



P E N G U I N



C L Á S S I C O S

WILLIAM SHAKESPEARE

---

MACBETH



WILLIAM SHAKESPEARE, dramaturgo, poeta e ator inglês, nasceu, crê-se, a 23 de abril de 1564 em Stratford-upon-Avon, numa família de comerciantes bem-sucedidos. Apesar de poucos registos terem chegado até nós sobre esta época, terão constado da sua educação a aprendizagem do latim e a leitura extensiva dos autores clássicos. Aos 18 anos, casou com Anne Hathaway, com quem teve três filhos: Susanna e os gémeos Hamnet e Judith.

Em 1594, junta-se à companhia de teatro The Lord Chamberlain's Men, mais tarde renomeada como The King's Men, em Londres, com que trabalharia até ao fim da sua carreira. Entre 1585 e 1613, a produção dramática de Shakespeare é inigualável: *Ricardo III* e *Henrique IV* são as suas primeiras produções teatrais, seguidas de *Tito Andrónico*, *Comédia de enganos* e *Dois senhores de Verona*. Mais tarde, seguir-se-ão *Sonho de uma noite de verão*, *O mercador de Veneza*, *Como quiserem, Muito barulho por nada*. Com *Romeu e Julieta* e *Júlio César*, Shakespeare abre o caminho para a escrita daquelas que viriam a ser as suas obras-primas, maioritariamente escritas nos primeiros anos do século XVII: *Hamlet*, *Otelo*, *O rei Lear*, *Macbeth*, *António e Cleópatra*, *Coriolano*. No final da sua carreira, conclui *Cimbelino*, *O conto de inverno* e *A tempestade*.

Apesar de a maioria das suas peças ter sido publicada com considerável êxito enquanto viveu, só mais tarde se compreendeu a verdadeira dimensão do seu génio e o carácter inovador do seu trabalho. A extensão da sua influência ultrapassa as fronteiras do tempo, do espaço e da língua inglesa, verificando-se em escritores de todo o mundo, do século XVII aos dias de hoje, além de romper com os próprios limites linguísticos, sendo observável em manifestações artísticas de todo o tipo, como na música, na pintura e na sétima arte, bem como nas fundações da psicanálise, pela mão de Sigmund Freud.

Considerado um dos poetas mais importantes da língua inglesa e um dos dramaturgos mais influentes de sempre, o legado do «bardo de Avon», que se estende por 39 peças de teatro (comédias e tragédias), 154 sonetos e 3 poemas épicos, desperta, até hoje, a admiração e o entusiasmo de quem estuda e interpreta a sua obra.

DANIEL JONAS nasceu no Porto em 1973. Publicou vários livros de poemas, entre os quais *Sonótono* (Prémio PEN 2007), *Nó* (Grande Prémio de Poesia Teixeira de Pascoaes 2014) e, mais recentemente, *Oblívio* (Prémio dst e Prémio António Gedeão de 2018). O conjunto da sua obra foi galardoado com o Prémio David Mourão-Ferreira/Cátedra Aldo Moro da Universidade de Bari e foi um dos sete poetas europeus nomeados para o Prémio Europeu da Liberdade atribuído pela cidade de Gdansk, pelo seu livro *Passageiro Frequente*. Em 2022 foi distinguido com o Prémio Literário Fundação Inês de Castro, pela sua obra *Cães de Chuva* (Assírio & Alvim, 2021), e recebeu o Grande Prémio de Tradução Literária APT/SPA pelo seu trabalho em *Contos de Cantuária*, coleção de 24 textos escritos por Geoffrey Chaucer no século xiv. Traduziu vários autores, entre os quais Milton, Pirandello, Huysmans e Wordsworth. Colabora regularmente com teatro e leciona nos ensinos básico e universitário.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO	vii
Uma nota sobre a tragédia	vii
Uma nota sobre a tradução	xvii
 Macbeth	 1
PERSONAGENS	3
 ATO 1	 
Cena 1	5
Cena 2	6
Cena 3	10
Cena 4	19
Cena 5	22
Cena 6	25
Cena 7	27
 ATO 2	 
Cena 1	33
Cena 2	36
Cena 3	41
Cena 4	51
 ATO 3	 
Cena 1	55
Cena 2	62
Cena 3	65
Cena 4	68

Cena 5	77
Cena 6	81
ATO 4	
Cena 1	85
Cena 2	96
Cena 3	102
ATO 5	
Cena 1	115
Cena 2	120
Cena 3	122
Cena 4	126
Cena 5	127
Cena 6	130
Cena 7	131
Cena 8	133
Cena 9	136

## INTRODUÇÃO

### Uma nota sobre a tragédia

Ao escrever em 1745 sobre *Macbeth*, o crítico e moralista Samuel Johnson observa, em comentário a um passo particular da peça, que, ainda que o conjunto da sua produção artística se tivesse perdido, um par de versos bastaria para garantir estatuto de imortalidade ao seu autor. Refiro-me a um momento de tensão conjugal entre os Macbeth, em pleno crescendo retórico atiçado por uma eventual mudança de intenções que merece de Lady Macbeth o mais vivo repúdio e uma ácida crítica imputada à tibiaez do marido. A sua pecha foi ter evidenciado reservas filosóficas e morais sobre a prossecução do sanguinário desígnio, e a resposta é um ataque feroz à virilidade do monarca a ser, duvidado na sua coragem, apodado de timorato e inconstante, um militar que teria cedido à letargia da virilidade, um homem emasculado cedendo à tentação das segundas ideias. Este ataque a um orgulho adormecido dura cerca de dez versos:

LADY MACBETH

Estava a esperança ébria?  
Dormiu alguma coisa desde então?  
Acorda ressacada, verde e pálida  
Por ver o que fez livre? O teu fígado  
É o teu amor, está visto. O teu desejo

Parece estar acima do que podes,  
É isso o que te assusta? Sacrificas  
Aquilo que mais preza a tua vida  
Ao prezado covarde de ti próprio  
Cujo lema é «Não ouso mas bem queria»?  
Quer peixe o gato, mas não molha a pata.

(1.3 vv35-45)

Este implacável rol de provocações parece ter combustível para fazer deflagrar, imediatamente, supõe-se, a indignação no seu interlocutor, tomado de ardores em nome da defesa da honra. Adivinha-se assim uma resposta cabal, o desmentido categórico por parte de um profissional da guerra, reagindo com violência às duras imprecações da sua mulher. Mas a resposta é surpreendente:

MACBETH

Psiu!

Ouso fazer apenas o que é de homem;  
Quem ousa fazer mais, homem não é.

Se outras razões não houvesse, este dístico bastaria, na opinião do Dr. Johnson, para fazer de *Macbeth* um lugar novo. Macbeth, picado na sua masculinidade, responde a Lady Macbeth que o verdadeiro homem se mede por uma contenção racional, restringindo-se ao que é necessário, evitando demonstrações fátuas de virilidade insensata e esgrimindo argumentos de filosofia moral. Na verdade, o que este passo opera é um travestismo mental em face das expectativas sociais do público. É como se Macbeth e Lady Macbeth ali trocassem de roupas perante a audiência, sendo a fala o seu guarda-roupa. «Sendo assim, que animal falou por ti?», pergunta-lhe a seguir a mulher, parecendo atribuir aos primeiros propósitos criminosos um cariz primordial, natural,

em contraponto com este passo surpreendentemente filosófico e humano, ainda que *inesperadamente humano*.

*Macbeth* opera uma solução de continuidade bastante peculiar no teatro de Shakespeare. De alguma forma, ela importa para a tragédia um discurso de género que parece razoavelmente reservado às comédias. O cariz genital das suas ambivalências sexuais e do seu travestismo a rodos admitido no espaço libertino das comédias de equívocos parece notoriamente arredado do espaço trágico. Por outro lado, a tragédia define com relativa clareza uma certa arrumação de género e procede a uma organização relativamente pacífica de *papeis*. O que temos de fulgurantemente estranho na «peça escocesa» traduz-se num certo travestismo *mental* localizado no debate entre as personagens de Macbeth e Lady Macbeth. Esta é, a certo passo, a figura mais máscula, modelo de virilidade para o primeiro, apelando a uma contenção dos *receios femininos* no general e à prossecução de uma empreitada necessariamente masculina. Esta transfusão frequente de certas expectativas sociais atinge altas temperaturas no momento em que se caracteriza Lady Macbeth como uma figura absolutamente demencial e sinistra que infunde terror no espectador.

É, justamente, de animalidade que se alimenta esta peça. Ela caminha vertiginosamente para um fim, como um barco impelido pelos empurrões de uma procela a um destino trágico. Macbeth é esse barco sem possibilidade de regresso, acometido por uma força animal e natural rumo a um desígnio obscuro. Macbeth não é igual a nada que conheçamos. Ele é alguém que, como vimos, recusa morder o isco de um qualquer agravo marital, inesperadamente dialéctico e racional, mas também alguém tomado por paixões terrenas e extraterrenas, tolhido por uma ideia fixa, lançado para uma viagem sem regresso da qual se arrepende, mas à qual se entrega com toda a bravura militar, numa constante fuga para a frente marcada por uma tentativa trapalhona de resolução de pontas soltas, como alguém que tenta lavar o chão com uma

mangueirada de sangue. O destino é um único curso traçado por um arbítrio primordial que vai definindo toda uma rota pessoal. A partir de uma sugestão, Macbeth cede ao fantasma da ambição sem que houvesse estudado todos os ângulos de semelhante escolha. Nesse sentido, ele é o barco nas mãos das tempestades que vai ser descrito na evocação de uma das bruxas, quando alude a uma quezília com um certo arraial a quem promete um insistente «encosto». Mas, como a bruxa deixa claro nessa cantilena, e isto é muito relevante na nossa apreciação da arquitectura teológica de *Macbeth*, as bruxas têm poderes limitados. Aliás, o único grande acto de terror que a bruxa parece poder reivindicar é o da insónia. Isto parece querer conduzir Macbeth como um barco a que a bruxa apenas pode importunar, mas não destruir. A sua aniquilação não é poder do sobrenatural ou da sugestão fatídica que dá início à viagem sem volta. O único poder que o sobrenatural tem sobre Macbeth é, precisamente, o da insónia, aliás uma condição que invade toda a peça e acomete uma série de funâmbulos.

Quando, com grande propriedade, se diz que Macbeth matou o sono, prenuncia-se a aniquilação daquilo a que correntemente designamos de paz de espírito, isto é, um estado de relativa satisfação de consciência sem o qual não haveria acesso à eliminação natural de produtos da loucura. Essa higienização por via do sono recorre ao sonho que funciona como agente imagético de terapia e de substituição, propondo uma chave para uma salubridade e que, aliás, está no centro da psicanálise. Ora, esta chave onírica por intermédio de figuras e da imaginação é o próprio combustível que alimenta Macbeth e sem o qual se perde o acesso ao núcleo da sua personalidade. Ao «trucidar» o sono, ele militou contra a hipótese da sua regeneração e continuidade, atentando contra a sua própria essência e viabilidade pessoal. A avassaladora projecção da sua imaginação e a respectiva concretização dos seus devaneios tornam-se, deste modo, os agentes da sua descaracterização. Assim sendo, ele cumpre o desígnio projectado por uma outra entidade

para si, obediente a uma mera indicação cénica na pessoa das bruxas, operando aqui como uma sugestão de destino, uma fatalidade arbitrária. As bruxas orientam Macbeth para o seu destino no sentido em que são menos uma força inapelável, uma seta de futuro, e mais uma tendência às projecções em Macbeth. O seu apetite pelo devaneio diurno é misturado com este convite à fatalidade, corporizada nas bruxas, aparições privadas de Macbeth, tal como depois Banquo, por via do seu fantasma. Neste caso, as bruxas seriam meras projecções de uma grande tela mental de delírios pessoais, apenas actualizadas em personagens que podem ser vistas como altos-relevos de uma assombração pessoal, homúnculos todos de Macbeth.

Estas assombrações são, no texto português, as irmãs Moiras, a que o texto inglês chama *Weird*, propondo-lhes uma materialização capaz de relegar o mero apodo de feiticeiras — o nome *bruxas* não é, aliás, muito frequentado numa peça conhecida por um razoável movimento espírita — aparece apenas em favor de uma existência real, tão real que lhes justifica um apelido próprio. Elas não são apenas *Estranhas*, são modos de diversão das três irmãs da mitologia grega que determinavam o destino e que viriam a merecer aos romanos o nome de Parcas. São, à semelhança das responsáveis pelo manejo da Roda da Fortuna, um tipo de trindade. Enquanto Parcas, simbolizam a gestação, o nascimento e a morte (Nona, Décima e Morta), e são responsáveis pelo tear da vida, respectivamente fiando, medindo e cortando o fio da vida, sendo que a sua jurisdição se dá apenas entre humanos, porém uma jurisdição não vital.

É possível que Shakespeare tenha identificado os modelos para a sua inspiração nas *Metamorfoses* de Ovídio, por exemplo, ou na *Eneida* de Virgílio, embora isso não seja sequer relevante para uma caracterização relativamente abrangente desta materialidade plástica que conta com uma tradição cénica suficientemente difusa. A fonte para a criação destas irmãs *Weird* não é decisiva. E desde

logo não é exactamente pelo carácter totalmente novo destas suas bruxas com poderes limitados. Importante talvez seja dizer que elas são um mecanismo de que o teatro de Shakespeare se socorre para dar conta da projecção de uma personagem, embora essa projecção não seja exclusiva, antes partilhada com o seu companheiro de armas, Banquo. A propósito destas imagens espetrais, com as quais somos confrontados logo no início da peça, Banquo observa:

Pra Forres falta muito? — E quem são estas,  
 Que enfezadas, que roupas tão selvagens,  
 Nem parecem terrenas e porém  
 Aqui habitam!

(1.3)

Desde logo é interessante notar que o próprio lugar se apresenta vago, como se a materialidade do próprio terreno fosse deixada ao critério de uma neblina difusa e sobrenatural, um pasto fértil para visões. Este é um dos inícios mais fortes em todo o teatro de Shakespeare, um dramaturgo especializado em começos fortes. Macbeth e Banquo não sabem onde se encontram. Chegados a uma encruzilhada, a localização de Forres é imprecisa. Nesse momento, são confrontados com indescritíveis criaturas. O leitor/espectador não as estranha, por um lado porque foi avisado e antecipou a sua existência, por outro porque comprehende o desgaste emocional inerente a dois companheiros de armas vindos de uma campanha de matança, um esgotamento nervoso que poderia muito bem propiciar tais visões. O leitor/espectador funciona, neste sentido, como o espírito de Macbeth antes de Macbeth, preparando-lhe a cena para o teatro da sua imaginação.

Ora é justamente aqui que se torna imperioso aniquilar Banquo, não podendo Macbeth eliminar o leitor/espectador. Ele não é tanto o concorrente de Macbeth (aliás, as sinistras irmãs viriam a confirmá-lo) quanto o seu comparte de projecções

e devaneios. Banquo é testemunha ocular das visitações de Macbeth e da sua potência imagética. Neste sentido, Banquo deve ser anulado porque assistiu a um crime, ao crime do sobrenatural. Não apenas um sobrenatural externo com direito a um livre-trânsito por florestas assombradas, mas a uma fantasmagoria pessoalíssima que dá conta de uma possibilidade mágica. A possibilidade mágica é equivalente a uma provável esquizofrenia que tem como recreio amplo a cena do banquete em que o rei recém-coroadado manifesta uma condição clínica. Pródigo em ouvir vozes, o rei é atormentado por uma presença inexistente, a de Banquo, nessa altura morto a mando de Macbeth. Ora, Macbeth tem a certeza de que Banquo foi assassinado; dá-se, porém, que não escapa a ser incomodado por visitações inoportunas de projecções de Banquo. É provável que Macbeth, enquanto alguém que enferma de um carácter alucinatório, possa ver o seu quadro clínico agravado por visitações resultantes de uma consciência em desassossego. Assim, a etiologia que resulta em bruxas e em fantasmas de Banquo apenas pode sofrer modificações de ordem moral e não nervosa. Com isto aponta-se para o facto de Macbeth ser um projeccionista que convive bem com as suas alucinações, até ao momento em que resolve efectuar um corte de cariz ético consigo mesmo. Ao aceder ao encanto das suas próprias projecções, Macbeth torna-se cativo de si e dos seus efeitos. Poderia assim dar-se o caso de a sobrevivência de Macbeth ser possível apenas enquanto ele vivesse a salvo de si, enquanto recusasse a sua participação material no convite onírico das suas próprias projecções. No momento em que resolve aceder ao seu silvo de sereia, ele ingressa de pleno direito no seu próprio mundo — de si próprio — e dele fica refém.

A velocidade da peça é um elemento importante e passa-se tanto no plano discursivo como no plano da ação. É possível que o texto que nos tenha chegado seja, ele mesmo, já uma dramaturgia compósita da tragédia, acondicionada para palco, e, nesse sentido, resulte em maior velocidade para a mais breve das peças

do seu autor, à excepção de duas outras: *A tempestade* e *Comédia de equívocos*. Esta brevidade conduz-nos esotericamente à consideração estrutural que aponta Macbeth como um homem de acção, não de palavras, à semelhança de um Hamlet. Ao contrário deste, Macbeth parece ir directo ao assunto, fazendo praticamente coincidir discurso e acção. Esta convergência de pensamento com acção serve para concatenar fundamentalmente o plano onírico de que esta peça depende para o seu sentido mais radical. No sonho, a linguagem é extraordinariamente condensada até atingir o plano estrito do simbólico; um material que faz depender a sua leitura de uma chave e implica uma tradução que usa muitos mais caracteres do que poderiam ser usados no texto onírico original. Esta densidade poética do universo do sonho é a de Macbeth, e Macbeth é um poeta que tenta traduzir as suas visões. A sua tragédia é a do prosaísmo, quando tenta fazer equivaler visão a acção ou, contrariamente, acção a visão. Os sonhos nocturnos, aquilo que só o sono pode possibilitar, e que, precisamente, Macbeth matou, é justamente o socorro terapêutico que ele dissipá e que vai determinar a lenta e cáustica aniquilação às mãos dos sonhos diurnos. Os sonhos diurnos são a tentativa de regresso a um estado poético e pré-lapsário e podem ser localizados, por exemplo, na tentativa de desfazer a morte de Banquo, que é isso que, no fundo, a sua inoportuna visita na cena do banquete codifica; a fantasmagoria de Banquo é a ilusão de uma reversibilidade que tornaria acções em palavras, ou a passagem do universo das entidades para o universo das especulações. Ao contrário, a representação das bruxas é o regresso a um mundo edénico na cabeça higienizada de um Macbeth bem dormido, em que as palavras são prévias à sua actualização material. O pensamento criminoso, a sua verbalização, é sempre uma primeira via sanitária contra o último reduto da sua execução prática. Macbeth, o militar que é uma máquina de matar, é um poeta que mostra os seus sonhos e procura traduzi-los em ações, caindo, nesse momento, em desgraça,

naquilo a que chamaria a tragédia da prosa. A partir daqui, a sua via dolorosa de terapia torna-se impossível e o caminho é apenas o desbobinar de um novelo de sonhos que o leva de morte em morte.

Se estamos perante um poeta, se estamos perante alguém tremendamente imaginativo, a alocução ou a tradução dessa linguagem concatenada e formidavelmente densa é já parte de uma queda de um estado pré-pecado. Macbeth é atraído pela luz ululante e ofuscante das suas belas imagens, ignorando o facto de essa luz ser terrivelmente forte e destruidora, uma espécie de luz ideal que não deve desdobrar-se em palavras.

Talvez neste problema resida o facto de se acusar Macbeth de uma certa estreiteza de espírito quando comparado com outras figuras eternas ou paradigmáticas no teatro de Shakespeare, desde logo, e outra vez, Hamlet. Shakespeare, mais do que o humano, na acepção do crítico norte-americano Harold Bloom, inventou o sobre-humano, um grande maciço de possibilidades humanas em cada uma das suas mais fortes personagens. É impossível ser-se Macbeth, embora Macbeth possa ser cada um de nós. E não é por acaso que o mesmo obdурado militar, a mesma formidável máquina de matar, esta virilidade atormentada por dúvidas telegráficas, seja a mesma entidade que responde à verborreia feminina da cena sete do primeiro acto, quando a sua mulher o acusa de indolência de espírito e tibiez de propósitos. Quando Macbeth fala, fala poesia feita no próprio momento e absorve-nos com a velocidade indesmentível do seu raciocínio. Macbeth é, no fundo, aquilo a que na gíria futebolística se poderia chamar de falso lento, embora a sua concisão e o seu carácter elíptico resultem de um castigo editorial que equivalha à peça que temos em mãos, e que pode, como referi, ser a versão de palco.

Tendo isto em vista, podemos presumir que a peça, tal como saída do punho do seu autor, e sem as intervenções, tanto de um *Master of the Revels* (o censor que à época afinava politicamente o texto) como de um editor, seria consideravelmente mais extensa.

Em todo o caso, a peça que nos chega é marcada tanto por momentos de uma cortesia densa como por solilóquios elípticos que nos sugerem uma intervenção editorial no texto. A acrescentar a isto subsistem ainda pequenas intromissões de disputada autoridade, de que a inclusão ou não inclusão de Hécate, por exemplo, é um dos exemplos, bem como alguns casos de equívocas incoerências cronológicas (a ida aparentemente de Macduff para Inglaterra conhecida em 3.6 e o insólito anúncio desse mesmo facto, para espanto de Macbeth, em 4.1) e entradas apressadas em cena, desde logo a de Lennox (no fim de 4.1). Não podemos fazer grande coisa em relação a estas dificuldades textuais, uma vez que o texto que nos chega é provavelmente a versão usada em cena entre 1610 e 1620. Mas não é só isto que explica a incrível concisão, se não compressão, da peça. Ela é, como disse, de uma velocidade vertiginosa, em que praticamente não há fronteira entre verbalizar e fazer, fundindo o discurso proléptico numa contrição imediata como se o pensar em fazer equivalesse ao ter sido já feito.

Este método estonteante não é porventura estranho a uma atmosfera que advém de lidarmos com uma tragédia assente em bases aparentemente sobrenaturais. Na opinião do mesmo Samuel Johnson, um poeta que fizesse depender a sua tragédia de agentes sobrenaturais seria votado ao manicómio por transgredir as margens da probabilidade e condenado a escrever contos de fadas em lugar de tragédias. Todavia, na altura em que a peça foi escrita, o seu autor mostra usar um sistema geral em seu benefício. Esse sistema é o de uma crendice generalizada e a prova disso é a aparição algo exótica — uma espécie de imposto estético — do rei Eduardo, o *Confessor*, e do seu toque milagroso, entrando excedentariamente em cena para ministrar, por via de uma moeda mágica, um curativo a uma condição clínica, a escrúfula, conhecido por «o Mal» («Evil») a que a ciência não sabe responder. Trata-se de uma inserção completamente desnecessária que, em todo o caso, espelha um pano de fundo. Esse pano de fundo é aproveitado

magistralmente para a inclusão pacífica dos agentes sobrenaturais que, deste modo, são facilmente aceites pela audiência. Aliás, imaginar *Macbeth* sem bruxas não é simplesmente possível, mas não seja pelo extenso portfólio de superstição que a sua carreira foi amealhando, desde logo ao tornar esta uma peça maldita cuja mera menção do título convida à imediata substituição por anonomásia, optando, normalmente, o iniciado por se referir antes à «peça escocesa».

É interessante que a comprehensível percepção de *Macbeth* enquanto peça assombrada, no plano de um destino demasiado fatídico para ser contrariado, radique numas quantas figuras especiais cujo único poder confirmado é a privação do sono. De facto, a insónia é, como vimos, uma preocupação recorrente na peça e partilhada por vários interessados, e a cura pelo sono um bem muito raro. Macbeth não consegue dormir (a sua primeira confissão e contrição é ter sido ele o assassino do sono), Banquo não consegue dormir, a demência de Lady Macbeth está relacionada com a sua falta de sono, e até mesmo o dístico de Macbeth a que aludi inicialmente é precedido pela pergunta: «Estava a esperança ébria?/Dormiu alguma coisa desde então?» O estado de vigília insana que atormenta toda a peça é, ela também, responsável pela velocidade dos acontecimentos. Esta peça é uma directa, não obstante o Macbeth histórico ter de facto vivido sentado cerca de trinta tranquilos anos no trono — que pertinazmente rima com *sono*.

### Uma nota sobre a tradução

Um dos predicados mais notórios em *Macbeth*, como observado, é a sua velocidade. Procurar mostrar isso no texto português foi desde logo uma preocupação, sob pena de, ao negligenciar

o ritmo original, a tradução abdicar das pretensões a uma derivação razoavelmente satisfatória do texto de que partiu. Era, pois, necessário imprimir toda aquela velocidade vertiginosa de discurso e de acção e, nesse sentido, e desde logo, pareceu imediatamente recomendável afeiçoar isometricamente o texto português, tornando-o um irmão espectral. Para isto acontecer, a tradução teve de plasmar o texto original através de um sucedâneo prosódico que procurou, tanto quanto possível, dar conta não apenas do ritmo original como das suas sonoridades. Esta fidelidade sonora é talvez a mais difícil tarefa de um tradutor, tal como o é a coerente, automática e rigorosa substituição de um tropo por outro.

Uma boa maneira de nos aproximarmos da música de Macbeth é tentar uma aproximação estreita do verso português ao verso inglês, procurando emparelhar o primeiro com o segundo. Este emparelhamento é possível através de uma significativa vassalagem métrica. Assim, a um verso inglês normalmente decassílabo, propõe-se a lição de um correspondente decassílabo português. No caso do pentâmetro jâmbico de Shakespeare, essa intenção passa por tentar influenciar o verso português com o aroma desse mesmo pentâmetro jâmbico, pelo que a intenção passou por marcar o verso português de um modo análogo ao inglês, isto é, procurando importar para a régua de dez sílabas os cinco pés ingleses de um tempo fraco alternado com um tempo forte (U\_). Isto é visível, por exemplo, no verso acima aludido («Dormiu alguma coisa desde então?»), em que a um tempo fraco ou átono se sucede um tempo forte ou tónico. Neste caso, o tempo forte do pé inglês é pontuado pela sílaba tónica do verso português que deve funcionar, idealmente, em regime de sílaba não, sílaba sim. Certamente que este regime não é passível de ser observado com uma regularidade monástica, mas em todo o caso é o sistema por detrás do mecanismo da versão portuguesa. Semelhantemente, o texto português acolhe a rima sempre que tal acontece no original, por norma em certos dísticos de saídas de cena e profusamente

nas litanias das bruxas que a este expediente recorrem, tal como a um verso de extensão mais curta. Há ainda vários momentos em que o verso é alternado com texto em prosa, usualmente para proporcionar um tipo de alívio cómico ou um diálogo menos «prestigiado».

Uma chamada de atenção deve ser feita para o uso do pronome que serve a segunda pessoa do plural, um recurso tradicionalmente indispensável em traduções portuguesas de Shakespeare. De modo a agilizar o texto, o recurso ao mesurado «Vós» é accionado em apenas dois momentos: quando num momento de interpelação nitidamente superior (em presença de um monarca, por exemplo) ou quando se intui a presença de ironia, e nesse caso o recurso a esse dispositivo serve como agulha de mudança de registo (notar-se-á isto, por exemplo, em certos despiques entre os dois amigos Macbeth e Banquo, para dar conta de um eventual subtexto de desconforto entre ambos).

Traduzir *Macbeth* é, como qualquer acto de tradução, uma actividade pessoal circunstanciada em escolhas particulares e, não raro, idiosincráticas. Sem renunciar a partir de uma fidelidade ao original, sendo que, por essa fidelidade, se subsome uma política de emulação prosódica estreita, cada versão é o reflexo de uma identidade, seja ela pessoal, seja ela artística. Tal como um Banquo aturdido, poderia o tradutor dizer: «Isto passou-se assim como o dizemos ou provámos da flor da insanidade que nos rapta a razão?»

*Daniel Jonas*

# Macbeth

## PERSONAGENS

PRIMEIRA BRUXA

SEGUNDA BRUXA *Irmãs Moiras*

TERCEIRA BRUXA

HÉCATE *Deusa das Bruxas*

MAIS TRÊS BRUXAS *cantoras e dançarinas com Hécate*

APARIÇÕES

MACBETH *Senhor de Glamis, depois de Cawdor,  
mais tarde Rei*

LADY MACBETH *mais tarde Rainha*

DUNCAN *Rei da Escócia*

MALCOLM *filho mais velho de Duncan*

DONALBAIN *filho mais novo de Duncan*

SENHORES ESCOCESES:

BANQUO

FLEANCE *filho de Banquo*

MACDUFF *Senhor de Fife*

LADY MACDUFF

FILHO *[dos Macduff]*

LENNOX

ROSS

ANGUS  
MENTEITH  
CAITHNESS

CAPITÃO *ou Sargento*  
PORTEIRO *do Castelo de Macbeth*  
VELHO

TRÊS ASSASSINOS *de Banquo*

SENHOR *anónimo, no Ato 3, Cena 6*  
MÉDICO *inglês*  
MÉDICO *escocês*  
DAMA *de companhia*  
SEYTON *armeiro de Macbeth*

SENHORES INGLESES:

SIWARD *Conde de Northumberland*  
JOVEM SIWARD *seu filho*

Vários Subalternos, Mensageiros, Serviçais, Mordomo, Assassinos [de Lady Macduff], Soldados de dois exércitos: os de Malcolm e os de Macbeth.

## ATO I

### Cena 1

*Trovoadas e relâmpagos.*

*Entram TRÊS BRUXAS.*

PRIMEIRA BRUXA

Marcamos encontro pra quando?  
Quereis chuva ou trovões estalando?

SEGUNDA BRUXA

Quando a barafunda se for,  
Quando ganhar o perdedor.

TERCEIRA BRUXA

Será antes de o Sol se pôr.

PRIMEIRA BRUXA

E onde?

SEGUNDA BRUXA

Na charneca.

TERCEIRA BRUXA

Ao encontro de Macbeth.

PRIMEIRA BRUXA

Já vou, Graymalkin.

SEGUNDA BRUXA

Que é, Paddock?

TERCEIRA BRUXA

Depressa.

TODAS

Belo o feio, feio o belo,  
No ar turvo, no sincelo.

*Saem.*

## Cena 2

*Alarido.*

*Entram REI DUNCAN, MALCOLM, DONALBAIN, LENNOX com SUBALTERNOS, ao encontro de um CAPITÃO ferido.*

DUNCAN

E como sangra este! Plo seu estado  
Vai saber inteirar-nos do estado  
Da rebelião.

MALCOLM

Este é o sargento,  
O homem de valor que me livrou  
Da captura. — Salve, meu bravo amigo:

Informa o Rei de como ia a luta  
Quando a deixaste.

## CAPITÃO

Incerta como dois  
Nadadores sem forças que se agarram  
Ao outro e se afogam: o Macdonald —  
Desumano, rebelde, e por isso  
A natureza achou nele fartura  
Pra vilezas — das ilhas a oeste  
Recebe mercenários e bandidos,  
E a Fortuna sorri-lhe à causa abjeta  
Como uma puta a soldo; mas por pouco,  
Que o bom Macbeth — merece bem o nome  
A menina dos olhos da coragem —  
Desafia a fortuna à espadeirada  
E com sangue 'inda quente no montante,  
Foi direto ao vilão —  
E não se despediu nem disse adeus  
Até o descoser do umbigo ao queixo,  
E lhe expor a cabeça por bandeira.

## DUNCAN

Ó primo corajoso, ó nobre par!

## CAPITÃO

Lá onde o Sol levanta os seus raios  
Mais raios se levantam mas de estrondo;  
Da mesma primavera da concórdia  
Brotá a discórdia. Escutai, Rei da Escócia,  
Ainda a espada justa, armada a brio,  
Forçava a infantaria a dar à sola,  
E já da Noruega, ali à espreita,

Com armas luzidias e homens frescos  
Se apressa um novo assalto.

DUNCAN

E isto esmoreceu Macbeth e Banquo?

CAPITÃO

Sim — quanto águias pardais ou leões lebres:  
Pra dizer a verdade, duplicou-se  
A salva, e os canhões de boca suja  
Pareciam engrossar a voz e os modos;  
Se a intenção passava por trazer  
Àquele pantanal de sangue o Gólgota,  
Não sei dizer —  
Mas desmaio... As feridas são profundas.

DUNCAN

Ficam-te bem as feridas e as palavras,  
Há nelas honra. Ide chamar médicos!

*Entram Ross e ANGUS.*

Quem vem lá?

MALCOLM

Um senhor, o digno Ross.

LENNOX

Que pressa, a dele! Dá-me a sensação  
Que o trazem novidades.

Ross

Salve, Rei!

DUNCAN

De onde chegas, senhor?

Ross

Meu Rei, de Fife,

Onde esbafeteiam bandeiras nórdicas  
O céu escocês e o tolhem.  
O rei da Noruega, em grande número,  
Servido polo traidor mais desleal,  
O de Cawdor, declarou guerra aziaga,  
Até que o noivo bélico, vestido  
Em armas, o confronta à altura  
E lhe responde à letra, e põe os pontos  
Nos is, e brida aos ânimos; enfim,  
A vitória é nossa —

DUNCAN

Que bom de ouvir!

Ross

— e agora Sweno,

O rei da Noruega, pede tréguas;  
Negámos-lhe o enterro dos seus mortos  
Até desembolsar em São Columba  
Uma compensação de dez mil dólares.

DUNCAN

Não mais há de este Cawdor enganar  
O nosso bem comum: ditai-lhe a morte,  
E agracai Macbeth com o seu título.

Ross

É para já.

DUNCAN

O que esse perdeu, ganhou-o Macbeth.

*Saem.*

Cena 3

*Trovoada.*

*Entram as TRÊS BRUXAS.*

PRIMEIRA BRUXA

Por onde andaste, irmã?

SEGUNDA BRUXA

A matar porcos.

TERCEIRA BRUXA

Irmã, e tu?

PRIMEIRA BRUXA

A mulher de um arraial tinha castanhas;  
Rilhava e mais rilhava, e eu pedi-lhe;  
«Sai-te, bruxa», gritou-me a toucinhenta.  
O mestre foi pra Alepo, o arraial do *Tigre*;  
Pra lá vou eu de coador,  
E já lhe digo, um roedor  
Sem rabo, vai roer, roer...

SEGUNDA BRUXA

Arranjo-te o vento.

PRIMEIRA BRUXA

Que amor!

TERCEIRA BRUXA

E eu mais vento.

PRIMEIRA BRUXA

E ventos mais eu faço,  
Nos mastros do compasso,  
Nos portos onde voam,  
Nos cantos que povoam.  
Qual feno hei de secá-lo;  
O sono hei de espantá-lo  
Das telhas dos seus olhos;  
Há de sofrer escolhos:  
De insónias sete prove,  
Mais nove vezes nove;  
Se a barca não se assola  
Nos ventos já se atola.  
Olha o que eu tenho!

SEGUNDA BRUXA

Mostra, mostra!

PRIMEIRA BRUXA

Um polegar de piloto,  
Boiou na volta o maroto!

*Som de tambor.*

TERCEIRA BRUXA

Tambor, tambor:  
Macbeth, senhor!

TODAS

Irmãs Moiras, de mãos dadas,  
Vão galgando mares e estradas,  
Assim vão e revolteiam,  
Três pra ti, pra mim mais três,  
Três pra nove outra vez.  
Chiu, estou pronto, diz o encanto.

*Entram MACBETH e BANQUO.*

MACBETH

Tão feio e belo dia nunca eu vi.

BANQUO

Pra Forres falta muito? — E quem são estas,  
Que enfezadas, que roupas tão selvagens,  
Nem parecem terrenas e porém  
Aqui habitam! — Sois vivas, sois algo  
Que se interrogue? Dais sinal de gente;  
À uma, cada uma leva aos lábios  
Sem carne um dedo gretado. Digo «uma»  
Embora as vossas barbas não garantam  
Que sois mulheres.

MACBETH [*para as BRUXAS*]

Sois? Falai, se o fordés.

PRIMEIRA BRUXA

Salve, Macbeth, salve, Senhor de Glamis.

SEGUNDA BRUXA

Salve, Macbeth, salve, Senhor de Cawdor.

TERCEIRA BRUXA

Salve, Macbeth, pois rei sereis em breve.

BANQUO

Bom senhor, assustais-vos, receais  
Coisas tão agradáveis de ouvir? — Vamos,  
A verdade: sois fantasmagorias  
Ou só o que se vê? O meu amigo  
Agraciais com títulos soberbos,  
Presentes e futuros — de rei, pasme-se!  
Já nem cabe em si de êxtase; e a mim, nada?  
Se sabeis consultar os grãos do tempo,  
E separar o trigo do mau joio,  
Falai comigo; ódio ou favores  
Não os peço nem temo.

PRIMEIRA BRUXA

Salve.

SEGUNDA BRUXA

Salve.

TERCEIRA BRUXA

Salve.

PRIMEIRA BRUXA

Menor que Macbeth, e maior.

SEGUNDA BRUXA

Não tão feliz, e muito mais.

TERCEIRA BRUXA

Reis tereis, mas rei não sereis:  
Assim, salve, Macbeth e Banquo!

PRIMEIRA BRUXA

Banquo, e Macbeth, salve!

MACBETH

Alto, ó escassos tribunos, contai mais:  
A morte de Sinell, meu pai, tornou-me  
Glamis; mas Cawdor? Como, se esse vive  
E prospera; e o título de Rei  
Não está ao alcance de expectativas,  
Nem tampouco o de Cawdor? Dizei de onde  
Vos vem tamanha luz, por que razão  
Nos travais nesta maldita charneca  
Com saudações futuras? Vá, ordeno-vos.

*As BRUXAS desaparecem.*

BANQUO

A terra tem bolhas, tal como a água,  
E estas são tal qual; pra onde foram?

MACBETH

Sumiram-se; e o que eu tinha por corpóreo  
Se dissipou no vento. Pena, irem-se.

BANQUO

Isto passou-se assim como o dizemos  
Ou provámos da flor da insanidade  
Que nos rapta a razão?

MACBETH

Os teus filhos serão reis.

BANQUO

Serás Rei.

MACBETH

E Senhor de Cawdor: não ia assim?

BANQUO

A cantiga e a letra. — Quem lá vem?

*Entram Ross e ANGUS.*

Ross

O Rei já se alegrou nos teus sucessos,  
Macbeth; e ao pesar o que arriscaste,  
A luta a que te deste e aos rebeldes,  
Não sabe o que de espanto ou de encómos  
Será mais teu, ou dele. Não bastante,  
Não fosse já notável esse dia,  
Vê-te entre os corpulentos noruegueses  
Imperturbável entre efígies mortas  
Que o teu metal cunhava. Saraivavam  
Notícias e notícias, e com elas  
Incansáveis louvores plo teu serviço  
Em defesa do nosso rei.

ANGUS

Mandaram-nos

Trazer-te a gratidão da sua parte,  
E conduzir-te a ele, aos pés do trono,  
Não pagar-te.

Ross

E por penhor de honras mais subidas

Trago dele o chamar-te nobre Cawdor:  
Por isso, salve, ó digno Senhor,  
Pois és Cawdor.

BANQUO

Como é, não mente o demo?

MACBETH

O Senhor de Cawdor vive; que mantos  
São esses que emprestais?

ANGUS

O que era, vive,  
Mas já não é senhor da sua vida,  
E merece perdê-la.  
Se estava feito com os noruegueses  
Ou mancomunado com os rebeldes  
Pra ganhos mútuos; se serviu a ambos  
Pra ruína do seu país, ignoro.  
Mas confessou e foi já condenado  
Por alta traição.

MACBETH [à parte]

Glamis, nobre Cawdor:  
E o melhor está por vir. — Crede-me grato.  
[Para BANQUO:]  
Não esperas que os teus filhos sejam reis,  
Quando as que me viram Senhor de Cawdor  
Não viram menos pra os teus?

BANQUO

Assim sendo,  
Já te queima a coroa de antemão,

Ó Senhor de Cawdor. Coisa tão estranha;  
Mas quanta vez, a bem dos nossos males,  
A voz da escuridão nos diz verdades,  
Bagatelas honestas pra atrair-nos  
Ao mais fundo dos fins? —  
Meus pares, uma palavra.

MACBETH [*à parte*]

Dois preâmbulos

Que passam por verdades servem atos  
De um tema em crescendo, real. — Senhores,  
Agradeço-vos — Este estranho engodo  
Não pode ser mau, não pode ser bom.  
Se mau, dão-me promessas de sucesso  
Assentes em verdades? Eis-me Cawdor.  
Se bom, porque me tenta a sugestão  
Capaz de me ouriçar na pele a erva,  
Fazer o coração saltar do trono,  
Só de o pensar? Os medos do presente  
Não chegam aos horrores que projeto:  
O assassínio que é somente pensado  
Abala-me a integridade, e entorpece  
A minha iniciativa, e nada é  
Senão o que não é.

BANQUO

Vede o seu êxtase.

MACBETH [*à parte*]

Se a sorte me quer Rei, à sorte o deixo;  
Ela que me coroe.

BANQUO

Veste as honras  
Como roupa nova a princípio rígida  
E ao uso se vergando.

MACBETH [à parte]

O que é será,  
Mesmo o dia mais duro dura o mesmo.

BANQUO

Digno Macbeth, por nós quando quiseres.

MACBETH

Perdoai-me: perdi-me por instantes;  
Coisas em que pensar. Mas, bons senhores,  
Registarei pra sempre o vosso zelo  
No meu diário. Vamos, pois, ao Rei.

[Para BANQUO:]

Pensemos nisto bem, e com mais tempo  
Trocaremos ideias mais fundadas  
E mais abertamente.

BANQUO

Muito bem.

MACBETH

Pois bem. — Amigos, vinde.

*Saem.*

«Não volto lá:  
Tenho medo de pensar no que fiz;  
Nem quero olhar, não ouso olhar.»

---

No caminho de regresso de uma batalha ganha, dois generais de Duncan, rei da Escócia, recebem profecias inesperadas. A Banquo é vaticinado que dará origem a uma dinastia de reis. A Macbeth, porém, as bruxas anunciam que virá, ele próprio, a ocupar o trono. A partir desse momento, o outrora leal e corajoso general transforma-se numa alma sedenta de poder cuja ambição desmedida precipitará uma espiral de violência sobre a corte e o levará, a ele e a Lady Macbeth, à loucura.

Baseada na verdadeira história do rei Macbeth da Escócia, no século XI, e escrita e levada a cena nos primeiros anos do século XVII, a assombrosa *Tragédia de Macbeth* reflete sobre os limites do medo e da culpa numa mente dominada pela cupidez.

P E N G U I N            C L Á S S I C O S

Tradução e introdução de Daniel Jonas



Macbeth  
(colagem)  
@alcnhunes

© Alceu Chiesorin Nunes

 [penguinlivros.pt](http://penguinlivros.pt)  
   [penguinlivros](http://penguinlivros)



Penguin  
Random House  
Grupo Editorial

ISBN 9789897849534

  
9 789897 849534 >