

MACBETH À BRASILEIRA: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO LITERÁRIA DA PEÇA DE SHAKESPEARE PARA O FILME A FLORESTA QUE SE MOVE

THE BRAZILIAN MACBETH: THE LITERARY ADAPTATION PROCESS OF SHAKESPEARE'S PLAY FOR THE MOVIE A FLORESTA QUE SE MOVE

Francisco MALTA¹

RESUMO: Neste artigo, analisaremos a adaptação literária da peça teatral *Macbeth* (1606), de William Shakespeare, para as telas do cinema em uma versão brasileira intitulada *A Floresta que se Move* (2015). A partir da estrutura do roteiro e dos princípios da teoria da adaptação, vamos explorar como ocorre a transição do texto cênico para o audiovisual. Procuraremos responder à questão dos limites entre a escrita cinematográfica e o registro literário. Para guiar nossa análise do processo adaptativo, utilizaremos as considerações de Henri Mitterand (2014), Robert Stam (2008), Ismail Xavier (2003), e Linda Hutcheon (2011), levando em consideração as adaptações cinematográficas como um processo de transmutação de linguagens.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Shakespeare. Adaptação. Cinema. Narrativa.

ABSTRACT: In this article, we will analyze the literary adaptation of William Shakespeare's play *Macbeth* (1606) for the silver screen in a Brazilian version entitled *A Floresta que se Move (The Forest That Moves)* (2015). We aim to study the transition from stage text to audiovisual, exploring the structure of the screenplay and the principles of adaptation theory. Finally, we will try to answer the question of the boundaries between cinematographic writing and the literary record. To guide our analysis of the adaptation process, we will use the reflections of Henri Mitterand (2014), Robert Stam (2008), Ismail Xavier (2003), and Linda Hutcheon (2011), considering film adaptation as a process of language transmutation.

KEYWORDS: Literature. Shakespeare. Adaptation. Cinema. Narrative.

Introdução

As tramas intrincadas de William Shakespeare proporcionam ao leitor uma profunda análise da complexidade da psique humana. Não por acaso, o autor inglês é um dos mais adaptados no mundo. É lugar-comum falar de sua maestria no domínio das palavras e sua forma de conduzi-las para chegar ao grande público. Ao longo dos séculos, o bardo inglês continua a fascinar com suas narrativas que revelam não apenas as falhas ocultas da sociedade, mas também os dilemas mais profundos do indivíduo. Obras icônicas como *Hamlet*, *Macbeth*, *Rei Lear*,

1. Doutor em Literatura Comparada pelo programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro(UERJ). Roteirista de Cinema e TV. Professor no Ibmecc e Unesa: Rio de Janeiro. E-mail: chicomalta@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8444-2268>.

Romeu e Julieta, *A Megera Domada* e *Otelo* transcenderam o tempo e foram adaptadas para o palco e as telas em diferentes formas.

Cada um desses meios de expressão requer meticulosa atenção à linguagem, pois é essa complexidade linguística que captura a riqueza e a profundidade do universo shakespeariano de maneira incomparável. Quando pensamos em uma obra para o teatro, o cuidado está em torno da palavra e de sua encenação; já a televisão prioriza o diálogo, e, no cinema, o enfoque consiste nas imagens.

Com tantas obras sugestivas, o objeto escolhido para discutir o processo de adaptação literária para o audiovisual foi a peça *Macbeth*, de aproximadamente 1606, que já ganhou premiadas adaptações para o cinema, como a obra homônima de Orson Wells (1948), *Trono Manchado de Sangue* (1957), de Akira Kurosawa, e a versão de Roman Polanski, de 1971. Houve adaptações mais livres, como *Homens de Respeito* (1990), de William Reilly. Em 1983, a BBC lançou *The Black Adder*, uma série escrita por Richard Curtis e Rowan Atkinson, que mesclou as tramas de *Macbeth*, *Richard III* e *Henry V*. Em 2015, o público foi apresentado a *Macbeth: Ambição e Guerra*, produzida por cineastas australianos, dirigida por Justin Kurzel e estrelada por Michael Fassbender e Marion Cotillard. No Brasil, a adaptação mais recente é o filme *A floresta que se move* (2015), com roteiro de Manuela Dias e Vinicius Coimbra, e direção de Vinicius Coimbra, estrelada por Ana Paula Arósio e Gabriel Braga Nunes.

Em *Macbeth*, os personagens são meticulosamente delineados e possuem uma profundidade psicológica que transcende o tempo, permitindo que a obra resista ao teste das eras. Esse olhar subliminar sobre a natureza obscura da humanidade continua a inspirar novas e provocativas adaptações. Os elementos que permeiam a trama proposta pelo conceituado autor inglês oferecem muitas possibilidades em seus direcionamentos e por isso provocam nos roteiristas e diretores um cunho de liberdade autoral ao transitar de um universo ao outro, sem deixar a essência no que tange o princípio do texto criador.

Embora a humanidade tenha avançado em termos de ciência e tecnologia, permanecemos cativos de nossos instintos primitivos, com as complexas nuances dos sentimentos humanos inalteradas. São essas camadas expostas nas palavras de Shakespeare em *Macbeth*, continuando a nos intrigar e oferecendo novas perguntas, tais como: até onde podemos nos deter nas fronteiras da escrita cinematográfica *versus* o registro literário?

1. O autor

William Shakespeare (1564-1616) foi um dramaturgo e poeta inglês responsável por obras clássicas do teatro universal, como as tragédias *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Rei Lear*, *Otelo* e *Tito Andrônico*. Célebre autor teatral, suas tramas prezam por discutir elementos do caráter humano, percorrendo trilhas não muito convencionais. O mérito de sua escrita vem também pelo fato de contextualizar sua narrativa. Em Shakespeare, nada é longe do homem comum.

Para o entendimento de seu viés de escrita, o escritor José Roberto de Castro Neves (2019) afirma que o autor recebeu uma educação clássica, nos moldes da Inglaterra elisabetana. Segundo Neves (2019, p. 42), “naquela época, o estudante tinha acesso a grandes clássicos latinos-com destaque para Ovídio, Cícero e Virgílio e, em escala menor aos gregos”. Para a construção de uma cena, em absolutamente nada soa gratuito os diálogos dos personagens. Tudo em Shakespeare é métrico em sua feitura narrativa. A maestria na concepção de suas tragédias transparece nos fatos que vão se costurando para contar a história bem ao gosto do enredo popular.

Segundo Aristóteles (2005, p. 67), “[é] justo dizer que uma tragédia é semelhante a outra ou diferente dela, não só no argumento, mas também no nó e no desenlace. Muitos tecem bem a intriga, mas saem-se mal no desenlace, no entanto, para ser aplaudido, é mister conjugar os dois méritos”. Essa assertiva corrobora o que há de coerente na transposição das tragédias shakespearianas para os palcos e telas e a razão de ainda nos despertar interesse após tantos anos. A afirmação de Aristóteles destaca a importância do enredo, da estrutura e da resolução de uma tragédia. O estagirita ressalta que é fundamental que a trama seja bem elaborada desde o início até o desfecho, pois um final insatisfatório pode comprometer a experiência do público. Essa ideia sugere que a harmonia entre o desenvolvimento da história e sua conclusão é essencial para alcançar o reconhecimento e a apreciação do público.

O enredo de *Macbeth* se passa na Escócia e gira em torno de Macbeth, um nobre escocês, cuja ambição desenfreada leva-o a cometer atos terríveis em busca de poder. A peça começa com o valente general do exército escocês encontrando três bruxas em um charco. Elas profetizam que ele se tornará o rei da Escócia. Movido pela ambição e influenciado por sua esposa, Lady Macbeth, ele decide assassinar o rei Duncan e tomar o trono para si.

Após o assassinato, Macbeth torna-se rei, mas sua consciência é atormentada pela culpa e pelo medo de ser descoberto. Para assegurar seu reinado, ele ordena a morte de Banquo, seu amigo e rival, e deixa um rastro de sangue ao eliminar qualquer ameaça ao seu poder. Lady Macbeth, por sua vez, sucumbe à culpa e à insanidade devido aos crimes cometidos. Enquanto isso, Macduff, outro nobre escocês, foge para a Inglaterra após suspeitar das intenções de Macbeth. O rei procura novamente as bruxas, que lhe dão uma série de visões e previsões, que Macbeth interpreta de maneira equivocada, acreditando ser invencível. Ele envolve-se em uma batalha final contra Macduff, que, por sua vez, busca vingança pela morte de sua família causada por Macbeth.

No clímax da peça, Macduff mata Macbeth, restaurando, assim, a ordem na Escócia. Para Neves (2019), a peça de *Macbeth* nasce inserida num contexto político da época. Segundo José Roberto de Castro Neves,

No final de 1605, foi desmantelada uma conspiração sobre o rei James I. O plano era ousado. Um grupo de descontentes opositores cavou um túnel por debaixo da Câmara dos Lordes e alocou diversos barris de pólvora no subsolo do Parlamento Inglês. Pretendiam detonar a carga mortífera no dia 5 de novembro de 1605, exatamente quando James I estivesse abrindo os trabalhos no Parlamento. Com a explosão, não apenas o rei, mas boa parte da nobreza morreria (NEVES, 2019, p. 347).

Os conspiradores foram descobertos a tempo de evitar a execução do plano. Entre eles, estavam conterrâneos de Shakespeare da cidade de Stratford-Upon-Avon. Esse episódio histórico destaca o emaranhado das relações políticas e sociais da época, bem como a extrema rivalidade e o antagonismo entre diferentes facções. Além disso, frisa a importância da segurança do Estado e das medidas necessárias para proteger as instituições governamentais contra ameaças internas e externas. Podemos, por exemplo, analisar *Macbeth* dentro da estrutura política do estado do Rio de Janeiro, encontrando paralelos intrigantes entre a trama shakespeariana e a realidade contemporânea.

No entendimento de Neves (2019) a história de *Macbeth* é uma trágica narrativa sobre ambição, poder, culpa e as consequências devastadoras das escolhas humanas. Ela explora profundamente a psicologia dos personagens principais e oferece uma reflexão sombria sobre a natureza humana. Em diálogo com a tragédia grega, as feiticeiras ocupam o lugar do coro. Theo Fellows (2012, p. 75) destaca que, “em relação ao coro, poderíamos empregar a leitura de Schiller na tragédia: sua função é reforçar a intensidade poética, elevando-a a um tom em que a superficialidade do drama simplório não possa mais alcançá-la”. Na linha dessa construção narrativa trágica, Fellows também reforça uma interessante semelhança entre duas figuras trágicas da literatura Édipo, de Sófocles, e Macbeth. Assim como Édipo, que, no início da tragédia, é celebrado como um herói, Macbeth também é aclamado no primeiro ato. Seus feitos em batalha conferem-lhe honrarias e títulos, como o de Barão de Glamis.

No entanto, a profecia das bruxas perturba sua mente, apresentando-lhe uma possibilidade que, inicialmente, parece inconcebível para ele a coroa. Essa revelação desafia a atual condição de Macbeth e desperta nele ambições e desejos que antes estavam adormecidos. Esse viés ressalta o labirinto das personagens trágicas e como suas trajetórias são marcadas por um conflito interno entre suas aspirações e suas circunstâncias, desencadeando eventos que os levam à tragédia. O grau de tragicidade vai se fazendo no encadear dos acontecimentos e, principalmente, na figura de Lady Macbeth, que instrui e incentiva o marido a se tornar rei, nem que para isso seja preciso eliminar quem estiver em seu caminho.

2. Os tipos de adaptação

Independentemente da derivação por uma obra romanesca ou peça teatral, a empreitada de transmutação literária desvela um amplo espectro de possibilidades para o roteirista, que se depara com o desafio de transpor elementos de um código artístico para outro. Tão logo a escolha do objeto em questão seja definida, desdobram-se diversos caminhos a serem trilhados. A abordagem pode ser parcial ou integral, focalizando-se no ponto de vista de um personagem específico, em uma determinada época histórica ou até mesmo em cenas seletas que são meticulosamente reconfiguradas no contexto de um roteiro original.

Para nortear a peça de Shakespeare, vamos trabalhar com as considerações de Henri Mitterand (2014), Robert Stam (2008), Ismail Xavier (2003), e Linda Hucheson (2011). Suas análises críticas servem como bússola intelectual, orientando-nos na intrincada jornada de recriar e reinterpretar a essência inerente à *magnum opus* do bardo inglês.

Para Mitterand (2014), falar sobre adaptação é expor um conceito com diferentes graus e equívocos. Segundo o autor, “adaptação é uma palavra desgastada, tanto na escala das avaliações quanto nos dois tipos. Ela é usada toda vez que um filme deve alguma coisa, o que quer que seja tema, esquema, conteúdo ou estilo” (MITTERAND, 2014, p. 15). O entendimento ao qual se refere o pesquisador trata-se da adaptação reconstitutiva e da adaptação deslocada. Nas definições de Mitterand, adaptação reconstitutiva é “fiel pelo menos na medida em que conserva a sociedade, o lugar e a época do romance, tentando reproduzir suas características materiais e seus códigos de comunicação, da maneira mais documentada possível” (p. 17). Enquanto a adaptação deslocada é “modernizada, transposta para o tempo presente do filme, em que os automóveis tomaram o lugar das carruagens e a minissaia, da crinolina” (p. 17). A lógica narrativa obedece ao modelo aristotélico.

Nas esferas do teatro, do romance ou do cinema, o direcionamento de uma história irá se desdobrar em suas divisões de atos. Algumas pontuações são de fato clássicas e imutáveis, pois são ferramentas que projetam e norteiam as grandes sagas. O lapidar do texto original para uma transposição requer do roteirista algo além da sensibilidade. É preciso um conhecimento de técnicas, além do domínio da obra matriz, pois somente assim a escrita poderá fluir e oferecer ao telespectador uma trama em nova roupagem. Ainda na proposta da transcrição de um código para outro, estudiosos apresentam colocações pertinentes ao assunto que nos suscita algumas reflexões. Para Robert Stam,

Infidelidade ressoa com tons de puritanismo vitoriano, traição evoca a perfídia ética, deformação implica aversão estética, violação lembra violência sexual, vulgarização invoca a degradação de classe e dessacralização intima um tipo de sacrilégio religioso em relação à palavra sagrada (STAM, 2008, p. 54).

As pontuações colocadas por Stam vêm ao encontro de um público conservador que, em geral, espera do romance ou da peça teatral uma fidelidade da história passo a passo, ignorando o fato de que são linguagens diferentes e que também atendem a variados interesses. Essa assertiva de Stam (2008) oferece uma análise profunda e multifacetada das diversas conotações e nuances associadas a termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização” e “dessacralização”. Cada termo carrega consigo não apenas um significado literal, mas também uma carga emocional, ética e cultural que pode variar de acordo com o contexto em que é empregado. Por exemplo, “infidelidade” pode evocar não apenas a quebra de um compromisso conjugal, como também implicar julgamentos morais enraizados em valores sociais e culturais específicos. Da mesma forma, “violação” vai além do significado de agressão física, po-

dendo se estender a uma violação de confiança, intimidade ou direitos. Essa análise notabiliza como as palavras são veículos poderosos de significado, capazes de evocar uma gama complexa de emoções e associações em diferentes contextos e culturas.

Stam apresenta uma visão abrangente e detalhada da teoria da adaptação, destacando a variedade de termos e conceitos disponíveis para descrever o processo de transformação entre diferentes mídias. Ao enumerar uma lista diversificada de termos, como “leitura”, “reescrita”, “tradução”, “recriação” e muitos outros, o autor ilustra a complexidade e a riqueza desse campo de estudo. Cada termo oferece uma perspectiva única sobre a adaptação, excelindo diferentes aspectos do processo, desde a interpretação pessoal até a transposição intersemiótica.

A metáfora da “leitura” engrandece a natureza subjetiva e multifacetada das adaptações, sugerindo que, assim como um texto pode ser interpretado de várias maneiras, uma obra original pode inspirar uma variedade infinita de adaptações, cada uma com suas próprias interpretações e motivações específicas. Da mesma forma, a analogia com a “tradução” evidencia os desafios e as nuances envolvidas na transposição de elementos de uma mídia para outra, destacando as inevitáveis perdas e ganhos nesse processo.

Como se observa ao explorar palavras como “leitura”, “reescrita” e “tradução”, o texto enfatiza a complexidade do processo de adaptação, ressaltando a inevitável singularidade e parcialidade de cada interpretação da fonte original. A metáfora da tradução é utilizada para ilustrar os desafios e as nuances envolvidas na transposição de significados entre diferentes formas de expressão.

3. A floresta que se move: *Macbeth* à brasileira

A versão moderna brasileira de *MacBeth* foi escrita a quatro mãos pelo próprio diretor Vinicius Coimbra e por Manuela Dias. Dias é uma experiente roteirista da TV brasileira, com passagens por obras de grande relevância na TV Globo, como a telenovela *Cordel Encantado* (2005) e *Amor de Mãe* (2020). Também foi aluna de Gabriel García Márquez na Escola de Santo Antônio de Los Banos, em Cuba. Ainda assinou a adaptação da minissérie *Ligações perigosas*, inspirada no romance de Choderlos de Laclos (2015), e, em 2016, o seriado *Justiça*. Para o cinema, Manuela Dias já havia roteirizado com Vinicius Coimbra *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2011), *Transeunte* (2010), de Erick Rocha, *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges, e *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas.

Já Vinicius Coimbra tem formação em Publicidade e realizou trabalhos na TV Globo, sendo diretor de telenovelas importantes, tais como *Celebridade* (2003), *Liberdade, Liberdade* (2017) e *Lado a Lado* (2012), essa última tendo recebido o Emmy Internacional em 2013. Também foi assistente de direção em *Central do Brasil*, de Walter Salles, filme indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1998.

Estudioso das obras de Shakespeare, o diretor e escritor Jorge Furtado (2003) destaca algumas perguntas essenciais que um roteirista se deve fazer diante de um texto literário para um processo de adaptação. O escritor gaúcho utiliza como exemplo a obra *A metamorfose*, de Kafka, que começa com a seguinte frase: “Ao despertar, após uma noite de sonhos agitados, Gregor Samsa encontrou-se em sua própria cama transformado em um gigantesco inseto” (KAFKA, *apud*, FURTADO, p. 1) Segundo Furtado, os roteiristas precisam fazer as seguintes perguntas:

Qual a cor do inseto? É uma cama de madeira ou de metal? Qual a cor das paredes do quarto? Como é a luz do quarto? Há uma janela? A luz entra pela janela através da persiana ou através das cortinas? Como é o piso desse quarto? É de madeira ou está coberto por um tapete? A cama tem lençóis? Há outros móveis no quarto? (FURTADO, 2003, p. 1).

Furtado é um escritor e roteirista atuante, tanto no universo do cinema como no da TV. Essa discernimento na elaboração e na conceituação de um produto audiovisual é extremamente importante para o resultado. O mesmo aconteceu como a equipe do filme de Coimbra. Em *A Floresta Que Se Move*, a trama é protagonizada por Elias, gerente de um banco em uma viagem de negócios ao lado de César. Juntos, eles encontram uma bordadeira na entrada do jardim, e a mulher tem em mãos um pano em que está escrito o nome de Elias. Ela o parabeniza pelo cargo de vice-presidente do banco e diz que, se ele fosse no dia seguinte, ela deveria parabenizá-lo pelo cargo de presidente do banco. A profecia cumpre-se em poucas horas e, tão logo Elias retorna ao banco comemorando um acordo, o dono da instituição, Heitor, o promove para vice-presidente. Seu amigo César assumirá o cargo que antes era ocupado por Elias. É o suficiente para a gananciosa sucessão ao trono da corporação financeira. Influenciado pela esposa Clara, Elias gradualmente cede às artimanhas e à ambição da mulher, à medida que ambos são seduzidos pela ideia de construir um império juntos. A narrativa vai em um crescente até o momento em que Elias e Clara convidam Heitor para um jantar, durante o qual planejam assassiná-lo, pois assim Elias se tornará o presidente do banco, como atestado pela profecia da bordadeira.

Nas palavras de Hutcheon (2011, p. 102), “uma adaptação deve levar em consideração não apenas as variações temporais na história, mas também aspectos técnicos como, por exemplo, o tempo necessário à para mudança de cenas”. O comentário de Hutcheon sublinha a importância de uma adaptação considerar não apenas as mudanças na narrativa ao longo do tempo, mas também aspectos técnicos específicos da mídia em que está sendo realizada. Na adaptação de Coimbra e Manuela Dias, a opção é por uma adaptação inspirada na obra de Shakespeare.

A essência da tragédia encontra-se na narrativa, assim como na peça *Macbeth*. Na trama, o banco é apresentado como brasileiro, embora não tenhamos nenhum tipo de informação, nem mesmo o nome da instituição, o que deixa clara a proposta do diretor e da roteirista: o que interessa discutir não é o universo de uma corporação financeira, e sim o dilema de um homem comum. A esse respeito, é curioso pontuar que existe alguns estudos sobre psicopatia dentro das grandes corporações. Segundo Ana Beatriz Barbosa Silva (2008, p. 99), “neste cená-

rio, as intrigas, as falcatruas dos psicopatas podem ser dissimuladas por muito tempo. São as políticas de crescimento baseadas na política de que os fins justificam os meios”. Por tal ponto de vista, a escolha da ambientação foi um acerto do roteiro, visto ser um universo pouco explorado no cinema brasileiro.

Robert Hare (2008) acrescenta que o número de psicopatas burocratas ou de colarinho branco é significativo em cargos de lideranças e chefias: Diz o autor que, “por serem de difícil reconhecimento inicial, eles costumam tyrannizar seus colegas de trabalho e alguns chegam até a causar grandes prejuízos financeiros para as empresas em que trabalham” (HARE *apud* Silva, 2008, p. 97). O registro de psicóticos que ocupam cargos de liderança e chefia em empresas sugere que pessoas com tendências manipuladoras e desonestas podem ter influência e autoridade sobre outros colaboradores e processos organizacionais. Isso pode levar a um ambiente de trabalho tóxico, caracterizado por abusos de poder e *bullying*; para a dramaturgia, são ingredientes importantes dentro de uma trama.

A construção de um personagem é o motor de uma boa história. Se *Macbeth* ainda nos instiga é porque possui camadas a serem descobertas. Para Robert McKee (2006, p. 25), “nosso apetite por histórias é um reflexo da necessidade aprofundada do ser humano em compreender os padrões do viver, não meramente como um exercício intelectual, mas como uma experiência pessoal e emocional”. Em meio a tantas perguntas, é possível certificar que a narrativa traz elementos fundamentais, sem os quais não se pode renunciar à sua construção.

Ao apresentar *Macbeth* como um arquétipo do homem moderno, Fellows (2012) insinua que as questões e os conflitos enfrentados pelo personagem são atemporais e relevantes para diferentes contextos históricos e culturais. Isso nos convida a refletir sobre as profundezas da psique humana, suas ambições, desejos e ações, e como esses elementos interagem para moldar o comportamento e as escolhas individuais.

Antes de começar apresentação do filme, o diretor Vinicius Coimbra oferece ao público uma frase de Shakespeare que o ajuda a direcionar seu olhar: “Não há arte que nos ensine a ver, no rosto de um homem, as faces da alma” (SHAKESPEARE *apud* Raffaelli, 2008, p. 20). A citação é da cena IV do primeiro ato e aparece na fala do personagem Duncan. A respeito da contextualização de *Macbeth*, o pesquisador Theo Fellows explica:

Apesar de *Macbeth* não ser considerada uma peça histórica, seu protagonista foi de fato uma figura da história escocesa que reinou por 17 anos, de 1040 a 1057. Para montar o enredo de sua peça, Shakespeare apoiou-se principalmente nas Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda (1577, 1587), compiladas por Raphael Holinshed e outros, mas também nas obras anteriores de Hector Boece, *Scotorum historiae* (1526, 1575) e de George Buchanan, *Rerum Scotiarum história* (1582); além dessas, outras obras contribuíram para o texto da peça, tais como as tragédias latinas de Sêneca, os escritos gnósticos e, em particular, a Bíblia, da qual são retiradas duas citações muito relevantes para o desenrolar da trama: “Ninguém nascido de mulher” e “A vida não é mais que uma sombra errante” (FELLOWS, 2012, p. 77).

Em um processo de adaptação literária, na visão de Ismail Xavier (2003, p. 64), “o filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens”. A narrativa de Coimbra é apresentada em planos abertos com castelos, que nos remetem à obra de Shakespeare e seu lado sombrio, já o outro aspecto relevante vem com o trabalho da fotografia.

Em *A floresta que se move* (2015), os aspectos da natureza estão presentes o tempo todo. São nuvens que se fazem e desfazem, um ambiente nebuloso assim como a alma humana que não se define exatamente em um único aspecto. Contar não é o mesmo que mostrar, ensina Hutcheon (2011). O entendimento da obra de Coimbra dialoga com as considerações do fazer fílmico em relação a uma adaptação literária, como atesta a pesquisadora canadense. Segundo Hutcheon, é a versatilidade da linguagem cinematográfica que permite aos cineastas empregar uma ampla gama de recursos visuais e sonoros para transmitir a história de maneira envolvente e impactante. Através do uso de diferentes ângulos de câmera, movimentos de câmera, edição e efeitos especiais, os filmes podem oferecer ao espectador uma experiência sensorial rica e dinâmica, explorando nuances emocionais e narrativas de maneiras que muitas vezes não são possíveis no palco teatral.

Abaixo, a cena do original de *Macbeth*:

ATO I, CENA 3

MACBETH: Falem, se puderem: quem são vocês?

PRIMEIRA BRUXA: Salve, Macbeth! Salve Chefe de Glamis!

SEGUNDA BRUXA: Salve, Macbeth! Salve, Chefe de Cawdor!

TERCEIRA BRUXA: Salve, Macbeth, que ainda há de ser rei! (SHAKEAPEARE, apud RAFFAELLI, 2008, p. 15)

JARDIM.EX.DIA

Elias e César saltam do táxi e entram em direção ao prédio. Uma música chama atenção de Elias e ele vê uma bordadeira. Caminha até ela e se depara com seu nome bordado em um pano.

BORDADEIRA- Salve Elias!

ELIAS: A senhora me conhece?

BORDADEIRA: Você é Elias o novo vice-presidente do banco.

ELIAS: O quê?

BORDADEIRA: Eu disse vice-presidente, porque é hoje. Se fosse amanhã, eu diria: salve Elias! O novo presidente do banco. (COIMBRA, 2015, p. 5).

A bordadeira no filme de Coimbra substitui o coro das bruxas que fazem a profecia para Macbeth, e a personagem Clara é inspirada em Lady Macbeth. No texto shakespeariano, é Lady MacBeth quem articula e direciona os atos a serem executados.

MACBETH: E se falharmos?

LADY MACBETH: Nós, falharmos?! Ponha sua coragem no limite E não falharemos! Quando Duncan estiver dormindo, tão logo o cansaço da dura jornada o deixe prostrado, seus dois camareiros com vinho e licores convencerei. Que a memória, guardiã do cérebro,

seja qual um vapor e o receptáculo da razão, um mero alambique. Quando no sono porcino mergulharem como na morte, o que não poderemos, você e eu, perpetrar contra o indefeso Duncan? Por que não creditar o débito aos esponjas, que assim serão inculpados de nosso crime? (SHAKESPEARE, 2008, p. 30).

Ao que tange o processo de realização dele, muitos outros elementos contribuíram para tornar o filme atraente. Além da qualidade do roteiro e da direção, a escalção do elenco fortaleceu a história. Ana Paula Arósio aceitou viver Clara após anos de afastamento do set de filmagem. Essa peça de Shakespeare é conhecida como a “peça maldita”. Neves (2019, p. 349) relata que, “entre os atores, [*Macbeth*] tem a reputação de trazer má sorte. Geralmente, evita-se mencionar seu nome, pois isso é considerado um presságio ruim. Ao se referir a ela, diz-se apenas ‘a peça escocesa’”. Curiosamente, depois desse trabalho, a atriz Ana Paula Arósio nunca mais retornou à sua carreira.

Dentro da investigação da linguagem cinematográfica, Linda Hutcheon (2011, p. 109) declara que “a câmera pode isolar alguns elementos de uma cena para conferir-lhes não somente significado, mas também importância simbólica por seu ato de contextualização”. O filme de Coimbra proporciona cenas memoráveis, ofertando ao telespectador surpresas narrativas e visuais. É preciso destacar a chuva de sangue que escorre do teto do quarto até inundar a cama e o casal. Todo o processo de loucura forma-se a partir dessa visão. A própria personagem Clara carrega a culpa pela morte de Heitor e vive a repetir: “Quem podia imaginar que o velho tinha tanto sangue?”.

Assim como sua tentativa frenética de esfregar as mãos para remover as manchas de sangue, outros elementos simbólicos permeiam a narrativa, como a tiara de ouro que Heitor dá de presente a Clara, dizendo-lhe que parece uma rainha. Baseada nas ideias de Charles Peirce, Lucia Santaella (2001) afirma que os signos em uma narrativa ajudam a revelar os subtextos. De acordo com os autores, “[o] valor significativo de um símbolo reside em uma regularidade associativa, de modo que a identidade do símbolo repousa nessa regularidade” (SANTAELLA, 2001, p. 264). Ao explorar as interrelações entre o signo e a cena exibida, o diretor Vinicius Coimbra demonstra ao público que as imagens falam por si mesmas, carregando a sede de poder que, ironicamente, levará à queda tanto do casal, resultando, portanto, na tragédia de ambos.

Após assassinar Heitor, o protagonista Elias mergulha em uma alucinação, levando-o a planejar a morte de seu amigo César. À medida que o crime é cometido, a culpa se abate sobre ele, culminando em um rompante durante um jantar, quando ele tem visões de seu amigo morto. A derrocada continua a partir dessa cena. Na sala do escritório, formigas aparecem por todos os lados e, através do vidro da janela, tem-se a impressão de que a floresta está se movendo. As peças estão todas embaralhadas, tanto naquele local quanto na vida de Elias.

O desfecho também guarda semelhança com o texto original. Em uma outra profecia, as bruxas dizem a Macbeth que nenhum homem nascido de mulher poderá matá-lo. Fellows (2012, p. 81) destaca que as ambiguidades presentes na obra constantemente brincam com subs-

tituições entre natureza e humanidade: “[n]o primeiro encontro com as bruxas, como vimos, o desejo humano de Macbeth e a profecia sobre-humana já se confundem na saudação das bruxas. E o segundo encontro do protagonista com as feiticeiras não é diferente”. A narrativa cinematográfica organiza a composição entre ação, movimento, intensidade e drama. Essa síntese é moldada pelas mãos do diretor, por meio de sua direção de cenas, orientação dos atores e escolha de planos de filmagem.

Considerações finais

Em relação ao processo de adaptação de uma obra literária para uma narrativa audiovisual, é evidente que se tratam de codificações distintas. Cada um desses meios possui linguagens específicas, o que implica em propostas dessemelhante. Dentro das linguagens escolhidas, as perspectivas e os recursos também variam amplamente. O fazer literário oferece ao leitor a oportunidade de criar seu próprio universo da história, enquanto o meio audiovisual propõe percepções relacionadas a cenários desconhecidos, trilhas sonoras e outras abordagens sensoriais.

Com seu discurso híbrido, a linguagem cinematográfica permite uma liberdade na qual é possível entrelaçar uma variedade de ideias e criar múltiplas composições, uma vez que o cinema é uma arte colaborativa. Esse processo resulta na combinação de esforços de cada departamento, contribuindo para o desenvolvimento narrativo. Cada setor desempenha um papel crucial no encadeamento da história, e dessa colaboração de elementos emerge um novo resultado, característico da riqueza criativa e de suas infinitas possibilidades.

Conforme ensinado por Shakespeare, o que é inerentemente humano nunca nos deixa indiferentes. Enquanto continuarem a explorar os conflitos humanos, as histórias serão sempre revisitadas na tentativa de refletir sobre o mundo atual. Em outras palavras, as narrativas que tocam as experiências e emoções universais dos seres humanos são atemporais e continuam relevantes, pois oferecem luz acerca da condição humana, independentemente da época em que foram escritas ou ambientadas.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

FELLOWS, Theo. Eu cometi o ato: sobre o trágico no Macbeth de Shakespeare. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, n. 10, p. 70-84, 2012.

FURTADO, Jorge. A adaptação literária para cinema e televisão. Palestra na *Jornada Nacional de Literatura*. Passo Fundo, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MCKEE, Robert. *Story*. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

- MITTERAND, Henri. *100 filmes da literatura para o cinema*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2014.
- NEVES, José Roberto de Castro. *Medida por Medida: o direito em Shakespeare*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Rafael Raffaelli. Rio de Janeiro: Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas, 2008.
- SILVA, Ana Beatriz Barbosa. *Mentes perigosas: o psicopata mora ao lado*. Rio de Janeiro: Ed. Fontanar, 2008.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itáú Cultural, 2003.

Referências audiovisuais

- COIMBRA, Vinícius. *A floresta que se move*. Roteiro de Manuela Dias e Vinícius Coimbra. Brasil: 2015. 100 minutos.
- POLANSKI, Roman. *Macbeth*. Roteiro: Roman Polanski, Kenneth Tynan. Caliban films. E.U.A: 1971. 140 minutos.
- KURZEL, Justin. *Macbeth: Ambição e Guerra*. Roteiro de Koskoff, Jacob, Lesslie, Michael e Louiso, Todd. E.U.A: 2015. 148 minutos.
- KUROSAWA, Akira. *Trono manchado de sangue*. Roteiro de Shinobu Hashimoto Ryuzo Kikushima Akira Kurosawa Hideo Ogun. Japão: 1957. 105 minutos.
- WELLS, Orson. *Macbeth*. Roteiro de Orson Wells. Republic Pictures. . E.U.A: 1948. 107 minutos.