação dos ambientes como um elemento que contribui para a criação de uma atmosfera sombria. No restaurante, há um contraste visível entre as cores branca e vermelha. As vestimentas das personagens também variam entre essas colorações. Inicialmente, Joe aparece em seu uniforme branco, porém, porta uma camiseta preta por debaixo. Interpretamos esse recurso como o indício do lado perverso de sua personalidade, que é velado pela sua boa postura. Além disso, sangue aparece em diversas cenas da película para simbolizar violência e morte. Há duas cenas em que a aparição de sangue é especialmente alegórica. A primeira diz respeito ao momento em que Ella suja de sangue as vestes brancas de Duncan, marcando o prenúncio de seu assassinato (Shakespeare-Told, 2005, 00:28:56). A segunda concerne ao momento em que Joe tem uma alucinação de que o leite que bebe é, na verdade, sangue, elemento que representa uma mudança importante no caráter da personagem (Shakespeare-Told, 2005, 00:54:10).

A contínua exibição de sangue, somada a outros elementos, sustenta o efeito de uma estética de repulsa no/a telespectador/a. A cena inicial se passa em um grande lixão, com um céu coberto por nuvens acinzentadas, sobrevoado por inúmeros pássaros, no qual os três coletores de lixo comem sanduíches dentro do caminhão de lixo e falam de boca cheia. Trata-se de uma cena em que esses elementos se articulam para causar uma poluição visual. De acordo com Silva (2017), o aspecto asqueroso dos coletores de lixo remonta ao *ethos* das bruxas na peça. Posteriormente, vemos uma cena em que Joe mutila a cabeça de um suíno e exhibe os seus órgãos em uma mesa (Shakespeare-Told, 2005, 00:05:00). Esses fatores repulsivos são equilibrados pela ordem e limpeza do restaurante e pela boa aparência das personagens que são apresentadas posteriormente.

A trilha e os efeitos sonoros, outrossim, trabalham na produção de sentido. Queluz (2015) argumenta que a trilha sonora utilizada na obra intercala momentos de tensão e de alívio. Os

instantes de tensão são introduzidos por sons melancólicos de piano enquanto as ocasiões de alívio são sinalizadas por canções populares como *Baby, I love you*, da banda Ramones. Na cena da minutagem 00:52:26 (Shakespeare-Told, 2005, tradução nossa), Ella entoia o seguinte verso de *Mercedes Benz*, de Janis Joplin: “Oh, Senhor, não vai me comprar uma Mercedes Benz?/ Todos os meus amigos dirigem Porsches, eu preciso de uma reparação/ Trabalhei duro a vida toda, sem ajuda dos meus amigos,/ Então, Senhor, não vai me comprar uma Mercedes Benz?”. Esse trecho revela o desejo de Ella de obter êxito e prestígio ao mesmo tempo em que expõe a sua culpa, visto que a cena é entrecortada por quadros da personagem lavando as mãos.

Há, no filme, duas menções a Shakespeare. A primeira alusão é autorreferencial, isto é, diz respeito à própria obra *Macbeth*, porém, de forma implícita. Na cena que se inicia em 00:07:47 (Shakespeare-Told, 2005), Malcolm compara Joe a Gordon Ramsay, aclamado chefe escocês, e causa certo mal-estar na cozinha. Billy, então, explica-lhe que esse nome não deve ser pronunciado, pois traz má sorte. Segundo Billy, deve-se dizer “o chefe escocês”. Essa referência está assentada na cultura popular que se desenvolveu em torno da peça. Atores e atrizes evitam usar o nome “Macbeth”, preferindo eufemismos como “a peça do Bardo” ou “a peça escocesa”, uma vez que, no imaginário coletivo, o termo que intitula o trabalho shakespeariano é amaldiçoado (Schumm, 2014). A segunda menção ocorre na cena em que o inspetor da vigilância sanitária comparece para examinar o restaurante e diz: “Devo admitir que, neste momento, estou mais propenso a ver com bons olhos os pecados daquele que confessa do que daquele que me fez trabalhar pela minha libra de carne, se me permite uma referência a Shakespeare” (Shakespeare-Told, 2005, 00:50:14, tradução nossa). Há, aqui, uma alusão à obra *O mercador de Veneza*, na qual a expressão “uma libra de carne” (*a pound of flesh*) é utilizada.

Além das menções a Shakespeare, o filme aborda algumas intertextualidades com a Bíblia Sagrada da tradição judaico-cristã. Na minutagem 00:24:37 (Shakespeare-Told, 2005, tradução nossa), Joe prepara os pratos para a visita de Duncan ao restaurante e afirma: “Eu quero que Duncan Docherty tenha a melhor refeição de sua vida”. Sabendo da morte iminente de seu patrão, Joe deseja agradecer-lhe com um menu especial, evocando a última ceia de Jesus Cristo antes de sua crucificação. Na minutagem 01:04:37 (Shakespeare-Told, 2005), a câmera foca o enquadramento de Joe dando um beijo forçosamente na mão de Billy antes de ordenar o seu assassinato. Esse ato pode ser associado ao beijo da traição por meio do qual Judas identificou Jesus Cristo aos soldados romanos.

No que concerne aos temas abordados no filme, ganham destaque a ambição, a violência, a traição e o remorso. De modo amplo, a versão fílmica retrata as relações de poder contemporâneas baseadas no modo de produção capitalista, mediante o qual o prestígio social advém das posses materiais. Nesse sentido, Joe Macbeth representa a violência, em sua forma mais visceral, de um sistema pautado no conflito entre a detenção dos meios de produção e a oferta de mão de obra assalariada. A exploração da força de trabalho, por meio de longas jornadas laborais sem a devida remuneração, é utilizada como argumento para incitar Joe a revoltar-se contra o seu patrão e tomar-lhe o lugar.

Na próxima seção, discutimos alguns signos relevantes na tradução intersemiótica de *Macbeth*.

A tradução intersemiótica de *Macbeth*

Diniz (2003) acentua que o objetivo central do estudo de uma adaptação reside na análise rigorosa das relações intersemióticas entre as práticas discursivas produzidas na obra audiovisual e o seu contexto. Tendo isso em vista, devemos atentar às estratégias utilizadas na tradução dos signos de um sistema semiótico para o outro, o que possibilita a criação de processos mentais que resultam em interpretantes. Para tanto, levamos em consideração os elementos constitutivos de cada sistema e as maneiras como são empregados para representar objetos específicos e gerar sentidos. Portanto, nesta seção, abordamos os processos de tradução intersemiótica da peça *Macbeth* para a película televisiva.

De início, propomos a decomposição do *tempo* que serve de fundo para as histórias. No texto literário, esse signo é construído e demarcado pela forma da linguagem empregada, pois se trata de uma versão da língua inglesa que já não se utiliza nos dias correntes. Além disso, o próprio enredo tece o elemento temporal por meio da história de ambição em uma sociedade regida pelo poder monárquico absolutista. No filme, por outro lado, há um largo deslocamento temporal: o contexto medieval cede lugar à era contemporânea. A linguagem empregada consiste no inglês moderno, um marcador temporal do contexto contemporâneo. Isso sugere uma tradução icônica isomórfica, uma vez que o signo *tempo* foi ressignificado em estruturas semelhantes, nesse caso, a linguagem.

Além da tradução icônica, constatamos as traduções indicial e simbólica. No filme, a tecnologia aparece como um indicativo temporal. Desse modo, a televisão e os celulares enquadram-se como elementos de secundidade, materializando a qualidade primeira do contemporâneo. Consequentemente, as características físicas desses aparelhos sinalizam uma transposição. Por fim, o tempo revela, em ambas as obras, as dinâmicas de poder da organização social. A esse respeito, emerge a transcodificação do conflito principal das obras. Na peça, a tensão associa-se à busca de Macbeth pelo poder político por meio de sua tentativa de ascensão ao trono. Na película, no entanto, é a luta de classes que simboliza o anseio de Joe, um proletário explorado, de tomar posse dos meios de produção e reverter o *status quo* a seu favor. Assim sendo, a luta pelo poder político e o conflito de classes simbolizam o tempo em seus respectivos sistemas semióticos.

Essa mudança no eixo temporal provoca uma racionalização do signo *sobrenatural* na obra fílmica. A tragédia de Shakespeare está repleta de elementos que aludem ao místico, muito em função da historicidade do período. A título de ilustração, podemos citar as bruxas, a deusa Hécate, as aparições invocadas pelas bruxas, as profecias, as alucinações de Macbeth e o fantasma de Banquo. Sem embargo, no trabalho de Brozel, há uma supressão de vários desses elementos para satisfazer a caracterização da contemporaneidade, período dominado pela razão e pela ciência em detrimento da magia. Em decorrência disso, o sobrenatural é retratado pelo poder de predição dos coletores de lixo e pelo fantasma de Banquo. Outra sugestão ao sobrenatural tem lugar na cena inicial, no momento em que os coletores se encontram no caminhão de lixo e, de repente, a luz do veículo começa a piscar, os limpadores de para-brisa são acionados e o rádio se liga sozinho (Shakespeare-Told, 2005, 00:01:39). Essas ações, aparentemente destituídas de um sujeito agente,

demonstram o viés sobrenatural que circunda os coletores de lixo. Há, aqui, uma transcodificação, enquanto, no que se refere ao fantasma de Banquo, temos uma transposição.

O terceiro signo a ser analisado expressa-se na figura das *Irmãs Sinistras*. Mabillard (2010) destaca que o nome das personagens, no texto-fonte em língua inglesa (*Weird Sisters*), é indicativo de um traço de suas personalidades. A autora argumenta que *weird* tem origem no vocábulo anglo-saxão *wyrd*, que significa “destino”. Consequentemente, o nome das personagens explicita o seu poder de predizer o futuro. As Irmãs Sinistras são bruxas de aparência repugnante: possuem barba e “lábios descarnados” (Shakespeare, 2016, p. 31), são “murchas e estranhas no trajar” e “não parecem habitantes da Terra” (Shakespeare, 2016, p. 29). Ao longo da trama, elas realizam encantamentos, invocam aparições e articulam profecias. Vale ressaltar que as bruxas constituíam uma figura comum no folclore europeu da Idade Média.

No filme, as Irmãs Sinistras são substituídas por três coletores de lixo (*binmen*). Trata-se de trabalhadores que coletam os dejetos da cidade, inclusive do restaurante onde Joe Macbeth trabalha, e os transportam para um lixão. Eles usam uniformes, falam enquanto comem e, por alguma razão não evidenciada, preveem o futuro. O enquadramento da câmera em seus rostos na cena inicial, em que as suas bocas cheias deixam transparecer o alimento que mastigam, causa asco no/a espectador/a. Em vista desse panorama, verificamos uma tradução simbólica. Em ambos os sistemas semióticos, as personagens espelham seres que ocupam, em maior ou menor grau, um lugar de desprestígio nos círculos sociais. Na Idade Média, as bruxas eram consideradas entes demoníacos, os quais deveriam ser caçados e aniquilados. Na Idade Contemporânea, o trabalho manual assalariado, especialmente ligado à manipulação de dejetos, é compreendido como indesejável. Outrossim, destacamos a qualidade primeira de repulsa no *ethos* das personagens nos dois sistemas.

O próximo signo está diretamente ligado ao anterior: trata-se das últimas *profecias* destinadas a Macbeth. Na tragédia shakespeariana, ao consultar as Irmãs Sinistras a respeito de seu destino, Macbeth é confrontado por três aparições. A primeira aparição o orienta a tomar cuidado com Macduff. A segunda determina que “ninguém nascido de mulher/ Poderá ferir Macbeth” (Shakespeare, 2016, p. 151). A terceira, por fim, afirma que “Macbeth nunca poderá ser vencido/ Até a floresta de Birnam a Dunsina[n]e ter subido,/ Lançando-se contra ele” (Shakespeare, 2016, p. 151). Essas profecias têm caráter dúbio, parecendo sinalizar impossibilidades. Isso eleva o sentimento de grandeza nutrido por Macbeth e, consequentemente, alimenta a sua soberba e a sua tirania. Os presságios, no entanto, cumprem-se, mas de forma inesperada: (i) Macduff, que “foi do útero de sua mãe/ Prematuramente arrancado” (Shakespeare, 2016, p. 221), é quem fere e executa Macbeth no campo de batalha; e (ii) a floresta de Birnam se move por meio de galhos usados pelo exército inglês para avançar contra a fortaleza de Macbeth em Dunsinane.

Já na produção de Brozel, são os próprios coletores de lixo quem transmite as seguintes predições a Joe Macbeth: “porcos voarão antes de que qualquer coisa aconteça com você” e “porcos cairão em sua cabeça antes de que você seja ferido” (Shakespeare-Told, 2005, tradução nossa). Assim como o rei Macbeth, Joe recebe a leitura de seu futuro como uma garantia de sua invencibilidade. No confronto final entre Joe e Macduff, o protagonista enuncia: “Ninguém pode me ferir. Eu sou

imortal” (Shakespeare-Told, 2005, 01:22:30–01:24:36, tradução nossa). Logo em seguida, ouvimos o som de hélices de um helicóptero que aterrissa no topo do prédio. Esse momento marca a conclusão da profecia: os porcos são, na verdade, a polícia, que se localiza espacialmente acima da cabeça de Joe. O termo *pig* (porco), na linguagem vulgar, constitui uma gíria para “policia” em inglês. Nessas circunstâncias, Macduff exerce a sua vingança ao esfaquear Joe até a morte.

Notamos, no referente a esse signo, uma transformação bastante significativa em termos de terceiridade. Há, portanto, uma tradução icônica paramórfica, uma vez que se utilizam metáforas, tanto na peça quanto no filme, para anunciar a ruína da personagem principal. Adicionalmente, a introdução do efeito sonoro que sinaliza a chegada do helicóptero demarca uma alteração do plano de veiculação do signo: o que era verbal torna-se sonoro. Isso posto, constatamos uma tradução indicial.

Tomando o ensejo da discussão acerca do sonoro, seguimos para o signo *som*. Em diversos momentos na peça, sons emergem para introduzir as ações das personagens. Ao final da Cena 1, Ato 2, o toque do sino distingue o sinal de Lady Macbeth para que seu marido cometa o assassinato do rei Duncan. Na película, esse aviso é representado pelo toque do celular de Joe. Observamos, portanto, a manutenção da similaridade de estruturas, o que é indicativo de uma tradução icônica. No ato seguinte da tragédia, o pio da coruja simboliza a morte de Duncan. Já no filme, demarca-se o assassinato de Duncan por meio de urros, em certa medida, agonizantes, de um homem na rua do restaurante. Constatamos, mais uma vez, uma transcrição, porém, de cunho paramórfico. No Ato 5, Cena 5, gritos de mulheres anunciam a morte de Lady Macbeth. A produção fílmica, por seu turno, retratou o falecimento de Ella Macbeth com os mesmos urros que sinalizaram a morte de Duncan.

Por último, procedemos ao exame do signo *suicídio*. Na peça, a morte de Lady Macbeth constitui, de início, um mistério, visto que não há detalhes ou explicações de como ocorreu. Apenas na última fala da tragédia, revela-se o suicídio: “[...] diabólica rainha –/ Que pelas suas violentas mãos, ao que se pensa,/ Tirou a própria vida [...]” (Shakespeare, 2016, p. 227). Essa supressão da cena do suicídio, contudo, não se passa no filme. A película encena visualmente o ato suicida de Ella Macbeth, quando a personagem se atira do parapeito do prédio do restaurante (Shakespeare-Told, 2005, 01:19:52). Além disso, a tela preenche-se com o corpo inanimado de Ella sobre o contentor de lixo. Ao contrário da tragédia shakespeariana, a produção fílmica não deixa dúvidas a respeito da morte da personagem. Em vista do exposto acima, sublinhamos uma mudança do plano verbal para o imagético, o que qualifica uma tradução indicial.

Considerações finais

William Shakespeare é notoriamente um dos escritores mais consagrados da literatura ocidental de língua inglesa. O’Shea (2016, p. 125) argumenta que os trabalhos do autor inglês são vistos como “o centro fixo do cânone ocidental”, assumindo o caráter de um “texto sagrado”. Não nos aventuramos a conjecturar o período de duração desse status eclesiástico e somos mais

favoráveis à rejeição que a crítica contemporânea faz sobre a fixidez absoluta, em qualquer campo que seja. Tampouco entraremos, aqui, na polêmica centenária acerca do valor literário e da canonicidade. Conforme ressalta Meyer-Lee (2023), a contenda sobre o valor literário (com toda a carga de redundância que essa expressão carrega) dos textos canônicos, embora inevitável, se constitui numa arena feroz. Para o autor, as controvérsias sobre o status do(s) cânone(s), que datam desde Platão, mas que se acirraram ao longo dos últimos cinquenta anos, “provocaram um volume incomparável de angústia e ira acadêmicas e pouquíssimos tópicos da área suscitaram preocupações de escala semelhante fora da academia” (Meyer-Lee, 2023, p. 135, tradução nossa).

A despeito dessa disputa, permanece o fato, até o presente momento, de que nenhum outro nome da literatura ocidental exceda o Bardo em prestígio. Em decorrência disso, O’Shea (2016) aponta que existe uma mitificação da figura de Shakespeare, fator que incide de forma negativa sobre a tradução de suas peças, pois elas são tomadas como textos absolutos. Isso constringe a atividade tradutória, direcionando-a para um caminho normativo e prescritivo, em detrimento da liberdade criativa que permeia o processo. A adaptação de Mark Brozel para a televisão, no entanto, não se detém em uma leitura enrijecida da tragédia shakespeariana. Muito pelo contrário, a película inova ao ambientar a história de Macbeth em um restaurante da Escócia contemporânea.

Nesse sentido, a adaptação fílmica contribui para o que O’Shea (2016, p. 124) chama de “dessaacralização’ do Verbo shakespeariano”³. A leitura dos textos do Bardo exige certo esforço intelectual, especialmente em função da linguagem empregada. Raffaelli (2016a, p. 9) assinala que os textos de Shakespeare são carregados de “complexidades sintáticas” e “arcaísmos”, o que dificulta a compreensão por parte do/a leitor/a. Em vista disso, ressaltamos a importância da tradução intersemiótica como uma ferramenta de incentivo e de possível democratização do acesso a obras canônicas da cultura erudita. Ao dessaacralizar o Verbo shakespeariano, Mark Brozel aproxima os/as telespectadores/as de um clássico da literatura pela via audiovisual, ambientando a trama em um contexto sócio-histórico com o qual o/a leitor/a é capaz de se identificar. Ademais, há um ajuste na linguagem, de modo a torná-la mais facilmente inteligível. Sob essa ótica, destacamos a visão de Hayward (2000, p. 4) de que as adaptações possuem um “valor pedagógico”.

Dessaacralizar a obra de Shakespeare não significa diminuir a sua relevância, mas sim transformar os parâmetros de acessibilidade a ela. A tradução intersemiótica tem, portanto, muito a contribuir a esse respeito, uma vez que facilita o acesso a um clássico ao mesmo tempo em que apresenta uma leitura diversa daquela presente no texto-fonte. A infinitude sígnica possibilita múltiplas interpretações e ressignificações do texto literário. Como buscamos evidenciar neste artigo, a adaptação fílmica opera em termos de contiguidade com a peça teatral. Há pontos de aproximação e de distanciamento que são resultados, para além de questões de autoria criativa, dos próprios elementos constitutivos de cada sistema semiótico. No entanto, ambas as produções acabam por obter o mesmo fim: retratar a história da ruína de um homem movido excessivamente pelas engrenagens da ambição.

³ Discutimos este ponto, de forma mais detalhada, no trabalho *A tradução intersemiótica como recurso de dessaacralização do cânone: um olhar outro para Macbeth*, apresentado na forma de comunicação oral durante o III Simpósio de Tradução e Interpretação SIMTRADI, em 2021. Para mais informações, ver Silva e Lago (2021).

Referências

- AMORIM, Marcel A. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p. 15-33, jan./jun. 2013.
- AMORIM, Marcel A. Ver um livro, ler um filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. **Cadernos do CNLF**, v. XIV, n. 2, p. 1725-1739, 2010. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1725-1739.pdf. Acesso em: 20 fev. 2019.
- ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Scipione, 2004.
- BRITISH BROADCASTING CORPORATION (BBC). What happens in Macbeth? 24 set. 2014. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/drama/shakespeare/macbeth/episode.shtml>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- CALDAS, Victor H. C.; OLIVEIRA, Rodrigo C. Contando histórias na TV: do cinema clássico às narrativas seriadas. In: SATLER, Lara L.; COELHO, Rafael Franco; OLIVEIRA, Rodrigo C. (org.). **Século XXI: a publicidade sem fronteiras?** 5. ed. Goiânia: Imprensa Universitária, 2019. p. 31-54.
- DINIZ, Thaís F. N. A new approach to the study of translation: from stage to screen. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 12, p. 29-54, 2003.
- GOMES, Márcia. O intertexto midiático: ficção seriada televisiva e adaptação de obras literárias: as ideias no fluxo das mídias. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 93-108, jan./jun. 2009.
- GROSZ, Tanya; WENDLER, Linda. **Shakespeare made easy: Macbeth**. Irvine: Saddleback Educational Publishing, 2006.
- HAYWARD, Susan. **Cinema studies: the key concepts**. 2. ed. London: Routledge, 2000.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- JOUBIN, Alexa A.; BLADEN, Victoria. Introduction to onscreen allusions to Shakespeare. In: JOUBIN, Alexa A.; BLADEN, Victoria (Eds.). **Onscreen allusions to Shakespeare: international films, television and theatre**. Londres: Palgrave MacMillan, 2022. p. 1-12.
- KINNEY, Arthur F. **Lies like truth: Shakespeare, Macbeth, and the cultural moment**. Detroit: Wayne State University Press, 2001.
- MABILLARD, Amanda. Why are the Three Witches referred to as the Weird Sisters? **Shakespeare Online**. 10 ago. 2010. Disponível em: <http://www.shakespeare-online.com/faq/macbethfaq/weirdsisters.html>. Acesso em: 18 jul. 2019.
- MEYER-LEE, Robert J. The problem of literary value. Manchester: Manchester University Press, 2023.
- O'SHEA, José R. Desacralising Shakespeare's "word" by means of cultural translation/transposition. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 36, n. 3, p. 124-139, set./dez. 2016.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; (Brasília): CNPq, 1987.
- QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniela. Peirce and intersemiotic translation. In: TRIFONAS, Peter P. (ed.). **International handbook of semiotics**. Dordrecht: Springer, 2015. p. 201-215.

- QUELUZ, Rebeca P. Shakespeare para a televisão: Macbeth de Mark Brozel e Macbeth de Rupert Goad. In: XIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2015, Belém. **Anais Eletrônicos**, 2015, p. 1-12.
- RAFFAELLI, Rafael. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Macbeth/ The tragedy of Macbeth**. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016a. p. 7-10.
- RAFFAELLI, Rafael. Posfácio. In: SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Macbeth/ The tragedy of Macbeth**. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016b. p. 243-255.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCHUMM, Laura. Why do actors avoid the word “Macbeth”? **History**. 9 abr. 2014. Disponível em: <https://www.history.com/news/why-do-actors-avoid-the-word-macbeth>. Acesso em: 25 jul. 2019.
- SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Macbeth/ The tragedy of Macbeth**. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.
- SHAKESPEARE-TOLD: Macbeth. Direção: Mark Brozel. Produção: Laura Mackie, Lee Morris, Patrick Spence, Pier Wilkie. Roteiro: Peter Moffat. Reino Unido: BBC ONE, 2005. son., col., 87min. 1 filme.
- SILVA, Iury A.; LAGO, Neuda A. A tradução intersemiótica como recurso de dessacralização do cânone: um olhar outro para *Macbeth*. In: III SIMPÓSIO DE TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO SIMTRADI, 9., 2021, Goiânia. **III Simpósio de Tradução e Interpretação SIMTRADI**: caderno de resumos. Goiânia: Ed. dos Autores, 2021. p. 53-54.
- SILVA, Jéssica M. **Um olhar intersemiótico sobre Macbeth**: refletindo sobre uma tradução. 2017. 38 f. Monografia (Bacharelado em Língua Estrangeira) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017.
- WRAI, Ramona. Shakespeare and the new discourses of television: quality, aesthetics, and The Hollow Crown. **Cahiers Elisabethains**: A journal of English renaissance studies, Montpellier, v. 105, n. 1, p. 1-17, 2021.