DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2020.157227

A Transformação do Corpo Bélico na Tela em *Macbeth* de Justin Kurzel

The Transformation of the War Body on Screen in Justin Kurzel's Macbeth

Ketlyn Mara Rosa[1]

[1] Possui graduação em Letras - Inglês - Língua e Literatura Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (2006). Participou da bolsa de intercâmbio CAPES/FIPSE para Wayne State University (2003) onde entrou em contato com estudos cinematográficos. Possui mestrado em Letras pela Pós-Graduação em Inglês: Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Catarina (2015). Completou em 2019 seu doutorado em Letras na área de concentração Estudos Literários e Culturais na Pós-Graduação em Inglês (PPGI) pela Universidade Federal de Santa Catarina. Fez seu período de doutorado sanduíche CAPES PDSE na University of St Andrews (2017) sob a co-orientação do Professor Robert Burgoyne. Contato: ketlynrosa@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo discute como a adaptação de *Macbeth* (2015) do diretor Justin Kurzel está imersa no contexto social e político do século vinte e um em que as guerras do Afeganistão e Iraque reverberam no estado físico e psicológico do soldado. No filme, o corpo bélico carrega cicatrizes das múltiplas experiências violentas de batalha e emerge como um indivíduo danificado, aquele que visceralmente carrega o passado traumático para seu presente. Eu analiso como o corpo bélico de Macbeth passa por uma jornada de ruína, transformando-se de líder das massas em um tirano solitário preso em suas raízes de violentas experiências do passado em um contexto de mutilação do corpo e morte.
Palavras-chave: corpo bélico; cinema; Shakespeare; *Macbeth*; violência.

Abstract: This article discusses how the 2015 filmic adaptation of *Macbeth* by Justin Kurzel is embedded in the social and political context of the twenty-first century in which the wars of Afghanistan and Iraq reverberate in the physical and psychological state of the soldier. In the film, the war body is scarred by multiple violent experiences of battle and emerges as a damaged individual, one that carries the viscerally traumatic past into the present. I analyze how Macbeth's military body undergoes a downward spiraling journey from collective leader to lone tyrant that takes roots in his past violent experiences of immersion into a context of corporeal mutilation and death.
Keywords: war body; cinema; Shakespeare; *Macbeth*; violence.

Introdução

Uma das peças mais celebradas escritas por William Shakespeare, *Macbeth* se destaca por sua violência e forte ênfase nos temas da ambição e da tirania. Na "Introdução" da edição de *Macbeth* da coleção Arden Shakespeare, Sandra Clark e Pamela Mason observam que "*Macbeth* é uma peça que atrai superlativos: é a tragédia mais curta de Shakespeare e a que se desenvolve mais rápido, [...] tem a mais pronunciada atmosfera de maldade de todas as suas peças" (CLARK; MASON, 2018, p. 1). A presença de feitiçaria e os comportamentos alucinatórios estão entre os elementos que caracterizam a "capacidade de fantasiar" da peça (BLOOM, 1998, p. 516; tradução de José Roberto O'Shea in *Shakespeare: A Invenção do Humano*, Ed. Objetiva, 1998), como comenta Harold Bloom em *Shakespeare: A Invenção do Humano*. O autor explica que "peça alguma de Shakespeare [...] cerca-nos de tão profunda fantasmagoria" (BLOOM, 1998, p. 516) quanto Macbeth. O potencial da mente na peça, exemplificado pela tendência imaginativa um tanto ruinosa e sangrenta do personagem central, coloca a obra, na opinião de Bloom, como uma "'tragédia de sangue', não apenas quanto aos assassinatos, mas quanto às implicações da sanguinária imaginação do protagonista" (BLOOM, 1998, p. 520). As forças da mente e do corpo estão entrelaçadas de uma forma complexa na peça, resultando em uma luta trágica pela sanidade na qual os conceitos de moralidade e humanidade são desafiados.

Temas como os observados em *Macbeth* e outros vêm há séculos chamando a atenção dos cineastas, inspirando adaptações nos mais diversos formatos. Russell Jackson, na "Introdução" de *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, destaca que "estima-se que durante a 'era do filme mudo' – antes que o diálogo sincronizado complicasse o negócio de adaptar o drama poético para a tela – havia mais de 400 filmes sobre temas shakespearianos" (JACKSON, 2000, p. 2). A popularidade das peças de Shakespeare continua visível no grande número de adaptações cinematográficas lançadas na década de 1990 e também no século 21, transpondo diversos temas para contextos que atravessam as fronteiras temporais e geográficas. Bloom credita tal reconhecimento ao "universalismo, global e multicultural" de Shakespeare, reconhecendo a "sua presença ubíqua, nos contextos mais improváveis (...) aqui, lá, em todo lugar" (BLOOM, 1998, p. 3). Mark T. Burnett e Romona Wray demonstram uma percepção semelhante na "Introdução" de *Screening Shakespeare in the Twenty-First Century*, ao observarem que as peças de Shakespeare "são capazes de levantar um amplo espectro de preocupações locais e globais do século 21, dos perigos do terrorismo ao funcionamento de um mundo 'Mcdonaldizado'" (BURNETT; WRAY, 2006, p. 8). Esta ideia adquire uma importância

singular neste artigo, já que a adaptação cinematográfica de *Macbeth* dirigida por Justin Kurzel e lançada em 2015 pode ser lida em conexão com as provações físicas e mentais da guerra contemporânea.

Uma forma de interpretar a adaptação de Kurzel é observar o tratamento dado à peça a partir do contexto social e político do século 21, no qual as guerras do Afeganistão e do Iraque repercutem no estado físico e psicológico da figura do soldado. No filme, o corpo bélico traz as cicatrizes de múltiplas experiências violentas de batalha e emerge como um indivíduo alquebrado, que carrega uma experiência traumática visceral para o presente. O corpo bélico é apresentado na tela por meio de uma atuação que constrói o corpo do líder através dos "nexos entre corporeidade material, práxis e percepção" (WAGNER, 2008, p. 52). Neste artigo, analiso como o corpo bélico de Macbeth é retratado em uma espiral descendente em sua jornada de líder coletivo a tirano solitário enraizada em suas experiências violentas de imersão em um contexto de mutilação corporal e morte, que reverberam em incidentes fantasmagóricos. O filme apresenta o corpo bélico envolto em uma paisagem abstrata de cores vibrantes que refletem estados psicológicos em um transporte momentâneo do corpo para um espaço paralelo de contemplação do fenômeno da morte. Essa exploração sensorial ocorre principalmente nas cenas de batalha que abrem e fecham o filme, e que são o foco principal da investigação cinematográfica deste artigo. Minha intenção é realizar uma análise estilística minuciosa de cenas selecionadas, descrevendo-as em termos de elementos cinematográficos como encenação, cinematografia, montagem e som. Este exame detalhado permitirá abordar os temas da decadência mental e física presentes no filme, a fim de compreender a transformação do personagem principal no decorrer da narrativa e suas reverberações no contexto histórico contemporâneo.

Embora haja um longo tempo decorrido entre a escrita das peças e a transposição dos textos para um meio diferente, particularmente para o cinema, as adaptações das obras de Shakespeare partem da universalidade dos temas e da especificidade dos meios para tentar adicionar camadas de nuances a uma poesia e uma prosa tão amplamente conhecidas. Burnett e Wray ressaltam que as "obras de Shakespeare continuam a reverberar, e as peças persistem como repositórios de sabedoria e tradição, mesmo quando são explicitamente retrabalhadas como um substrato de sentido e conhecimento" (BURNETT; WRAY, 2006, p. 1). O contexto histórico em que são produzidas as adaptações cinematográficas, a localização geográfica e o contexto político são alguns dos fatores decisivos para o sentido atribuído às representações simbólicas na transposição de peça para obra cinematográfica. Como veremos adiante, o fato de que o Macbeth de Kurzel foi

feito após o 11 de setembro, quando as guerras do Afeganistão e do Iraque ainda impactavam os países envolvidos, pode ser considerado como um fator por trás das escolhas de temas, roteiro e atuação. Burnett e Wray ampliam sua discussão sobre adaptações destacando que "Shakespeare, no período pós anos 2000, se movimenta por toda uma série de encarnações na tela, que incluem adaptações, documentários, anúncios de cinema, reinvenções pós-coloniais e referências na mídia de massa, que testam os limites dos estilos e meios convencionais" (BURNETT; WRAY, 2006, p. 2). Cada forma de linguagem traz seus próprios atributos e maneiras distintas de retratar as questões, seja por meio de elementos verbais ou visuais.

Ao comparar teatro e cinema, uma das principais discrepâncias apontadas por Anthony Davies em *Filming Shakespeare's Plays* diz respeito às diferenças entre os espaços retratados em cada meio. O autor afirma que "a ação no palco do teatro está encapsulada em um 'microcosmo estético', [e] mesmo quando o décor e o cenário buscam criar ilusões espaciais mais realistas, o palco nunca pode alcançar verossimilhança por conta própria" (DAVIES, 1990, p. 5). Davies aborda a perspectiva do espaço nos filmes quando afirma que "o enquadramento do cinema não encapsula a ação dentro de um microcosmo. Ele isola um elemento central da ação, mas toda a extensão dessa ação – e dos contextos espaciais e sociais dessa ação – precisa ser crível para além das restrições do enquadramento" (DAVIES, 1990, p. 6). Tais características não são limitações dos diversos meios, pelo contrário, elas ressaltam as possibilidades criativas de cada linguagem dentro de seus limites materiais e imaginativos. No *Macbeth* de Kurzel, por exemplo, o espaço adquire camadas amplas e variadas de representação visual, das montanhas frias e implacáveis da Escócia aos campos de batalha abertos e mortais, e também aos interiores sufocantes que ilustram a agonia pessoal das personagens. Assim, as adaptações de Shakespeare para o cinema se apoiam nessas perspectivas espaciais, aproveitando as possibilidades que o cinema oferece, como na observação de Jack J. Jorgens em *Shakespeare on Film*: "em certo sentido, *todos* os filmes de Shakespeare são traduções" (JORGENS, 1979, p. 14). A especificidade dos mecanismos cinematográficos, como close-ups, travellings e montagem, contribui para uma reapropriação das obras de Shakespeare em novas formas narrativas. Reimaginar narrativas e personagens célebres de Shakespeare para o público contemporâneo parece ser um desafio enfrentado por cineastas que buscam expandir e questionar o sentido e a relevância das peças.

Em termos de desenvolvimento do personagem, o *Macbeth* de Shakespeare apresenta o personagem principal como alguém preso à sua própria imaginação violenta, ao retratar seu corpo como ao mesmo tempo masculino e devastado. Bloom descreve Macbeth como uma "verdadeira máquina mortífera", cujo comportamento brutal é

ilustrado pela descrição explícita e detalhada de um ataque letal ao inimigo: "alguém morto em consequência de um corte que o rasgasse desde o umbigo até o queixo, golpe cujo relato introduz a assombrosa ferocidade de Macbeth" (BLOOM, 1998, p. 516). Seu lado másculo é destacado em certos momentos da peça, principalmente quando menciona suas façanhas em batalha, mas sua deterioração mental devido aos assassinatos cometidos e a busca avassaladora pelo poder enfraquecem sua figura furtiva. Clark e Mason observam que "ele não consegue dormir e é abalado todas as noites por 'sonhos terríveis', sua mente está 'cheia de escorpiões', sua aparência é 'robusta', ele tem ataques, surtos e sobressaltos, e seu coração palpita. Sua intensa autoconsciência e sua capacidade de atrair o público para seu próprio sistema perceptivo são em grande parte responsáveis pelo fato dele se mostrar não apenas como um vilão, mas também como um herói sofredor" (CLARK; MASON, 2018, p. 4). O ônus físico das perturbações mentais transparece na peça, pois seu corpo está associado à impotência e à ausência de filhos, deixando Macbeth em "perpétuo estado de pavor" (BLOOM, 1998, p. 530) quanto à sua sucessão e à busca pela grandeza.

Para analisar a transformação do corpo bélico de Macbeth na adaptação cinematográfica de Kurzel, é preciso realizar uma breve discussão da história da representação cinematográfica do corpo bélico. O corpo bélico no cinema tem sido retratado de várias maneiras, de heroicos retratos vitoriosos a representações de ruína caótica e vulnerabilidade. Karen Randell e Sean Redmond observam que o corpo bélico no cinema pode ser "empregado para dar sentido ao terror, ao conflito e à guerra" (RANDELL; REDMOND, 2008, p. 1) e que eles estão significativamente "sujeitos a categorizações de caráter cultural, histórico e político" (RANDELL; REDMOND, 2008, p. 4). Representar o corpo imerso no contexto da guerra é atribuir um significado simbólico às suas atitudes e aspecto exterior. Os filmes de guerra fornecem vários exemplos das conotações ideológicas associadas à figura corporal do soldado; por exemplo, em *Sands of Iwo Jima* (*Iwo Jima - O Portal da Glória*, 1949), dirigido por Allan Dwan, John Wayne interpreta o Sargento Stryker, que é a "imagem cinematográfica de um corpo bélico conquistador" (RANDELL; REDMOND, 2008, p. 4) com seu comportamento hipermasculino de confiança e bravura. Um contraponto é mostrado em *Saving Private Ryan* (*O Resgate do Soldado Ryan*, 1998), Essas representações do corpo bélico diferem em função do contexto social e político em que estão imersas, o primeiro filme como produto de uma propaganda patriótica do pós-guerra e o segundo como memória da iconografia da Guerra do Vietnã. Quanto à representação do corpo bélico nas adaptações cinematográficas de peças de Shakespeare, *Henrique V* (1989), de Kenneth Branagh, mostra o corpo de um líder que, na esteira da batalha de Agincourt, "carrega em seu

interior e exterior as coisas da guerra, ingere-as e as reapresenta como um tipo diferente de imagem viva" (WAGNER, 2008, p. 57). Enquanto Henrique (Kenneth Branagh) carrega o corpo de um menino morto, as perdas causadas pela guerra e as consequências da violência são ressaltadas pelas ações do corpo cansado do líder e a natureza tátil de sua atitude. Em um contexto pós-Guerra das Malvinas, o filme destaca a importância da sobrevivência e do retorno ao lar, em oposição às mortes vãs no campo de batalha.

O *Macbeth* de Kurzel pode ser lido a partir de sua inserção em um ambiente pós-11 de setembro que traz ao primeiro plano questões relacionadas aos soldados que entraram em combate nas guerras do Afeganistão e do Iraque, como o transtorno de estresse pós-traumático (TEPT). Uma condição que no passado foi chamada de "neurose de guerra" ou "fadiga de batalha", o TEPT "refere-se à angústia que se segue a um grande evento de estresse" (PARIS, 2016, p. 1). Essa condição não está relacionada apenas ao trauma em si, mas à incapacidade de superar o evento traumático, levando a efeitos como flashbacks de situações estressantes, alucinações, irritabilidade, privação de sono, entre outros (PARIS, 2016, p. 4). Durante a conferência na estreia do *Macbeth* de Kurzel no 68º Festival de Cannes em 2015, o ator Michael Fassbender, que interpreta o papel-título, comenta sobre a possível atualidade do filme quanto à condição de Macbeth na narrativa. Na conferência online sobre *Macbeth*, ele disse que "esse personagem sofre de Transtorno de Estresse Pós-Traumático. Foi Justin [Kurzel] que disse isso para mim em uma de nossas primeiras conversas e isso mudou tudo para mim". A construção do corpo de Macbeth como um guerreiro calejado que sente o peso de horríveis experiências de batalha está ligada à perspectiva contextual trazida pelos relatos dos veteranos das guerras pós-11 de setembro. Fassbender explica que "sabemos [disso] pelos soldados voltando do Iraque ou do Afeganistão, que descrevem o Transtorno de Estresse Pós-Traumático e o fato de terem essas alucinações. Eles podem estar caminhando pela Croisette aqui e então estão em Basra. De repente, estão em Basra". No filme, Macbeth é assombrado por experiências vividas no campo de batalha e, em particular, pela perda da juventude na figura de um jovem soldado caído que reaparece constantemente em suas visões. Ari Mattes, em um artigo no site *The Conversation*, ressalta que "o filme parece julgar a dimensão guerreira de Macbeth por padrões estranhamente contemporâneos de heroísmo, nos quais a guerra é vista como um processo de auto-aniquilação em vez de formação do herói". Os flashbacks do combate, o reaparecimento de fantasmas mortos em circunstâncias extremamente violentas e a constante imersão de Macbeth em situações sangrentas colocam seu corpo em um estado psicológico de constante associação com a morte e a sanguinolência.

A análise do corpo bélico no filme pode estar ligada à percepção de sua performatividade. Matthew Wagner observa que é possível vivenciar o corpo bélico na

tela por meio de "uma estrutura de atuação" em que a personificação da essência de um líder guerreiro depende de seu compartilhamento e exame públicos (WAGNER, 2008, p. 50-51). O autor comenta que a atuação pode ser vista como "o elo entre a materialidade do corpo performático e a percepção fenomênica do espectador" (WAGNER, 2008, p. 52). Um dos elementos trazidos pelo *Macbeth* de Kurzel é o posicionamento do corpo bélico performativo, um corpo que executa com eficácia atos violentos, em um espaço de ampliação sensorial e distanciamento do mundo exterior à guerra por meio do uso de cores intensamente saturadas nos cenários de batalha. Wagner menciona que o corpo bélico performativo é criado em "um processo de revelação", ou seja, "um corpo será o corpo de um rei-guerreiro quando decidir se mostrar como tal" (WAGNER, 2008, p. 53). No filme, o corpo de Macbeth é inicialmente construído como o de um guerreiro por meio da ênfase em suas ações brutais e explícitas no campo de batalha, mas que gradualmente perde sua força à medida que sua representação corporal é fortemente impactada pela instabilidade de seu estado mental e por suas atitudes violentas fora do combate. Essas circunstâncias conduzem à batalha final em que a representação de seu corpo bélico solitário é despojada do suporte coletivo que antes marcava seus atos como adequados ao contexto de combate.

A performatividade do corpo bélico na tela também tem uma conexão com "processos metaperformativos" que vinculam os personagens aos atores e sua filmografia (WAGNER, 2008, p. 53). Macbeth foi interpretado no cinema por uma grande variedade de atores, de Orson Welles em 1948, que também dirigiu o filme, Toshiro Mifune na versão de Akira Kurosawa para a peça em 1957, e Jon Finch na adaptação de Roman Polanski em 1971. Um elemento significativo do Macbeth de Kurzel está na escolha de Michael Fassbender para o papel, cuja filmografia está fortemente focada na performance corporal. Em *Hunger* (*Fome*, 2008), dirigido por Steve McQueen, Fassbender interpreta Bobby Sands, um nacionalista irlandês que faz greve de fome na prisão durante os anos 1980. O filme apresenta o protesto através do cansaço e da magreza do corpo, acentuando a transformação corporal de Fassbender como forma de aludir às mensagens ideológicas da narrativa sobre política e resistência. Outro filme estrelado por Fassbender que enfoca a performance corporal é *Shame*, lançado em 2011 e também dirigido por Steve McQueen. O ator interpreta um viciado em sexo que vive em Nova York imerso em relacionamentos disfuncionais com a família e amigos. O filme coloca o corpo em primeiro plano nas inúmeras cenas de sexo explícito, construindo-o como um local de anseios e desejos compulsivos. A atuação de Fassbender constrói uma descrição complexa das fronteiras entre o prazer corporal e o envolvimento emocional. Para Wagner, o processo de metaperformatividade do corpo

bélico está ligado à "capacidade de ter – e exibir – um corpo que ressoa com os atributos corporais de outros corpos através de clivagens históricas" (WAGNER, 2008, p. 55). Nesse caso, a filmografia de Fassbender exibe uma intrincada relação com o potencial do corpo para transmitir na tela ideologias e críticas, sejam em relação à resistência física do corpo ou à sua entrega aos prazeres, contribuindo para a sua representação multifacetada de um guerreiro transformado em tirano solitário no *Macbeth* de Kurzel.

O Corpo Bélico como Líder

O filme abre com a imagem do corpo do filho morto de Macbeth, estabelecendo um dos principais temas da narrativa: a contemplação da morte. O vento faz farfalhar a vegetação em torno do corpo imóvel da criança e as franjas do pano que envolve sua cabeça. A contemplação está diretamente ligada ao ato de testemunhar, com o plano seguinte mostrando os enlutados, Macbeth, Lady Macbeth (Marion Cotillard), Banquo (Paddy Considine) e Fleance (Lochlann Harris) olhando desoladamente para o corpo deitado no chão. A figura de Macbeth aparece primeiro envolta por uma túnica que revela apenas seu rosto desamparado enquanto cumpre seu último dever paterno no enterro de seu filho. Seu corpo não é de um guerreiro ou líder, mas de um pai e marido soturno que contempla a perda da juventude e o encolhimento de sua linhagem. Como parte da cerimônia fúnebre, o corpo da criança é cremado, e o fogo é estabelecido como um tema significativo do filme, uma evocação do poder da morte que lentamente reduz o corpo a cinzas, tornando-o irreconhecível.

A paisagem torna-se então o foco da representação visual do entorno no qual a narrativa se desenrola, e particularmente da sequência de batalha que se aproxima, como uma forma de situar os personagens frente à grandiosidade das cadeias montanhosas escocesas. A predominância de filtros azuis e cinzas na representação dessas imagens, junto com a trilha sonora dramática, contribuem para o tom sombrio dos acontecimentos. A quietude dos cumes nevados das montanhas em contraste com o ritmo veloz com que a névoa se move pela tela apontam para a aspereza e o vigor do ambiente. Nessas imagens transparece o caráter implacável do ciclo de vida e morte vivenciado pela família de Macbeth na cena anterior e dos eventos tenebrosos da batalha que virá. David Melbye explica que no cinema "o ambiente também pode ter uma dimensão psicológica atuando para além do papel coadjuvante de um pano de fundo [que] reflete os estados subjetivos" dos personagens (MELBYE, 2010, p. 1). Na conferência online sobre *Macbeth* em Cannes, Kurzel observa que a importância da paisagem para os personagens está relacionada a "como a paisagem dá dimensão à sua tragédia, como os faz sentirem-se muito pequenos em meio a essa história extraordinária, como os intimida".

O entorno não é composto apenas por cenários onde a narrativa se desenrola, mas funciona como um poderoso sinal do estado psicológico dos personagens.

A sequência da batalha começa com um clima de coletividade e união conforme uma panorâmica mostra os soldados de Macbeth chegando em meio a uma espessa névoa. O próprio Macbeth está cercado por seus colegas soldados, que se movem em uníssono e exibem, todos, características corporais bélicas, com seus armamentos de batalha e os rostos pintados para a guerra. Com três traços negros pintados grosseiramente no rosto, os guerreiros calejados mostram uma prontidão para a batalha que contrasta com o grupo de jovens soldados que os esperam no campo. Enviados pelo Rei Duncan (David Thewlis) em um esforço para reforçar as linhas escocesas contra Macdonwald (Hilton McRae), os soldados, com sua aparência infantil, são apresentados com rostos limpos. O filme retrata seus corpos imaculados em uma série de closes de seus rostos juvenis, acentuando uma sensação de inadequação frente à tarefa brutal a ser realizada nos momentos seguintes. Os soldados experientes começam a preparar os jovens para a batalha, prendendo as espadas em suas mãos e pulsos e pintando seus rostos. A transformação do corpo juvenil em corpo bélico não é uma metamorfose completa, pelo contrário, apenas enfatiza a vulnerabilidade e inexperiência daqueles que estão prestes a entrar em um confronto mortal. Macbeth auxilia um jovem soldado em particular, amarrando a espada em sua mão e pintando cuidadosamente três traços em seu rosto, preparando o jovem corpo para se tornar uma arma à sua própria imagem, uma perpetuação do seu legado de guerra. Macbeth finaliza a preparação do corpo para a batalha acariciando afetuosamente o rosto do rapaz, assim como faria com um ente querido, buscando confortar o jovem soldado que está claramente petrificado com a ideia de entrar em combate e com sua aparente incapacidade para tão árdua tarefa. Embora essa preparação para a guerra pareça associada à forma como os soldados estreitam os laços rezando juntos e ajudando uns aos outros, esta cena simboliza os preparativos para a morte, uma contemplação prévia do ato de morrer e uma última interação entre personagens cujo destino incerto está prestes a se desenrolar na batalha.

A batalha em si é retratada como um mergulho no microcosmo do combate, uma vez que não há uma visão geral apresentando a posição geográfica e as táticas dos exércitos. A imersão na ação do campo de batalha começa quando Macbeth e seus soldados aparecem em postura de combate diante do exército adversário que está à direita, fora da tela. Os corpos dos soldados balançam para frente e para trás em uma demonstração de inquietação e ansiedade com o embate iminente. Macbeth lidera o ataque levantando sua espada e gritando, sendo prontamente seguido pelo resto dos soldados, em uma representação da sincronia corporal e ideológica entre eles.

Seu status de liderança é reforçado por um travelling que acompanha a massa de soldados avançando em direção à câmera. Macbeth está enquadrado no centro, com seu corpo armado e pintado para a guerra exibindo uma postura destemida e cercado por soldados unidos no mesmo propósito violento.

As mudanças na velocidade da cena, que passa de um movimento normal para a câmera lenta, servem para destacar os atos de violência e os efeitos nos corpos. Como David Bordwell e Kristin Thompson observam, a câmera lenta é "usada para dar ênfase, uma forma de se deter em um momento" (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p. 168). A primeira câmera lenta mostra a massa de soldados se aproximando do inimigo em um plano extremamente longo. Esta imagem destaca a enorme multidão no campo de batalha e cria uma expectativa de confronto entre os dois grupos. Durante as cenas em câmera lenta, o som que escuta é um ruído semelhante a uma vibração abafada em um forte contraste com as cenas em velocidade normal, nas quais os gritos dos soldados preenchem todo o espaço auditivo do filme. Um corte abrupto leva o público de volta à velocidade normal e, desta vez, a câmera está posicionada entre os homens de Macbeth, seguindo de perto o líder. Os sons do choque das armas e de gritos de incentivos inundam a tela apenas quando a câmera é abruptamente retirada do meio da batalha e posicionada no espaço que separa os dois exércitos. A câmera lenta e o zumbido abafado acentuam a sensação de expectativa pelo encontro físico dos corpos adversários. Macbeth, em um longo plano em câmera lenta, salta com sua espada em riste, pronto para derrubar o inimigo. Assim que sua espada toca a arma de seu inimigo, a velocidade retorna ao normal e caos dos sons e imagens da batalha assume o primeiro plano. A postura de Macbeth no combate torna-se cada vez mais brutal à medida que ele gira sua espada para abater o máximo possível de adversários. Ele não usa apenas sua espada, mas também recorre a um envolvimento mais diretamente corporal usando seus punhos. Essas imagens constituem a culminação de seu corpo bélico em ação, ou seja, são a representação de um líder determinado e inabalável que encarna e desempenha o papel de um guerreiro. Ele se mostra um assassino sanguinário, alterando o espaço ao seu redor e configurando-o como um local de violência coletiva. Wagner comenta que "o corpo de guerra estica sua pele, projeta seu interior para o exterior e cria, transforma, torna-se um novo ambiente, um espaço de guerra" (WAGNER, 2008, p. 61). No filme, a atitude corporal de Macbeth aparece como um elemento essencial na encenação da violência em ação no campo de batalha.

A transposição dos estados emocionais dos personagens para o colorido cinematográfico ganha o primeiro plano à medida que a presença das três bruxas e do rapaz é mais enfatizada no combate. À medida que a batalha avança, a desordem

cronológica da ação se acentua para representar sensorialmente a natureza caótica dos acontecimentos. Algumas imagens retratam um comportamento incomum no campo de batalha, como Macbeth parado no lugar e atordoado, olhando para algo que ocorre no espaço fora da tela. O plano médio em câmera lenta do guerreiro imóvel, em contraste com seu comportamento ativo anterior, denota a criação de um espaço bélico distinto, um lugar paralelo de contemplação sensorial. A névoa deixa o entorno indefinido e transporta temporariamente o corpo do líder para um local indeterminado, desvelando o estado emocional do personagem através de sua performatividade, da mudança na velocidade do filme e da ênfase na cor. A câmera adota o ponto de vista de Macbeth para revelar as três bruxas às margens do campo de batalha. O plano que mostra as bruxas introduz uma mudança profunda no esquema de cores do filme, com o predomínio de tons de amarelo na imagem. Em uma entrevista para a *VFX Magazine*, uma revista online, Adam Glasman, o colorista do filme, explica que:

> a batalha inicial tem um clima azulado frio, e então em certos planos saltamos para mostrar as bruxas na batalha e tudo fica amarelo. Isso é intencional; era para ser discrepante mesmo. O fato de Macbeth estar alucinando ou certamente tendo uma visão mística significava que eles poderiam parecer diferentes, porque esses planos mostram o seu ponto de vista (POV), você o vê na batalha e seu POV mira as bruxas e é aí que a cor salta.

Os tons de azul e cinza da sequência de batalha que transmitem a brutalidade da situação e enfatizam a frieza do metal são interrompidos pelo amarelo que ressalta a imagem das bruxas, um reflexo do estado psicológico de Macbeth.

É quando a representação da batalha perde completamente sua linearidade cronológica que a sequência de planos foca os horrores do combate, que passam a ser o ponto central do filme. A natureza tátil da representação da violência está em primeiro plano nas imagens que retratam os corpos dos soldados em combate direto. A intimidade corporal aliada à quase imobilidade dos seus movimentos, devido ao efeito de câmera lenta, proporcionam a contemplação do momento da morte e da violação do corpo, como se fossem uma série de pinturas. Essa representação da carnificina do combate evoca, por exemplo, as obras de Goya no enfoque dado às consequências brutais da guerra para o corpo. No *Macbeth* de Kurzel, esses quadros exploram os detalhes particulares da carne sendo penetrada por espadas e o ato de estripar o inimigo com o objetivo de dar solidez ao contexto impiedoso em que Macbeth está inserido. O campo de batalha é retratado como um espetáculo tenebroso de atrocidades, culminando na morte do jovem soldado que foi mostrado anteriormente na narrativa em sua preparação para a batalha. Em um close-up

médio em câmera lenta, o rapaz tem a garganta cortada enquanto grita, uma cena ao mesmo tempo perturbadora e pormenorizada devido ao foco minucioso no sangue que espirra de seu pescoço pelo cortado pela faca. O corpo do jovem soldado cai lentamente para fora do enquadramento, perdendo sua vitalidade durante a queda.

A combinação dos horrores do combate com a devastação de corpos caídos após a batalha estabelece uma conexão somática com os danos psicológicos de Macbeth causados pela guerra. Como um eco da cena inicial do funeral da criança, o corpo do rapaz é representado deitado no chão com a vegetação seca ao redor farfalhada pelo vento, enquanto Macbeth assiste pesaroso, contemplando mais uma vez a morte da juventude. Banquo e Macbeth arrastam o jovem soldado para uma pilha de corpos e, enquanto carrega outro corpo nos ombros, este declara tristemente, "nunca vi dia assim, tão feio e belo". Há uma ênfase na complexidade dos sentimentos de satisfação pela vitória combinados com o desgosto pelas perdas causadas pela guerra. Os dois guerreiros calejados olham fixamente para a pilha de corpos que simboliza o universo singular em que habitam, o espaço da guerra. O campo de batalha é uma zona de exceção, onde infligir violência e morte torna-se uma forma de sobrevivência, mas que também deixa profundas cicatrizes psicológicas na psique do guerreiro que o acompanham mesmo fora do combate.

A performance de Macbeth como corpo militar ganha relevo na cena em que ele ajuda a amputar a mão de um soldado. Macbeth segura o soldado contra seu próprio corpo, envolvendo afetuosamente o homem em seus braços. O corpo do soldado cobre o de Macbeth, em uma representação corporal que expressivamente "veste o corpo do líder com as coisas da guerra" (WAGNER, 2008, p. 58). Além das armas e couraças, o corpo de Macbeth é representado visualmente de forma bélica através de uma conexão tátil extrema com seus próprios soldados, gestos que revelam uma intensa camaradagem e envolvimento com o contexto da guerra. Uma das profecias das bruxas é confirmada durante esta cena, quando Macbeth recebe a notícia de que se tornou Thane de Cawdor, um evento que inicia sua transformação de corpo de um líder em um rei solitário. Esse período de transição é sugerido quando Macbeth vai até o corpo do jovem soldado, prestes a ser enterrado junto a outros. O guerreiro coloca duas pedras nos olhos do menino, assim como fez com seu próprio filho no início do filme. Ele aproxima o rosto do corpo do jovem soldado e diz "os temores do presente são menos terríveis do que os criados pela imaginação". O tema da morte permeia a cena de forma complexa, pois enquanto Macbeth testemunha o corpo destroçado do soldado, resultado de atos de violência, ele entretém pensamentos assassinos a respeito da profecia de se tornar rei. A corrupção da mente e os horrores da batalha são justapostos nesta cena.

Os corpos vivos e mortos são constituídos como significantes de mensagens sobre a devastação da violência e a luta interna de Macbeth em torno do ato de matar.

O Corpo do Tirano

Enquanto despe sua couraça de guerreiro após retornar para casa, Macbeth traz consigo as memórias implacáveis da batalha, especialmente enquanto debate-se com a decisão de assassinar o Rei Duncan. O filme mostra o quanto as atrocidades cometidas e testemunhadas assombram Macbeth quando este se vê transportado mentalmente para as guerras do passado. Ele se isola em um mundo de memórias caóticas que sugere o trauma psicológico do combate. Diferentemente das representações de batalha no início do filme, as memórias de Macbeth são apresentadas de maneira rápida, numa demonstração de como a lembrança dos eventos é afetada pelo estado psicológico de uma pessoa. Em uma de suas lembranças, ele está enquadrado no meio do campo de batalha enquanto a ação ao seu redor se desenrola em velocidade acelerada. A sequência de planos que mostra suas lembranças de guerra são entrecortadas pela imagem recorrente em tons de amarelo das bruxas e pela imagem em tons de azul do jovem soldado em desespero durante o combate. Na representação do mundo interior de Macbeth, o foco não está em suas vitórias e realizações. Pelo contrário, a ausência de uma atmosfera de heroísmo é contrastada com a persistência dos traumas de guerra que o levam ao isolamento do soldado sobrevivente.

A cena continua com Macbeth vendo a primeira aparição do jovem soldado que segura a adaga e segue na frente rumo à tenda de Duncan. Vestido com roupas de combate, com sua garganta ensanguentada trazendo marcas de corte, a figura do rapaz se desdobra em múltiplas camadas de sentido como uma lembrança dos horrores do passado e da própria mente perturbada de Macbeth que continua revivendo a violência que testemunhou e infligiu em combate. Além disso, é a memória deste rapaz que pertence à dimensão paralela do campo de batalha e a lembrança do seu ser guerreiro que dá ao calejado soldado Macbeth a coragem para matar Duncan. O corpo do guerreiro é evocado aqui para vencer o medo da indecisão, mas desta vez Macbeth está sozinho, sem seu exército. Seu TEPT é destacado nesta cena através das memórias de batalhas que inundam sua mente, dando forma à figura do jovem soldado morto em combate. Randell e Redmond observam que "a noção do retorno indesejado do corpo bélico é um tropo recorrente nos testemunhos de traumas de guerra" (RANDELL; REDMOND, 2008, p. 6). Ao retratar a alucinação com o jovem soldado morto, particularmente em conexão com o assassinato do rei, o filme enfoca

o processo de derrocada do líder coletivo em uma figura solitária, psicologicamente ferida e à mercê de seu mundo isolado de memórias traumáticas.

O filme continua a retratar o retorno do corpo dos mortos, desta vez em conexão com a violência praticada por Macbeth após ser coroado rei. Por meio de assassinatos, como os de Duncan e Banquo, o corpo de Macbeth é gradualmente despojado dos elementos de liderança e acaba por ser relegado ao status de tirano. Sua profunda imersão em um mundo de sofrimento mental ganha destaque na cena do banquete em que ele vê o fantasma de Banquo. Toda a sequência é colorida em tons de amarelo, uma alusão à cor usada na aparição sinistra das bruxas. A crescente perturbação mental de Macbeth é retratada não apenas por um único plano exibindo o delírio alucinatório, mas a cena como um todo é marcada por uma atmosfera de desequilíbrio, da mesma forma como Macbeth está sendo totalmente consumido, assombrado pelos atos assassinos que cometeu. O corpo de Banquo retorna trazendo um detalhe significativo: seu rosto pintado para a guerra remete ao campo de batalha, a época em que Macbeth ainda era portava o corpo de um guerreiro e líder. Os três traços negros pintados no rosto de Banquo trazem ao primeiro plano o passado de combate, enquanto o efeito global de sua presença evoca a memória de uma atrocidade muito mais recente. Como observa Adele Parker, a imagem do soldado retornado "encarna a experiência subjetiva de viver o passado e o presente simultaneamente, e é precisamente quando essa experiência se exterioriza que ela se torna anormal e inquietante" (PARKER, 2008, p. 97). Macbeth alude aos elementos estranhos e perturbadores da alucinação quando comenta que "houve um tempo em que quando o crânio era partido, o homem ali morria, e tudo estava feito. Mas agora os mortos se levantam e nos derrubam de nossos assentos". As aparições reforçam o tema da circularidade da violência como a materialização da memória dos atos do passado e das consequências no futuro.

Na sequência do banquete, Lady Macbeth desempenha um papel importante na tentativa de manter o status de Macbeth como líder. Seu esforço para dissipar a atmosfera de estranhamento com o comportamento errático de seu marido é frustrado pelo recrudescimento das alucinações de Macbeth e pela exibição pública de sua instabilidade. Quando ela se aproxima de Macbeth, que está imobilizado no meio do saguão pelo horror de avistar o espectro de Banquo, ele coloca seu corpo bem próximo dela na tentativa de envolvê-la em sua própria visão do soldado morto. Lady Macbeth o conduz de volta à mesa, tentando disfarçar a estranheza de suas palavras e ações, mas sua transformação é demasiadamente aparente. Seus esforços para trazer Macbeth de volta à sua velha natureza são uma lembrança do antigo corpo do rei, do que ele deveria ser em termos de postura e discurso, e geram uma reação

oposta, isto é, ressaltam o desgaste mental e físico causado pelas aparições e pelo medo em seu diálogo constante com figuras invisíveis.

Os corpos dos soldados que pereceram em combate retornam como um exército de mortos, que aparecem para Macbeth como mensageiros proféticos. Esta sequência se apoia na justaposição de tons de amarelo e azul para explorar as nuances psicológicas do modo como Macbeth percebe os eventos. Depois de ser informado pelas bruxas do vaticínio sobre sua invencibilidade, Macbeth caminha por um campo enevoado na direção oposta aos corpos retornados de seus soldados, que o alertam contra a ameaça representada por Macduff (Sean Harris). Saturada de tons amarelos, a cena mostra os soldados com espadas nas mãos, caminhando para fora do enquadramento sem fazer contato visual com Macbeth. O exército que uma vez marchou com seu líder, agora segue na direção contrária. A cor do filme muda bruscamente quando chega o jovem soldado, um quadro saturado de tons de azul. Essa representação indica um retorno abrupto da mente de Macbeth ao campo de batalha, uma vez que essa cor esteve associada ao longo de todo o filme ao combate. A figura do jovem soldado vestido com roupa de combate e com suas feridas mortais expostas aparece a Macbeth com uma certa familiaridade, que exibe um sorriso suave. Depois que o rapaz comunica a parte da profecia de que qualquer homem nascido de mulher poderá matar Macbeth, os dois se abraçam. A presença alucinatória do jovem soldado e o carinho que Macbeth demonstra por ele remetem às complexas ligações emocionais que se estabelecem durante a guerra e aos efeitos de tal proximidade.

O estabelecimento de um ambiente de camaradagem e as consequências de testemunhar perdas trágicas no campo de batalha são temas que têm sido cada vez mais discutidos nos estudos sobre a guerra. Sebastian Junger, um jornalista de guerra e cineasta envolvido na cobertura de conflitos contemporâneos, explica em uma entrevista online para a *Vanity Fair* que as pesquisas mostram que para os soldados modernos a perda de um companheiro próximo é o pior evento que pode acontecer durante seu serviço ativo. Ele observa que a experiência da morte de um amigo "funciona como um gatilho para um colapso psicológico no campo de batalha e para as dificuldades de readaptação depois que o soldado volta para casa". No filme, Macbeth demonstra claramente uma afeição pelo jovem soldado enquanto ele está vivo, assim como nos momentos em que este retorna após a morte. O foco mental de Macbeth na atmosfera do campo de batalha e na lembrança dos soldados mortos retrata uma fuga para seu próprio mundo psicológico povoado por memórias de lealdade e camaradagem.

O corpo de Macbeth, despido de seus atributos de liderança coletiva e propósito, ocupa o primeiro plano na sequência de planos que retratam seu isolamento e

desequilíbrio mental. A transformação do corpo de um líder no corpo de um rei isolado é realçada pela sua tentativa de manter algo da tenacidade corporal de sua natureza militar apenas para acabar arrastado para um mundo de contemplação aturdida. Na sequência de planos, Macbeth está sozinho em seu quarto espaçoso, onde gira sua espada como se estivesse exercitando suas habilidades para a batalha, corre e acelera de um lado para o outro. Embora tente manter alguns elementos corporais de seu ser guerreiro, seu corpo não tem mais a estrutura para isso. Às vezes, ele permanece imóvel no meio da sala, seu corpo balançando para frente e para trás como se estivesse em transe. A voz de Lennox (David Hayman) contribui para o efeito de desconstrução de Macbeth como um líder confiável quando diz "aqueles que ele comanda seguem apenas sua autoridade. Não os move o amor". A performance do corpo de Macbeth é resumida no testemunho de Lennox sobre a reação das pessoas à imagem que o Rei exibe publicamente, uma presença corpórea sem conexão coletiva com seus soldados.

A sequência final de batalha é um forte exemplo da transposição dos pensamentos e emoções de Macbeth para a cor do filme, levando o corpo do Rei a habitar um espaço sem fronteiras. A cor dominante dessa cena é o vermelho, uma evocação do tema do fogo que permeia a narrativa. A morte e a desintegração estão ligadas ao uso do fogo, tanto em funerais como nas execuções. Glasman explica que os tons vermelhos transmitem uma atmosfera "como se Macbeth tivesse ingressado em sua própria versão do inferno". Além do uso saturado de cor que atinge diretamente os sentidos, a fumaça e as cinzas da floresta em chamas contribuem para criar um espaço bélico paralelo, que não possui uma localização geográfica determinada, mas que funciona como uma projeção da agitação interna dos personagens. Os dois protagonistas da luta são Macbeth, que tenta consolidar sua posição como rei removendo todas as ameaças possíveis, e Macduff, que busca vingança pelo assassinato de sua família.

Vestido com suas roupas de guerreiro e com o rosto pintado para a guerra, em uma emulação vazia de seu antigo eu, Macbeth enfrenta Macduff sem o apoio de um exército leal, já que seu corpo performativo de líder perdeu toda sua legitimidade no final do filme. Em vez de um grupo de guerreiros, Macbeth é acompanhado por um exército espectral que se mantém ao fundo, observando os acontecimentos em silêncio. A luta é retratada como um encontro íntimo entre os dois personagens, alternando velocidade normal e câmera lenta. Os momentos em que conseguem ferir um ao outro são ampliados sensorialmente pelas imagens em velocidade mais lenta, permitindo a contemplação do sangue que espirra das feridas. Um dos contrapontos entre as sequências inicial e final de batalha é que esta última justapõe o diálogo com a coreografia de luta. Ao dividir sua atenção entre a energia bruta do guerreiro e a exposição dos pensamentos

que o consumiram ao longo da narrativa, Macbeth abre espaço para uma troca de palavras que acaba levando à descoberta da vulnerabilidade de seu corpo.

Durante o confronto, Macbeth imobiliza Macduff contra o chão e empurra a espada através de sua garganta, criando um momento de proximidade e revelação. Nesse ponto da narrativa, a bravura de Macbeth é reforçada pela crença em sua invencibilidade, sua "vida encantada" na qual nenhum homem nascido de mulher pode ameaçar seu reino. Macduff então revela que foi "do ventre de sua mãe arrancado antes do tempo", uma informação que inverte as chances da luta e condena o corpo de Macbeth a ser vulnerável, um corpo comum, não de um líder, guerreiro ou rei. Quando Macduff o golpeia, o close-up foca o sangue que escorre do ferimento e desce pelos dedos de Macbeth. Seu corpo está exposto, foi penetrado pela arma de Macduff e pode morrer. Embora ferido e desprovido de energia militar, Macbeth diz "empunho frente a meu corpo meu escudo guerreiro" na tentativa de evocar a atmosfera passada de seu antigo eu, um corpo preenchido pelo legado de combate e irmandade. Ainda que Macbeth traga uma adaga na mão e acolha de bom grado a continuação da luta, seu corpo não funciona mais como um guerreiro e sua performance carece de qualquer tipo de legitimidade ou senso de justiça. O close-up íntimo enquadrando os dois personagens retrata um rei que espera pelo ataque de Macduff, quase como um ato de irmandade, pondo fim ao reinado de Macbeth.

Ao contrário dos filmes de Welles e Polanski, nos quais Macbeth tem a cabeça decapitada, o filme de Kurzel adota uma abordagem diferente na representação da morte do corpo de Macbeth. Em vez de sofrer qualquer tipo de mutilação, o corpo de Macbeth é mostrado de joelhos, com a cabeça baixa, focando sua inusual quietude em comparação com a energia de suas ações em combates anteriores. Esse contraste traz à tona o esvaziamento do poder de seu corpo agora morto, um corpo sentado passivamente em meio à paisagem escocesa enquanto os soldados de Malcolm (Jack Reynor) passam em um longo plano picado. A insignificância atribuída ao corpo de Macbeth neste momento, embora ele mantenha o aspecto exterior de um guerreiro, é destacada em um plano geral que retrata sua silhueta solitária sentada em meio à paisagem, cercada por altas montanhas. Seu corpo físico está íntegro, mas o vazio de sua performance corporal perdura nas consequências das ações assassinas que cometeu. Não há nenhuma cerimônia para homenagear o fim de seu reino nem algum soldado amigo para providenciar um funeral. Seu corpo solitário permanece ao ar livre, e agora pertence a um espaço de morte. Os momentos finais do filme oferecem um vislumbre da natureza cíclica da vida e da morte, justapondo o cadáver de Macbeth e a vivacidade de Fleance ao pegar a espada do ex-rei e correr pelo campo aberto. Fleance, que já teve sua vida em perigo ao ameaçar a

harmonia do reinado de Macbeth, está de posse da própria espada que pertence ao rei, um sinal da inevitabilidade da profecia das bruxas sobre os filhos de Banquo se tornarem reis.

Conclusão

O filme coloca em primeiro plano a natureza cíclica da existência humana ao enfocar o papel da juventude e a forma como a morte se torna uma força geradora em vez de apenas um elemento estritamente destrutivo. As recorrentes alusões à atmosfera de tristeza pela morte de personagens jovens, como a criança morta no início da narrativa e o jovem soldado morto no campo de batalha, apenas acentuam a perversidade das ações de Macbeth quando ele tenta matar Fleance e queima os filhos de Macduff na fogueira. O corpo de Macbeth como pai e guerreiro frente à morte da juventude é retratado de uma maneira muito diferente do seu corpo pós-heróico, em uma busca constante para tornar estéril o mundo ao seu redor matando ou tentando matar as crianças que ameaçam seu trono. A juventude está ligada tanto à perda quanto à persistência de legados, duas posições antagônicas nas quais o advento da morte se torna o elemento decisivo. A morte é vista como uma força que instaura situações e gera atitudes que influenciam a narrativa. De acordo com James Calderwood, "a morte, perversamente procriadora, recusa-se a ser definitiva. O assassinato de Duncan gera o vingativo Malcolm, o assassinato de Banquo gera Fleance e uma linha de reis que leva a Jaime I, e o assassinato da família de Macduff gera o assassino de Macbeth" (CALDERWOOD, 1987, p. 124-125). O ciclo da vida, com sua jornada que atravessa a juventude e da morte, é representado como uma força irrefreável no filme, que se passa nas vastas e impassíveis paisagens da Escócia.

O *Macbeth* de Kurzel é narrado como um conto de um homem assombrado, um retrato de como o passado está entrelaçado ao presente e de como as memórias da morte e de atos violentos, no campo de batalha ou na luta pela grandeza, estão sempre ressurgindo. Macbeth é retratado como a personificação da deterioração psicológica causada pela guerra, uma referência à visão contemporânea dos sintomas de TEPT. Seu corpo em batalha é construído de uma forma que remete a elementos de liderança e irmandade, mas o peso das brutalidades vivenciadas durante o combate altera essa composição corporal. As possibilidades de grandeza e poder associadas ao passado de violência que o assombra transformam a performance do corpo de Macbeth de guerreiro em rei sem justificar suas ações. O filme destaca esses estados psicológicos por meio do uso de cores saturadas que vão variando conforme a atmosfera muda de combate coletivo, para confrontos solitários e para alucinações. A velocidade das imagens também contribui para ressaltar o violento confronto corporal entre os corpos dos soldados e a percepção da batalha como um evento subjetivo e turbulento. O elemento contemporâneo do soldado

que retorna e as complexidades do estado psicológico em que se encontra após passar por incidentes traumáticos são pontos adicionais que podem ser observados no *Macbeth* de Kurzel. Há uma ênfase naquilo que constitui a masculinidade corpórea e em um imaginário bélico pós-heroico vistos através das lentes de uma visão contemporânea da guerra. O filme apresenta uma versão multifacetada, em termos temáticos e visuais, da já rica história de *Macbeth* ao oferecer uma investigação sensorial de como a violência no espaço da guerra pode ter ramificações no mundo psicológico dos personagens, estejam eles dentro ou fora do campo de batalha.

Referências

BLOOM, H. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. *Film art:* an introduction. New York: McGraw Hill, 2008.

BURNETT, M. T.; WRAY, R. "Introduction". In: BURNETT, M. T.; WRAY, R. (eds.) *Screening Shakespeare in the Twenty-First Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 1-12.

CALDERWOOD, J. *Shakespeare and the denial of death*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.

CLARK, S.; MASON, P. "Introduction". In: CLARK, S.; MASON, P. (eds.) *The Arden Shakespeare edition of Macbeth*. London: Bloomsbury, 2018, p. 1-124.

DAVIES, A. *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brooke and Akira Kurosawa*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

GLASMAN, A. *Making Macbeth: behind the scene*. VFX Magazine. www.vfxmagazine.com/portfolio/making-macbeth/. Accessed 10 May 2018.

HAGELIN, S. "Bleeding bodies and post-cold war politics: *Saving Private Ryan* and the gender of vulnerability". In: RANDELL, K; REDMOND, S. (orgs.) *The war body on screen*. New York: Continuum, 2008, p. 102-119.

JACKSON, R. "Introduction: Shakespeare, films and the marketplace". In: JACKSON, R. (ed.) *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 1-12.

JORGENS, J. J. *Shakespeare on Film*. London: Indiana University Press, 1977.

JUNGER, S. *How PTSD became a problem far beyond the battlefield*. Vanity Fair, 2015. www.vanityfair.com/news/2015/05/ptsd-war-home-sebastianjunger. Accessed 17 May 2018.

MACBETH. Justin Kurzel, Uinted Kingdom, Studio Canal, 2015.

MACBETH – conference – (en) Cannes 2015. Uploaded by Festival de Cannes (Officiel). www.youtube.com/watch?v=Q2IyD0LGtnk. Accessed 18 May 2018.

MATTES, A. *Justin Kurzel's Macbeth: visually magnificent but dramatically unsatisfying*. The Conversation, 2015. www.theconversation.com/justinkurzels-macbeth-visually-magnificent-but-dramatically-unsatisfying-48004. Accessed 15 May 2018.

MELBYE, D. *Landscape allegory in cinema: from wilderness to wasteland*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

PARIS, C. *The what and how of PTSD: understanding and moving beyond*. Victoria: Friesen Press, 2016.

PARKER, A. "They came back: war and changing national identity". In: RANDELL, K; REDMOND, S. (orgs.) *The war body on screen*. New York: Continuum, 2008, p. 86 -101.

RANDELL, K.; REDMOND, S. "Introduction: setting the screen". In: RANDELL, K; REDMOND, S. (orgs.) *The war body on screen*. New York: Continuum, 2008, p. 1-13.

WAGNER, M. "A king(dom) for a stage: the war body in and as performance". In: RANDELL, K; REDMOND, S. (orgs.) *The war body on screen*. New York: Continuum, 2008, p. 50-63.

Submetido em: 22 abr. 2019 | Aprovado em 29 abr. 2020