

MANUAL DE LEITURA

**TNSJ**  
TEATRO  
NACIONAL  
SÃO JOÃO  
PORTO

# MACBETH

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?

---

WILLIAM  
SHAKESPEARE  
*Macbeth*

Vem, noite, e venda

Os olhos mais sensíveis deste dia,

E com mão invisível e sangrenta

Desfaz, rasga em pedaços este vínculo

Que me vincula ao medo! A luz vai-se,

O corvo ascende à sua torre frôndea,

O sono vem aos mansos, já dormitam,

A vigília pertence aos predadores.

ESTREIA

# Macbeth

de William Shakespeare

*The Tragedy of Macbeth* (1606?)  
tradução  
Daniel Jonas

encenação, cenografia e figurinos  
Nuno Carinhas  
dramaturgia  
Nuno Carinhas  
Pedro Sobrado  
desenho de luz  
Nuno Meira  
desenho de som  
Francisco Leal  
desenho de lutas  
Miguel Andrade Gomes  
preparação vocal e elocução  
João Henriques  
assistência de encenação  
Mafalda Lencastre

interpretação  
Diana Sá *Segunda Bruxa, Dama*  
Emília Silvestre *Lady Macbeth*  
Joana Carvalho *Primeira Bruxa,*  
*Lady Macduff, Mensageiro*  
João Cardoso *Capitão, Porteiro,*  
*Velho, Assassino, Doutor*  
João Castro *Malcolm, Assassino*  
João Reis *Macbeth*  
Jorge Mota *Duncan, Seyton*  
Paulo Calatré *Macduff*  
Paulo Freixinho *Banquo, Ross*  
Sara Barros Leitão *Terceira Bruxa,*  
*Filho dos Macduff, Jovem Siward*

produção  
TNSJ

dur. aprox. 2:00  
M/12 anos

Espectáculo em língua portuguesa,  
legendado em inglês.

Teatro Nacional São João (Porto)  
1-22 junho 2017  
qua+sáb 19:00  
qui+sex 21:00  
dom 16:00

Sessão com Língua Gestual  
Portuguesa e Audiodescrição  
18 junho 2017  
dom 16:00

Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)  
7-17 dezembro 2017  
qua 19:00  
qui-sáb 21:00  
dom 16:00

.....  
Escritas, Reescritas, Traduções

**Som e fúria**

conferência com

**Maria Sequeira Mendes**

**Ricardo Araújo Pereira**

**Daniel Jonas**

**Nuno Carinhas**

moderação

**Pedro Sobrado**

organização

TNSJ

Teatro Nacional São João  
3 junho 2017  
sáb 15:00

ÍNDICE

M, NUNO CARINHAS	5
Duas notas sobre <i>Macbeth</i> , DANIEL JONAS	11
De assassinio dramaturgia como uma das belas- artes, PEDRO SOBRADO	21
Bagatelas honestas (e o mais fundo dos fins), Conversa com EMÍLIA SILVESTRE, JOÃO REIS, MARIA SEQUEIRA MENDES, NUNO CARINHAS e PEDRO SOBRADO	27
<i>Macbeth</i> , casamento e história, MICHAEL DOBSON	43
Se não com os outros, como?, ANA LUÍSA AMARAL	51
<i>Macbeth</i> e nós, RUI CARVALHO HOMEM	61
Bruxarias, magias e profecias, YVETTE K. CENTENO	73
Caos e angústias arcaicas, FÁTIMA SANSFIELD CABRAL	81
Sobre as pancadas na porta em <i>Macbeth</i> , THOMAS DE QUINCEY	89
William Shakespeare (1564-1616)	93
Notas biográficas	99

# M

A peça escrita sob o signo do sangue por Shakespeare é hoje *um conto* dirigido a crianças inocentes sobre o destino de guerreiros ambiciosos, mas não se resume à fábula. Não há criaturas mais perigosas do que as humanas nem mais imaginativas, capazes de se convencerem inventando razões, conferindo realidades convenientes às fantasias mais funestas.

Ser ou não ser *amigo* de M é um dilema, já que, apesar da sua brutalidade, ouvi-lo pensar se torna aliciante. M mostra os veios do pensamento que o levam a agir, reflecte, analisa em velocidade, duvida até e é quase sentimental – certamente triste, solitário e anti-social: enferma de ambição em demasia e não goza os ganhos dos seus crimes. O que o leva a prosseguir matando é o desassossego perante a possibilidade da falha que ameaça a perpetuação do poder – “Voltou então o medo [...], o meu cubículo de anseios descarados”. M amarfanha o tempo (seu e o alheio) e rasga os véus da luz para deixar passar a noite mais escura. Há nele um desejo insuperável de massacre sem que entendamos em nome de que perda, posse ou estado – M e LM têm-se um ao outro, mas mesmo esse amor se quebra. Na viagem à velocidade da noite, o destino abreviado vai-se antes da chegada de qualquer anjo guardião – herói sem redenção. “Declaro o fim do mundo ao mundo”, precipitando-se para a sua morte, “pobre actor” em perda de sentido, lamento existencial e alusão de acorde melancólico.

Nada disto serve de abreviatura às razões desta produção, cuja vertigem a existir foi tecida na atenção às palavras eloquentes dos poetas (autor e tradutor), que desencadearam diálogos à mesa e sinalizações de passagem para a cena: representação assente sobre

a tarefa das falas de sentidos múltiplos e dos corpos vibrando às emoções medidas, bem como a agilidade e a atenção adquiridas nas lutas de espada e nas lutas amorosas. A tarefa que nos assiste parte da convocação da noite insone, de como dentro dela organizar *em cena* o caos que segue o arrasto do destino trágico de M – pequeno tratado sobre a natureza e os animais, listas de atributos, provações proferidas por bafos de bocas femininas, fantasmas de vítimas e aparições “videnciais”. Como domar a horda de escorpiões que habitam a cabeça do tirano, usando o veneno em abono da convocação de um mundo maior do que a realidade superficial que temos por adquirida, lugares e tempos da nossa sobrevivência. Havia que fabricar uma imagética da roupa que nos mantenha distantes dos sinais da contemporaneidade (apenas assumida na caracterização das bruxas e em LM), que corresponda ao arcaísmo das palavras proferidas pelas personagens. Inventar um espaço de maquinaria simplificada que se feche ou expanda, um espaço vivo e temperamental. Dotar esse espaço de luz vinda das alturas e do chão, de sons que sustentam pensamentos que se sustentam de outros sons.

Se tomarmos por certo a existência das Irmãs Moiras que se formam da terra do palco desta tragédia, então teremos que lhes seguir o rasto entregando-nos às possibilidades paradoxais da dramaturgia da destruição, assumindo o bendito surreal de que é feito o bom teatro que nos convoca o desejo pelo desconhecido.

**Nuno Carinhas**

*Director Artístico do TNSJ*

---

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*



**S**hakespeare nunca esteve na Escócia, pelo que nos é dado a saber. Rimbaud nunca tinha visto o mar quando compôs *Le Bateau Ivre*. E tal como *Le Bateau Ivre* nos dá uma das intensas (e precisas) sensações do oceano, *Macbeth* dá-nos uma portentosa representação paisagística da Escócia.

Esta história da sensação da “paisagem”, que por vezes é comunicada por grandes escritores *não descritivos*, é um dos problemas mais fascinantes que se levantam ao leitor apaixonado. E mereceria por parte de algum deles uma investigação completa. Que Chateaubriand nos mostre as florestas que no seu tempo cobriam os Estados Unidos ou nos dê a sensação nítida dos campos do Lácio, que Balzac nos faça viver na pensão Vanquer, não surpreende. Eles dedicavam-se a descrever, empregavam as palavras como se fossem pincéis e tintas. Mas que Dostoiévski em *Os Irmãos Karamazov*, que Verga em *Malavoglia*, que Shakespeare em *Medida por Medida*, em *O Mercador de Veneza*, em *António e Cleópatra* ou neste *Macbeth* nos deem a paisagem sem terem escrito uma linha de descrição é coisa que nos deixa interditos. As explicações só podem ser duas: ou uma ilusão minha, e então é inútil continuar a falar disto; ou que existam, esmiuçadíssimas, reduzidas ao estado de poeiras impalpáveis, as alusões paisagísticas, mas colocadas com tal mestria em relação ao enredo e ao carácter das personagens que se centuplica em eficácia e suscita *no seu conjunto* a impressão paisagística.

Tolstoi, que também não foi grande “descritor” mas que também suscita visões incomparáveis, dizia que a imagem mais bela e mais completa da planície russa no inverno podia ser dada por esta frase: “Uma ponte de madeira sobre um ribeiro gelado, atravessada por duas botas que caminham sozinhas.”

Em *Macbeth* (além de muitas outras coisas), a paisagem escocesa é-nos dada em pleno. Esta paisagem semelhante à nossa, de altíssima montanha (quero dizer os Alpes), com charneças vermelhas e violáceas, quase sem árvores, com grandes dorsos montanhosos cor de ocre caindo a pique sobre braços de mar esverdeados e espumosos, estas cidades cinzentas, baixas, de ardósia e nevoeiro (belíssimas), que, sem a transição dos subúrbios, se transformam de um metro para o outro nos campos mais desertos, esta luz quase perene e nunca cintilante no verão, que no inverno está quase ausente mas nunca *por completo*, esta paisagem espectral, de feitiçaria, carregada de malefícios, animada (por assim dizer) por uma população quase muda de tão baixo que fala, entre a qual, se se tiver sorte, se encontram as raparigas mais belas da Europa (olhos de esmeraldas em figuras de leite e de rosa), esta paisagem inesquecível e fascinante, conheci-a por *Macbeth* e não me causou nenhuma surpresa quando a vi e vivi.

Salvo alguma “partida” de Baudelaire e uma única de Milton, não há nada, na literatura que conheço, que tenha um início mais dramático, mais significativo, do que *Macbeth*. E não estou a falar apenas das bruxas (embora estas sejam a introdução do sobrenatural num drama mais convincente que conheço), mas também do encontro do rei com o soldado ferido, da narração incomparável da batalha, interrompida por aqueles cotos de versos de tão patético efeito, com todas as cenas que se seguem até à chegada ao castelo de *Macbeth*.

Com um único golpe de asa, a águia ergueu-se no seu céu de nuvens e de tempestades.

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

In *Shakespeare*. Alfragide: Teorema, 2011. p. 76-78.

# Duas notas sobre *Macbeth*

DANIEL JONAS

## Uma nota sobre a tragédia

O crítico e moralista Samuel Johnson, ao escrever em 1745 sobre *Macbeth*, 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 ao seu autor estatuto de imortalidade. Ele refere-se à cena 7 do primeiro acto e o momento é de tensão entre Macbeth e Lady Macbeth, quando o primeiro sugere a possibilidade de não ir para diante com o seu sanguinário plano e recebe de Lady Macbeth o mais vivo repúdio pela tibiez anunciada no seu marido. A sua pecha foi ter evidenciado reservas filosóficas e morais em relação ao desígnio inicial, pelo que é imediatamente confrontado com um ataque feroz à sua virilidade, duvidado na sua coragem, apodado de timorato e inconstante, um militar que teria cedido a uma letargia da vontade, um homem emasculado cedendo à tentação das segundas ideias. Este ataque ao seu orgulho adormecido, e que precede o dístico a que me refiro, dura cerca de dez versos e é o seguinte:

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 cobarde de ti próprio

Cujo lema é “Não ousa mas bem queria”?

Quer peixe o gato mas não molha a pata.

(1.7)

Este implacável rol de provocações parece ter suficiente gasolina para fazer deflagrar, imediatamente, julgamos nós, a indignação no seu interlocutor, tomado de ardores em nome de uma 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, tão admirada pelo Dr. Johnson, é esta:

MACBETH:

Psui!

Ouso fazer apenas o que é de homem;

Quem ousa fazer mais, homem não é.

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 do público. É como se Macbeth e Lady Macbeth ali trocassem de roupas à frente da sua audiência, sendo a fala o seu guarda-roupa. “Sendo assim, que animal falou por ti?”, pergunta-lhe a seguir a sua mulher, parecendo atribuir aos primeiros intentos 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 para as 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 das tragédias. Por outro lado, a tragédia define com relativa clareza uma certa arrumação de género e procede a uma organização relativamente pacífica de *papéis*. O que temos de fulgurantemente estranho na “peça escocesa” traduz-se, precisamente, num certo travestismo “mental” localizado no debate entre as personagens de Macbeth e Lady Macbeth. Esta é, a certo ponto, a figura mais máscula, modelo de virilidade, apelando a uma contenção dos *receios femininos* do primeiro e ao assumir de uma empreitada necessariamente masculina. Esta transfusão frequente de certas expectativas sociais atinge grandes temperaturas, quando não chocantes, caracterizando 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 só fim, como um barco acometido pelos empurrões de uma procela que o impelem para um destino trágico. Macbeth é esse barco sem possibilidade de regresso, impelido por uma força animal e natural para 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, um pouco à semelhança de alguém que tentasse lavar o chão com uma mangueirada de sangue. O destino é um único rumo 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 dessa 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 arrais a quem promete um insistente *encosto*. Mas como a bruxa deixa claro nessa cantilena, e isto é muito relevante para a nossa apreciação da arquitectura teológica de *Macbeth*, as bruxas têm poderes limitados. Aliás, o único superpoder ao alcance das feiticeiras parece ser, justamente, o da insónia. Isto quer dizer uma coisa: Macbeth é esse barco aludido na imagem inicial do barco e do marinheiro que a bruxa apenas pode importunar mas não destruir. A sua aniquilação não é poder do

sobrenatural ou da sugestão fatídica que está aparentemente na base da sua 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 noctâmbulos.

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 um convite à imaginação. As bruxas são entidades palpáveis que existem na peça tal como poderiam existir apenas e só na imaginação fértil de Macbeth. Neste caso, elas personificam meras projecções de uma grande tela mental de delírios pessoais, actualizadas em personagens que seriam, afinal, 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 reificação capaz de relegar o mero apodo de feiticeiras – o nome *bruxas* não é, aliás, muito frequentado numa peça conhecida por um razoável movimento espírita – 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, elas simbolizam a gestação, o nascimento e a morte (Nona, Décima e Morta), e são responsáveis pelo tear da existência, respectivamente fiando, medindo e cortando o fio da vida, sendo que a sua jurisdição se dá apenas entre humanos, porém uma jurisdição não vital.

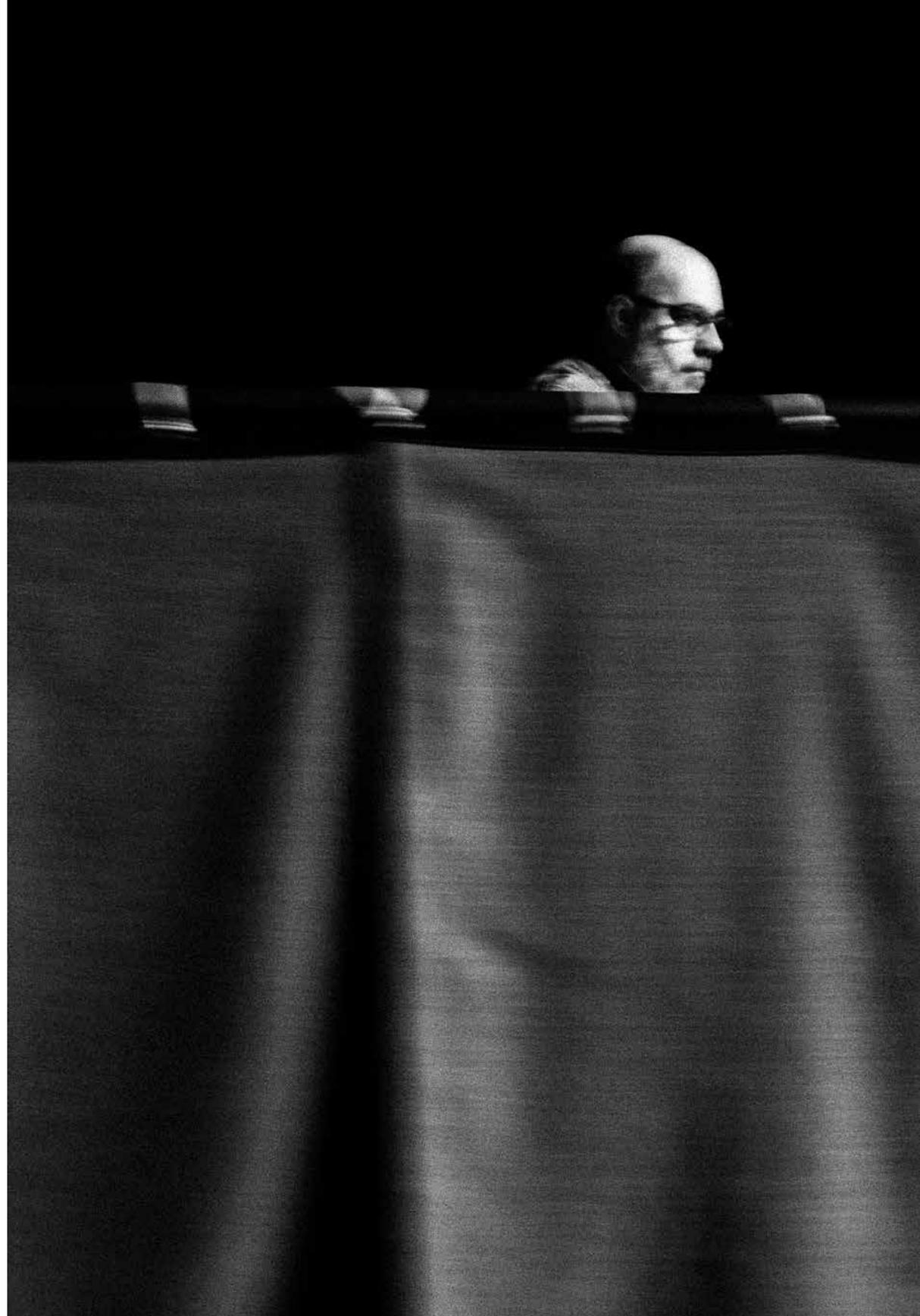
É possível que Shakespeare tenha identificado os modelos para a sua inspiração nas *Metamorfoses* de Ovídio, por exemplo, ou na *Eneida* de Virgílio, embora isso não seja sequer relevante para uma caracterização relativamente abrangente desta materialidade plástica que conta com uma tradição cénica suficientemente difusa. A fonte para a criação destas *Weird Sisters* não é decisiva. E, desde logo, não é exactamente pelo carácter totalmente novo das 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 de uma projecção de uma sua personagem, embora essa projecção não seja exclusiva, antes partilhada com o seu companheiro de armas, Banquo. Mas

estas figuras ganham contornos de uma impressionante realidade, conquanto fisicamente vaga. A propósito destas imagens espectrais, com as quais somos confrontados logo no início da peça, Banquo observa:

A que distância é Forres? – 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 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 certas criaturas que lhes são estranhas, para nós já conhecidas. O espectador não as estranha. E aqui, no momento em que começam as visões para os dois companheiros de armas vindos de uma campanha de matança, já nós nos encontramos preparados para a sua acção. Antes de Macbeth, essa visão visitou-nos a nós. Nós *somos* a cabeça de Macbeth antes de Macbeth e já lhe preparámos a cena para o teatro da sua imaginação.

Ora, é justamente aqui que se torna imperioso aniquilar Banquo (já que não poderá despachar-nos a nós, espectadores). Ele não é tanto o concorrente de Macbeth (aliás, as sinistras irmãs viriam a confirmá-lo) quanto o seu comparsa de projecções e devaneios. Banquo é testemunha ocular das visitas 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 do foro psiquiátrico. Pródigo em ouvir vozes, o rei é atormentado por uma presença inexistente, a de Banquo, nessa altura já privado de vida a mando de Macbeth. Ora, Macbeth tem a certeza de que Banquo foi assassinado; dá-se porém que não escapa a ser incomodado por visitas inoportunas de projecções de Banquo. É provável que Macbeth, enquanto alguém que enferma de um carácter alucinatorio, possa ver o seu quadro clínico agravado por visitas 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 passa-se tanto no plano discursivo como no plano da acção. 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 para ser Macbeth um homem de acção, não de palavras, como o seria, desde logo, 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 dissipa 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 acções, 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 alocação ou a tradução dessa linguagem concatenada e formidavelmente densa é já parte da queda de um estado pré-pecado. Macbeth é atraído pela luz ululante e ofuscante das suas belas imagens, ignorando o facto de que essa luz é terrivelmente forte e destruidora, uma espécie de luz ideal que não deve ser desdobrada 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 o já mencionado Hamlet. Shakespeare, mais do que o humano, na célebre 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 obdurado militar, a mesma formidável máquina de matar,

esta virilidade atormentada por dúvidas telegráficas, seja a mesma entidade que responde à verborreia feminina da cena 7 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 quicá resulte 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 assumir 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. A peça que nos chega é, aliás, 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 aparente de Macduff para Inglaterra conhecida em 3.6 e o insólito anúncio deste 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 o 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 equivallesse 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 setecentista Dr. 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 credence 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 escrófula, 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 sua audiência. Aliás, imaginar *Macbeth* sem bruxas não é simplesmente possível, nem que não seja pelo extenso *portfolio* de superstição que a sua carreira foi amalhando, desde logo ao tornar esta uma peça maldita cuja mera menção do seu título convida à imediata substituição por antonomásia, optando, normalmente, o iniciado por se referir antes à “peça escocesa”.

É interessante que a compreensível percepção de *Macbeth* enquanto peça assombrada, no plano de um destino demasiado fatídico para ser contrariado,

radique numas quantas figuras espectrais 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, 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, contrariamente, reinado cerca de dezassete (aparentemente tranquilos) anos.

### Uma nota sobre a tradução

Um dos predicados mais notórios em *Macbeth* é a sua velocidade. Procurar mostrar isso no texto português foi desde logo uma preocupação, sob pena de que a tradução, ao negligenciar o seu ritmo original, abdicasse 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 afeição isometricamente o texto português, tornando-o, mais do que um irmão, siamês. 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. Aplicar toda uma gama de riquezas linguísticas e particularidades técnicas deve ser a tarefa de um tradutor, mas, como um famoso ensaio sobre a tarefa do tradutor já insinuava, a condição de tradutor é a de alguém em queda do céu de delícias do texto original. Se a tradução é um texto em queda, esse texto deve dar conta de que o é, e o *Macbeth* português é-o certamente. Desde logo, porque não há um “*Macbeth* português”, claro está, antes várias possibilidades de se traduzir *Macbeth*. Assim sendo, a tradução é mais afim de outras atividades, como a crítica literária, por exemplo, no sentido em que pode haver muitas hipóteses de *Macbeth*, em verticalidade genealógica derivando do *Macbeth* original. Serve esta pequena consideração mais mística para enfatizar que, não obstante tudo isto, e não obstante poder-se daqui inferir uma particular anuência por traduções de assinatura ou autorais, como sendo a única possibilidade realista para esta atividade, esta tradução foi, tanto quanto possível, um esforço de aproximação a determinadas maneiras de ser do original, desde logo à sua “música”.

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 jámbico de Shakespeare, essa intenção passa por tentar emprestar ao verso português uma espécie de aroma desse mesmo pentâmetro jámbico, 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 este é o sistema por detrás do mecanismo da versão portuguesa. Semelhantemente, o texto português acolhe a rima sempre que tal acontece no original, normalmente 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 apenas accionado em 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). O mais das vezes as personagens atuam-se.

Traduzir *Macbeth* é, como qualquer acto de tradução, uma actividade pessoal circunstanciada em escolhas particulares e, não raro, idiossincráticas. Sem renunciar a partir de uma fidelidade ao original, sendo que, por essa fidelidade, se subsume 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 provamos da flor da insanidade que nos rapta a razão?”

Uma palavra final é devida ao trabalho de edição e às muito construtivas propostas e observações que resultaram do trabalho de mesa, especialmente as de Pedro Sobrado, que melhoraram inegavelmente este *Macbeth* português. A ele, a Nuno Carinhas e aos actores, o meu muito obrigado.

---

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*

# Do ~~assassínio~~ dramaturgia como uma das belas-artes

## Nota sobre a versão cênica de *Macbeth*

PEDRO SOBRADO

MACBETH: (*Para os assassinos.*) Quero um serviço limpo.

1.

É sabido que o mesmo impulso engendra o esquartejador e o cirurgião. (De ambos, aliás, trata *Macbeth*, com manifesta vantagem para o primeiro, aclamado pela sua competência em descoser um homem “do umbigo ao queixo”, enquanto o doutor é votado a uma embaraçosa declaração de impotência diante do paciente, como se apenas pudesse dizer: *not my department...*) Há, contudo, uma pequena diferença: enquanto o extirpador obedece ao impulso de esquartejamento violando a lei e profanando o corpo do seu concidadão, o cirurgião fá-lo em estabelecimentos devidamente autorizados, com condições de higiene, é de supor, um pouco acima da bitola fixada pela Baixa Idade Média. Aquilo que, num espectáculo teatral, se designa por “dramaturgia” ou “versão dramatúrgica” assemelha-se frequentemente a esta segunda modalidade de retalhamento de corpos – uma prática vagamente científica e de duvidosa respeitabilidade (como, de resto, a de alguns clínicos), mas amplamente tolerada e até necessária, seja para ortopedizar um corpo dramático de que não há uma versão canónica (e.g. *Hamlet*) ou impor uma cura de emagrecimento a um organismo disforme (*Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus), seja para dotar de próteses uma criatura mutilada como uma Vénus de Milo (o vicentino *Auto da Alma*, cujos hinos litúrgicos é impossível rastrear na totalidade) ou fazer um indivíduo mudar de género, convertendo, por exemplo, uma novela num drama. Com este *Macbeth*, a operação dramatúrgica assemelha-se talvez a uma cirurgia de ambulatório: não atingiu órgãos vitais, e quis poupar nos anestésicos.

Muito nos agradaria, é certo, *glamourizar* a figura do dramaturgista, atribuindo-lhe a aura feroz, a têmpera medieva, a romântica brutalidade do esquartejador – e talvez fôssemos capazes de esgrimir argumentos para tanto. Afinal, neste *Macbeth*, a empresa dramatúrgica (de que, em abono da verdade, o sócio maioritário é o encenador) tratou de despachar várias personagens muito antes de o pano subir. Quando o sanguinário herói de Shakespeare entrar em cena, já uns quantos escoceses e ingleses marcharam para os quintos: Angus (também nome de uma raça bovina) seguiu para abate; os senhores Lennox e Ross foram, em grande medida, dissolvidos em ácido, perdendo perfil individual; Donalbain, o mais novo do rei Duncan, lempou sem deixar rasto; os insonos Menteith e Caithness foram “postos à lei da surra a andar”; o velho Siward, o mais capaz dos guerreiros da cristandade, viu-se acrescentado à “pilha de carnagem” sem ter tempo sequer de desembainhar a

espada; e Fleance, o filho de Banquo... bem, Fleance fez jus ao nome, remanescente do verbo *to flee*, escapulindo-se da representação. *What bloody man is that?*, apetece perguntar, como faz Duncan na segunda cena da tragédia. E a esta gloriosa luz talvez a resposta pudesse ser: “O dramaturgista.”

Estes são, todavia, mantos emprestados, mantos que assentam mal no enfezado – parece, diria Angus, “um anão com roupa de gigante”. Não só as personagens liquidadas estavam mesmo a *pedi-las* como, em rigor, as mais relevantes destas não desapareceram propriamente. Para empregar o paleio gestor, o seu capital foi simplesmente *alocado* a outras personagens, que viram assim dilatado o seu orçamento de funcionamento. Um punhado de exemplos: nas cenas iniciais, figuras como Ross e Angus, que trazem notícias da frente da batalha e levam encômios régios, são engolidas por Macduff e Malcolm; a remoção de um mensageiro dá ensejo a que a Dama de Companhia da crise sonambúlica de Lady Macbeth (5.1) compareça logo no acto inaugural para anunciar a visita de Duncan a Inverness (algo similar ocorre também no terceiro acto); o eclipse do jovem Fleance beneficia o pai, Banquo, com um breve solilóquio na noite de todas as insónias e o sumiço do irmão caçula outorga a Malcolm idêntico privilégio logo após a revelação do regicídio.

Mais significativa do que esta redistribuição da riqueza dramática – e talvez com consequências na leitura global da encenação – é a translação de uma intervenção de Lennox para uma das Irmãs Moiras (essas musas de Macbeth a que a encenação parece, aqui e ali, atribuir um carácter metateatral) no instante que antecede o anúncio do assassinio de Duncan, uma fala que relata ominosas ocorrências, insinuando a simpatia entre as esferas natural e sobrenatural e a manifestação de um poder demónico sobre os elementos.

LENNOX [TERCEIRA BRUXA]:

A noite esteve má: onde dormimos  
O vento vinha pelas chaminés,  
E há quem diga que ouviu uivos de morte  
E vozes tenebrosas de presságio,  
Falando de catástrofes e abalos  
E dias maus. Ouviu-se toda a noite  
A coruja. Há quem jure que a terra  
Dormiu em convulsões.

MACBETH: Noite difícil.

(2.3)

Igualmente cara, ainda que modesta, é a inflação dramaturgica de Seyton, o armeiro de Macbeth que, no original, comparece apenas no quinto acto e cujo nome é portador de um eco luciferino (Seyton e Satan conformam-se foneticamente), convertendo cada chamamento de Macbeth (três de uma assentada, tantas quantas as Irmãs Moiras, as Aparições e respectivas interpelações: “Tivesse eu três ouvidos...”) numa invocação rigorosamente satânica. Na versão cénica, precipitamos Seyton, que chega no início do quarto acto, logo após as visões que encandeiam Macbeth com a verdade, e constitui, em si mesmo, uma aparição, pois que o espectáculo faz regressar, do Hades hidráulico a que chamamos subpalco, o actor que antes víramos como Duncan, convertido agora

em sombra funesta do seu assassino. Num estado de isolamento crescente – “os barões desertam”, o tirano quer “dar força aos derrotistas”, os seus “não o servem senão contra a vontade” –, Macbeth vê-se cercado por espectros. Mesmo a sentinela assustada que vem noticiar a aproximação de dez mil soldados ingleses afigura-se-lhe um fantasma: “Que o Diabo te pinte, seu branquelas. [...] Maldito sejas, essa cara pálida aconselha ao cagaço” (5.3). Talvez seja necessário convir que, no confronto com Macbeth e a sua verve *encarnada*, todas as outras personagens se tornam seres *apagados*. Se nos identificamos com Macbeth, talvez não seja por causa dos seus escrúpulos e rebates de consciência, por se nos oferecer como o paradigma dos *sonhos traídos* (novela amiúde citada nos ensaios à mesa), nem sequer por haver no “ermo do nosso íntimo” uma máquina mortífera à espreita, mas tão-só porque não *sobra* mais ninguém.

## 2.

Um magro elenco exigiu (e dez robustos actores favoreceram) semelhantes manobras de diversão dramaturgica. Poderíamos esgrimir justificações, lembrando que não nos chegou um *Macbeth* editorialmente inequívoco, do qual se possa afirmar: é este o texto de Shakespeare. Da versão publicada no *First Folio* de 1623 – sete anos após a morte do autor e dezassete após a primeira representação da tragédia –, os filólogos aventaram as teses mais diversas: que o texto impresso corresponde a uma versão estroviada, marcada por lapsos e supressões (talvez mesmo de cenas inteiras), o que explicaria a sua singular brevidade; que contém interpolações apócrifas, muito provavelmente da lavra de um colaborador de Shakespeare; e que revela parcos sinais de ingerência editorial, opinião minoritária e quiçá pouco crível, mas útil enquanto fuga para a frente em relação a um entorpecedor cepticismo textual. “A filologia conduz ao desastre”, ministra uma criada de Ionesco, e talvez tenha razão.

Do arranjinho dramaturgico foram expurgados dois passos que o exame filológico de *Macbeth* tem, precisamente, classificado como espúrios e atribuído ao punho de Thomas Middleton, o autor de *The Witch*, tragicomédia de que fazem parte as duas canções incluídas no terceiro e quarto actos: a cena em que Hécate vem pregar uma descompostura às bruxas por agirem por sua conta e risco, excluindo-a da diversão, a que se segue uma extravagância músico-cénica com uma nuvem de cujo interior espíritos cantam, um dos quais desce na forma de um gato (3.5); e dois breves passos do episódio em que Macbeth tem de novo comércio com as Irmãs Moiras (4.1), nos quais Hécate e uma segunda trupe de bruxas tomam parte. Dificilmente tais interpolações se conformariam à ideia de espectáculo em gestação, embora pudessem fomentar um musical estrambótico, emanado da imaginação de um Walt Disney que fizesse uso recreativo da “flor da insanidade que nos rapta a razão” mencionada por Banquo (1.3). A versão cénica conserva, contudo, outros episódios sobre os quais recaiu a suspeita filológica, nomeadamente a famosa cena do Porteiro ressacado (Coleridge execrava-a, e tomou-a como uma interpolação perpetrada pelos actores), na qual encontrámos não tanto um impagável *comic relief* como a manifestação de uma perturbante teatralidade (Thomas De Quincey explica). A cena oferece-se, aliás, como um comentário tão humorado quanto terrífico à *embriaguez* de Macbeth, a quem o oráculo das bruxas “acendeu a vontade, mas apagou o dar-lhe vazão” (“Estava a esperança ébria?”, pergunta-lhe a

mulher quando o percebe vacilante), e um elemento nuclear no *underplot* sexual que se dissemina rizomaticamente por toda a tragédia (Macbeth sexualiza o próprio regicídio, vendo-se a dar “os passos de estupro de Tarquínio”, o violador da casta Lucrecia, em direcção à alcova de Duncan).

Além da previsível excisão da *guest appearance* de Hécate e uma comitiva de bruxas e espíritos felídeos, amolámos a navalha dramaturgica de modo parcimonioso, respeitando a ordenação das cenas e mantendo escrupulosamente intactas todas as intervenções de Macbeth e Lady Macbeth: do terceiro acto foi podada a curta cena do homicídio de Banquo e da fuga de Fleance (3.3), porque imediatamente noticiado no banquete a que, aliás, o fantasma de Banquo faz questão de comparecer (ao invés, pareceu irrenunciável preservar o episódio do quarto acto – a única cena verdadeiramente familiar de toda a tragédia – que nos mostra Lady Macduff e o filho numa desamparada intimidade, também porque dá a ver *in absentia* a personagem de Macduff e as suas contradições irresolvidas); um pouco adiante, foi suprimido um diálogo entre Lennox e um outro Senhor escocês (3.6) cuja função informativa surge perturbada pelas inconsistências e anomalias temporais que uma deficiente transmissão textual terá introduzido; finalmente, a omissão de duas brevíssimas cenas do quinto acto, episódios que sinalizam o avanço das tropas inglesas (5.2 e 5.6), permite suspender o brusco e sucessivo vaivém entre Dunsinane e as forças leais a Malcolm, para nos demorarmos com Macbeth na sua ciclotimia niilista, sobretudo entre a reacção abúlica à morte da mulher e a ferocidade que manifesta quando acochado, a pronta disposição para impor uma devastação ao cosmos: “Por mim declaro o fim do mundo ao mundo...”

Queira o Céu que semelhantes golpes dramaturgicos não ofendam a sensibilidade do espectador. Ao contrário do que sucederia com boa parte dos espectadores regulares do Globe nesse início do séc. XVII, o nosso público não tem por hábito acotovelar-se numa praça – nem sequer numa Praça da Batalha – para assistir a decapitações ou esquartejamentos. Nada há a temer: os nossos cortes e operações são feitos por um “punhal de pensamento”. Ou limitamo-nos a brandir uma espada faz-de-conta, como nesta encenação faz o rapazinho dos Macduff, armado em leal cavaleiro, gravando em falso ou ferindo o ar, antes de simular, como “o tolo do romano”, cair sobre a própria espada. Talvez aquilo que, um pouco pretensiosamente, designamos por dramaturgia seja isto: um campo de batalha num quarto de brincar.

---

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*



# Bagatelas honestas (e o mais fundo dos fins)

Na noite de 26 de maio, *Macbeth* vestiu “roupa nova a princípio rígida/ e ao uso se vergando”: um primeiro ensaio integral com figurinos, caracterização, sonoplastia, as primeiras experiências de luz. Marcámos encontro para a manhã seguinte, na faustosa charneca que é o Salão Nobre do TNSJ. Ao encenador, cenógrafo e figurinista, NUNO CARINHAS, e aos atores JOÃO REIS e EMÍLIA SILVESTRE juntou-se a professora e investigadora MARIA SEQUEIRA MENDES, numa conversa moderada por PEDRO SOBRADO.

**PEDRO SOBRADO** Normalmente, começo com questões elaboradas e algo pretensiosas – e às vezes as conversas até sobrevivem. Hoje, apetece-me começar com uma pergunta simples, quase ingénuas: dormiram bem? [risos]

**JOÃO REIS** Demorei imenso tempo a adormecer.

**EMÍLIA SILVESTRE** Eu também.

**JOÃO** Estou a ser apoquentado pelas insónias. Não, não verdadeiramente insónias, mas há uma descarga grande de adrenalina quando se faz o espetáculo como fizemos ontem à noite. E depois ficam muitas dúvidas na cabeça...

**PEDRO** Escorpiões na cabeça? [risos]

**JOÃO** Sim, algumas são dúvidas escorpiónicas... Quando começamos a aproximar-nos da estreia, é preciso tomar decisões, algumas delas irreversíveis. Depois, não podemos voltar atrás porque isso põe em causa o trabalho das outras pessoas, e isso assusta-me. Às vezes, apetece-me mudar coisas, mesmo durante a carreira dos

espetáculos, mas há que ter em conta as pessoas que estão comigo. Claro que, quando trabalhamos com pessoas que conhecemos bem, podemos sempre esperar que a contracena corresponda às alterações que vamos fazendo. Ontem, por exemplo, a Emília foi contaminada pelo registo com que entrei após o assassinio do Duncan. E isso é bom, porque significa que há disponibilidade da outra pessoa para perceber o que está a acontecer deste lado. Mas, depois da estreia, convém não correr riscos desta natureza porque estas são personagens de uma enorme complexidade: qualquer coisa que eu altere a dada altura vai necessariamente reverter-se noutras zonas do espetáculo e na leitura da personagem.

**EMÍLIA** Ontem à noite, foi a primeira vez que fizemos um ensaio com desenho de luz. É incrível como o espetáculo é tão escuro, e isso influencia-nos. Como lidamos com vibrações, climas, sensações, coisas epidérmicas, é natural que isso provoque este tipo de reações de que fala o João. O bom de trabalharmos com pessoas com quem temos uma enorme cumplicidade é

que há coisas que se sentem e entendem sem que seja preciso explicar nada. O que um colega faz influencia-nos, e inspira-nos, e seguimos juntos. É natural que estas coisas aconteçam. Ontem, a escuridão da luz – a escuridão da cena – foi... É como se só agora, finalmente, pudesse perceber o carácter sombrio e obscuro do *Macbeth*.

**JOÃO** Sinto-me particularmente bem na sombra, no escuro. Aliás, ontem à noite, houve um momento em que entrei no palco e disse: “Isto está tudo às escuras...” [risos] Vi um rasgo de luz e pensei: “Vou pôr-me ali porque tenho quase a certeza que o Nuno Meira fez aquele rasgo para eu ir lá.” Fui, e percebi logo: “Não estou nada bem aqui!” [risos] Sentimo-nos mais protegidos, mais resguardados na sombra. O escuro e a sombra são operativos, do ponto de vista da representação.

**EMÍLIA** Como atores que somos, já andávamos a queixar-nos: por fantástica que seja a sala de ensaios do Mosteiro [de São Bento da Vitória], estávamos fartos daquela luz. Pusemo-nos a tapar tudo porque sentimos que precisávamos dessa escuridão. Se calhar, ontem ficámos mais emotivos por causa desse negrume. Estava tão escuro que me enredei completamente nas cortinas do cenário... Depois, dei por mim a pensar: muitos dos acidentes que se associam ao *Macbeth* também têm que ver com a escuridão... Tropeçamos num cabo e cai uma porcaria qualquer lá de cima – e é a “maldição” do *Macbeth*! [risos]

**PEDRO** Não foi isso que aconteceu há uns dias. Quando disseste “Vem, ó noite espessa...”, houve um apagão no palco. [risos]

**JOÃO** Ontem, virei-me para a Joana Carvalho, que faz uma das bruxas, e disse-lhe: “Pareces o vocalista dos Cure.” [risos] De repente, ouvi-se um estouro, e eu disse: “Não brinco mais com isto, nem mesmo com uma bruxa.” Não sou muito supersticioso, mas sou o suficiente para não fazer muitas brincadeiras.

**EMÍLIA** Se pensarmos nisto racionalmente, é estúpido. Mas, quando estamos envolvidos e quando os nossos percursos para chegar às personagens são tão obscuros para nós próprios, começamos a acreditar em bruxas, mesmo não querendo...

**MARIA SEQUEIRA MENDES** Faz sentido o que estão a dizer sobre a escuridão. Um crítico de que gosto muito, A.C. Bradley, diz que, apesar de a maior parte das pessoas pensar em *Macbeth* com sangue e com vermelho, na verdade o que acontece é que as cenas mais importantes da peça decorrem no escuro, com um ponto de luz: o Banquo aparece com uma tocha, a Lady Macbeth traz uma vela... É como se fossem quadros flamengos: está tudo escuro e o ator é iluminado.

**NUNO CARINHAS** Isso está ligado à natureza do pensamento destas personagens. Quando se pensa em voz alta e o discurso tem um determinado carácter, havendo muita luz, não tem importância. Mas estes são pensamentos negros – e só faz sentido verbalizar estas coisas no escuro. De resto, esta escuridão remete para a intimidade, como se se estivesse sozinho, a sós consigo mesmo.

**PEDRO** “Que a luz não mostre o ermo do meu íntimo...”

**NUNO** É uma das coisas notáveis da tradução do Daniel Jonas. Há toda uma cosmogonia, e isso deve encontrar uma correspondência na temperatura de luz. Mas a sensação da escuridão ocorre mais no palco do que na plateia, é mais forte para os atores do que para nós, espectadores. Acho que se vê bem. Há outro aspeto na conceção das luzes: refiro-me a uma espécie de poço de luz no palco. As luzes estão muito altas, nós não as vemos, não vemos a fonte dessa luz.

## Um puzzle a que faltam peças

**PEDRO** Aparentemente, *Macbeth* não tem nada que possa suscitar a nossa simpatia: é o assassino de um velho rei bondoso que acolhe em sua casa; mata o leal companheiro de armas; afia a sua espada em mulheres e crianças... E, no entanto, não resistimos a identificar-nos com *Macbeth*. É esta escuridão congénita que suscita a simpatia?

**NUNO** Ele é um assassino atormentado. Essa tormenta, essa tempestade, é uma coisa que nos leva ao reconhecimento – a reconhecer que nós próprios passamos por lá. Não cometemos, mas passamos por lá. Muitas vezes, temos “escorpiões na cabeça” ou reconhecemos os escorpiões dentro da cabeça de alguém. Nesses momentos, instala-se uma espécie de compaixão. *Macbeth* é uma personagem insone, não é daqueles que cometem um crime e dormem bem à noite.

**PEDRO** Li recentemente um pequeno texto da Agustina Bessa-Luís que propõe um exemplo duma “pessoa feliz”: alguém que acorda a meio da noite e vê o quarto ligeiramente iluminado. Esta pessoa não percebe se é já o amanhecer ou se é a luz do candeeiro da rua que entra pela janela. Pergunta: “Que horas serão?” Nesse momento, ouve duas ou três badaladas do sino da igreja. O problema desta pessoa dissipa-se e ela volta a adormecer. Adverte a Agustina: “Devo dizer que esta hipótese é muito rara.” [risos]

**JOÃO** Comigo, por exemplo, não funcionaria... [risos] Eu sou suspeito para falar da simpatia que o *Macbeth* gera. [risos] Ele foi enganado, caiu numa armadilha – um “estranho engodo”. Claro que não se pode desculpar o homicídio com um engano, que, ainda por cima, tem um carácter sobrenatural, ainda que presenciado por uma testemunha essencial, o Banquo, um homem íntegro...

**MARIA** Não acho nada que ele tenha sido enganado... [risos]

**PEDRO** Harold Bloom diz que nos identificamos com o *Macbeth* por causa da sua imaginação, mas também porque ele constitui o nosso “paradigma das expectativas traídas”.

**MARIA** Mas há pessoas que pedem conselhos a muita gente até encontrarem aquele que corresponde à decisão que já tinham tomado. *Macbeth* é um pouco assim. A carta dá a entender que o casal já tinha tido uma conversa anterior, que aquilo pode fazer parte de uma discussão em curso. Há pessoas assim, pessoas que imaginam uma coisa e depois não conseguem deixar de a fazer. Têm plena consciência de que é uma má ideia, vai tudo correr mal, mas, a partir do momento em que imaginam essa coisa, não conseguem deixar de dar todos os passos até à tragédia.

**JOÃO** Sim, mas assassinar alguém é sempre um passo... Embora, na época a que a peça se reporta, aquela gente fosse capaz das maiores atrocidades.

**MARIA** Mas acho o *Macbeth* muito parecido com o *Hamlet*. Um consegue matar, o outro não, mas ambos vivem atormentados com reflexões, vivem tristes. Sempre me pareceu que o *Macbeth* é triste.

**JOÃO** Apesar de tudo, a demanda do *Hamlet* é mais justa. Ele quer vingar o pai, assassinado pelo tio, um regicida. Do ponto de vista moral, há uma justificação. No caso do *Macbeth*, é ele o regicida, e o Malcolm é que está na posição do *Hamlet*. O *Macbeth* assassina um rei bom e justo, que está a dormir. É uma coisa terrível e cruel. Enquanto actor, consigo sobreviver melhor com a demanda do *Hamlet* do que com a demanda do *Macbeth*.

**MARIA** Mas é a mesma coisa. O *Hamlet* não consegue fazer, o *Macbeth* tem que fazer, mas depois sofre imenso com o assassinio: vive torturado, cai numa infelicidade profunda. Só vou dar exemplos idiotas [risos], mas talvez seja útil: no final dos anos 60, inícios de 70, os cientistas americanos arquitetaram o teste do *marshmallow*, que testaram numa série de miúdos. Colocam um *marshmallow* na mesa

e dizem às crianças que, se conseguirem esperar até ao adulto voltar, têm direito a dois *marshmallows*; caso contrário, só comem aquele. Há miúdos que comem logo; há outros que não comem e se entretêm com alguma coisa; há miúdos que lambem o *marshmallow* todo mas não o comem... Anos mais tarde, os cientistas chegaram à conclusão de que aquelas que esperavam pelo *marshmallow*, que adiavam a gratificação, pareciam ser adolescentes mais funcionais e tinham tido melhores resultados nos testes SAT porque conseguiam esperar pela recompensa, conseguiam fazer tarefas a longo prazo, entre outras coisas. Talvez isso signifique que os miúdos que comiam logo o *marshmallow* tinham vidas infelizes, o que é mau sinal, porque tenho a certeza de que eu teria comido logo o *marshmallow*. [risos] E imagino que os miúdos que arranjavam estratégias, que cantavam ou olhavam pela janela, podiam ter, de algum modo, personalidades artísticas, eram pessoas capazes de se entreter. Penso sempre nisto: que o problema do Macbeth é não conseguir esperar pela recompensa. O mesmo problema é dado ao Macbeth e ao Banquo: um vai ser rei, o outro vai ter filhos reis. O Banquo também poderia ter começado a assassinar pessoas para o Fleance ser rei, mas reage de maneira diferente. O problema do Macbeth é querer que o seu eu futuro seja agora...

**EMÍLIA** O problema do Macbeth é a Lady Macbeth! [risos] O Banquo não tem uma Lady Macbeth que o instigue.

**MARIA** Mas ela é mesmo querida... Ou seja, ela é incrível com ele.

**EMÍLIA** Também acho!

**MARIA** É um casamento mesmo bom, e é horrível. [risos] Todos conhecemos casais assim, não é? Em que são os dois terrivelmente ambiciosos, mas funcionam como um bloco. As pessoas que estão à volta vão morrendo todas, mas é uma força produtiva do ponto de vista do casal. A Lady Macbeth faz aquilo que sabe que ele quer.

**PEDRO** É como num aforismo do Karl Kraus: “Que escravo ele é! Ela faz dele tudo o que *ele* quer.”

**EMÍLIA** O Nuno sabe que eu, desde o início, defendi que é uma história de amor. A Lady Macbeth faz tudo por ele e conhece-o muito bem. Sabe perfeitamente que ele vai hesitar, e todas as outras coisas...

**MARIA** A ela também lhe custa: tem de pedir para ficar com o sangue mais grosso...

**EMÍLIA** Sim, ela não anda a atirar criancinhas à parede todas as noites. Einstein dizia que há uma força motriz mais forte do que o vapor, a eletricidade ou a energia atómica: a vontade. E, de facto, esta mulher tem uma vontade incrível que o leva adiante...

**JOÃO** Se todos os homens pudessem pôr em ação aquilo que desejam, já cá não estávamos. Se calhar, ele sempre desejou ser rei, mas não tenho a certeza... Acho que para ele deve ser uma coisa chata. [risos] É uma coisa que talvez lá esteja, um desejo, mas para pôr isso em prática tem de atirar para trás das costas os seus códigos de honra, a moral, etc. É a Lady Macbeth que vai provocar isso. É como se dissesse: és homem, mas, para seres ainda mais homem, tens de concretizar o teu desejo, ainda que passe por assassinar o Duncan. No fundo, ele mata para também provar a sua virilidade. Há aqui uma coisa estranha, sobre a qual não tenho pensado muito porque, na verdade, há vários pontos de fuga: eles não têm filhos. Porque é que não têm filhos? A Lady Macbeth já teve um filho: era um filho deles, era um filho de um casamento anterior?

**NUNO** Se é que teve...

**JOÃO** Há várias saídas... Talvez não seja bom seguir por aí porque, quando se toma uma decisão a esse respeito, ela condiciona tudo. Se já tivemos um filho e ele morreu, o meu comportamento é determinado por essa ideia. Prefiro ter mais liberdade, sendo que tenho a

noção de que, se ela me pedisse para não matar o rei, eu esquecia o assunto. Ficaria à espera do destino, que “a sorte me coroasse”.

**NUNO** Ou não. Shakespeare não é um psicologista *tout court*. É como se estivéssemos a construir um *puzzle* no qual faltam sistematicamente peças. A Maria disse uma coisa que é decisiva mas de que nos esquecemos: Macbeth tem que fazer. Porque é que tem que fazer? Não sabemos. Não há filho, ponto final. Se houve, ignoramos quando e de que casamento. A questão é que isso abre buracos imensos na dramaturgia. Em *Hamlet*, está tudo mais preenchido, mais mapeado, digamos. Aquilo a que nos podemos agarrar é ao que vai sucedendo, às razões enunciadas, às ações, às indecisões, às dúvidas...

**JOÃO** Eu penso menos em “porque é que estou a fazer isto?” e mais em “como é que vou fazer isto?”

**NUNO** Em última análise, para Macbeth é difícil manter um estado. Estou de acordo contigo quando dizes que não tens a certeza de que ele queira ser rei. Foi com certeza falado entre eles, é com certeza um ideal conjunto, partilhado... Mas quando se torna rei, não temos nada a certeza de que ele o queira ser. Aliás, ontem falámos daquela marcação na cena do banquete: ele fica para cá do reposteiro quando já todos os convidados estão no salão. Ele não está nada interessado na vida de corte, a vaidade dele não o leva para aí. Macbeth não é um palaciano, é um homem de ação. O estatuto a que é forçado, porque tem de o assumir, não lhe convém. Está mais preocupado com as suas razões universais, que são de ordem metafísica, do que com a vida comezinha do dia-a-dia. Ele tem de ser desafiado por coisas como a morte e a vida. Aliás, os dois, o casal. A certa altura, o que acontece entre eles é um afastamento, uma clivagem, e isso tem muito que ver com o carácter do Macbeth. Nem isso ele é capaz de manter, não é capaz de preservar esta cumplicidade – tem de ir mais depressa. Tem de acometer-se, lançar-se, só por si. A dada altura, há uma espécie de... desovar.

Ele é tão instigado a ser uma coisa – que não está programada para acontecer tão depressa – que, de repente, se liberta um monstro, um ser que já não é controlável. Enquanto estava no ovo, era controlável; quando nasce, é um monstro, um *alien*. É um *alien* para si mesmo e para ela, que já não o controla.

**MARIA** Se o Macbeth deixa de partilhar com a mulher os seus planos, pode ser também para a proteger. A peça parece ser mais sobre as consequências do crime do que sobre o crime, que ocorre logo no primeiro ato. A sensação que tenho é que, quando começa a sentir essas consequências – as insónias, a ansiedade, os “escorpiões na cabeça” – e quando chega à altura de tratar do Banquo, o Macbeth decide que a quer proteger. Ao mesmo tempo, é horrível porque esse é o momento da cisão. Ele diz: “Meu anjo, é preferível não saberes.” É o momento em que decide fazer as coisas sozinho, e é o momento em que o casal se separa. Os dois não formam já uma unidade. É nesse ponto que ela começa a enlouquecer. Mas acho que o Macbeth faz isto numa tentativa de a poupar ao sofrimento que sobrevém às pessoas que assassinam outras pessoas. Por vezes, diz-se que, se as personagens das tragédias trocassem de lugar entre si, não haveria tragédia: o Hamlet perceberia muito bem que o Iago o estava a enganar, nunca iria enredar-se naquilo [risos]; o Macbeth e o Oteló assassinariam imediatamente o Cláudio e o problema ficaria logo resolvido. É assim nas tragédias, e na vida: o problema de uma pessoa é, para outra, muito fácil de resolver, mas essa pessoa, naquele contexto, não consegue resolvê-lo. É isso que acontece com o Macbeth e com a Lady Macbeth: têm aquele problema e não conseguem resolvê-lo... A dado momento, ele diz que está atolado no meio do pântano, não consegue avançar nem voltar para trás... Já não há nada a fazer. Agora, ele está ali – e, ao mesmo tempo, é muito triste.

**NUNO** Essa irreversibilidade é uma das coisas mais cativantes da peça. Porque é aquilo que preocupa toda a gente, em geral. É por isso que não agimos. Porque, se agíssemos, ficaríamos

refêns dessa irreversibilidade. É o pior que há, em relação tanto à morte quanto a uma doença incurável. É o que há de mais elementar na nossa condição, mas é aquilo contra o qual se luta. Confrontar-nos com a irreversibilidade é um dos grandes fascínios da peça e destas personagens.

**EMÍLIA** Ontem, ocorreu-me que, como guerreiro, o Macbeth farta-se de matar gente, mas, de repente, tem nomes para os mortos. Poder nomeá-los deve ser muito perturbador.

**MARIA** Macbeth tem até imensa nostalgia. Há uma deixa que acho particularmente nostálgica: ele diz que havia um tempo em que as pessoas morriam e permaneciam mortas; agora, mata-as e elas voltam para o atormentar.

**PEDRO** Essa melancolia parece de facto hamletiana, porque o Hamlet é aquele que avança relutantemente no futuro, deixando para trás um mundo ideal. Às vezes, o Macbeth parece o contrário: é aquele que se precipita num futuro que idealiza, deixando para trás um presente desinteressante... Mas há várias frases do Macbeth que poderiam ser citações diretas do Hamlet: “Aos meus intuitos faltam-lhes esporas”, por exemplo. “Quanto mais se fala mais se deixa por fazer” poderia ser uma daquelas censuras que o Hamlet dirige contra si mesmo.

**MARIA** Acho os dois muito melancólicos: para mim, essa é a maior semelhança. Um não age; o outro age demasiado. Mas a ambos resta a melancolia.

**PEDRO** Gostaria, João, que falasses deste parentesco entre o Macbeth e o Hamlet, já que foste, por duas vezes, o nosso príncipe da Dinamarca. E, já agora, que nos disseses se subscreves a ideia de que os Macbeth formam o casal mais feliz do teatro de Shakespeare...

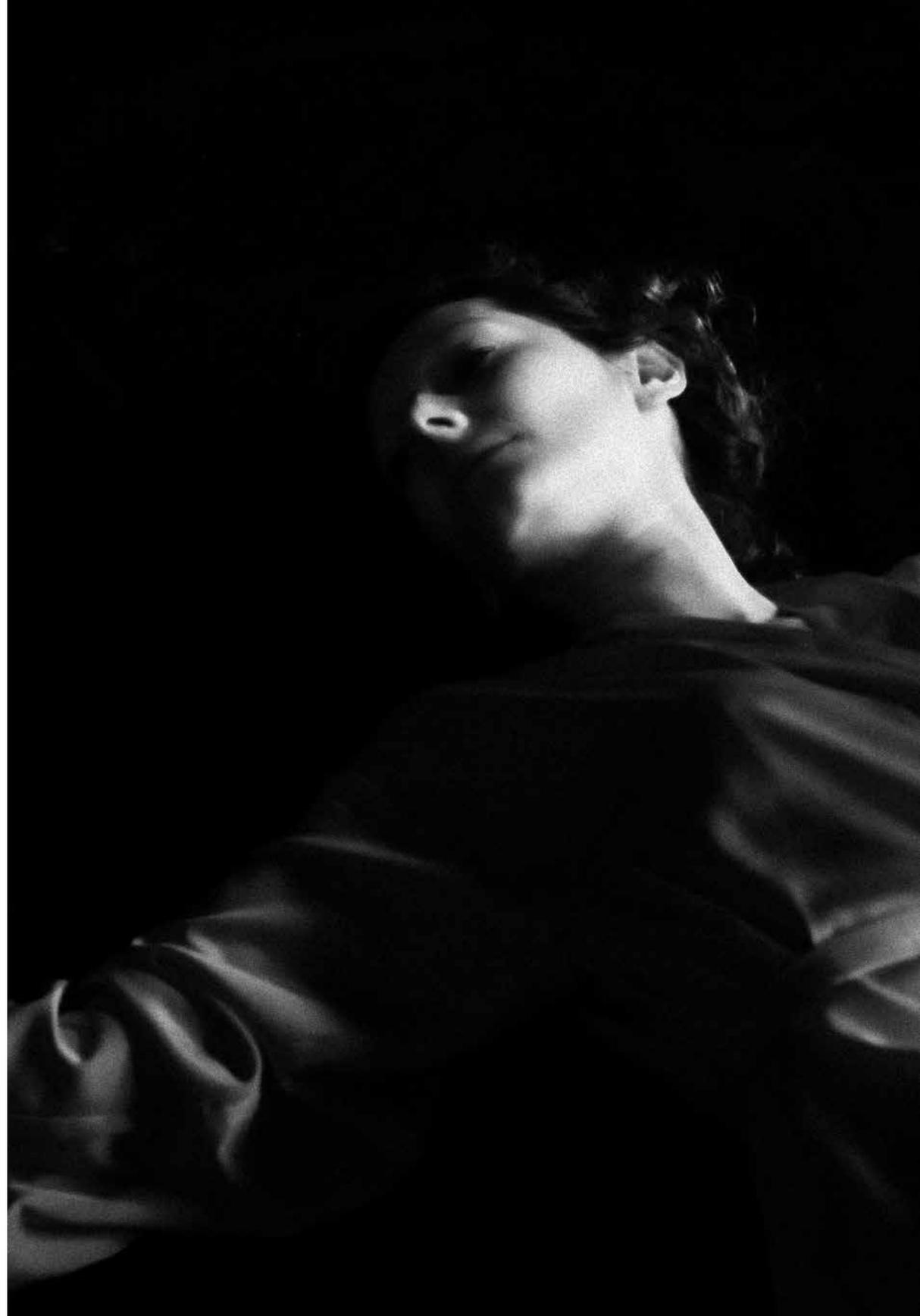
**JOÃO** Se feliz no sentido de complementaridade, estou de acordo. Porque ele é frágil no início e ela é poderosíssima, e depois esta relação de

forças inverte-se. Complementam-se, de alguma forma. Quando lhe envio a carta, preciso da confirmação dela. Num casal que vive a sua felicidade a partir da partilha, é uma decisão demasiado importante para ficar só com ele. Desejo que ela diga “sim”, provavelmente não espero que ela tome a decisão de uma forma tão pronta. Quando ela diz “Hoje mesmo [Duncan] partirá”, apanha-me de surpresa. Nas minhas dúvidas e hesitações, precisaria de mais tempo. De mais uma semaninha, talvez. [risos] Nunca me esqueço – nem esquecerei – que, no *Hamlet*, quando vou ter com a Gertrude, passo pelo Cláudio e hesito: se o Duncan está a dormir, o Cláudio está a rezar. Mas, na cena com a mãe, pressinto uma presença por detrás da cortina e tenho aquele ímpeto mortal e não há qualquer hesitação. Houve ali um ponto de fuga... O Hamlet hesita, tem muitas dúvidas, mas perante a mãe, movido pela suspeita de que é o Cláudio quem está por detrás da cortina, mata-o imediatamente. Nem imagina que é o Polónio. Há, de facto, *links* que não devem ser desprezados. Agora: a relação dos Macbeth é feliz? É intensa, poderosa, apaixonada, e nesse sentido partilham tudo, sobretudo coisas desta natureza e desta gravidade. A profecia das bruxas engravidou-me pelos ouvidos... Na verdade, quero matar o Duncan para apressar a possibilidade de ser rei e fazer cumprir as profecias, mas preciso da confirmação dela. Se ela me dissesse “não”, não o faria. Podia ficar um bocadinho amuado... [risos]

**EMÍLIA** É preciso ver que a Lady Macbeth vive sozinha naquele sítio: ele passa imenso tempo fora, em combate, e ela não tem ninguém, não tem filhos, vive numa solidão desgraçada: ela fala até de um “presente ignaro”. Quando lhe chega aquela carta, ela transfere todas as possibilidades do mundo para ele.

**JOÃO** De facto, como rei, poderia passar mais tempo em casa! [risos]

**EMÍLIA** O facto – para mim, muito importante – de a Lady Macbeth ter de pedir à criada para informar o rei de que ela lhe quer falar



é o primeiro sinal evidente de que já se estão a separar e ela já percebeu isso. E não sabe sequer que ele mandou matar o Banquo, não sabe de nada. Como também não sabe que ele manda matar toda a família do Macduff. Mas é uma relação incrível: aquilo é tão potente que provoca em nós uma perturbação... Um moralista diria: se tudo isto fosse para o bem, seria um casal fantástico! [risos] Mas, mesmo sendo para o mal, admiramos aquilo.

**MARIA** Se calhar, não há de facto muitos casamentos felizes em Shakespeare. Mesmo nas comédias, os casamentos mais funcionais são aqueles em que há algum despique de linguagem: a Beatrice e o Benedict [*Muito Barulho por Nada*] e a Katherine e o Petruchio [*A Fera Amansada*] são casais que se tratam um bocado mal. A Rosalinda e Orlando [*Como Queiram*], não, porque ele é um bocado burro. Sempre tive pena que ela tivesse ficado com ele: escreve má poesia, quem é que quer acabar com uma pessoa assim? [risos] Mas há outra coisa que é interessante: o Otelo, a Desdémona, o Hamlet, a Ofélia têm todos nomes próprios. Os Macbeth, até o nome os une: não têm nome próprio.

## Passar a mão pelo dorso de um crocodilo saído da água

**PEDRO** No final de um ensaio ainda no Mosteiro, o Nuno disse que gostaria que este *Macbeth* fosse “um espetáculo limpo, mas rugoso”: assistir a este espetáculo deveria ser como “passar a mão pelo dorso de um crocodilo saído da água”. A imagem pareceu-me certa, sem que possa dizer porquê.

**NUNO** Eu também não, porque nunca passei a mão por um. [risos] Reconheço que o animal é fascinante, mas não gostaria de estar ao pé dele. Essa imagem alude à partilha de qualquer coisa que é fascinante, mas que, do ponto de vista estético, está limpo na sua monstruosidade, no seu carácter pré-histórico até, no sentido de tudo o que há de arcaico, de

primitivo dentro dele, que nunca foi tratado, que é impossível de tratar. Shakespeare inocula nestas personagens a marca das coisas que permanecem intratáveis, que nunca conheceram resolução. Pode haver vacinas, civilização, etc., mas nós, com a experiência de vida, sabemos que elas vão eclodir noutra sítio qualquer. O monstro já não está localizado em Loch Ness, mas vai emergir noutra lugar... Que seja “limpo” tem que ver com a técnica, com a estética, não tem nada que ver com a limpeza pavorosa dos figurinos tal como estão agora: vão ficar bastante mais sujos. Neste momento, parecem-se com aqueles bonequinhos que reproduzem os heróis das séries e das sagas do cinema e que se colocam na prateleira. [risos] Mas que haja limpeza no propósito. Quem conta esta história tem de a contar de forma inteligente. Tudo tem de estar identificado, tudo tem de ser passado de uma determinada maneira porque, caso contrário, a monstruosidade não se revela. Não me quero afastar do fascínio que isto pode provocar. Para isso, é preciso que não haja distrações lá pelo meio. Precisamente porque a peça já tem buracos – buracos de razão. No outro dia, a minha filha dizia-me: “Eu não os entendo.” Faltam os porquês, os motivos...

**PEDRO** À semelhança do que acontecia em encenações anteriores – estou a pensar em especial no *Alma* [2012] –, o início do espetáculo é ambivalente: parece um campo de batalha com corpos jacentes, mas também um caos primordial onde se formam figuras. Essa cena parece abrir uma zona de indistinção entre moribundos e nascituros, entre sepultamento e nascimento, numa peça profundamente marcada por imagens fetais e espectros. Gostaria que o Nuno falasse sobre a instauração desse ritual...

**NUNO** Para mim, é interessante equacionar como é que nos separamos do nosso quotidiano para aceitar a convenção teatral. Ainda mais urgentemente hoje, quando toda a gente está sempre ligada a qualquer coisa. Já não vivemos naquela era em que as pessoas iam a casa, tomavam banho e se vestiam para ir ao

teatro. O teatro é consumido como qualquer outra atividade. Há que criar o tempo e o lugar que nos ajudem a cortar com o que fica para trás. Entramos num não-lugar, e nesta peça é exatamente isso: não há sequer caracterização desse espaço. (Sabemos que a terceira cena, em que Macbeth encontra as bruxas, ocorre numa charneca, mas o que é uma charneca?) É importante transmitir logo uma perceção da guerra, da desolação. E faço-o de uma forma muito descarada: estamos num palco, com cabos suspensos e ferros no chão. As bruxas estão lá também para nos ajudar a essa cesura, sobretudo hoje. No tempo de Shakespeare, seriam talvez tomadas como outras personagens quaisquer. Mas aqui elas são a quarta parede, uma quarta parede que vai ser derrubada por elas próprias. Enigmáticas, inauguram aquele néon: “Belo o feio, feio o belo...” Havia que fabricar qualquer coisa desse domínio, qualquer coisa que estivesse já dentro da narrativa, com aquelas três criaturas que inauguram a tragédia. E o teatro – está lá sempre nos meus espetáculos, não há nada a fazer.

**PEDRO** Há um elemento metateatral na abertura do espetáculo: ali, as bruxas são também atrizes à procura da roupa que lhes possa servir para a representação...

**JOÃO** Esse início toma cinco ou seis minutos. É interessante a ideia de, contrariando a nossa natureza acelerada, se criar aquele tempo de preparação para a entrada no túnel. Gera uma outra disponibilidade. Numa peça onde tudo acontece tão rapidamente, onde se está sempre a jogar pela antecipação – “Se estivesse feito quando o fizesse, / Melhor o quanto antes...” –, naquele início (mesmo para nós, atores) é como se começássemos a levar em direção a um ambiente outro. É um achado.

**NUNO** É importante também porque se vai mudar de linguagem.

**EMÍLIA** Ousar aquele tempo nessa cena, que no texto é tão curta, é fantástico.

**NUNO** A partir daí, deixa de haver tempo. Não há mais cenas assim.

**MARIA** Também gostei muito do princípio. As metáforas de roupa são importantes na peça, e o facto de as bruxas se vestirem nesse início é uma ideia brilhante. Esse é o problema do Macbeth: a princípio, tem uma roupa que se ajusta, que lhe serve, mas, à medida que a peça vai evoluindo, começam a suceder-se as metáforas: a usurpação é descrita como uma roupa que lhe assenta mal, que lhe fica demasiado grande. Uma personagem diz que, caso ele esperasse, a roupa poderia vir a adequar-se ao molde. O problema é que ele não é capaz de esperar: a certa altura, alguém o descreve como “um anão com roupa de gigante”. Na encenação, as bruxas trazem isto logo no princípio: a inadequação entre aquilo que uma pessoa é e o facto de que, quando deixa de ser o que é, até a roupa deixa de lhe servir. À medida que a voracidade de assassinar vai crescendo nele, Macbeth vai diminuindo em termos de tamanho. Ele chega ao final muito mais pequeno do que aquilo que era no princípio. Descobri há pouco tempo, num artigo de Jonathan Gil Harris [“The smell of *Macbeth*”], que os relâmpagos e os trovões mencionados na cena inicial seriam feitos com as bombinhas de mau cheiro da altura, que combinavam ingredientes pestilentos como carvão, enxofre e nitrato de potássio. Portanto, quando as bruxas dizem “fair is foul” [foul tem também a aceção de “fedorento”, “malcheiroso”, “nauseabundo”], cheirava realmente mal no teatro e o ar era, de facto, *filthy*, pelo menos até ao momento em que se entra no castelo do Macbeth. Quando o Duncan diz “Respira-se aqui bem, o ar desperta sentidos refinados”, provavelmente o público ri-se porque o cheiro finalmente se dissipou. Shakespeare era mestre nesta dimensão teatral, dominava os mecanismos de cena a este ponto. Uma outra coisa sobre o princípio do espetáculo: a ideia de pausa do tempo é interessante, porque é isso que as bruxas são. Eles vêm de um tempo de guerra, de algum modo vêm com pressa, e ali há uma espécie de interlúdio em que o tempo

fica mais lento. A seguir, o tempo acelera outra vez. Um filósofo, Derek Parfit, formulou uma teoria que acho verdadeira e interessante: não temos uma identidade pessoal contínua, o que temos é uma sucessão de eus que se vão transformando. Tenho uma ligação física com o meu eu passado, mas muitas vezes não mais do que isso. É por isso que, quando temos um grande desgosto de amor ou um problema grave na vida, dizemos que agora já não somos a mesma pessoa. Segundo Parfit, já não somos realmente a mesma pessoa. Há um eu passado, um eu presente e um eu futuro, e o que Macbeth faz é saltar para o eu futuro: “Nos baixios destes tempos, arriscamos o porvir.” Lady Macbeth diz também: “Eu pressinto o futuro no instante.” Por vezes, queremos fazer isto quando as coisas estão muito mal: “Ah, quem me dera acordar daqui a um ano.” Não percebemos que, se calhar, o que temos no presente é a coisa melhor da vida. Mesmo quando corre muito mal, é isto: um dia que sucede ao outro, que sucede ao outro. No final, a melancolia também resulta disto. Eles tiveram a ingenuidade de pensar que podiam saltar para o futuro, e perderam o presente. É uma coisa que o aniquila: saber que ela podia ter morrido mais tarde... No caso do Macbeth, podia ter tido “tropas de amigos”, as coisas que geralmente acompanham a velhice. Na verdade, o pior que se pode fazer a alguém é roubar-lhe uma sucessão de dias, mesmo quando esses dias são difíceis. Há aqui uma melancolia terrível. No fundo, a abertura do espetáculo – e é também por isso que gostei tanto dela – dá-nos aquilo que é roubado aos dois: uma ideia de tempo.

**PEDRO** A figuração das bruxas – ou Irmãs Moiras – foi uma questão que ocupou e preocupou o Nuno há muitos meses: como dar a ver estas personagens, como representá-las? O espetáculo ensaia uma fuga para a frente em relação a alguns estereótipos, começando no facto de escolher três atrizes jovens e bonitas para o papel. Mas não se trata apenas disso: os figurinos são incompatíveis com um certo imaginário tardo-medieval, e a volúpia destas bruxas é algo inesperada. Curiosamente,

as personagens que nos são mais distantes parecem ser aquelas que, pelo menos do ponto de vista da sua indumentária, estão mais próximas de nós...

**NUNO** Sim, mas não foi tanto para produzir qualquer identificação connosco. Elas fazem parte de um outro código, daí a estranheza que produzem. A visão da bruxa como uma *bag lady* ou como uma bruxinha de desenho animado não é credível, dá apenas vontade de rir, talvez excite as crianças... Apeguei-me àquilo que delas é dito: as barbas, por exemplo, que não precisam propriamente de ser barbas. Elas transportam uma indefinição de género: vestidas de fato de homem, inoculam essa estranheza. Por outro lado, engravidam de despojos, passando a fazer parte da fantasmagoria do casal. Banquo e Macbeth têm, de facto, de se questionar: quem são estas criaturas? Têm de considerar que são seres deslocados. Olhando um para o outro, percebem que aquelas criaturas não participam do mesmo paradigma, que são mutantes. Na primeira cena, não estão como adiante lhes aparecem. Nós, espectadores, somos cúmplices dessa capacidade de transformação: elas não são sempre iguais, não lhes faltam dentes desde o início... [risos] O palco vazio, à vista, um sítio agreste e inclassificável: elas fazem parte desse mundo. E há uma sexualidade latente, a exibição da pele não é ali inocente. São mulheres na sua forma de espreguiçar; uma delas detém-se na barriga, outra no peito... Anunciam-se coisas que têm que ver com os fantasmas da peça. Prefiro que os sinais façam sentido *a posteriori*.

**PEDRO** A cenografia possui virtualidades consideráveis, porque permite desenhar diversos espaços ao longo do espetáculo. Introduz também um certo índice de metateatralidade, sobretudo na cena do banquete, como se assistíssemos a uma peça-dentro-da-peça. Mas, antes de mais, a cenografia é interessante porque põe o espaço a falar do tempo. Desenhada em perspetiva, insinua a aceleração da própria peça, produz a

sensação de afunilamento, dá-nos aquela noção de irreversibilidade de que há pouco se falava.

**NUNO** A noção de túnel, que há pouco o João mencionava como metáfora da narrativa, foi uma coisa que me assaltou desde o início. Se os teatros não fossem construídos com esta relação arquitetónica entre o palco e a sala, provavelmente o estreitamento deste espaço seria ainda mais acentuado. Do ponto de vista metafórico, não é uma cenografia pesada. Quando as metáforas visuais são muito fortes, distraem-nos das possibilidades de sentido que tudo pode adquirir. Aceitamos que há um interior e um exterior conforme quisermos; e habituamo-nos a que o cenário se possa tornar um espaço circunscrito ou um túnel ainda maior. A dada altura, tomei a decisão de não usar qualquer tipo de mobiliário: há gente em ação. A cenografia é uma máquina de ação.

**EMÍLIA** Gosto imenso desta limpeza da cenografia. A Joana Carvalho dizia-me no outro dia: “Tu nem uma cadeirinha tens no teu castelo!” [risos]

**NUNO** Esta não é uma peça de sentados. [risos]

**EMÍLIA** Além disso, é um cenário vivo: as cortinas ondulam, agitam-se. Reage a um simples toque, muda com um gesto.

**JOÃO** Apesar de ser um espaço aberto e vazio, tem muitos lugares secretos. É como se entrasses numa espécie de labirinto, como se quisesses brincar às escondidas. Lá atrás, como nos tornamos muito volumosos com os figurinos, andamos sempre a perguntar: “Quem vem lá?” [risos] No outro dia, estava já vestido com o figurino, que é completamente negro, e o Pedro Guimarães [diretor de cena do TNS] ia apanhando um susto: “Eu só te vi porque estava com a lanterna!” É interessante, faz parte do mistério.

**MARIA** Nos últimos anos tenho colaborado com a Cão Solteiro, onde por vezes dizem que ficou uma abordagem ao espaço desde a altura

em que trabalhavam com o Nuno. Ontem, ao ver a cenografia, percebi que há, de facto, uma ideia de espaço que tem semelhanças: de um espaço que se vai transformando noutra, embora a cenografia seja diferente. Nos espetáculos na Loja, que é um espaço pequeno, rectangular, o que tem de acontecer é brincar – agora tem de ser assim, depois tem de ser de outra maneira, depois ainda de uma outra maneira – com os elementos que lá existem. Esse jogo é o que acontece aqui, num espaço maior. No princípio, a cor das cortinas – o castanho – fez-me confusão. Estava a pensar: “Porque é que isto é tudo castanho?” Com as luzes, as cores vão mudando, mas a sensação que tive a dada altura é a de que há uma certa ideia pantanosa que vai crescendo e que é desconfortável. E gostei disso: no princípio, havia incompreensão e, a certa altura, só fica uma espécie de desconforto produzido pela cor.

## Um epílogo preambular

**PEDRO** A encenação – e talvez já o próprio texto de Shakespeare – parece marcada pela ausência de triunfalismo. Quando os primeiros “humanos”, digamos, entram em cena – o Duncan e o Malcolm –, não o fazem em registo triunfal: observam um ambiente desolador, como se vissem os detritos de um campo de batalha. No final, a evocação da coroação de Malcolm parece também algo desolada: surge isolado, com o Macduff e o seu adereço tétrico ao fundo. Quando ouvimos a declaração “É livre o tempo”, soa-nos a um fraco consolo. A morte do talhante, como Malcolm classifica Macbeth, parece não inspirar qualquer triunfalismo...

**NUNO** O triunfalismo ou seria de Macbeth... ou então seria preciso editar um novo capítulo. Nesta história, não há lugar a triunfalismos: há uma derrota, uma derrota que é literalmente pura e simples.

**JOÃO** Sinto que a justiça final tem um sabor amargo. E quando isso acontece, não há festa possível.

**NUNO** O próprio Macbeth enuncia essa impossibilidade de triunfalismo: “Não te enfrento.” Quando, em seguida, diz “Não me rendo”, aceita um combate que, na verdade, é mais um *hara-kiri*.

**EMÍLIA** Depois do pequeno solilóquio de Macbeth que se segue à morte da rainha, já nada pode ser triunfante.

**NUNO** Essa passagem é muito interessante, e vinha para cá a pensar nisso: é como se fosse um epílogo preambular. Se Shakespeare tivesse colocado essa passagem no princípio – a vida como “sombra andante”, como um actor “que se dá ares” e “logo sai de cena” –, não haveria peça, mas ficaria anunciado tudo o que se segue. O que é desarmante em Macbeth é o facto de ele saber isto desde sempre, desde que nasceu. Se ele sabe isto, como é que se foi enredar desta maneira? Daí o carácter niilista da personagem.

**MARIA** Isso é o mais triste. O Hamlet pede ao Horácio para lhe contar a história; o Otelo quer que o descrevam tal como ele é; o Macbeth retira toda a glória à história. Afinal, isto não é nada: um conto “cheio de som e fúria”. E concordo: ele sabe isto desde o princípio. Em relação à cena final, tenho muitas dúvidas: no princípio, pensava que a peça acabava bem, que a ordem era reposta. A cenografia é notável porque, quando Malcolm refere as feridas que fazem sangrar a Escócia, o chão já está traçado pelo percurso dos actores. Mais tarde, comecei a pensar que a peça acaba mal, como se a tirania se perpetuasse. Na verdade, não há certeza de que Malcolm vá ser um bom rei, ele não revelou nenhuma nobreza de carácter até ao momento. É um falso final: há outro rei, mas o ciclo vai perpetuar-se.

**NUNO** Nunca chegamos a saber qual é o verdadeiro carácter do Malcolm. De resto, essa reposição da ordem é feita em nome de que valores?

**PEDRO** Há inclusive a perversidade de a suposta libertação da Escócia decorrer de uma invasão de dez mil ingleses e redundar numa colonização simbólica da nação.

**EMÍLIA** Parece que ficamos em luto pelos Macbeth. Ele diz que não tem tempo para fazer o luto da mulher, e a sensação com que fico é que cabe-nos a nós ter esse tempo de luto no final da peça.

**NUNO** Mais facilmente sentimos luto por um destino infeliz do que sentimos luto por um destino feliz. Quando temos a noção de que um homem sofreu horrores a vida inteira e morreu cedo de mais, é o pior que há. Quando sabemos que a pessoa viveu uma vida longa e conseguida, não temos a mesma sensação. Como diria alguém, o Macbeth é um inquerimento. [risos]

**MARIA** Quando o Donald Trump chega ao poder e diz “Afinal, isto é mais difícil do que eu pensava”, acho que ele está a ser honesto e fez-me lembrar o Macbeth.

**NUNO** Mas ele tem uma costela macbethiana e um poder de destruição similar.

**PEDRO** Por favor, não vamos terminar esta conversa a *glamourizar* a mediocridade! [risos]

**NUNO** É um péssimo poeta, ao contrário do Macbeth.

**JOÃO** A cabeça do Trump é equivalente à cabeça do dedo grande do pé do Macbeth! [risos]

**MARIA** Mas chegou lá...

**NUNO** Nós é que vivemos tempos tristes, em que já não é exigida dimensão.

**JOÃO** O Donald Trump trata todo o Estado como empresário: “Eu é que mando e vocês têm de fazer o que eu disser.” Demite toda e qualquer pessoa que o afronte.

**PEDRO** No programa de televisão, despedia pessoas como quem as fulmina. O refrão dele é: *You’re fired!* Admito que, desse ponto de vista, é um pouco macbethiano...

**MARIA** E há uma nostalgia que faz lembrar o Macbeth: “Cheguei aqui, não sei bem o que hei-de fazer mas tenho de continuar.” E agora segue-se uma asneira atrás da outra... Quanto ao Malcolm, não sabemos bem o que acontecerá, mas não parece nada que seja um bom final.

**JOÃO** Não é uma figura muito inspiradora...

**NUNO** Chega ao poder por sucessão, não chega por conquista – e a conquista é sempre geradora de empatia.

**D**a moralidade da cena – Qualquer indivíduo que sustente que o teatro de Shakespeare exerce um efeito moral, e que *Macbeth* dissuade definitivamente o espectador dos males da ambição, incorre em erro: e volta a errar se crê que Shakespeare partilha essa convicção. Um indivíduo verdadeiramente possuído por uma ambição louca contempla esta imagem de si mesmo com *júbilo*; e ainda que o herói seja destruído pela sua paixão, tal aspeto representa afinal o condimento mais picante na ardente poção do seu *júbilo*. Assim, como poderia o poeta pensar de outro modo? A partir do momento do grande crime, com que majestade – e de modo algum como um vilão – prossegue o ambicioso herói o seu curso! Só a partir desse momento *Macbeth* passa a exercer uma atração “demoníaca”, incitando as naturezas similares a emulá-lo – “demoníaco” significa aqui: em oposição ao seu próprio interesse e à vida, e em benefício de uma ideia e de uma vontade. Alguém acredita que *Tristão e Isolda*, por terem sido destruídos pelo adultério, representem uma lição *contra* o mesmo? Isto equivaleria a virar do avesso autores que, como Shakespeare em particular, são fascinados pela paixão enquanto tal, e não menos por tudo o que nela *abraça*

a morte: esses ímpetos em que o coração se agarra à vida com tão pouca firmeza como uma gota de água ao bordo de um copo. Não é a culpa e o seu sombrio desfecho que interessam a esses autores, a Shakespeare como a Sófocles (em *Ájax*, *Filoctetes*, *Édipo*): seria extremamente fácil, nos exemplos citados, fazer da culpa o foco do drama, mas não é isso, seguramente, o que acontece. Do mesmo modo, o poeta trágico não tenciona, com as suas visões da vida, predispor-nos *contra* ela! Pelo contrário, proclama: “Eis o supremo estímulo, esta inebriante, inconstante, arriscada, tenebrosa e tantas vezes ensolarada existência! Viver é uma *aventura* – independentemente da atitude que nela assumas, a vida jamais deixará de apresentar essa característica!” Shakespeare declara-o assim mesmo numa época turbulenta e pujante, meio embriagada e aturdida por um excesso de sangue e de energia, uma época mais cruel do que a nossa: razão pela qual temos, antes de mais, de *ajustar* e de *justificar* a perspectiva de uma peça de Shakespeare, isto é, em vez de a compreender.

FRIEDRICH NIETZSCHE – *Aurora*

Trad. Rui Pires Cabral.

# Macbeth, casamento e história

MICHAEL DOBSON\*

De acordo com um estereótipo muito corrente, *Macbeth* conta a história de como a monarquia hereditária da Escócia é durante algum tempo interrompida quando, a meio de um surto de bruxaria, uma mulher monstruosamente sedenta de poder consegue levar o marido a matar o rei legítimo e a usurpar o trono, até que a normalidade é triunfantemente reposta por um exército de patriotas vingadores. Visto a esta luz, *Macbeth* tem sido utilizado repetidamente como uma sólida fábula moral dirigida sobretudo às mulheres que possam ser tentadas a acalentar ambições acima da sua adequada situação doméstica. Ainda nos nossos dias, os jornalistas anglófonos parecem ter sido treinados para evocar Lady Macbeth sempre que alguma mulher dá mostras de exercer autoridade política ou simplesmente de falar de igual para igual com um marido poderoso. Mary Cowden Clarke tipifica esta caracterização de Lady Macbeth como uma mulher com muito pouco de feminino no seu relato ficcionado “The Thane’s Lady”, incluído em *The Girlhood of Shakespeare’s Heroines* (1850-2). Aqui, a futura Lady Macbeth, “destinada a receber a lição universal de como os desejos iníquos e a ambição desmedida podem desfigurar a imagem da virtude num coração humano”, começa a sua existência (previsivelmente durante uma trovoadas) causando a morte da própria mãe, que morre de desapontamento ao saber que a criança que dera à luz não é um rapaz.

## Casamento

Esta leitura tradicional da peça, contudo, dá uma ideia profundamente errada de Lady Macbeth, uma personagem que, na verdade, se sente tão feminina que precisa de convocar os espíritos para a dessexualizarem – “castrai-me do meu sexo” (1.5) – antes de entrar numa conspiração com o marido, e que, chocada com o que considera ser a deslealdade de Macbeth quando este tenta afastar-se da conjura, é tão maternal que a ideia que invoca como a pior coisa imaginável é a de arremessar ao chão uma criança de colo. (As atrizes que, apesar disso, têm insistido em interpretar Lady Macbeth como se fosse esse o género de coisa que ela faz a cada passo para se divertir têm na verdade lido erroneamente a sintaxe deste passo.)

Talvez de modo igualmente grave, uma tal visão de *Macbeth* distorce em grande medida o retrato que Shakespeare faz do mundo político contra o qual se desenrola o relacionamento dos seus protagonistas. Inicialmente, a Escócia de *Macbeth* não é, de forma alguma, uma monarquia hereditária, e nem sequer surge como evidente que todos os seus habitantes se considerem escoceses, e muito menos súbditos do rei Duncan: no princípio da peça, o país, assolado pelos noruegueses e por mercenários irlandeses, está mergulhado no que parece ser um estado típico de encarniçada guerra civil. Só depois de *Macbeth*, *Banquo* e o resto do exército de Duncan terem imposto a autoridade deste com extrema violência é que, para surpresa de muitos na sua corte, o rei monopoliza de novo o poder numa única família, ao proclamar herdeiro o seu filho

---

\* Diretor do Instituto Shakespeare, Stratford-upon-Avon, e professor de Estudos Shakespearianos da Universidade de Birmingham.  
Trad. Rui Pires Cabral.

Malcolm. A escolha de Macbeth, por muito errada e perversa que tenha sido, e por muito funestas que as coisas se tenham tornado para todos os envolvidos, não é entre deixar tudo entregue a uma paz estável ou tornar-se um assassino: é entre continuar a cometer massacres para manter Duncan e a sua prole no poder ou cometer um assassinio para tomar o lugar deles.

Quanto à normalidade em boa hora restabelecida no final da peça, os adversários dos Macbeth apresentam um conjunto bastante estranho de modelos alternativos de vida doméstica. É como se, deliberadamente, Shakespeare quisesse tornar o conflito central do drama mais interessante ao compensar os Macbeth por estarem do lado errado, tornando o seu relacionamento claramente mais rico e mais envolvente (até ser destruído pela culpa mútua) do que qualquer outro na peça. Alinhados contra eles no último ato estão Macduff, que inexplicavelmente deixa a mulher e os filhos à mercê de Macbeth, e que tem o poder de matar Macbeth pelo facto de ter sido arrancado antes de tempo do ventre da mãe (presumivelmente matando-a nesse processo); o estranhamente impassível Siward, que não se importa de quantos filhos perde em combate desde que todos eles cumpram corretamente o seu dever de homens; e Malcolm, que se tornou um mentiroso consumado durante o exílio, mas que parece dizer a verdade quando insiste em que uma das suas principais qualificações para o papel de rei é o facto de “não conhecer mulher” (4.3). (De resto, se é de supor que o patriotismo seja outra das qualificações de Malcolm, o seu é definitivamente dúbio: a primeira decisão que toma após reclamar o trono escocês através de uma invasão inglesa é colocar o sistema de títulos honoríficos da Escócia em linha com o da nação vizinha, de que ele é agora vassalo, mudando a designação dos seus *thanes* para *earls*.) No mundo de *Macbeth*, ritualmente manchado de sangue e território exclusivo de homens guerreiros, conseguir-se uma relação homem/mulher tão íntima, confiante e mútua como a dos Macbeth constitui uma anomalia. A tragédia no âmago da peça não é apenas a destruição de Duncan, Banquo e da família de Macduff, por muito chocantes e pungentes que essas perdas sejam: é o facto de que, durante o processo, os Macbeth destroem o seu próprio casamento.

### História

Apesar da aparente confiança das derradeiras palavras em público de Malcolm, em *Macbeth* a sustentação divina da monarquia dinástica permanece tão equívoca quanto as profecias das bruxas. A triunfante investidura de Malcolm, filho de Duncan, como rei, alcançada por meio de uma intervenção militar estrangeira, nada resolverá a longo prazo: uma vez que sabemos, pelas profecias, que os descendentes de Banquo estão destinados ao trono, sabemos também que é apenas uma questão de tempo até que as mesmas alegações de legitimidade recebida de Deus sejam reivindicadas pelos membros de outra família que tomará o seu lugar. Tanto a incerteza teológica da peça como a sua violência – que muitas vezes pretende ser uma ferramenta necessária de governo legítimo, mas que se encontra perpetuamente no gume de uma bárbara ausência de sentido – parecem suscetíveis de extravasar da peça para o mundo real, de tal modo aparentam exceder qualquer quadro moral confiável. (Não admira que se tenham criado certas superstições teatrais à volta de *Macbeth*, atribuindo-lhe a fama de provocar acidentes físicos e desastres reputacionais

que replica em termos folclóricos o interesse do texto pela inevitabilidade e pelo desespero.) Em *Macbeth*, como prova a descrição atrocemente objetiva do destino da família de Macduff, mulheres e crianças são rotineiramente chacinadas com brutal volúpia: é assim que as coisas são, e o inquietante é o facto de nós o aceitarmos. Neste universo de promessas traídas, fantasmas que sangram e vingança sanguinária, o passado e o futuro são ambos negados: os pais que morreram não permanecerão mortos e os filhos vivos não permanecerão com vida. Os próprios Macbeth, que creem que um assassinio lhes proporcionará um futuro diferente, encontram-se encurralados num limbo intemporal onde ambos estão, de diferentes maneiras, eternamente condenados a reconstituí-lo. Ao longo da peça, Shakespeare explora a incerteza sempre latente no teatro sobre se o palco é um meio para nos mostrar o mundo tal como o conhecemos ou para tornar visível o que normalmente é invisível: a peça dá realidade a um estado de coisas em que os receios e os desejos podem irromper de forma tangível e em que aquilo que se reprime pode sempre reemergir.

O choque e o enigma, incessantemente fecundos, desta que é a mais obsidiante das tragédias de Shakespeare têm sido de tal ordem que os seus intérpretes em palco já procuravam explicar, especular e atenuar a sua ação mesmo antes de a peça ter sido impressa. O primeiro texto de *Macbeth* de que dispomos, incluído no Primeiro Fólio das peças de Shakespeare em 1623 (sete anos após a morte do dramaturgo), mostra claros sinais de ter sofrido adaptações. Nesta primeira versão conhecida, que é estranhamente curta em comparação com as outras tragédias de Shakespeare, o universo da peça foi tornado ao mesmo tempo mais claro e mais simples pela introdução de uma divindade maléfica, Hécate, que serve de protetora e instrutora das bruxas. Hécate aparece em três episódios, claramente interpolados e desnecessários, em que são distribuídos, a ela e às suas servas, extensos números de canções e danças: uma vez que estas canções surgem também na tragicomédia de Thomas Middleton *The Witch* (c. 1613), aceita-se geralmente a tese de que Middleton (que colaborou com Shakespeare em *Timão de Atenas* e parece ter também atualizado o texto de *Medida por Medida*) terá sido o responsável pela revisão da peça em algum momento entre a sua composição em 1606 e a sua publicação no Fólio. De facto, as primeiras representações da peça podem não ter correspondido inteiramente ao texto tal como hoje o conhecemos, em aspetos que vão para além das revisões de Middleton: por exemplo, o astrólogo Simon Forman, que assistiu a *Macbeth* no Globe em abril de 1611, escreveu comentários excitados sobre as profecias, o fantasma de Banquo e o sonambulismo de Lady Macbeth, mas não fez qualquer referência à cena do caldeirão e referiu-se às “Irmãs Moiras” [*Weird Sisters*] não como bruxas, mas como “fadas” ou “ninfas”. Neste último aspeto, Forman estava talvez a corrigir conscientemente Shakespeare, cujas alterações à história escocesa tal como ele a conhecia das crónicas de Holinshed são, no mínimo, tão drásticas como quaisquer revisões que a peça tenha posteriormente sofrido. De facto, em Holinshed, Macbeth e Banquo são saudados não por bruxas velhas, sexualmente ambíguas e barbudas, mas por ninfas: além disso, Macbeth comete o assassinio com o pretexto de que a pretensão hereditária ao trono de sua mulher é mais forte do que a de Duncan, e subsequentemente goza um longo, pacífico e próspero reinado, ao invés de uma breve usurpação. A vívida apresentação por Shakespeare da relação conjugal de

Macbeth – de longe a mais consistente e profunda descrição de um casamento no cânone shakespeariano – é na realidade baseada num episódio inteiramente diferente de Holinshed: o assassinio do rei Duff pelos Donwalds.

Tem sido frequentemente apontado que a decisão de Shakespeare de dramatizar este material histórico escocês três anos apenas após a subida ao trono de Jaime VI e I – o primeiro monarca ao mesmo tempo da Escócia e da Inglaterra, e que tinha ele próprio publicado reflexões sobre a feitiçaria – foi extremamente atual, sugerindo que o dramaturgo estava bem ciente de que a sua trupe de teatro, primitivamente The Lord Chamberlain's Men, fora adotada pelo novo regime como The King's Men, a fornecedora oficial de teatro à corte. É certo que a atração da peça pela ambiguidade insiste num tema-chave debatido durante o julgamento do conspirador jesuíta Padre Garnet por cumplicidade na Conspiração da Pólvora de 1605 para assassinar Jaime: mas outra coisa é saber se a peça apoia realmente o programa real de Jaime. Enquanto Jaime levava a feitiçaria muito a sério, por exemplo, Shakespeare derivava a sua imagem das Irmãs Moiras de um livro que é, na verdade, uma demonstração do absurdo das superstições populares sobre o assunto, intitulado *Discovery of Witchcraft* (1584), de Reginald Scot. (Pretender que a existência de *Macbeth* demonstra que todos os jacobitas temiam as bruxas equivale a afirmar que o sucesso de *Twilight* prova que muitos adolescentes do século XXI acreditam piamente em vampiros.) E enquanto Jaime declarava em 1606 o direito divino dos monarcas absolutos, proclamando a necessidade de construir uma nova nação unida chamada Bretanha e de submeter ao controle régio central o sistema de títulos hereditários, a resposta de Shakespeare foi imaginar uma Escócia que no começo de *Macbeth* parece ser um estado falido e que, no final, se torna dependente da Inglaterra, e no qual a revogação por Duncan da hereditariedade consuetudinária dos títulos teve consequências desastrosas.

Isto não significa, contudo, que a peça deva ser entendida primariamente como uma relíquia da visão inglesa, desatualizada e própria do século XVII sobre os acontecimentos na Escócia do século XI. Assim como a peça apresenta sob a forma de drama um sentimento de tempo descontínuo, em que o trauma do passado irrompe continuamente num presente vulnerável, *Macbeth* recusou-se a permanecer como documento, quer da história medieval quer da história jacobita. Mesmo aqueles atores e produtores que tentaram afincadamente domesticar a peça, convertendo-a num entretenimento racional inócuo, ajudaram a perpetuar as suas alarmantes ressonâncias de atualidade. Em 1664, por exemplo, Sir William Davenant retomou o trabalho de Middleton no ponto interrompido, ampliando ainda mais as cenas das bruxas no sentido de um espetáculo musical: escreveu também um diálogo extra para os Macduff, de modo a tornar o seu casamento uma mais convincente alternativa virtuosa ao dos Macbeth, e acrescentou um discurso à beira da morte em que Macbeth finalmente aceita o seu exemplar castigo moral: "Adeus, mundo vão, e o que nele há de mais vão, a Ambição!" Contudo, mesmo esta versão comparativamente adocicada manteve a peça nervosamente focada no tempo, dado que os então introduzidos argumentos dos Macduff sobre a legitimidade de resistir a um soberano tirânico sublinhavam perfeitamente a relevância da história para uma geração que tinha acabado de assistir sucessivamente à destituição do rei Carlos I (filho de Jaime I, executado em 1649) e ao fim da república inglesa que



lhe sucedera por um curto espaço de tempo (até ao seu colapso e à coroação de Carlos II, filho de Carlos I, em 1660). Quando, na década de 1740, David Garrick emendou substancialmente as alterações de Davenant, também ele procurou domesticar a peça no sentido da compaixão, acrescentando-lhe uma conclusão moral:

Está feito! O palco da vida em breve se fechará.  
A ambição é vã, os sonhos ilusórios abandonam-me,  
E desperto agora para o negrume, a culpa e o horror. –  
Não posso erguer-me: – não ouse implorar misericórdia –  
É tarde de mais; – o inferno arrasta-me; – Afundo-me,  
Afundo-me; – minha alma está para sempre perdida! – Oh! – Oh!

Mas também no tempo de Garrick a peça permaneceu perturbadoramente atual: a moderna casaca militar vermelha com que Garrick interpretava o Thane fazia-o assemelhar-se a “Butcher” Cumberland, o implacável general que em 1746 derrotou um exército rebelde escocês no último recontro de infantaria em solo inglês, a Batalha de Culloden.

No início do século XIX, *Macbeth* era já o texto gótico por excelência, imitado em incontáveis novelas sensacionalistas e pseudo-tragédias shakespearianas. Nas décadas de 1790 e 1800, as encenações de John Philip Kemble fizeram derivar a peça na direção da ópera romântica, conservando o final moralizador de Garrick mas acrescentando cenários sublimes e grande orquestração. A irmã de Kemble, Sarah Siddons, continua a ser lembrada como uma das maiores Lady Macbeth de sempre, se bem que, a julgar por uma homenagem redigida em 1807 por Elizabeth Inchbald, amiga de Kemble, a sua interpretação não fosse muito mais notável do que a cenografia, os figurinos e a música de cena:

Àqueles que não estão familiarizados com o efeito produzido pela ação teatral e pelo *décor*, pode não ser supérfluo dizer – Os rochedos colossais, as cavernas enormes e as charnecas desoladas da Escócia, no cenário; – a indumentária dos guerreiros das Highlands, em séculos idos, usados pelos soldados e seus generais; – os esplêndidos vestidos e o banquete na corte real estabelecida em Forres; – a música tenebrosa, ainda que inspiradora, que acompanha as palavras assimiladas a cada som; – e acima de tudo o medo, o terror, o remorso; – a pulsação e os espasmos angustiantes, que se manifestam nos olhares, sussurros, sobressaltos e convulsões de Kemble e Mrs. Siddons, tendendo tudo para um grande mandamento – *Não matarás* –, tornam esta peça uma das mais impressionantes lições morais exibidas em palco.

Não vai grande distância entre este estilo de produção teatral e a ópera total de Verdi (estreada em Florença em 1847), e desde então *Macbeth* tem regressado tão inexoravelmente como o fantasma de Banquo, numa sucessão de novos estilos e modos teatrais. O tom desolado da peça tornou-a tão apropriada ao minimalismo como outrora o seu contexto histórico a tornou apetecível ao vestuário de fantasia: o último meio século, por exemplo, assistiu às versões

alternativas de Heiner Müller e Eugène Ionesco (ambas em 1972); à intensa produção de estúdio para a Royal Shakespeare Company de Trevor Nunn (1976, com Ian McKellen e Judi Dench); à produção “estalinista” de Rupert Goold em Chichester (2007, com Patrick Stewart e Kate Fleetwood) e às experiências *site-specific* do Belt Up Theatre (numa antiga prisão vitoriana em Clerkenwell, Londres, 2011) e da companhia Punchdrunk (*Sleep No More*, encenada num hotel abandonado de Nova Iorque, também em 2011). Entretanto, no cinema, *Macbeth* tem-se sentido à vontade em qualquer género no qual se esbatam as fronteiras entre violência legítima e ilegítima: *film noir* (*Joe Macbeth*, 1955), epopeia samurai (*O Trono de Sangue*, de Kurosawa, 1957) ou filme de *gangsters* (*Men of Respect*, 1991). Mesmo as versões cinematográficas mais fiéis ao original têm respondido palpavelmente às ansiedades do seu tempo: o filme sanguinolento de Roman Polanski, de 1971, é muitas vezes citado como fazendo parte da resposta do cineasta ao assassinio da sua mulher Sharon Tate, enquanto a versão de Justin Kurzel, de 2015, com Michael Fassbender no papel de Macbeth, trata o Thane, por muito que o guarda-roupa seja do género *Braveheart*, como um *case-study* pós-Iraque sobre o transtorno de *stress* pós-traumático.

As descrições de Shakespeare do horror, da brutalidade de uma mudança de regime e das consequências do código masculino da guerra continuam a recusar desvanecer-se docilmente no passado, do mesmo modo que se recusam a ser apenas aplicáveis à Inglaterra ou ao (anteriormente) Reino Unido.



## Se não com os outros, como?

ANA LUÍSA AMARAL\*

Foi por interposta pessoa que Shakespeare e o seu *Macbeth* me chegaram, melhor, por interposto escritor – estrangeiro e já morto. Eu tinha dezasseis anos e vi no Porto, na livraria Leitura, um livro intitulado *O Som e a Fúria*. Era o romance de William Faulkner, essa história magnífica de declínio e morte, que fala da corrupção dos valores fundamentais e da incapacidade da linguagem para transmitir verdades ou sentidos absolutos. Estruturado em torno do motivo do tempo, o romance abre com a narração de Benjy, o idiota, para quem passado e presente são indistinguíveis, incorporando Quentin, encurralado pelo passado, incapaz de escapar às suas memórias e, por isso, suicidando-se. Foi com essa expressão, “o som e a fúria”, que eu soube da peça de Shakespeare e ainda hoje me recordo da impressão que ela me causou, na dimensão poética que tem e na imprevisível união desses dois elementos, o som e fúria – o som, tão abstracto e geral, a fúria, de uma tão humana dimensão.

Dois ou três anos depois, haveria de comprar, como tanta gente da minha geração, *The Complete Works of William Shakespeare*, naqueles livros grossos em quase papel-bíblia, em que as peças e os poemas surgem distribuídos em duas colunas por página, sem indicação de versos, a letra muito pequenina, impossível de ler. Fui agora à estante do corredor onde, de forma um pouco caótica, vive o meu Shakespeare, e lá o encontrei, ao livro que eu não abria há muitos, muitos anos. *Macbeth* ocupa (sendo a mais curta peça de Shakespeare) umas escassas vinte páginas, vai da página 822 à página 845. Na página 843, na coluna da direita, a lápis, a tonalidade praticamente invisível, a marcação que então fiz ao lado entre o verso “She should have died hereafter” e o verso “Signifying nothing”. Comovo-me um pouco com este reencontro, improvável se não me tivessem convidado para escrever um texto sobre *Macbeth* para o Manual de Leitura da encenação de Nuno Carinhas.

O passo que então sublinhei é o mais conhecido e escutado da “peça escocesa”, carregada de superstição para os actores:

Amanhã, e amanhã, e amanhã,  
Rasteja comezinho o dia-a-dia,  
Té à última sílaba do tempo;  
E os nossos ontens todos conduziram  
O tolo ao pó da morte. Vela, apaga-te,  
A vida é sombra andante, um pobre actor  
Que se dá ares e penas pelo palco,  
E logo sai de cena. É um conto  
Contado por um tolo, som e fúria  
Que nada quer dizer.  
(5.5)

---

\* Poeta.

Essas palavras situam-se no último acto, quando, a meio da batalha contra as forças de Malcolm e de Macduff, auxiliadas pelos ingleses, Macbeth é informado da morte de Lady Macbeth, e falam do imenso, indizível cansaço de Macbeth perante a carnificina por ele próprio desencadeada desde o assassinio de Duncan. E da imensa solidão que o poder descontrolado traz. E falam ainda da incapacidade mesma de as palavras falarem o horror e, portanto, do teatro que é a vida, e de quando a vida do palco (ou a vida da poesia, pois, além de essa fala ser construída em pentâmetros iâmbicos, o que são as peças de Shakespeare senão poesia?) se pode por vezes, absurdamente, sobrepor à outra vida. Na exortação a que se extinga a luz, as palavras de Macbeth falam também da escuridão – como se fosse possível ampliá-la ainda mais, quando realmente todo o ambiente é escuro e sombrio, quer no desenrolar da acção quer na progressiva entrada das suas personagens principais no mundo do negrume, uma escuridão física e metafísica, poderíamos dizer, feita de visões distorcidas e de mentes perturbadas que se projectam depois no mundo material.

As palavras de Macbeth falam também do tempo, um motivo fundamental nesta peça. Associado às forças do Bem, o tempo detém na peça um sentido religioso (a mudança de uma hora, de uma estação, simboliza a impermanência das coisas no devir humano, e portanto, igualmente, a sua normal passagem). É o tempo anunciado no Eclesiastes:

Para tudo há um momento e um tempo para cada coisa que se deseja debaixo do céu: tempo para nascer e tempo para morrer, tempo para plantar e tempo para arrancar o que se plantou, tempo para matar e tempo para curar, tempo para destruir e tempo para edificar, tempo para chorar e tempo para rir, tempo para se lamentar e tempo para dançar [...], tempo para guerra e tempo para paz. (3:1-8)

O tempo para a guerra que domina o início da peça é entendido como legítimo, porque conduz à vitória de Duncan, o rei justo e compassivo. Por isso, é esse tempo de guerra um tempo necessário e a ele, pela ordem natural das coisas, deveria seguir-se um tempo de paz.

Porém, o assassinio de Duncan, soberano e hóspede no castelo de Macbeth, em tempo de paz e no estado da maior vulnerabilidade que é o sono, é uma ofensa que se alarga do corpo individual ao corpo familiar e ao corpo político e, portanto, ao corpo social, afectando também a ordem cósmica, posto que o rei representa Deus na Terra. E essa terrível ofensa desencadeia nas duas personagens principais, Macbeth e Lady Macbeth, estranhas relações com o tempo. Macbeth não consegue experienciar a duração normal do tempo: “Vou, e está feito” (2.1), exclama ele, no momento em que decide matar o rei. O momento fatal é, assim, antecipado, mas nunca reconhecido como “agora” (o elemento que ligaria passado e futuro). Macbeth assassina o sono, como ele próprio diz, de si falando na terceira pessoa, por via de uma voz imaginária que imagina escutar. Porém, o que Macbeth de facto assassina é o tempo, o curso normal do tempo e da passagem dos dias e, portanto, também do nascimento e da fertilidade. Ao matar Duncan, e metaforicamente o seu sono, Macbeth convoca sobre si, e o reino que usurpou, a aridez e a infertilidade. E a eterna maldição sem redenção.

Por sua vez, a declaração de Lady Macbeth “eu pressinto/ O futuro no

instante”, quando, juntamente com Macbeth, planeia a morte de Duncan, parece anunciar o seu triunfo sobre a sequência natural do tempo. Mas é profundamente irónico que o instante do assassinio, que Lady Macbeth sente como momentaneamente intemporal, se torne de facto intemporal na sua mente e para o fundo da sua mente seja transportado, até lá se instalar e a conduzir à loucura e ao suicídio.

À obsessão com o tempo junte-se um outro elemento, o medo, e tem-se uma mistura explosiva e altamente política. As grandes tragédias de Shakespeare são atravessadas por palavras centrais. Se, por exemplo, no *Rei Lear* a palavra “natureza” é a mais citada, em *Macbeth* é a palavra “amor” a que menos surge e a palavra “medo” é aquela que domina. Não utilizei a palavra “explosiva” de forma inocente: se pensarmos no contexto desta peça, representada na corte de Jaime I, recordaremos que ela tem todo um subtexto que se serve da Conspiração da Pólvora, liderada por Guy Fawkes, a tentativa gorada de fazer explodir o Parlamento inglês, na sua cerimónia de abertura, a 5 de Novembro de 1605, e, com os seus membros, o rei Jaime I de Inglaterra e VI da Escócia (talvez assim se explique por que razão há em *Macbeth* tantas referências que se enquadram no campo semântico da deflagração, ou da explosão). A interpretação dada por Jaime I no Parlamento, quatro dias depois, a 9 de Novembro de 1605, escora-se numa linguagem pedida emprestada às Escrituras – a conspiração inscrevia-se numa leitura apocalíptica da História, uma prova de que Deus poupava a base mais forte da Reforma, o governo inglês. Caso o rei tivesse sido assassinado, Roma venceria e, com ela, o reino do Anti-Cristo. As forças católicas (com especial destaque para os jesuítas) foram consideradas instrumentos do demónio – e a seu lado, as bruxas, figuras fundamentais em *Macbeth*. “A foul day” [“um dia imundo” ou “um dia feio”] é uma expressão então usada para referir o 5 de Novembro de 1605, expressão essa que transitará para Macbeth nessa conhecida e repetida frase “fair is foul and foul is fair” [“belo o feio, feio o belo”], proferida pelas bruxas.

Na Bíblia, a rebelião é associada ao pecado da adivinhação ou da bruxaria (I Samuel 15:23), um desvio à normalidade. De várias formas as bruxas têm sido lidas: como emanações do espírito perturbado de Macbeth, como mensageiras do Mal que existe já latente em Macbeth, sob a forma de violência extrema – note-se que, no início da peça, o guerreiro Macbeth não se limita a matar o inimigo: Shakespeare faz-nos saber, através da vívida descrição do capitão que traz a Malcolm a notícia da morte do traidor Macdonald às mãos de Macbeth, da extrema violência usada por Macbeth:

Foi directo ao vilão –  
E não se despediu nem disse adeus  
Até o descoser do umbigo ao queixo,  
E lhe expor a cabeça por bandeira.  
(1.2)

Mas é interessantíssimo como as bruxas se prestam (tal como Lady Macbeth) a leituras feministas, ou leituras que trabalham problemáticas de género. Nesta perspectiva, as bruxas são entes reais, mulheres que executam tarefas demoníacas – e figuras desviantes também, do ponto de vista sexual e de

gênero, ora assexuadas, ora lascivas (como nos surgem na interpretação que agora é dada à cena). Condenadas no tempo de Shakespeare à fogueira ou ao enforcamento, as bruxas representam o estágio extremado de uma então figura legislada e tematizada pelo dramaturgo inglês em *The Taming of the Shrew* [A Fera Amansada], uma peça do seu início de carreira (1590-1592): a figura da *shrew* ["megeira"]. Desobediente, inconformada com o seu papel de mulher, a *shrew* violava os códigos de feminilidade da altamente estratificada ordem social isabelina, que defendia que a mulher devia sujeitar-se a seu marido, correspondendo a um ideal que a desejava respeitadora – e silenciosa. “Que a mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não se permita que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio”, pregara Paulo (I Timóteo 2:11-4). Sobretudo, a *shrew* recusava remeter-se ao silêncio.

Existe alguma distância entre esta figura e a figura da bruxa, mas a ambas é comum a violação das normas sócio-sexuais que regiam, de forma clara, a natureza da autoridade: primeiro, Deus; depois, o rei; a seguir, e na esfera doméstica, o marido. Em *The Taming of the Shrew*, a domesticação de Katherine, que passa pela violência física, só se concretiza realmente na famosa cena do sol e da lua, aquela em que ela duplica as palavras de Petruchio e as integra, de forma tal que, no final da peça, as devolve, extremadas, às outras mulheres, aconselhando-as a “colocarem a mão sob o pé dos maridos”. A perfeita repressão atinge aí o seu auge: quando aquela que foi subjugada incorpora os elementos da submissão e deles retira um proveito que agora imagina como seu. Sempre assim funcionaram as ideologias dominantes. Franz Fanon explicaria de forma exemplar este processo, em livros como *Peau noire, masques blancs* (1952). Em Portugal, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, em *Novas Cartas Portuguesas*, esse extraordinário texto de 1972, num célebre passo de uma das cartas, reflectiriam também sobre esta questão: “A repressão perfeita é a que não é sentida por quem a sofre, a que é assumida, ao longo duma sábia educação, por tal forma que os mecanismos da repressão passam a estar no próprio indivíduo, e que este retira daí as suas próprias satisfações.” Provavelmente, poderíamos especular, a “salvação” de Katherine, o que evitou que ela se transformasse de *shrew* em bruxa, foi o casamento com Petruchio e a entrada na ordem social e nos papéis de gênero para ela, como mulher, prescritos.

As bruxas de *Macbeth*, por sua vez, surgem já condenadas à acusação de pacto com o demoníaco. Porém, laborando na esfera do sobrenatural (um registo familiar aos contemporâneos de Shakespeare), elas não deixam de ser entes físicos. Aos espectadores cabe decidir que resposta oferecer à pergunta de Banquo: “sois fantasmagorias/ Ou só o que se vê?” (1.3). Para além de corporizarem a tentação e o convite à entrada de Macbeth no Mal, as bruxas simbolizam também a infertilidade, a ausência de vida, a anormalidade da existência.

Numa peça sem mulheres que desempenhem o seu papel social de mães ou de esposas verdadeira e estereotipadamente cuidadoras, exceptuando Lady Macduff, as bruxas são, juntamente com Lady Macbeth, as personagens mais fascinantes. Sabemos como a peça parece contradizer-se relativamente à fertilidade do casal. “Ele não tem filhos!” (4.3), exclama Macduff, referindo-se a Macbeth, após saber do assassinio de sua própria mulher e dos seus próprios filhos. “Eu dei de mamar, e sei/ Quão fácil é amar quem aleitamos” (1.7), diz Lady Macbeth nesse passo em que reclama ao marido que cumpra a promessa



que lhe fizera de matar Duncan. Uma forma de harmonizar essa contradição seria concluir que os filhos podem ser, como alguns críticos tentaram argumentar, de Lady Macbeth somente, não de Macbeth, ou que, podendo ser do casal, teriam morrido na infância (algo natural no tempo de Shakespeare), o que teria tornado Lady Macbeth uma mulher profundamente amargurada e ressentida – sobretudo, alguém solitário. Sem confidente, sem amigas, a única companhia de Lady Macbeth é o próprio Macbeth – e é fundamental o laço de parceria, amor (e erotismo) que une o casal, tão expressivo nesta encenação de Nuno Carlinhas e nas interpretações de Emília Silvestre e João Reis, a que tive o privilégio de assistir, aquando do ensaio da peça agora levada à cena.

Compreender Lady Macbeth é entender também a sua união com Macbeth, sabendo-os aos dois parceiros no crime. Mas Macbeth é um guerreiro, um homem de acção, e aí reside a sua coragem (por isso, luta ele até ao fim, resiste, mesmo sabendo-se perdido), ao passo que Lady Macbeth é uma criatura de palavras. A maior força de Lady Macbeth está (como nas bruxas, de resto) nas palavras. São as palavras que a fazem poderosa, é pelas palavras que (tal como as bruxas) ela seduz Macbeth e o convence a perpetrar o terrível acto. Após declarar “Eu dei de mamar, e sei/ Quão fácil é amar quem aleitamos”, Lady Macbeth acrescenta:

...à mesma carinha sorridente  
Sacava-lhe o mamilo das gengivas  
E esmagava-lhe os miolos na parede,  
Jurasse eu como tu.  
(1.7)

As suas palavras tornam real o inimaginável para qualquer ser humano normal, ao recorrerem a um argumento que se baseia no mais horrendo e supremo sacrifício: o assassínio de um filho da maneira mais violenta possível. Lady Macbeth é poderosa nas palavras, possui mesmo a ousadia de desafiar o tempo (“para iludir o tempo/ Finge seres o tempo” [1.5], diz ela ao marido) – mas tal acontece somente até as suas palavras se transformarem em acções. O que Lady Macbeth pede, ao invocar as forças da escuridão naquela sua conhecida exortação “Unsex me here!” (1.5) não é que elas a tornem igual a um homem, mas a algo que ultrapasse identidades de género, ou seja, o que ela pede às forças da escuridão é que a tornem inumana. Esse desejo, impresso na sua mente, levá-la-á à fragmentação interior. Simultaneamente, por muito que as suas palavras possam expressar esse desejo, Lady Macbeth nunca deixará de ser humana, correspondendo, de alguma forma, à célebre frase de Terêncio: “Nada do que é humano me é estranho.” Mesmo o horror, poderíamos acrescentar.

À medida que a peça progride, Lady Macbeth tem cada vez menos para dizer – e a coragem abandona-a, tal como as palavras. O que vemos, pouco antes da sua morte, na famosa cena em que, sonâmbula, recria o momento em que mergulhara as mãos no sangue de Duncan, assim se unindo a seu marido num pacto de sangue, é uma inquietante e patética figura desprovida de capacidade de linguagem lógica, proferindo frases entrecortadas, um ser humano desorientado e dividido entre exclamações horrorizadas, como “Mas quem diria que o velhote teria tanto sangue dentro dele para sangrar?” ou “O senhor de Fife tinha uma mulher... Onde está ela agora?” (5.1). Para além da culpa que a consome e que não tem por sequência

o arrependimento, conducente à graça, julgo que a grande, a imensa tragédia de Lady Macbeth é a de sentir que perdeu Macbeth, que as palavras que usou para o instigarem foram, afinal, em vão e que o seu lugar como “afortunada comparte de grandezas” (1.5), anunciado por seu marido na carta que lhe escrevera a seguir ao encontro com as bruxas, desapareceu. Consumida pelo remorso, mas proibida à contrição, Lady Macbeth torna-se, tal como Macbeth, parte daqueles para quem a redenção não existe, porque são incapazes de arrependimento.

Às atrizes que desempenham o papel de Lady Macbeth, aos encenadores da peça, caberá transformá-la ora numa das mais sinistras figuras da vasta obra dramaturgicamente de Shakespeare ora numa das suas mais trágicas figuras, a de uma mulher que não hesita em instigar ao crime para ascender a rainha, mas também para que o seu marido possa ser rei e a sua união se possa fortalecer, uma mulher cujas fantasias de poder desafiam a hierarquia sexual a que o seu papel a confinara – a de esposa doce, obediente e submissa. A encenação que aqui nos é dada preferiu a segunda opção, e a figura de Lady Macbeth chega-nos como a de uma mulher encarcerada para sempre em si mesma, e, no final, uma mulher de uma imensa, ainda que horrível, humanidade.

A humanidade percorre esta peça e toda a dramaturgia de William Shakespeare. Talvez porque, não sendo do nosso tempo, de crise foi também o espírito do seu tempo. É este conceito de crise (e não me refiro a crise no sentido único de perda, mas no sentido etimológico de *mudança*), na constatação de que os tempos que então se viviam só podiam ser, até pelo colapso da geocentricidade, “tempos do avesso”, que aqui aproveito e que me parece não comparável na forma, mas aproximável, em substância, aos nossos dias. Por isso, disse que nenhuma outra peça trata de maneira tão extraordinária a questão do tempo. Porque, embora com cambiantes diversos, o que no tempo de Shakespeare também se esboça é o começo de uma crise gnosiológica, a do desajuste entre conhecimentos e palavra para do tempo falar. Nesse sentido, na desadequação entre sentido *do mundo* e sentido *de si*, esse tempo não está tão longe do nosso e assenta na consciência da velocidade de propagação da ideia de perda de esteios seguros. Sinónimo da consciência da falência, o tempo do grande poeta inglês é também o da convivência dos opostos – e da onnipresença do medo.

Assisti há muitos anos, em Nova Iorque, a uma representação de *Macbeth* que terminava com o jovem Fleance (filho de Banquo) imóvel, mas empunhando um punhal sobre a cabeça de Malcolm sentado no trono. Assim caía o pano, com essa encenação de estátuas vivas representando a presença da ameaça por cumprir – mas mais ameaçadora, porque latente. A peça de Shakespeare termina com a reposição da ordem através da coroação de Malcolm e nada nos diz do destino de Fleance. Mas essa leitura cénica aponta para uma terrível conclusão: a de que a morte de Macbeth não pôs termo à ambição desmedida pelo poder e que o poder e a sua conquista são temas, como o medo, intemporais. E, ao lado do medo e a ele ligado, a imaginação. O fantasma de Banquo que Macbeth vê, vemo-lo nós também – na nossa qualidade de público; quando lemos a peça, o fantasma surge, vivo, através das palavras, produto imaginado (ou não) pela mente perturbada de Macbeth. O que nos fica é um mapa do humano doméstico e do público humano, da vida privada e da política, da loucura provocada pela desmedida ambição e entrada no Mal, um microcosmo perfeito das emoções e dos sentimentos humanos, da ambição e do poder.

Algumas reflexões finais que retomam o início do que aqui escrevi e que se movem em torno da ideia de que a poesia e o teatro, sendo parte do mundo, nunca deixaram de ser políticos, no contínuo poder de criar e de recriar; de, através da criação de conceitos, mobilizar a imaginação. No discurso que proferiu em 1950, aquando da entrega do Prémio Nobel, Faulkner falou do medo que assaltava o seu tempo, a década que abria com a Guerra Fria, o início do macarthismo nos Estados Unidos, os terríveis efeitos que a memória do Holocausto, por um lado, e da bomba atômica, por outro, haviam produzido. Faulkner diz (em tradução que aqui deixo, livre):

O escritor deve ensinar a si próprio que o essencial de todas as coisas é experimentar o medo. E, uma vez que o assimilou, deve apagá-lo da sua mente para sempre, retendo para o seu trabalho as velhas verdades e lugares-comuns do coração, as velhas verdades universais sem as quais qualquer história se torna efêmera e condenada – amor e honra, piedade e orgulho, compaixão e sacrifício. Sem conseguir fazer isto, o escritor labuta sob uma maldição. Escreve não de amor, mas de luxúria, ou cobiça, de derrotas nas quais ninguém perde nada de valor, de vitórias sem esperança, e, pior que tudo, escreve sem compaixão. Escreve sem o coração.

Por isso nos comove ainda esse passo de Macduff que, desviando-se do estereótipo masculino da emoção contida e da dureza, exclama, ao saber do assassinio da mulher e dos filhos: “Os meus queridos?/ Disseste todos? Ave infausta! Todos?/ O quê, as minhas crias, a mãe delas,/ De uma assentada só?” (4.3). Shakespeare sabia bem, através do seu Macduff, um guerreiro, que “sentir como um homem” exige que o tempo se expanda e, ao expandir-se, abrigue a perda e a linguagem de dor que a acompanha – uma linguagem sem sexo, só humana.

Num belo e muito citado passo de I Coríntios pode ler-se: “Embora eu fale com a língua dos homens e dos anjos, se não tiver amor, serei como um címbalo quebrado. E embora tenha o dom da profecia e compreenda os mistérios, se não tiver amor, não sou nada” (13:1-2). A arte do teatro – e, com ela, a poesia que as peças de Shakespeare sempre contêm – não é feita com a língua dos anjos, mas com a língua dos homens e das mulheres. Não deixando de ser espaço de desajuste, de pontos de fuga e retorno, a grande arte não pode nunca deixar de ser ética. Por essa razão, mesmo sabendo nós da enormidade do erro em Macbeth, nos continua a comover tanto essa fala sua com que iniciei esta reflexão.

Os que amam a arte e, portanto, os que amam o teatro sabem que o som e a fúria só na poesia do teatro são sentidos vãos. Na vida, o seu sentido é pleno. E de fúria e de sons têm de ser estes nossos tempos, em que imperam a ambição desmedida, a crueldade, a impunidade sem nomes, estes nossos tempos dominados pelo medo, a mais poderosa forma de controle de um povo. Por isso tem sido *Macbeth* tão representado em tempos de ditaduras, por isso dizem tanto as suas problemáticas a momentos de crise, convidando-nos a repensar a necessidade de construção de pactos contra a solidão que o poder sem liberdade alberga. Mas porque vive, como nós, de sons e de silêncios, o teatro é um espelho de conversão de emoção e pensamento em emoções e pensamentos, operado pela voz e pelo olhar, e em bens que dificilmente são traduzíveis em propriedades materiais, mas que são bens de dentro e que nos

tornam melhores pessoas e melhores viventes. E é um mundo ao qual, desde o mais pequeníssimo gesto de infância, se torna valioso aceder e sem o qual, ao crescermos, somos menos e estamos menores. Na verdade, um bem essencial.

Assim vivemos nós, humanos: no esforço de sermos escutados e de nos dizermos pelos outros e com os outros. E no prazer de escutarmos e de vermos. E de pensarmos e de sentirmos. Para nada servindo de facto, e movendo-se, como verdadeira arte, ao arrepio das estatísticas, o teatro serve para *tudo*, porque integra não a lógica do capitalismo, mas o nosso humano capital simbólico. E, portanto, ainda que (ou precisamente porque) tratando de mundos deflecidos do mundo, ele pertence ao mundo em que vivemos, tendo, nos tempos duros que atravessamos, uma importantíssima função social. Teve-a sempre, nos tempos mais ferozes. A História ensinou-nos isto. E é fundamental que o recordemos, que acreditemos que o livre poder se gera na convivência e na cooperação, e que a violência (física, psicológica, sexual), porque se baseia na exclusão da interação e da cooperação com os outros, destrói a liberdade.

Depois de Faulkner, depois de Borges, depois de Terêncio, e, *last but not least*, de Shakespeare e do seu *Macbeth*, penso em Hillel, o grande sábio, e na revisitação que a poeta norte-americana Adrienne Rich lhe havia de fazer. Pouco antes do advento da era cristã, Hillel dizia: “Se não eu por mim, quem por mim? Se eu for só por mim, quem sou eu? Se não for agora, quando?” Há escassos anos, no final do século XX, Adrienne Rich acrescentava uma pergunta à frase de Hillel: “Se não com os outros, como?”

---

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*

# Macbeth e nós

RUI CARVALHO HOMEM\*

Um dos lugares-comuns mais frequentemente invocados com referência à literatura e ao teatro é o da “intemporalidade” de Shakespeare. Encarada hoje com reserva (ou cepticismo) em muitos dos ambientes em que a sua obra encontra processamento crítico ou acadêmico, a noção de que a obra de Shakespeare revelará uma capacidade de resistir ao tempo e à obsolescência que se reclama única retém, contudo, notável popularidade na sua celebração global – e goza de tanta longevidade quanto a fama póstuma do poeta e dramaturgo. Com efeito, a proclamação do seu legado como “não de uma era, mas para todo o tempo” (traduzo, de forma deliberadamente literal, “not of an age, but for all time”) avultava num dos poemas prefaciais com que o seu contemporâneo e (nalguma medida) rival Ben Jonson o exaltava generosamente no *in folio* de 1623, o volume que, uns meros sete anos após a morte de Shakespeare, lhe coligia a maior parte da obra. Os Românticos viriam a dar maior favor ainda à noção de Shakespeare como génio intemporal – do mundo que não apenas de Inglaterra, proclamaram alguns. Delineavam-se assim algumas das condições celebratórias que o séc. XX viria a herdar mas também a interrogar, com particular veemência no seu último quartel.

As condições de inquirição da obra de Shakespeare que (desde a década de 1970) definiram o segmento mais recente da sua sobrevida cultural foram fortemente marcadas, com efeito, por esforços de historicização que não raro comportaram um efeito relativizante da singularidade autoral do poeta e dramaturgo. Contrariando a exaltação do génio individual, os “novos contextualismos” (Felperin 1992) que prevaleceram na cena crítica e académica dos últimos quarenta anos tenderam a explicar a excepcionalidade de Shakespeare de diferentes maneiras: como efeito da convergência de um conjunto amplo de factores histórico-culturais; como reflexo de jogos de poder historicamente determinantes da constituição do cânone literário (ou seja, dos valores com base nos quais se estabeleceu o “panteão” de autores e obras que vieram a ser consagrados como figuras maiores de uma dada tradição literária e, neste caso, também teatral); ou ainda como reflexo das práticas colaborativas (envolvendo diferentes dramaturgos) que se sabe hoje terem com frequência caracterizado a escrita para a cena na Londres da viragem do séc. XVI para o XVII.

Não é meu propósito neste breve contributo debater de modo estruturado os factores de capacitação dos argumentos que têm sustentado tais posições. Independentemente de considerações sobre a base pessoal ou contextual da excelência da obra de Shakespeare, pretenderei, isso sim, salientar a singularidade da sua *consequência* cultural e imaginativa. Com efeito (e como ampla e reiteradamente tem sido demonstrado), a medida em que Shakespeare se revelou fonte de ampla produção literária e artística ulterior – em diferentes tempos, espaços e meios de expressão – não encontra paralelo em qualquer outro *corpus* literário e dramático. A verificação de tal consequência também no nosso tempo permite-nos interrogar as condições estéticas e expressivas

\* Faculdade de Letras da Universidade do Porto/CETAPS e ESRA - European Shakespeare Research Association.

que na sua obra se deixam localizar para que ela se revele tão continuamente um acervo que demandamos em busca de recursos que nos permitam representar a nossa própria circunstância.

Será justamente essa a questão que pretendo colocar com referência, especificamente, a *Macbeth*: de que condições se encontra dotada esta tragédia, escrita e possivelmente representada pela primeira vez por volta de 1606, para exercer um fascínio tão repetidamente comprovado nas encenações, reescritas, adaptações de que tem sido objecto nos mais variados contextos culturais? Desde encenações americanas que a tornam alegoria dos jogos políticos de Washington; a reescritas pelo cinema indiano que refractam a “peça escocesa” através da alteridade própria de um espaço pós-colonial; a “remediações”, realizadas nos ambientes virtuais próprios da cultura digital, das bruxas e presenças espectrais que famosamente assombram algumas das cenas mais memoráveis de *Macbeth* – de todos estes (e outros) modos tem esta tragédia encontrado notáveis continuidades e reemergências na cultura global. As reflexões que pretendo propor sobre os fundamentos dessa notável persistência incluirão o palco e a política, o cinema e os novos *media*; mas começarei por salientar a peculiar tensão que *Macbeth* nos propõe entre o quadro arcaico da sua referência histórica ostensiva e um uso da linguagem e da representação que se revelam peculiarmente atraentes na cultura global destes inícios do terceiro milénio.

O tempo a que a acção e o texto de *Macbeth* se reportam é, na verdade, um híbrido de história e mito: as circunstâncias que Shakespeare encontrou relatadas nas crónicas de Raphael Holinshed (1587) reclamavam-se do séc. XI, mas de modo algum se conformavam com os protocolos de datação e verificação próprios do discurso historiográfico de hoje. O uso que Shakespeare fez de tais materiais reflectiria, pensa-se, os propósitos de propaganda de Jaime VI da Escócia, que se tinha tornado em 1603 também rei de Inglaterra como Jaime I – e entretanto concedera o seu patrocínio à companhia de teatro que Shakespeare integrava, a companhia que passou a usar a designação *The King’s Men* (Os Actores do Rei). A peça poderá então ter sido, nas condições contextuais da sua origem, um gesto contributivo para a legitimação de Jaime I através de um tributo enviesado à sua ancestralidade, ligada à figura de Banquo – cuja linhagem triunfara sobre os crimes da era de *Macbeth*. Contudo, quando hoje consideramos a dramatização por Shakespeare da narrativa mítico-histórica que recolheu dos cronistas, o que avulta e surpreende é a medida em que traços de ambivalência e indefinição envolvem a construção das personagens e a configuração da linguagem dramática.

Essa dimensão de incerteza, com consequências para a perspectiva ética e cognitiva que a peça poderá induzir nos seus públicos, matizaria, porventura, os propósitos retóricos que *Macbeth* terá visado no tempo primeiro da sua recepção – mas converge, de um modo reconhecível no recente processamento crítico e cénico da peça, com alguns dos valores estruturantes do momento cultural e intelectual presente, quatro séculos depois. Refiro-me em particular aos usos enigmáticos da palavra (nas falas das bruxas, mas não apenas nestas), sugestivos de uma relação não imediata entre linguagem e real que vem ao encontro do cepticismo quanto à “transparência” da comunicação verbal que prevaleceu no universo crítico desde há pelo menos duas gerações – e que

marcou de modo ainda mais veemente o século de história do teatro que nos antecede. A percepção dos desafios que a peça coloca ao processo de significação através de recursos verbais como as adivinhas, os jogos de palavras, as frases truncadas, as ladainhas, o uso reiterado de figuras de retórica como o oxímoro e o quiasmo – tal percepção encontra lugar de destaque entre os factores determinantes do fascínio por *Macbeth* no nosso tempo. “Um autocancelamento da linguagem”, em relação complexa com a performatividade da palavra sugerida pelas fórmulas encantatórias das bruxas – assim descreveu Alexander Leggatt (2008) as perplexidades da comunicação verbal nesta peça. E não deixa de ser revelador que Michael Billington, um dos mais influentes críticos de teatro do nosso tempo (notável pela produção de opinião para públicos mais e menos especializados), reflectindo no ano do quadricentenário da morte de Shakespeare sobre a espantosa persistência dos seus atractivos, notasse a “ambivalência” da linguagem de Shakespeare como um dos factores dominantes para que a sua obra “continue viva, de Varsóvia a Las Vegas” – e recomendasse, em consequência, uma “atenção microscópica” ao texto como base para o entendimento da “reinvenção cíclica” do dramaturgo (2016).

Ao sondar os fundamentos da notável persistência cultural de Shakespeare, Billington apontava feições que adquirem valência particular para uma leitura da força convincente, para públicos de hoje, das representações da consciência e da experiência humanas em *Macbeth*: “Shakespeare joga com o tempo, o espaço, o discurso directo, a consciência interior, o desespero cósmico e o absurdo metafísico através de formas que prefiguram o drama de períodos posteriores” (2016). Estas reflexões sobre a capacidade de o texto shakespeariano nos propor um entendimento do mundo e do humano que não só nos surge como estranhamente “actual”, mas também próximo da consagração que tal entendimento obteve no teatro do nosso próprio tempo, encontram uma validade peculiar no tratamento cénico e crítico das personagens centrais de *Macbeth*.

Historicamente, as figuras de *Macbeth* e *Lady Macbeth* caracterizaram-se por uma grande variabilidade determinada por contextos distintos, mas também pelas opções específicas de actores e companhias: do *Macbeth* nobre, mas degradado pela ambição e pela influência da mulher, ao crápula, integralmente responsável pelos seus crimes como pela inevitável punição; da *Lady Macbeth* como esposa amantíssima, em tudo justificada pelo propósito de elevar e exaltar o marido, à corporização feminina da maldade, definida por uma vontade férrea porque perversa – as duas personagens foram alternadamente inculpadadas e exoneradas, enobrecidas e aviltadas nas leituras que obtiveram em cena e na página. O psicologismo que marcou muitas das leituras do texto dramático (centradas nos processos de construção de personagens) no ambiente cultural de oitocentos e inícios de novecentos terá dado complexidades adicionais à leitura e tratamento cénico destas personagens, por vezes inquiridas (ou diagnosticadas) quanto às patologias que lhes determinariam a intensidade emocional e a violência (Moschovakis 2008: 14). Mas nem esses extremos de inquirição especulativa, nem a reacção formalista e antipsicologista que se revelou própria do processamento de Shakespeare pelas poéticas e estéticas modernistas, deixaram de inscrever *Macbeth* e *Lady Macbeth* em nexos predominantemente duais.

Tais formas tendencialmente polarizadas de configuração das personagens, contudo, encontram mitigações quando o favor dado pelo nosso tempo à “ambivalência” e indeterminação tornam mais difusas as percepções de agência, arbítrio e culpa. Embora de modos distintos, duas realizações – uma cénica, a outra filmica – que atraíram uma atenção global na última década reflectem este condicionamento por valores de indefinição ética. Na encenação de Rupert Goold para o Chichester Festival Theatre (2007-08), com Patrick Stewart e Kate Fleetwood, o sentido de responsabilidade individual diluía-se na parceria e partilha que marcavam a construção das personagens como um “casal” (cf. Clark e Mason 2015: 114-16), um pouco a contra-corrente da percepção (que historicamente prevaleceu) de que ao longo da acção as duas personagens se afastam no sentido de uma individualização inexorável (Bate e Rasmussen 2009: 11). No filme de Justin Kurzel, de 2015 (com Michael Fassbender e Marion Cotillard), o espaço, a acção e os discursos surgiam genericamente como vagos e evanescentes, o que se significava visualmente nas brumas que envolviam as cenas; e verbalmente na desintegração, intermitência e truncatura a que era sujeito o texto (que, apesar de ser à partida um dos mais curtos no cânone shakespeariano, em muitos passos do filme sobrevivia apenas de modo fragmentário).

Do lado do processamento crítico, as formas de indefinição ética que o nosso tempo tende a salientar em *Macbeth* têm suscitado dois tipos de resposta: a que lê na peça uma ambivalência que não nega a possibilidade do juízo ético; e a que a entende como um texto absurdista. Nick Moschovakis (2008), por um lado, interroga-se sobre se a postulação de uma dúvida quanto à capacidade humana de distinguir bem e mal constituirá um desígnio central de *Macbeth*, ancorando nesta questão a intensidade dos debates suscitados pela peça. Alexander Leggatt (2008), por outro, e a propósito da brutalidade das cenas finais – que, contrariamente à batalha inicial, são representadas e não relatadas –, sugere, mais radicalmente, que tal desfecho nos leva da aporia ao niilismo, e glosa um dos mais famosos passos do texto (5.5, vs. 25-27) para aventar a hipótese de o fim de *Macbeth* se nos propor mesmo, provocatoriamente, como a “história” feita de “som e fúria” que é contada por um “idiota” e “nada significa”. Estas alternativas têm incidido igualmente no tratamento das bruxas e dos seus pronunciamentos: representam elas uma malignidade a cuja verbalização se pode reconhecer força performativa? Ou são agentes de um uso lúdico da linguagem cuja força causal face ao destino trágico se afigura equívoca – aleatória, ou sobredeterminada?

As particularidades da resposta intelectual e cénica que venho apontando situam-se no ponto de chegada de uma história de processamento cultural de *Macbeth* que é particularmente rica. No que respeita ao palco, como cerne dessa história, os atractivos desta tragédia incluíram, obviamente, personagens cenicamente poderosas que impulsionaram, por vezes de modo decisivo, a carreira de actores em diferentes tradições teatrais; e isto apesar de uma percepção dos desafios colocados pela peça ter levado Kenneth Tynan a declarar, há cinquenta anos: “Nunca ninguém foi bem-sucedido como *Macbeth*” (Tynan 1967: 98). Fazer justiça à longa sequência de actores que brilharam nos papéis centrais desta tragédia está para além do âmbito deste breve texto, mas refiram-se ainda assim, como desempenhos que ficaram na

memória cénica global do século e meio que nos antecede, as *Lady Macbeths* de Sarah Bernhardt (1884), Ellen Terry (1888), Vivien Leigh (1955) e Judi Dench (1976-8); os *Macbeths* de Henry Irving (1888), Laurence Olivier (1955) e Ian McKellen (1976-8). Alguns destes desempenhos coincidiram com encenações que se tornaram igualmente marcos da história teatral de *Macbeth*, como sucedeu com as do próprio Irving e de Trevor Nunn. Mas outros sucessos de cena ficaram a dever a sua memorabilidade não ao talento individual e à fama de certos actores nos papéis principais, mas antes ao perfil e às opções dos encenadores – sendo uma referência inevitável, a esse respeito, a encenação de Orson Welles, em 1936, para o Negro People’s Theatre, recordada hoje como “o *Macbeth* vudu” pelo modo como Welles deslocou a acção para um contexto caribenho em que a bruxaria ocupava um lugar cultural saliente e específico.

Se a encenação de Welles detém o seu lugar na “grande história” das encenações shakespearianas por ser exemplo maior do recurso a uma estética primitivista com fortes atractivos no contexto histórico que interpelou, fez também parte da “pequena história” teatral de *Macbeth* pelos incidentes que a viriam a enquadrar. A presença cénica e os dizeres das bruxas tinham desde cedo criado para *Macbeth* uma aura de superstição que fez com que, até hoje, profissionais do teatro evitem recitar as ladainhas na íntegra ou sequer dizer o nome da peça, referindo-se-lhe antes como “a peça escocesa” (sendo que a história da chamada “maldição de *Macbeth*” tem já bibliografia própria, ainda que por vezes idiossincrática – Huggett 1981). Na encenação de Welles em 1936, a presença de actores e figurantes que tinham uma relação feita de crença e de experiência com práticas de feitiçaria deu especial candência a tais superstições, em especial quando um deles produziu uma boneca de vudu de um crítico que tinha escrito negativamente sobre o espectáculo – e o crítico morreu pouco tempo depois... Quase um século antes, em 1849, uma encenação de *Macbeth* em Nova Iorque tinha-se tornado um dos (felizmente poucos) casos na história em que um espectáculo de teatro provocou um motim com um número significativo de vítimas mortais (mais de uma vintena), desencadeado por admiradores respectivamente de actores ingleses e americanos em produções rivais (Braunmuller 1997: 74).

O motim de Astor Place, como ficou conhecido o incidente de 1849, evidenciou a propensão do drama de Shakespeare, e neste caso especificamente de *Macbeth*, para refractar emoções e animosidades políticas ou da cena pública – e essa é uma dimensão da consequência cultural desta tragédia que retém singular candência no nosso tempo. A prontidão com que o texto de Shakespeare se presta a deslocar-se para outros contextos tem suscitado estudos como o de Gay Smith, *Lady Macbeth in America* (2010): com o sub-título *From the Stage to the White House* (do Palco à Casa Branca), o livro toma como ponto de partida a peça de Barbara Garson *Macbird!* (1966), uma sátira contra a guerra do Vietname que representava o presidente Johnson e sua mulher como o casal *Macbeth*. Ao evidenciar a regularidade com que “representações do papel de *Lady Macbeth* proporcionaram ao público americano imagens versáteis de uma esposa política capaz de influenciar o marido, pondo em evidência como o casal ascende ao cume do poder político” para dele depois se despenhar (Smith 2010: 1), o estudo de Smith salienta o importante lugar ocupado por questões de “género” ou identidade sócio-sexual na interacção desta tragédia

com os grandes debates das sociedades do nosso tempo. A relevância de um texto como *Macbeth* para a “história da mulher” (com contributos da sociologia e da antropologia) tem, por necessidade, de dar relevo às bruxas e ao poder da palavra equívoca que corporizam – entre a capacitação e a demonização da alteridade feminina, entre o poder do que é temido (por se não conhecer) e a subalternização. Acima de tudo, porém, é a figura de Lady Macbeth que ocupa o centro das leituras desta tragédia informadas por perspectivas de género, desde logo pelas imagens eróticas e de uma feminilidade dilacerada – entre a asserção e a negação – que Shakespeare investe na verbalização do desejo de poder que determina e destrói a personagem. Referi já as polarizações que historicamente enquadraram Lady Macbeth no espaço cénico como no da discussão crítica – entre o perfil de esposa dedicada, para quem a elevação do marido ao trono tem prioridade inquestionável, e o de corporização de uma perversidade que impele Macbeth para o crime e para a destruição, de outrem e de si. É porventura revelador da insatisfação que o nosso momento cultural experimenta face a tais polarizações que um estudo recente registre as estratégias de “normalização” da figura da rainha que caracterizam novíssimas adaptações de *Macbeth*, marcadas por “tentativas de recuperar, racionalizar e entender Lady Macbeth”, face ao desígnio dramático mas também a uma história formatada pela ordem patriarcal (Carroll 2013-14).

Apesar da particularização geopolítica no seu título, *Lady Macbeth in America* dá relevo à amplitude da consequência imaginativa desta tragédia como fonte de representações de poder e opressão reiteradamente apropriáveis em diferentes tempos e conjunturas. É uma percepção para que a história do teatro oferece abundante comprovação. Qualquer breve levantamento prontamente trará à evidência, por exemplo, o *Macbeth* Zulu, aliás *uMabatha*, a peça que o dramaturgo sul-africano Welcome Msomi estreou em 1970, em pleno *apartheid* (Distiller 2004); ou a rica história das encenações, adaptações e reescritas que a peça encontrou na Índia, reflectindo a relação ambígua que os criadores e as elites indianas desenvolveram com o património cultural da língua inglesa, do período colonial ao pós-colonial (Trivedi 2005). Com notável frequência, as refrações políticas a que *Macbeth* se tem prestado em diferentes culturas do mundo envolvem projectos autocráticos, em particular esse “ícone sinistro” da história do último século que é a figura do ditador (cf. Williams 131), e tais refrações têm obtido expressão tanto no palco como no écran.

O cinema, com efeito, tornou-se desde meados do séc. XX um meio dominante para reflexões sobre desafios políticos da contemporaneidade através de Shakespeare – com *Macbeth* a fazer jus ao título que J. Lawrence Guntner lhe atribuiu, “a peça mais evidentemente política de Shakespeare” (2007: 128). Um exemplo que ocupa um lugar exaltado na história do cinema é o do *Macbeth* de Orson Welles, de 1948: uma dúzia de anos após a sua encenação do “*Macbeth* vudu”, Welles configurava essa longa-metragem, em que ele próprio assumia o papel principal, como um desenvolvimento especialmente sinistro do tema da egomania que explorara já em *Citizen Kane* (1941) – mas realizava esse desenvolvimento quando (pouco após o termo da II Guerra Mundial) “estava ainda viva na mente dos europeus a memória dos auto-proclamados *Übermenschen* do regime nazi e da destruição que tinham causado” (Guntner 2007: 128-9). Quase um quarto de século depois (1971), Roman Polanski realizaria um

*Macbeth* que não demandava, ostensivamente, uma referência histórica específica, mas propunha como imparável a renovação da violência – e tornava claro que o poder se fazia da concretude das ambições humanas, que não de desígnios transcendentais (cf. Guntner 2007: 132-3).

Note-se que o fascínio do cinema por *Macbeth* como recurso imaginativo para a representação dos nexos de poder e violência não se esgotou, de modo algum, nas cinematografias ocidentais, como resultou claro de um dos casos mais famosos de adaptação fílmica de Shakespeare, *O Trono de Sangue* (1957) de Akira Kurosawa – do qual se disse ser “a mais completa tradução de Shakespeare em cinema” (Holderness 2002: 64). O castelo em que o filme fazia assentar os contornos gerais da acção de *Macbeth* surgia como espaço de uma inexorabilidade que replicava a rigidez opressiva de uma ordem socio-política – e Kurosawa representava-o com considerável liberdade face à fonte shakespeariana e com recurso sustentado a elementos formais e ornamentais da tradição cultural japonesa (Guntner 2007: 130). Mas as marcas de um tempo e uma cultura diferentes e específicos, para os quais as personagens e a acção de uma tragédia anglo-escocesa de inícios de seiscentos são deslocadas como dispositivo dramático-narrativo para a representação de tramas iníquas ou despóticas, combinam-se, nalgumas apropriações recentes de *Macbeth*, com as condições materiais e tecnológicas de uma pós-modernidade em que se imbricam e esbatem o local e o global. Disto mesmo é exemplo *Maqbool* (2003), do realizador indiano Vishal Bhardwaj; com diálogos em hindi e urdu, o filme extravasou em muito o espaço de distribuição mais comum do cinema indiano para obter uma atenção e resposta crítica globais (Shahani e Charry 2014: 171-2). Tal interesse decorre do decalque a que *Maqbool* procede dos contornos gerais de *Macbeth* para oferecer uma representação denunciatória, por vezes satírica, do submundo de Bombaim/Mumbai – marcado por conluios entre barões do crime, polícias e políticos corruptos que, específicos embora na caracterização e localização que obtêm no filme, facilmente se deixam extrapolar para a venalidade e o crime de outros lugares do nosso tempo.

Os “lugares do nosso tempo” – a expressão comporta desafios significativos: conforme se sugere pela breve nota sobre a Mumbai de *Maqbool*, as topografias face às quais nos posicionamos caracterizam-se crescentemente por uma tensão entre o que é culturalmente específico e o que é global ou genérico. Ou seja (e perdoe-se o que é já um lugar-comum), os locais que (não) nos radicam são cada vez menos de ordem física. Esta alusão à virtualização dos ambientes em que vivemos conduz-me a uma nota final sobre aquilo a que se vem chamando “Shakespeares digitais”. No seu sentido mais chão e imediato, a expressão tem como referente o conjunto (hoje já avassalador) de conteúdos explícita ou implicitamente shakespearianos disponibilizados em suportes electrónicos, de acesso livre ou não – mas com um impacto na cultura global que se começa a aferir quando se folheia o recente *Shakespeare and YouTube: New Media Forms of the Bard*, de Stephen O’Neill (2014). Como O’Neill faz notar, qualquer resultado de uma pesquisa com um motor de busca confronta-nos com “o panorama excitante de Shakespeare em múltiplos” – “milhares e milhares de vídeos, somando milhares e milhares de horas com texto, imagem e som referentes a Shakespeare” (O’Neill 2014: 25). Este constante e imparável processo de desdobramento em múltiplos sugeriria que um efeito

de banalização e desvalorização constituiria resultado inevitável da obra de Shakespeare processada na era da reprodutibilidade digital (para glosar a famosa expressão de Walter Benjamin) – não fosse o interesse e popularidade crescente da obra do Bardo na era digital sugerir que este crescimento é próprio de uma valorização, de um crescimento de capital cultural. E tal proliferação não tem sequer, para os que a têm estudado com mais empenho e entusiasmo, de supor em qualquer momento uma relação de rivalidade com a experiência de encontrar Shakespeare na cena. Conforme Bruno Lessard sugeria há quase uma década, no seu estudo de “Hypermedia *Macbeth*”, a relação de tais registos com a experiência convencional de encontrar o Bardo na página ou no palco não é substitutiva, mas antes de homologia e maximização: “As adaptações digitais de *Macbeth* são produções fascinantes que actualizam visualmente os mecanismos cognitivos que os leitores de *Macbeth* accionam quando lêem a peça”, sendo que, adicionalmente, “o nosso entendimento de ‘Shakespeare digital’ muito ganharia com a sua inclusão na história da representação cénica” (Lessard 2008: 318-19). Nestes termos, a proliferação e disseminação de Shakespeare pelas novíssimas tecnologias mais não é do que uma fase de grande aceleração no constituir de possibilidades expressivas que confirmam ainda mais enfaticamente a amplitude do seu alcance imaginativo, disponibilizando uma miríade de lugares onde podemos ancorar o nosso sentido do que somos.

Nota: todas as versões de texto originalmente em inglês são da minha responsabilidade.

---

#### Referências bibliográficas

- Bate, Jonathan, and Eric Rasmussen (eds.) (2009). *Macbeth*. New York: Random House.
- Billington, Michael (2016). “Still got it – why Shakespeare lives on from Warsaw to Vegas”, *The Guardian* (22 April) – [www.theguardian.com/culture/2016/apr/22/william-shakespeare-lives-on-why-plays-still-staged](http://www.theguardian.com/culture/2016/apr/22/william-shakespeare-lives-on-why-plays-still-staged) [consultado 15/05/2017].
- Braunmuller, A.R. (ed.) (1997). *Macbeth*. Cambridge: C.U.P.
- Carroll, William C. (2014). “The Fiendlike Queen: Recuperating Lady Macbeth in Contemporary Adaptations of *Macbeth*”, *Borrowers and Lenders: the Journal of Shakespeare and Appropriation* VIII:2 (Fall 2013/Winter): [www.borrowers.uga.edu/1077/show](http://www.borrowers.uga.edu/1077/show).
- Clark, Sandra, and Pamela Mason (eds.) (2015). *Macbeth*. London and New York: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Distiller, Natasha (2004). “The Zulu *Macbeth*: the Value of an ‘African Shakespeare’”, Peter Holland (ed.), *Shakespeare Survey 57, Macbeth and its Afterlife*. Cambridge: C.U.P. 159-68.
- Felperin, Howard (1992). *The Uses of the Canon: Elizabethan Literature and Contemporary Theory*. Oxford: Clarendon.
- Guntner, J. Lawrence (2007). “*Hamlet, Macbeth and King Lear on film*”, Russell Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, 2nd ed. Cambridge: C.U.P. 120-40.
- Holderness, Graham (2002). *Visual Shakespeare: Essays in Film and Television*. Hatfield: University of Hertfordshire Press.
- Huggett, Richard (1981). *The Curse of Macbeth, and Other Theatrical Superstitions: an investigation*. London: Picton.
- Leggatt, Alexander (2008). “*Macbeth: A Deed Without a Name*”, Harold Bloom (ed.), *Macbeth – Bloom’s Shakespeare Through the Ages*. New York: Infobase. 358-85.
- Lessard, Bruno (2008). “Hypermedia *Macbeth*: Cognition and performance”, Moschovakis (ed.), *Macbeth*. 318-34.
- Moschovakis, Nick (ed.) (2008). *Macbeth: New Critical Essays*. New York: Routledge, 2008.

O’Neill, Stephen (2014). *Shakespeare and YouTube: New Media Forms of the Bard*. London: Bloomsbury.

Shahani, Gitanjali, and Brinda Charry (2014). “The Bard in Bollywood: The Fraternal Nation and Shakespearean Adaptation in Hindi Cinema”, Alexa Huang and Elizabeth Rivlin (eds.), *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*. New York: Macmillan. 161-77.

Smith, Gay (2010). *Lady Macbeth in America: From the Stage to the White House*. New York: Palgrave Macmillan.

Trivedi, Poonam (2005). “It is the bloody business which informs thus...’: Local politics and performative praxis, *Macbeth in India*”, Sonia Massai (ed.), *World-wide Shakespeares: Local appropriations in film and performance*. Abingdon: Routledge.

Tynan, Kenneth (1967). *Tynan Right and Left*. London: Atheneum.

Williams, Simon (2002). “The tragic actor and Shakespeare”, Stanley Wells and Sarah Stanton (eds.), *The Cambridge Companion to Shakespeare On Stage*. Cambridge: C.U.P. 118-36.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

# O Ideal

Não hão-de ser beldades dessas de vinhetas,  
Produtos sem valor de um tempo filisteu,  
Uns pés pra borzeguins, dedos pra castanhetas,  
Que ousarão convencer corações como o meu.

Confio a Gavarni, poeta da anemia,  
O gárrulo tropel de graças de hospital,  
Porque entre as rosas pálidas não se acharia  
A flor que se assemelha ao meu rubro ideal.

O que falta ao meu peito, ao seu secreto mundo,  
Sois vós, Lady Macbeth, o vosso abismo fundo,  
Que sois o sonho de Ésquilo onde eclode o sonho;

Ou tu, de Michelangelo, Noite tamanha,  
P'las bocas de Titãs moldando a pose estranha  
Das tuas seduções de branda contorção!

CHARLES BAUDELAIRE

Trad. Daniel Jonas.

# Bruxarias, magias, profecias

YVETTE K. CENTENO\*

Shakespeare viveu num século XVI em que o humanismo e o Renascimento fizeram voltar a página de uma Idade Média erradamente chamada de retrógrada, ultrapassada nos gostos, na cultura e na arte, e que daí em diante se alimentaria do pensamento e das doutrinas dos clássicos recém-descobertos e traduzidos em latim ou em vernáculo. Um século em que o neoplatonismo, a mística da Kabala, a alquimia dos gregos de Alexandria, como Zósimo, forçosamente ajudaram a moldar um novo imaginário.

William Shakespeare, cuja vida aventureosa foi marcada pela paixão do teatro (recuperado de ecos populares ou todo de mão própria), não escapou à cultura dominante, de que iremos encontrar a marca em *Macbeth*, a tragédia que evoca uma história da Escócia e que era mencionada nas representações não pelo seu título, por receio da maldição das bruxas nela contida, mas como *a peça escocesa*. Daria azar repetir o nome *Macbeth*, pois constava que o autor teria usado termos e invocações genuinamente maléficas, demoníacas, inseridas nas intervenções das bruxas.

Repare-se que estamos a viver na época da rainha Isabel I, cujo consultor e principal conselheiro era o mago John Dee (veja-se a *Monas Hieroglyphica*, ainda hoje de hermética leitura), matemático, astrónomo, astrólogo e alquimista, dado a experiências de vidência e a profecias que procuravam ler o presente e o futuro num espelho e numa bola mágica de cristal... Ler a extensa bibliografia já conhecida nunca será tão interessante quanto ler as anotações do diário do mago Dee: *The Private Diary of Dr. John Dee and the Catalogue of his Library of Manuscripts* (Londres, The Camden Society, 1842).

Tempos contraditórios: por um lado, o progresso na filosofia, no pensamento e na arte; por outro, a obsessão de entender o futuro, lido nos astros celestiais, para possuir um Poder ainda maior, a aplicar no mundo terreal. Era na sua propriedade em Mortlake – onde a Rainha não hesitava em visitá-lo para garantir todos os apoios necessários – que John Dee empreendia as suas experiências mais secretas. Nem tudo corria bem, para grande receio da sua mulher, que veio a saber do suicídio de uma das jovens criadas, mediúnica, que, aterrada com o que vira numa dessas experiências, se lançou ao poço da herdade. Há muito de negro na vida deste mago, que por um tempo chega a sair de Inglaterra. Como haverá muito de negro nesta tragédia de Shakespeare e na maldição de que se falava: os bruxedos pareciam acompanhar a peça, sempre que representada...

Bruxas sempre houve: veja-se, mais perto de nós e do nosso tempo, um dos contos dos *Serões da Província* de Júlio Dinis, aquele em que uma velha, vivendo afastada da aldeia, na sua solidão, procurando ervas para as suas mezinhas, é temida como bruxa... E hoje em dia, tanta e tão propalada, em tempos de *facebook*, sob outras capas, não será de memória de bruxaria, temor de maldição, ameaça ou adivinhação que se trata?

Daí que valha a pena demorarmo-nos um pouco nesses episódios de *Macbeth*, que até não fariam falta à narrativa dramática, pois toda a trama tem que ver com

---

\* Poeta, romancista e ensaísta. Professora catedrática da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e especialista nos âmbitos da simbologia, alquimia, filosofia hermética e mística.

da ambição de se ser rei, matando, se preciso for, o então legítimo soberano da Escócia. O que se poderia discutir seria, antes, o papel da mulher, Lady Macbeth, pela insistência, pela pressão, pela *ajuda* que dá ao marido, que, matando Duncan, roubará o título e o poder que não lhe pertenciam. O *Feminino negro* é o que na leitura da tragédia deveria ser mais aprofundado. Desviar a atenção para os bruxedos, para a profecia de maldição disfarçada, estará nos “genes” da memória e da cultura do tempo, mas na verdade estas coisas vêm apenas tornar mais chocante a ambição desmedida de um par que morre iludido por falsas profecias.

Podemos, na verdade – esquecendo o historial do recurso a bruxas e bruxedos, que se encontra já, por exemplo, nas aventuras do Dr. Fausto, lenda popular na Alemanha do século XV (que Goethe também conheceu), ou no *Fausto* de Christopher Marlowe (c. 1588) –, evocar antes uma leitura psicológica, em que a figuração das bruxas corresponde ao *negro da alma*, como diria Jung. Uma sombra do pecado original, que já se vislumbrava no comportamento do herói ambicioso e trágico.

### O lado negro do Feminino Eterno

O primeiro acto abre logo com as três bruxas numa charneca, em diálogo cifrado, que anuncia o encontro com Macbeth, de cuja realização depende o início da acção. A cena 2 serve para introduzir o rei Duncan e os seus nobres cavaleiros, com a boa nova de que Macbeth, bravo na luta, derrotou o inimigo e lhe será atribuído o título de Senhor de Cawdor, que pertencia a um traidor. Na cena 3, de novo, as bruxas, agora aguardando Macbeth:

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.  
(1.3)

Entram então Macbeth e Banquo, também general do rei Duncan. Banquo, dirigindo-se às bruxas, que descreve como estranhas figuras que parecem mulheres, mas tendo barba confundem o seu género, pergunta-lhes se são seres vivos. Macbeth insiste: “O que sois?” Elas não dizem o que são, mas saúdam Macbeth com o seu novo título, que ele ainda ignora: Senhor de Cawdor. Intuindo que são profetizas (talvez ainda não bruxas de malefício...), Banquo pede que também a ele anunciem o futuro. E elas prenunciam: “Menor que Macbeth, e maior”; “não tão feliz, e muito mais”; “reis tereis, mas rei não sereis”. Macbeth insiste em que profetizem mais, para que entenda aquele mistério, mas as bruxas desaparecem. Aqui nasce uma primeira interrogação: esta palavra mágica – vir a ser Senhor de Cawdor e rei – será a primeira e pérfida semente, a origem do futuro mal?

Adiante, na cena 5, Lady Macbeth lê a carta que o marido lhe enviou, com as novas das profecias e, em seguida, recebe o anúncio da chegada do rei Duncan, que ficará com eles, em Inverness, nessa noite. Lady Macbeth assume, desde aqui, uma função: contribuir para que o marido lute pelo que deseja, parecendo

embora que lhe falte o ânimo necessário. Trata-se de cometer um crime, e grave, num tempo em que o corpo do rei era visto como a materialização do corpo de Deus, a manifestação da divindade e do seu poder na terra.

Nesta mesma cena 5, Lady Macbeth invoca os espíritos do mal, os que velam sobre as ideias da morte, pede que lhe anulem o sexo e a encham, dos pés à cabeça, da mais atroz crueldade:

Inchai-me o sangue,  
Barrai qualquer acesso ao remorso,  
Negai qualquer visita à consciência,  
O amansar do propósito, nem paz  
Entre ele e a sua acção.  
(1.5)

E mais, invocando agora as trevas de onde força e mal são oriundos:

Vem, ó noite espessa,  
Nos fumos do inferno amortalhada,  
Que o meu gume não espreite plo que abra,  
Nem espie o Céu plo véu da escuridão  
E diga “Não, não!”

Mais assustadora do que as bruxas da charneca fazendo profecias é Lady Macbeth nesta diabólica invocação. Afinal, é este o lado negro do Feminino Eterno, embora a personagem peça que lhe seja anulado o sexo (*unsex me here*), pois julga-se que na mulher existe a compaixão que falta ao homem. Mas, se nos lembrarmos da aparição das bruxas – mulheres com barba, criaturas indefinidas –, entenderemos que a anulação do sexo é algo de primordial, de arquetípico, a que Lady Macbeth, inconscientemente, se irá entregar, desconhecendo as funestas consequências de se renegar a si própria.

Para discutir a origem do Mal, poderíamos aqui lembrar o episódio relatado em Génesis 2, quando a serpente oferece a Eva o fruto que ela dará também a Adão, para que o prove e descubra, como a serpente diz, o que se esconde na Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal. Profetizando, as bruxas correspondem ao elemento tentador, como a serpente, mas em nada obrigam – apenas anunciam.

Já Macbeth, que se fixa numa ideia que se torna obsessiva, a sua mulher (que tornará essa ideia realidade) e as forças do Mal que por ela se invocam – este, sim, é o somatório para uma tragédia perfeita, consumada. Chegados ao fim do primeiro acto, já todo um plano está desenhado, e será seguido, apesar de algumas reticências que Lady Macbeth prontamente apaga.

### Uma deusa da noite

Na cena 5 do terceiro acto, regressam as três bruxas e encontram-se com Hécate, deusa da morte, dos malefícios, a divindade lunar a quem prestam obediência, que as dirige, de cujo poder dependem, e que neste momento, irritada, as descompõe, como se fossem apenas aprendizas. Importante o momento, pois, de novo, é na questão da origem do Mal que o tema da tragédia

se define, ultrapassando assim a mera narrativa de um episódio que vem da memória remota da velha Escócia. Amplia-se o tema tornando-o universal, e esse é o gênio de Shakespeare e a razão pela qual esta tragédia perdura no tempo, é representada, filmada, cantada, até aos dias de hoje.

Com Hécate, surge o arquétipo antigo da uma deusa da noite, nascida e feita de treva, da terra mais profunda da alma na sua pulsão mortal. É certo que, como toda a divindade, como símbolo que é, pode ter duas faces – a branda e a mortífera –, mas aqui reveste-se da mais negra intenção. De resto, já Lady Macbeth, ao invocar o poder dos feitiços da noite, pedindo que da sua alma saíssem piedade, compaixão, qualquer resto de feminilidade do seu sexo, se assumira como Hécate, alter-ego ali manifestado. A deusa, depois de censurar as bruxas por não se terem primeiro aconselhado com ela, ordena agora que se dirijam às paragens do Inferno, às cavernas do Aqueronte, onde Macbeth irá procurar saber mais do seu destino. Significando “rio da dor”, “rio do sofrimento”, era por ele que Caronte, o barqueiro, conduzia os mortos até ao Hades, seu destino final. Aqui, é usado como metáfora, antecipando o destino de Macbeth, ditado já por Hécate:

De manhã ide ter ao porto  
De Aqueronte, e ali será:  
O seu destino saberá.  
Levai caldeirões, artes, sais,  
Os feitiços e tudo o mais.  
Maquinações a noite pede:  
Ao ar se faz e se despede  
Aquela que há-de obter de um canto  
Da lua o gás de intenso encanto;  
Há-de apanhá-lo inteirinho  
E destilá-lo bem fresquinho;  
Fazê-lo borbulhar com artes  
E dele excitar-lhe as partes;  
Ei-lo direito à confusão:  
Crer-se-á acima do perdão,  
A salvo do medo que ensina,  
Apoucará a morte, a sina.  
Sabeis que confiança a mais  
Não é amiga dos mortais.  
(3.5)

Estão lançados os dados: o casal ambicioso, de mão desleal e assassina, terá em breve o seu castigo. Na cena 1 do quarto acto, de novo, as bruxas e seus rituais:

PRIMEIRA BRUXA: Três vezes miou o gato malhado.  
SEGUNDA BRUXA: E uma vez lamuriou-se o porco-espinho.  
TERCEIRA BRUXA: A minha amiga, Harpia, clama: É hora!

E cada uma à vez, à roda do caldeirão, entoará as encantações rituais conhecidas das tradições populares correntes, mas não menos intimidatórias. Para dentro do caldeirão vão lançando tripas envenenadas, sapo que ferverá, um

bocado de serpente, uma pele de lagarto, uma salamandra, um dedo de rã, fel de bode, olho de mocho, incluindo até o fígado de um judeu blasfemo (daqui poderíamos derivar para a raiz popular, entranhada, do ódio aos judeus, pelo modo como são encarados, sobretudo em *O Mercador de Veneza*, na figura de Shylock, o judeu rico), um dedo de um bebê estrangulado, etc. – enfim, tudo o que de horrível a imaginação possa suscitar, tudo a ser mexido e remexido, e assim muito bem cozido. Entre cada passagem há um refrão que dá o ritmo hipnótico aos encantamentos feitos (“Dois mais dois, moireja e bulha,/ Ferve já e já borbulha”). Por fim, arrefecem a mistela com sangue de babuíno, para que o feitiço se torne forte, e poderoso.

Entra Hécate, com outras três bruxas, e com todas assistiremos a uma espécie de interlúdio, para gáudio – entre o temor e a expectativa – de quem aguarda um desfecho que seja de engano e punição. Discute-se esta introdução de música e canto dos *Black spirits* como possível interpolação não shakespeariana. A mão do encenador será livre, incluindo ou omitindo a cena, mas na verdade é um momento que resulta, para reforçar o tema da magia: onde fica o pecado, o mal enraizado na alma, se afinal tudo é magia? Um pouco como o que no *Fausto* de Goethe, séculos mais tarde, veremos ser questionado: merece o herói o castigo ou a salvação que obtém? Hécate felicita as bruxas (as primeiras, que ficarão), segue-se o interlúdio e desaparece com as restantes.

A canção dos *Black spirits* provém de uma outra peça, de Thomas Middleton, conhecida e circulando, intitulada *The Witch*, que a edição de *Macbeth* de 1673 retoma na íntegra:

Espíritos negros, brancos, ruivos, pardos,  
Vinde juntar-vos, vinde, seus galhardos. [...]  
Volta, que volta, à volta, e volta e tal,  
O mal vem por bem, o bem vem por mal.  
(4.1)

Entra então Macbeth, que interpela as “suas” bruxas e lhes pede, por tudo o que existe, que respondam à sua inquietação. Acontecerá, por sua escolha, que as respostas serão dadas por espíritos superiores, em forma de visão, a decifrar. A primeira aparição é uma cabeça armada:

Macbeth, Macbeth, Macbeth: olho em Macduff,  
Senhor de Fife! Agora vou; é tudo.

A segunda aparição é uma criança ensanguentada:

Sê firme, forte e fero! Macbeth troça  
Da força vinda de homens, do que possa  
Quem a mãe não pariu.

A terceira aparição é uma criança coroada, com uma árvore na mão:

Sê bravo, um leão, duro, obdurado  
Com quem morda, remorda ou conluiado

Se alinhe: ninguém vence Macbeth, salvo  
Se o bosque de Birnam marchar com alvo  
Em Dunsinan.

Macbeth, iludido e repleto de si mesmo, conclui que nunca nada de mal lhe acontecerá. As bruxas esquivam-se a comentar e convocam uma longa fila de espectros de reis, à frente dos quais se distingue o fantasma de Banquo. Macbeth julga perder a razão, e temos novo interlúdio, em que as bruxas dançam e desaparecem, deixando o herói trágico entregue ao seu desespero.

### A consciência do pecado

No quinto acto, entrará um médico para ajudar a rainha nos seus delírios, no seu sonambulismo, com o olhar sempre fixado na mancha de sangue que vê e não consegue lavar. Chegados aqui, poderíamos imaginar uma outra construção da personagem do médico: mais tradicional e popular, algo caricata, como leremos mais tarde em Molière, ou mais subtil, nesta dramaturgia de “encantamento”, de *incantação*, que poderia inspirar-se precisamente em John Dee, o tão célebre mago da rainha Isabel I, ou na figura de Paracelso, médico e alquimista já sobrejamente conhecido na Europa. Podemos encontrar numa obra de Philip Ball – *The Devil's Doctor: Paracelsus and the World of Renaissance, Magic and Science* (2006) – alguns capítulos de especial interesse: “The Alchemist Inside”; “Beyond Wonders, the Matrix of the World”; “Star and Ascendant, A Science of Prophecy”; “Demons of the Mind, Invisible Diseases”... Por aqui leríamos muito do pensamento doutrinal que já informa um Shakespeare renascentista, como podemos ver noutras das suas peças, entre elas, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Rei Lear* ou *A Tempestade*.

Contudo, não é o que acontece e a razão percebe-se, devido ao génio de Shakespeare, dramaturgo de grande intuição. *Macbeth* é uma das suas peças mais breves, de acção condensada, e em que devem sobressair as figuras de Macbeth e de sua mulher, agora rainha a seu lado, e o que ambos representam na furiosa tentação de chegar ao poder – absoluto, se possível – sem peias morais no modo de o obter.

Enquanto Macbeth se desarticula, se desagrega, se perde na ilusão de que foi vítima pela crença nas bruxas, não denotando sombra de remorso pelos crimes cometidos, a sua mulher, Lady Macbeth (a cuja notícia da morte ele parece não reagir), que se erguera anteriormente numa tremenda invocação à Noite – identificando-se como arquétipo humano, assexuado, de uma Hécate, soberana das Trevas –, é a única que cai na *consciência do pecado*, do mal que causou, e cuja mancha (de Pecado Original, de novo o Feminino aqui trazido pelo autor) a obceca, pois a vê e não a consegue lavar. Sente a alma manchada, de mácula sem perdão. Noite e dia, não dispensa a luz que renegou e, mesmo sonâmbula, passeia com archotes. Por isso, tem de ser ela, neste último acto, a principal personagem, o centro de uma acção que ajudou, na verdade, a precipitar, e em que o grande tema com que Shakespeare nos confronta é precisamente este: o da origem do Mal, a questão do pecado e da consciência do pecado, abrindo a discussão do determinismo ou do livre-arbítrio da criatura humana. Cito uma das últimas falas do médico:

Segredos vis à solta: aberrações  
Concebem turbações; mentes infectas  
Às almofadas surdas se confessam:  
Mais lhe convém o padre do que o médico.  
Deus nos perdoe a todos.  
(5.1)

Assim, de uma parábola popular, feita de alguma memória histórica misturada com bruxarias, se abre o grande tema da peça a uma dimensão universal que atravessa os tempos, até hoje.

---

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*

# Caos e angústias arcaicas

FÁTIMA SANSFIELD CABRAL\*

AS TRÊS BRUXAS:

Belo o feio, feio o belo,  
No ar turvo, no sincelo.  
(1.1)

Assim começa a peça, num ambiente de trovoadas e relâmpagos, gelado, sombrio e pantanoso, em que as três Bruxas/Moiras, possuidoras do conhecimento da condição humana e do seu destino, sabedoras das suas fantasias, tecem a confusão, a desordem da mente daqueles que não distinguem ou desprezam as diferenças entre o bem e o mal, o belo e o feio, o masculino e o feminino. Elas próprias vão ao encontro de fantasias fetichistas e perversas – a ausência de pênis na mulher que sabem/negam por medo da castração –, aterrorizando Banquo (“As vossas barbas não garantem/ que sois mulheres”) e ficando desde logo clara a ambiguidade e a fragilidade do ser humano perante as suas pulsões, fantasias inconscientes, desejos ocultos. O caldeirão – onde cozinham a poção mágica com sapos, “língua de cão”, “fígado de judeu”, nariz e “lábios de infiel”, “dedo de bebé esganado que a puta deitou ao fosso” (4.1) – mais parece o caos do inconsciente.

As três Bruxas/Moiras, tendo também já sido chamadas de Graças e Horas, podem ser vistas como aquelas que vigiam a ordenação necessária da vida humana, o tempo, sendo guardiãs da lei natural e da ordem divina, pois o homem faz parte da Natureza, estando, assim, sujeito à imutável lei da morte. Mas o mito das moiras foi sendo modificado pela imaginação do homem em favor dos seus desejos: substituindo a terceira moira – a morte – pelo seu oposto – a deusa do Amor: a mais bela, a mais desejável das mulheres. Contudo, ela manteria algumas características, de certo modo sinistras, podendo adivinhar-se o que está por baixo: seria tanto deusa da vida e da fertilidade quanto deusa da morte. Freud (1913) argumenta que as três moiras representam

...as três inevitáveis relações que um homem tem com uma mulher – a mulher que o dá à luz, a mulher que é a sua companheira e a mulher que o destrói; ou que elas são as três formas assumidas pela figura da mãe no decorrer da vida de um homem – a própria mãe, a amada que é escolhida segundo o modelo daquela e, por fim, a Terra-Mãe, que mais uma vez o recebe. Mas é em vão que um velho anseia pelo amor de uma mulher, como o teve primeiro de sua mãe; só a terceira das Parcas, a silenciosa Deusa da Morte, tomá-lo-á nos braços. [...] O antigamente familiar de outrora, sempre procurado, tornar-se-á doravante, ao mesmo tempo, a fonte mais profunda de sentimentos de inquietante estranheza e de hostilidade primária.

\* Psicanalista didacta do Núcleo Português de Psicanálise.

Mas Macbeth não se coloca como alguém passivo, à espera que o destino o torne rei. Mal as moiras lhe anunciam o seu futuro e o do amigo Banquo – será

este que terá filhos reis e não ele –, imediatamente começa a pensar – com “escorpiões na cabeça” – nos crimes necessários para realizar o seu desejo oculto: as edipianas tendências parricidas naturalmente há muito esquecidas, matando o rei Duncan, mas hesitando, tentando ainda destringir entre o bom e o mau:

Este estranho engodo  
Não pode ser mau, não pode ser bom.  
[...] Os medos do presente  
Não chegam aos horrores que projecto:  
O assassínio que é somente pensado  
Abala-me a integridade, e entorpece  
A minha iniciativa, e nada é  
Senão o que não é.  
(1.3)

A luta entre Eros e a silenciosa pulsão de morte transformada em auto-hetero-destrutividade inicia-se.

No entanto, a Moira mais impressionante da peça de Shakespeare acaba por ser a própria Lady Macbeth, qual mãe fálica e controladora dum marido transformado num filho imberbe, vulnerável, medroso. Ela consegue ler o desejo ambicioso e homicida de Macbeth e a sua vacilação, chegando a insultá-lo, desafiando-o, duvidando da sua virilidade, chamando-lhe castrado, insinuando a incapacidade dele em fazer filhos. Lady Macbeth chega mesmo a invocar os espíritos, não hesitando em sacrificar o cerne da sua própria feminilidade para conseguir ser rainha:

Vinde, ó espíritos  
Dos letais pensamentos, vá, castrai-me  
Do meu sexo, e enchei-me de alto a baixo  
Com firmeza cruel. Inchai-me o sangue,  
Barrai qualquer acesso ao remorso,  
[...] Subi-me às mamas,  
Trocai leite por fel.  
(1.5)

Teria Lady Macbeth esquecido, na voracidade do momento, o seu papel na perpetuação da linhagem, ou estaria já desesperada pela infertilidade do casal? A sua terrível malignidade é ainda mais explícita quando diz que seria capaz de arrancar o seu mamilo das gengivas do bebé que, mamando, lhe sorria e esmagar-lhe os miolos contra a parede, se isso fosse necessário aos seus objetivos. Macbeth responde-lhe:

De ti saiam só machos:  
Pois do teu ferro outra soldadura  
Não se espera.  
(1.7)

Logo aqui se vê como, na peça, as imagens da masculinidade e da feminilidade estão extremamente perturbadas: o masculino é equivalente a ser violento, cruel, poderoso e o feminino é sinónimo de castração, vulnerabilidade, fraqueza, sendo, no início, Lady Macbeth investida dos atributos viris de determinação e força, em oposição à fragilidade do marido.

No banquete em que se festeja a coroação de Macbeth, este começa a alucinar: vê o amigo que mandou assassinar sentado no seu lugar. Horrorizado, comporta-se duma maneira suspeita, falando com o fantasma de Banquo que o atormenta e é ainda Lady Macbeth que vem em seu auxílio, disfarçando, desculpando-o perante os convidados pelo cansaço e necessidade de dormir. Mas estes papéis serão rapidamente trocados: esta será a última cena em que Lady Macbeth aparece forte, pois brevemente cairá no desespero – por “nem todos os perfumes da Arábia” conseguirem tirar “o cheiro do sangue” entranhado nas suas mãos –, na loucura e no suicídio, enquanto o seu marido parece recuperar a confiança, sobretudo depois de, preocupado com a sua sorte, fazer uma nova visita à caverna das Moiras que esconjuram “sombras sem nome”. Elas respondem ao pedido do rei com um desfile trovejante de Aparições: a primeira é uma cabeça armada, que o previne para ter cuidado com Macduff; a segunda é uma criança ensanguentada, que lhe diz que nenhum filho parido por uma mãe poderá causar-lhe dano; a terceira é uma criança coroada com uma árvore na mão, que lhe promete segurança, a não ser que a floresta de Birnam, que circunda o seu castelo, se movesse contra ele. Estas visões aliviam-no pela aparente impossibilidade. Só que, por último, surge uma nova visão: oito reis para os quais o sorridente espectro de Banquo, com o cabelo empapado de sangue, aponta como sendo seus descendentes...

Ao deixar a caverna das Moiras, chegam-lhe notícias da fuga de Macduff e, perdido de inveja por não ter filhos como ele para lhe assegurar a descendência – na sua fantasia, a condição da imortalidade –, desforra-se mandando matar a mulher e todos os filhos do nobre escocês. Julgando ser invencível perante os nascidos de uma mulher, mata ainda um companheiro de Macduff. Este, regressado de Inglaterra para se vingar, ao lutar com o triunfante Macbeth, confessa-lhe que foi colhido “antes do tempo à própria mãe” – portanto, não parido, mas nascido por cesariana. Para não ser humilhado, Macbeth recusa render-se e, entregando-se à morte certa, luta até ser decapitado por Macduff.

Freud, um apaixonado pela intuição e profundidade das análises psicológicas das peças de Shakespeare, pergunta em 1916:

Quais poderão ter sido os motivos que, em tão curto espaço de tempo, conseguiram transformar o homem hesitante, ambicioso, num desenfreado tirano, e sua instigadora, um coração de pedra, numa mulher doente, roída pelo remorso?

Confessa parecer-lhe impossível adivinhar a razão. Mas, como era da sua tempera, não desiste de pôr hipóteses sobre o funcionamento mental do ser humano. Assim, via na esterilidade do casal a chave para o sentido da tragédia. Segundo Freud, Macbeth enfurece-se com os ditames do destino, de que embora sendo rei, seriam os filhos de Banquo que herdariam a coroa, o que não era suficiente para satisfazer a sua própria ambição, pois desejava fundar uma dinastia e não ter cometido assassínio em benefício de estranhos:

Envenenei a minha paz de espírito,  
Sacrifiquei a minha alma eterna  
E dei-a ao Diabo, pra fazê-los  
Reis, os descendentes de Banquo, reis!  
Não vou ficar à espera. Vem, Destino.  
Ou és por mim ou contra mim.  
(3.1)

Lady Macbeth teria sucumbido por uma desilusão profunda, quando toma consciência de que, apesar de ser rainha, é infértil, ou o seu marido incapaz de lhe dar filhos, convencendo-se assim da sua impotência contra os ditames da Natureza; no entanto, esta teria sido também desafiada por si, quando pediu aos espíritos que a dessexualizassem. Mas Freud diz também que Lady Macbeth pode ser um exemplo dos que sucumbem ao atingir o êxito, após lutarem exclusivamente por ele com todas as suas forças, por culpabilidade edipiana: de facto, Lady Macbeth confessa que, se o rei Duncan, a dormir, não lhe lembrasse o seu pai, ela própria o teria assassinado.

Além desta hipótese, Freud põe uma outra que vai ser mais tarde desenvolvida por si e sobretudo pelos seus continuadores, entre eles Melanie Klein, Meltzer e Bion. Citando Ludwig Jekels: “Shakespeare, muitas vezes, divide um tipo em duas personagens, as quais, tomadas isoladamente, não são inteiramente compreensíveis e somente vêm a sê-lo quando reunidas de novo numa unidade.” Seriam como que as duas faces opostas da mesma moeda, completando-se, sendo essa relação acentuada por processos mentais que saltam de um para o outro. Quando um lado está frágil, o outro parece onipotente, e os papéis vão sendo sucessivamente invertidos, como se constituíssem uma única personalidade cindida em duas. Freud chamou a este mecanismo de defesa muito primitivo “divisão do Eu”.

Mas será Melanie Klein a desenvolver melhor estes processos muito precoces da construção e organização da mente: é a divisão inicial do “objecto” de relação em bom e mau (a “boa mãe/seio bom”, prazeroso, e a “má mãe/seio mau”, frustrante) que permite ao Eu emergir do caos e pôr ordem nas aquisições do bebé, organizando o universo das impressões sensoriais e emocionais da criança; esta, para se defender do desprazer e proteger o bom objecto, projecta o mau, as más sensações, para fora de si, guardando o que é bom ou vice-versa; esta divisão inicial é uma condição para a posterior integração e a base do que mais tarde se tornará a capacidade de discriminação e a aquisição da relação de “objecto total”, isto é, a relação com uma mãe que é boa e má, o que leva à desidealização com sofrimento e depressão. À divisão do Eu estão ligados a idealização e a angústia de perseguição, pois o mau que é projectado volta como perseguidor. A inveja e a avidez amalgamadas levam ao desejo de matar, de esgotar completamente o objecto, para se apropriar das suas boas qualidades e para o privar dessas qualidades, de forma a não ser mais desejável. Os “objectos” destruídos são uma fonte de perseguição sem fim e de uma culpabilidade posterior. E para se defender da dor mental, da depressão de não ser perfeito, onipotente e omnisciente, o sujeito tem três defesas “maníacas” importantes: o controlo, o desprezo e o triunfo, que me parecem estar bem exemplificadas nas personagens principais da peça – *controlo* para negar a dependência e simultaneamente forçar o “objecto” a satisfazer a sua necessidade de dependência; *desprezo* como defesa contra a sensação de incapacidade e perda,

negando o valor do “objecto” e servindo de justificação para o atacar; *triunfo* como defesa ligada à onipotência, negando sentimentos depressivos de valorização e preocupação pelo “objecto”. Este modo de funcionamento mental, “normal” na criança pequena, poderá reaparecer durante as várias fases da vida em todos os seres humanos, com maior ou menor intensidade, dependendo da suficientemente boa qualidade das relações precoces – uma mãe “normal”, empática, protegida pelo pai, que receba e contenha as angústias inomináveis projectadas pela criança, as nomeie e as devolva já desintoxicadas, atenuando assim o seu sofrimento –, de traumatismos e de outras circunstâncias da vida.

Daí a facilidade com que nos identificamos com as personagens da peça, pois elas nos mostram este tipo de funcionamento mental e o tipo de drama, de furor e de violência que estão presentes no inconsciente de todos nós e que nos horrorizam. De facto, ora Lady Macbeth ora Macbeth parecem ou enlouquecer – pela perseguição dos seus fantasmas que nem dormir os deixam, pela fome de sangue/leite envenenado, pela voracidade desmedida – ou triunfar, confundindo ter e poder com ser, morte com vida.

Esta falta de discriminação entre o bom e o mau, entre fantasia e realidade, aplica-se também ao “belo” e ao “feio”. E Meltzer fala no “conflito estético”, como se o bebé, depois de sair do *claustrum* do ventre materno – no qual terá sempre medo de voltar a ser encarcerado –, ficasse encantado com o prazer e a beleza do encontro exterior com a mãe – que o acolhe também encantada – e se perguntasse, desconfiado, se ela seria assim tão bela no seu interior. Este enigma indecifrável e perigoso será estudado por vários autores, dando conta da ameaça que emana da mulher, da mãe, do medo de ser aprisionado por esta primeira e tão intensa ligação, de ser contaminado pela sua feminilidade, nos dois sexos. Já em Melanie Klein o maternal aparece potencialmente perigoso – o interior estaria carregado de perigos, porque envenenado e venenoso pelas projecções do bebé. A mãe, o seio, seria o primeiro objecto invejável e, simultaneamente, aterrorizador – vide Lady Macbeth. Já em 1933, no texto sobre a sexualidade feminina, o próprio Freud evocava “a angústia de ser morto pela mãe, o que justificaria o desejo da morte da mãe, talvez por a criança adivinhar a sua hostilidade”; falando do medo de ser devorado que encontrou até então apenas em homens, explica-o pelo desejo de devorar a mãe de quem nos alimentamos, o que levaria a manobras de evitamento como seja o medo/tabu da virgindade.

*Macbeth* parece mostrar não só o caldeirão psicológico das questões edipianas, mas sobretudo as questões mais arcaicas, ligadas ao maternal primário e à bissexualidade psíquica presente nos dois sexos. Lembremo-nos da ênfase conferida por Shakespeare à imagem do homem não nascido de mulher, ao simbolismo do sangue (desvirginamento, menstruação, parto, castração), ao leite transformado em veneno, ao abrupto desmame que Lady Macbeth evoca, destruindo a criança. E é notável a equivalência entre o arrancar a boca do bebé ao mamilo da mãe e o arrancar o bebé antes do tempo ao ventre rasgado da mãe. Na peça parece haver a fantasia de que só um homem/deus concebido e nascido duma virgem pode ser imortal, revelando o medo da relação maternal primária, da conjugação boca-mamilo, vagina-pénis, sentida como sufocante e castradora em vez de criadora e criativa.

Também Janet Adelman (1987) afirma que “toda a peça representa de uma forma muito poderosa tanto a fantasia de um poder materno virtualmente absoluto e destrutivo como a fantasia de uma fuga absoluta deste poder”. A peça seria uma

representação dos medos primitivos sobre a identidade e a autonomia masculinas e sobre o horror à própria função materna e às iminentes presenças femininas, que ameaçam controlar a sua mente e as suas próprias ações. Macbeth tentaria escapar ao domínio do mundo das terríveis mulheres fálicas representadas pelas Moiras e por Lady Macbeth, resultando o final da tragédia num mundo “totalmente masculino” com o triunfo de Macduff, o não nascido de mulher. A ameaça do poder materno e da origem reprodutiva estaria directamente relacionada com o medo da castração, da submissão e da própria mortalidade das personagens masculinas; e seria somente através de uma cultura de violência e de uma re-imaginação do nascimento que a ideia do masculino autónomo – escapando à matriz materna e à contaminação do feminino que tornariam o homem infantil e vulnerável – poderia emergir através de uma diferenciação brutal. A fantasia subjacente da peça seria a de uma masculinidade sem mulher, nem maternal nem feminino.

Mas, apenas com a existência de um outro, diferente, um terceiro, é possível o desenvolvimento autónomo e saudável do homem e da mulher. Como Florence Guignard (1999) nos diz:

Nos dois sexos, os processos identificatórios do “materno primário” contêm o germe da descoberta da alteridade e da diferença de gerações, ao passo que os processos identificatórios do “feminino primário” contêm a descoberta inicial da diferença dos sexos. É contra essa dupla diferença que os desejos edipianos irão posteriormente organizar as suas defesas e dar lugar a toda a tragédia edipiana fundadora do humano.

A diferença de gerações e a diferença dos sexos, facto inelutável da condição humana, será, então, a base da ordenação do caos, que vai permitir ao ser humano separar, distinguir, mas também ligar, Eros e Thanatos, fantasia e realidade, inconsciente e consciente.

---

#### Referências bibliográficas

- Adelman, Janet (1987), “Born of Woman’: Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*”, in Marjorie Garber (ed.), *Cannibals, Witches and Divorce: Estranging the Renaissance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Bloom, Harold (2000), *Shakespeare: A Invenção do Humano*, Objetiva, Rio de Janeiro.
- Freud, Sigmund (1996), “O Tema dos Três Escriníos” (1913), in *O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e Outros Trabalhos*, Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XII, Imago, Rio de Janeiro.
- Freud, Sigmund (1996), “Os arruinados pelo êxito” (1916), in *Alguns Tipos de Carácter Encontrados no Trabalho Psicanalítico*, Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIV, Imago, Rio de Janeiro.
- Freud, Sigmund, “Conferência XXXIII: Feminilidade” (1933), in *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise e Outros Trabalhos*, Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXII, Imago, Rio de Janeiro.
- Guignard, Florence (2001), “Maternal ou feminino? A rocha da origem como guardiã do tabu do incesto com a mãe”, in *Revista de Psicanálise da SPPA*, vol. VIII, n.º 2, Porto Alegre.
- Guignard, Florence (2009), “Entrevista: Processos Identificatórios do Masculino e do Feminino”, *Jornal de Psicanálise*, vol. 42, n.º 77, São Paulo.
- Meltzer, Donald (1990), “O Conflito Estético: O seu Lugar no Processo do Desenvolvimento”, in *Revista Portuguesa de Psicanálise*, n.º 8, Afrontamento, Porto.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.





## Sobre as pancadas na porta em *Macbeth*

THOMAS DE QUINCEY (1823)\*

Há um certo momento em *Macbeth* que sempre me causou, desde a infância, grande perplexidade. Refiro-me às pancadas na porta que se seguem ao assassinio de Duncan, as quais produzem em mim um efeito emocional cuja razão de ser me escapava. Pressentia que esse momento conferia ao assassino um carácter de peculiar gravidade e de profunda solenidade; porém, por mais obstinadamente que procurasse entendê-la, a razão de tal efeito continuou a iludir-me durante muitos anos.

Faço aqui uma pausa para aconselhar o leitor a ignorar o seu entendimento, sempre que este se opõe a qualquer outra das faculdades do seu espírito. O mero entendimento, por muito útil e indispensável que seja, é a mais mesquinha faculdade da mente humana, bem como a menos fiável; contudo, a grande maioria das pessoas não confia senão nele, o que talvez possa servir para as questões do dia-a-dia, mas não para a reflexão filosófica. Quanto a isto, das dezenas de milhares de exemplos que poderia apresentar, citarei apenas um. Peça-se a qualquer pessoa sem conhecimento prévio das leis da perspectiva que desenhe da forma mais elementar um aspeto comum que dependa das regras dessa ciência; por exemplo, que represente o efeito de dois muros em ângulo reto, ou o aspeto das casas de ambos os lados de uma rua, tal como apercebido por alguém que se encontre numa das extremidades da mesma.

Ora bem, em todos os casos, a não ser que tenha observado num quadro o modo como os artistas produzem tais efeitos, a pessoa em causa revelar-se-á inteiramente incapaz da mais leve aproximação ao que lhe é pedido. Mas porquê, tendo em conta que pode observar esses efeitos diariamente? Porque permite que o entendimento se sobreponha à visão. O entendimento, que não inclui um conhecimento intuitivo das leis da visão, não lhe dá quaisquer razões para que uma linha manifesta e comprovadamente horizontal não *surja* no papel como uma linha horizontal; e quaisquer linhas que não em ângulo reto com a perpendicular parecer-lhe-iam indicar que as casas estavam em vias de ruir.

Assim sendo, a pessoa representa as casas em linha horizontal e, evidentemente, não consegue produzir o efeito pretendido. Eis, pois, um exemplo entre muitos, no qual se permite ao entendimento não apenas que se sobreponha à visão, mas também que a oblitere por completo; já que, além de acreditar nas evidências do entendimento contra as da visão, o idiota revela ignorar em absoluto (o que é monstruoso!) estas últimas. Não sabe que viu (logo, a sua consciência não viu) aquilo que viu todos os dias da sua vida.

Mas voltando à questão central, o meu entendimento não me fornecia razões para que as pancadas na porta em *Macbeth* devessem produzir qualquer efeito, direto ou indireto. De facto, o meu entendimento dizia-me categoricamente que elas não podiam produzir qualquer efeito. Mas eu sabia que sim: sentia que sim; de modo que continuei a ponderar o problema, na expectativa de

\* "On the knocking at the gate in *Macbeth*". In *Essays*. London/New York: Ward, Lock and Co, 1886. p. 353-356. Trad. Rui Pires Cabral.

que novos conhecimentos pudessem ajudar-me a resolvê-lo. Finalmente, em 1812, Mr. Williams estreou-se no palco de Ratcliff Highway,<sup>1</sup> e executou inigualavelmente esses crimes que lhe valeram uma tão brilhante e duradoura reputação. A propósito, tais crimes, há que dizê-lo, tiveram sob determinado aspeto um efeito pernicioso – o de tornar o *connoisseur* de assassínios extremamente exigente nos seus gostos, e insatisfeito perante tudo o que nessa linha se realizou posteriormente. Todos os outros assassínios empalidecem em comparação com o tom intensamente encarnado do de Mr. Williams; e, como um amante dessa arte me disse certa vez em tom queixoso: “Não se fez absolutamente nada desde o tempo dele, ou pelo menos nada de que valha a pena falar.” Mas isto está errado, já que é irrazoável esperar que todos os homens sejam grandes artistas e nasçam com o génio de Mr. Williams. Ora bem, recordemos que no primeiro desses assassínios (o da família Marr) o mesmo incidente inventado pelo génio de Shakespeare (pancadas na porta, pouco depois de consumada a tarefa de extermínio) também se verificou de facto; e todos os bons apreciadores, e os mais distintos diletantes, reconheceram no mesmo instante a felicidade dessa sugestão shakespeariana.

Aqui estava, pois, uma nova prova de que eu tivera razão em confiar na intuição mais do que no entendimento; e dispus-me a estudar o problema uma vez mais, tendo chegado por fim a uma solução satisfatória, que passo a apresentar. Nos casos comuns, em que a simpatia está inteiramente do lado da vítima, um assassinio é um incidente de grosseiro e vulgar horror, pelo que o interesse se centra exclusivamente no natural mas ignóbil instinto que nos prende à vida; instinto o qual, sendo indispensável à lei primordial da autopreservação, é semelhante em tipo (se bem que variável em grau) em todas as criaturas vivas: por conseguinte, tal instinto, na medida em que elimina todas as distinções e rebaixa o mais admirável dos homens à condição do “pobre escaravelho que espezinhámos”, expõe a natureza humana na sua mais abjeta e humilhante atitude. Uma atitude que não poderia convir aos propósitos do poeta. Assim sendo, o que deve ele fazer? Deve centrar o interesse no assassino. A nossa simpatia deve estar do lado *dele* (refiro-me, evidentemente, à simpatia da compreensão, uma simpatia que nos permite conhecer e entender os seus sentimentos, e não à simpatia da piedade ou da aprovação).<sup>2</sup> Na pessoa assassinada, todo o esforço de pensamento, todo o fluxo e refluxo de paixão e propósito, são esmagados por um pânico avassalador; o medo da morte iminente atinge-a “com a sua clava petrificadora”. Mas no assassino, num assassino tal como um poeta o concebe, grassa necessariamente uma grande tormenta de paixão, inveja, ambição, vingança e ódio, a qual gerará um inferno no seu espírito; e é este inferno que devemos examinar.

Em *Macbeth*, de modo a gratificar a sua vasta e fecunda faculdade criativa, Shakespeare introduziu dois assassinos – e, como habitual nas suas mãos, eles são notavelmente diferenciados; mas, embora em *Macbeth* o dilema mental seja mais intenso do que na sua mulher, a ferocidade menos acesa, e os sentimentos dele se desenvolvam em grande medida por contágio dos dela, uma vez que ambos assumem a culpa do crime, em última instância há que presumir nos dois o espírito assassino da necessidade. Este aspeto tinha de ser explicitado – e, por si mesmo, bem como para adquirir o carácter de uma oposição mais proporcionável à natureza inofensiva da vítima, “o gentil Duncan”, e para exprimir

adequadamente “a maldição do seu destino”, tinha de ser explicitado com particular energia. Tínhamos de ser levados a sentir que a natureza humana, isto é, a natureza divina do amor e da misericórdia, repartida pelos corações de todas as criaturas e raras vezes inteiramente ausente no ser humano, tinha de facto desaparecido, sendo substituída por uma natureza demoníaca.

E, se o efeito é maravilhosamente conseguido nos próprios diálogos e solilóquios, é também definitivamente consumado mediante o expediente em consideração: e é para este aspeto que chamo agora a atenção do leitor. Se este alguma vez assistiu ao desmaio de uma esposa, filha ou irmã, é possível que tenha sentido que o momento mais perturbador da cena é *aquele* em que um suspiro e um estremecimento anunciam o recobro da consciência. Ou, se o leitor alguma vez visitou uma vasta metrópole no dia em que um grande ídolo nacional foi conduzido com pompa fúnebre à sua derradeira morada, e, ao caminhar nas proximidades do itinerário percorrido pelo cortejo, sentiu poderosamente, no silêncio das ruas vazias e na estagnação das atividades quotidianas, o profundo interesse que nesse momento dominava o coração humano – se, repentinamente, essa quietude de morte for interrompida pelo som das rodas que se afastam do local, anunciando o fim dessa visão transitória, ele tomará consciência de que em nenhum momento o seu sentido da completa suspensão e interrupção dos habituais assuntos humanos foi tão pleno e perturbador como nesse instante em que a suspensão cessa e a azáfama da vida humana é subitamente retomada.

Uma ação, qualquer que seja, é tornada mais explícita, clara e apreensível pela reação que lhe sucede. Ora bem, apliquemos este princípio ao caso de *Macbeth*. Aqui, como já disse, era necessário exprimir e tornar sensível a substituição do coração humano pelo coração demoníaco. Um outro mundo entra em cena; e os assassinos são desviados da região das coisas humanas, dos propósitos humanos, dos desejos humanos. São transfigurados: Lady Macbeth é dessexualizada; Macbeth esquece que nasceu de uma mulher; ambos se conformam à imagem de demónios; e o mundo demoníaco é subitamente revelado. Mas como transmitir e dar substância a isto?

De modo a que um mundo novo possa entrar em cena, o mundo que conhecemos tem de desaparecer por algum tempo. Os assassinos e o seu crime devem ser isolados – separados por um vasto golfo do curso habitual dos assuntos humanos, encerrados e sequestrados num qualquer profundo recesso; tem de nos ser claramente mostrado que o mundo da vida quotidiana é subitamente embargado – adormecido – enfeitado – forçado a um tenebroso armistício; o tempo tem de ser aniquilado; a relação com as coisas exteriores abolida; e tudo deve mergulhar numa profunda síncope e suspensão das paixões humanas. Daí que, uma vez cometido o ato, uma vez consumado o trabalho das trevas, o mundo das trevas se afaste como um cortejo de nuvens: ouvem-se as pancadas na porta, que assinalam sonoramente o início da reação: o humano volta a sobrepor-se ao demoníaco; a pulsação vital recomeça; e o restabelecimento das rotinas do mundo que conhecemos torna-nos, nesse primeiro instante, profundamente sensíveis ao terrível parêntesis que as tinha suspenso.

Ó poderoso poeta! As tuas obras não são como as dos outros homens, meras obras-primas da arte: são também semelhantes aos fenómenos da natureza, como o sol e o mar, as estrelas e as flores; como a geada e a neve, a chuva e o

orvalho, a tempestade de granizo e o trovão, os quais devem ser estudados numa atitude de completa submissão das nossas faculdades, e na plena convicção de que neles nada está a mais ou a menos, nada existe de inútil ou inerte, e que, quanto mais avançamos nas nossas descobertas, mais se sucedem as evidências de propósito e de criação autossuficiente, onde antes o olhar desatento mais não vira do que mero acaso.

---

1 Referência a John Williams, autor de ataques a duas famílias, a 7 e 19 de dezembro de 1811, que resultaram em sete mortes. Os crimes ficaram conhecidos como os “crimes de Ratcliffe Highway”. (Nota do editor.)

2 Dir-se-ia quase ridículo o ter de salvaguardar e explicar a utilização de um termo numa situação em que este deveria naturalmente explicar-se a si mesmo. Porém, tornou-se necessário fazê-lo, em consequência da utilização popular da palavra “simpatia”, hoje em dia tão generalizada, pela qual, em vez de a tomarmos na sua devida aceção, como o ato de reproduzir no nosso espírito os sentimentos de outrem, sejam estes de ódio, indignação, afeição, piedade ou aprovação, ela nos é dada como um mero sinónimo da palavra “piedade”, e daí que, em vez da expressão “simpatia com outrem”, muitos escritores adotam o monstruoso barbarismo de “simpatia por outrem”. (Nota do autor.)

# William Shakespeare

## (1564-1616)

### Cronologia

Os × indicam acontecimentos na vida de Shakespeare e os • acontecimentos históricos e literários.

---

**1564**

- × William Shakespeare nasce em Stratford-upon-Avon, a 23 (?) de abril, filho de John Shakespeare e Mary Arden, sendo batizado a 26.

---

**1565**

- Henrique Stuart, Lord Darney casa-se com Maria I, rainha da Escócia entre 1542 e 1567.

---

**1566**

- Nascimento do futuro Jaime VI da Escócia e (depois) I de Inglaterra.

---

**1568**

- × O pai de Shakespeare torna-se administrador de propriedades em Stratford-upon-Avon.

---

**1572**

- Promulgação de uma lei contra a vagabundagem, que ameaça os atores sem patrono.

---

**1577**

- × O pai de Shakespeare enfrenta dificuldades, decorrentes da acumulação de dívidas.
- Francis Drake dá início à sua viagem de circum-navegação; primeira edição das *Crónicas* de Holinshed.

---

**1582**

- × Shakespeare casa-se com Anne Hathaway.

---

**1583**

- × Nascimento de Susannah, a primeira filha do casal, seis meses após o casamento.

---

**1584**

- Edição de *The Discoverie of Witchcraft*, de Reginald Scot, obra que veicula uma posição de ceticismo em relação à bruxaria.

---

**1585**

- × Nascimento dos gémeos de Shakespeare, Hamnet e Judith.

---

**1586**

- × Shakespeare deixa Stratford-upon-Avon, pouco se sabe sobre o seu paradeiro neste período.

---

**1587**

- Isabel I ordena a execução de Maria Stuart da Escócia; segunda edição das *Crónicas* de Holinshed, a principal fonte de *Macbeth*.

---

**1588**

- A marinha inglesa vence a armada espanhola.

---

**1592**

- × Shakespeare é atacado por um dramaturgo mais velho, Robert Greene, o que confirma que se encontra ativo como dramaturgo em Londres e começa a tornar-se conhecido.
- Ricardo III*; *Comédia de Enganos*.
- Richard Burbage junta-se à companhia de Shakespeare como ator principal; surto de peste bubónica em Londres.

---

**1593**

- Christopher Marlowe, o principal predecessor de Shakespeare, é assassinado; Roderigo Lopez, judeu de origem portuguesa e médico de Isabel I, é condenado à morte

por suposta tentativa de envenenamento da rainha; assistência à missa é decretada obrigatória; a peste devasta Londres e os teatros são temporariamente encerrados.

---

**1594**

- × Fundação dos Lord Chamberlain's Men, com Shakespeare como um dos atores; *A Fera Amansada*; *Tito Andrónico*, primeira peça publicada por Shakespeare; edição de *O Estupro de Lucrecia*, poema narrativo de Shakespeare (Macbeth alude a este episódio lendário da Roma Antiga).

---

**1595**

- × O Tesoureiro da Câmara da Rainha regista pagamentos a Shakespeare e a outros atores da sua companhia pela representação de peças na corte durante a época de Natal de 1594; *Romeu e Julieta*; *Sonho de uma Noite de Verão*; *Ricardo II*.

---

**1596**

- × É outorgado a John Shakespeare o direito a um brasão e a usar o título de *gentleman*, um passo importante na sua progressão social e na de William; morte do filho de Shakespeare, Hamnet; ano provável da escrita de *O Mercador de Veneza*; *Henrique IV – Parte I*.
- O Conde de Essex ataca o porto de Cádiz e destrói galeões espanhóis; escassez de alimentos provoca uma crise por toda a Inglaterra; James Burbage, proprietário do Theatre, arrenda um terreno com vista à construção de um teatro privado em Blackfriars; os residentes locais impedem-no de abrir um teatro na zona.

---

**1597**

- × Shakespeare compra uma grande casa em Stratford-upon-Avon, New Place.
- O rei Jaime VI da Escócia publica *Demonology*, dissertação sobre a necromancia e os vários métodos de divinação usados desde a antiga magia negra, também uma tomada de posição política e teológica sobre as implicações

da feitiçaria e as razões pelas quais uma sociedade cristã deve repudiar e perseguir uma bruxa. A obra tem sido referenciada como uma das fontes primárias de *Macbeth*.

---

**1598**

- × Na obra *Palladis Tamia*, o escritor e presbítero Frances Meres exalta Shakespeare como “o mais excelente” entre os dramaturgos ingleses, colocando-o ao nível dos grandes autores clássicos (trata-se do primeiro comentário crítico conhecido às peças de Shakespeare); *Muito Barulho Por Nada*; *Henrique IV – Parte II*.
- Jaime VI da Escócia publica *The True Law of Free Monarchies*, tratado de teoria política.

---

**1599**

- × Os Burbages e alguns membros dos Lord Chamberlain's Men (incluindo Shakespeare) constroem o primeiro Globe Theatre em Southwark; *Henrique V*; *Júlio César*; *Como Queiram*.
- Publicação de *Basilikon Doron*, de Jaime VI, tratado sobre a governação escrito sob a forma de carta dirigida ao seu filho mais velho; o Conde de Essex é incapaz de esmagar a rebelião de Hugh O'Neill na Irlanda.

---

**1600**

- × Apresentação pública de *Hamlet*.
- Conspiração de Gowrie, uma tentativa falhada de assassinio do rei Jaime VI.

---

**1601**

- × Morte do pai de Shakespeare; os Lord Chamberlain's Men são pagos por Essex e outros conspiradores para representarem *Ricardo II* na véspera da sua rebelião; *Noite de Reis*; *Tróilo e Créssida*.
- A tentativa de rebelião do Conde de Essex fracassa; execução do conde e dos outros traidores.

---

**1602**

- × Shakespeare compra novos imóveis em Stratford-upon-Avon – uma casa e uma extensão de terreno.

---

**1603**

- × Concedida proteção real às companhias Lord Chamberlain's Men, Lord Admiral's Men e Worcester's Men. A companhia de Shakespeare adota o nome de King's Men; primeira edição *in-quarto* de *Hamlet*.
- Morte da rainha Isabel I; subida ao trono de Jaime VI da Escócia e agora I de Inglaterra (a menção a “cetros tripartidos e orbes duplas” em *Macbeth* é frequentemente lida como uma referência à unificação dos tronos escocês e inglês e dos reinos de Escócia, Inglaterra e Gales); os King's Men participam na coroação do novo rei; a peste volta a grassar em Londres e os teatros são temporariamente encerrados.

---

**1604**

- × *Otelo*; *Medida por Medida*.

---

**1605**

- × Shakespeare compra novas propriedades em Stratford-upon-Avon; o mestre de festas da corte contrata a companhia de Shakespeare para representar sete peças; *Rei Lear*.
- “Conspiração da Pólvora”, atentado fracassado contra Jaime VI da Escócia e I de Inglaterra por um grupo de católicos, que pretendia fazer explodir a Câmara dos Lordes durante a cerimónia de abertura do Parlamento. *Macbeth* é frequentemente associado ao acontecimento – *gunpowder play* é um dos seus epítetos – e as cenas do Porteiro de Inverness e do diálogo entre Lady Macduff e o filho parecem conter múltiplas alusões à conspiração.

---

**1606**

- × *Macbeth*; *António e Cleópatra*.
- Jaime I funda a Companhia Londrina da Virgínia com vista à colonização desta região americana.

---

**1607**

- × A filha de Shakespeare, Susannah, casa com John Hall, um eminente médico de Stratford-upon-Avon; *Coriolano*.

---

**1608**

- × Nascimento da neta de Shakespeare, Elizabeth Hall (com a sua morte, em 1670, extingue-se a linhagem de Shakespeare); morte da mãe de Shakespeare; os Burbages, juntamente com Henry Evans e alguns dos membros dos King's Men, formam um consórcio para gerir um teatro em Blackfriars.
- Irrompe um conflito entre o rei Jaime e o Parlamento.

---

**1609**

- × Os King's Men começam a ocupar o teatro de Blackfriars, passando a utilizá-lo alternadamente com o Globe, como sala de inverno.

---

**1610**

- × Richard e Cuthbert Burbage compram novos terrenos em Blackfriars; *Conto de Inverno*.
- Parlamento apresenta petição de “protesto” ao rei.

---

**1611**

- × Ano provável do regresso de Shakespeare a Stratford-upon-Avon; o astrólogo e ocultista Simon Forman testemunha e regista nos seus escritos a apresentação de *Macbeth* no Globe; *A Tempestade*.
- O Parlamento é dissolvido pelo rei Jaime; publicação da tradução da Bíblia em língua inglesa promovida e autorizada pelo rei (conhecida como King James Version ou King James Bible).

---

**1612**

- × Os Burbages adquirem novas propriedades em Blackfriars.
- Morte do príncipe Henrique, filho de Jaime VI e I – o seu irmão Carlos é o primeiro na linha de sucessão.

---

**1613**

- × Shakespeare compra uma valiosa propriedade em Blackfriars; o primeiro Globe é destruído por um incêndio e reconstruído por Richard Burbage,

Shakespeare e outros membros dos King's Men; ano provável da escrita de *Os Dois Nobres Parentes*, de Shakespeare e Fletcher.

---

**1616**

- × A segunda filha de Shakespeare, Judith, casa com Thomas Quiney; morte de Shakespeare, em abril, no dia em que completa 53 anos.
- 

**1623**

- × Primeira edição *in-folio* de peças de Shakespeare, na qual *Macbeth* foi publicada pela primeira vez.

Edição **Pedro Sobrado**.

---

Fontes:

Alexander Leggatt (ed.) - *William Shakespeare's Macbeth: A Sourcebook*.

London/New York: Routledge, 2006.

Grace Ioppolo (ed.) - *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's King Lear*. London/New York: Routledge, 2003.

S.P. Cerasano (ed.) - *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's The Merchant of Venice*. London/New York: Routledge, 2004.



---

**Daniel Jonas**

Tradução

Porto, 1973. É mestre em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa com uma dissertação sobre John Milton, de que resultou a tradução de *Paraíso Perdido* (Cotovia, 2006). Publicou vários livros de poemas, entre os quais *Os Fantomas Inquilinos* (Cotovia, 2005), *Sonótono* (Prémio PEN Clube Português de Poesia; Cotovia, 2006), *Passageiro Frequente* (Língua Morta, 2013), *Nó* (Grande Prémio de Poesia Teixeira de Pascoaes; Assírio & Alvim, 2014), *Bisonte* (Assírio & Alvim, 2016) e *Canicula* (Língua Morta, 2017). Para teatro, escreveu *Nenhures* (2008), *Reféns* (2009) e *Estocolmo* (2011), textos produzidos pelo Teatro Bruto. Pelo conjunto da sua obra, recebeu em 2013 o Prémio Europa – David Mourão-Ferreira. Traduziu ainda obras de William Shakespeare, Luigi Pirandello, Joris-Karl Huysmans, Charles Dickens, Evelyn Waugh, Malcolm Lowry, Edward St. Aubyn, Eimear McBride, John Berryman, entre outros. No TNSJ, traduziu *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, encenado por Ricardo Pais (2008).

---

**Nuno Carinhas**

Encenação, dramaturgia, cenografia e figurinos

Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. É diretor artístico do TNSJ desde março de 2009. Como encenador, destaca-se o trabalho realizado com o TNSJ e com estruturas e companhias como Cão Solteiro, ASSÉDIO, Ensemble – Sociedade de Actores, Escola de Mulheres e Novo Grupo/Teatro Aberto. Como cenógrafo e figurinista, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves, Jorge Listopad e João Reis, os coreógrafos Paula Massano, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz e Paulo Ribeiro, e o realizador Joaquim Leitão, entre outros. Em 2000, realizou a curta-metragem *Retrato em*

*Fuga* (Menção Especial do Júri do Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2001). Escreveu *Uma Casa Contra o Mundo*, texto encenado por João Paulo Costa (Ensemble, 2001). Dos espetáculos encenados para o TNSJ, refiram-se os seguintes: *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996); *A Ilusão Cómica*, de Corneille (1999); *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005); *Todos os Que Falam*, quatro dramaticulos de Samuel Beckett (2006); *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009); *Antígona*, de Sófocles (2010); *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, a partir de Almada Negreiros, coencenado por Cristina Carvalhal (2011); *Alma*, de Gil Vicente (2012); *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, com dramaturgia de Luísa Costa Gomes (2012); *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, coencenado por Fernando Mora Ramos (2015); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, coencenado por Nuno M Cardoso (2016). A convite da Casa da Música, encenou *Quartett*, ópera de Luca Francesconi, adaptação do texto de Heiner Müller (2013), e *A Viagem de Inverno*, reinterpretação de Hans Zender do ciclo de canções de Schubert (2016). Encenou ainda textos de autores como Federico García Lorca, Brian Friel, Tom Murphy, Frank McGuinness, Wallace Shawn, Jean Cocteau, Luigi Pirandello, António José da Silva, Luísa Costa Gomes, entre outros.

---

**Pedro Sobrado**

Dramaturgia

Porto, 1976. Licenciado em Ciências da Comunicação, pós-graduado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias e mestre em Estudos de Teatro. Membro colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, prepara uma tese de doutoramento sobre Gil Vicente na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Trabalha no departamento de Edições do TNSJ,

onde assegura a coordenação editorial de livros e outras publicações. Também no TNSJ, participou como dramaturgista nos seguintes espetáculos: *Breve Sumário da História de Deus* (2009) e *Alma* (2012), de Gil Vicente, encenações de Nuno Carinhas; *al mada nada*, de Ricardo Pais (2014); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016). É professor de literatura dramática na Universidade Lusófona do Porto.

---

### Nuno Meira

Desenho de luz

Lisboa, 1967. Bacharel em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações, frequentou os cursos de Engenharia de Eletrónica Industrial na Universidade do Minho e de Luz e Som da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com destaque para Ana Luísa Guimarães, António Lago, Beatriz Batarda, Carlota Lagido, Cristina Carvalhal, Diogo Infante, Fernanda Lapa, Fernando Mora Ramos, Gonçalo Amorim, João Cardoso, João Pedro Vaz, João Reis, Manuel Sardinha, Marco Martins, Nuno Carinhas, Nuno M Cardoso, Paulo Ribeiro, Ricardo Pais e Tiago Guedes. Cofundador do Teatro Só e do Cão Danado e Companhia, é colaborador regular da ASSÉDIO (desde 1998), da Companhia Paulo Ribeiro (desde 2001) e do Arena Ensemble (desde 2007). Colabora desde 2003 com o TNSJ, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se, a título de exemplo, *Turismo Infinito*, a partir de textos de Fernando Pessoa (2007), *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), e *al mada nada*, a partir de Almada Negreiros (2014), encenações de Ricardo Pais, e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013), e *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), encenações de Nuno Carinhas (esta última com Fernando Mora Ramos). Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

---

### Francisco Leal

Desenho de som

Lisboa, 1965. Estudou música clássica na Academia de Amadores de Música, jazz na escola do Hot Clube de Portugal, e Produção de Som para Audiovisuais e Sonoplastia no IFICT. Trabalhou no Angel Studio, com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. É responsável pelo departamento de Som do TNSJ. Ao longo de 25 anos, tem assinado múltiplos trabalhos de sonoplastia em espetáculos de teatro, dança e música, em desfiles de moda e exposições. Na extensa lista de criadores com quem tem colaborado, encontramos os encenadores Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Luis Miguel Cintra, Rogério de Carvalho, Carlos J. Pessoa, Fernando Mora Ramos, José Wallenstein, João Cardoso, Carlos Pimenta, os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Egberto Gismonti, Mário Laginha, Bernardo Sasseti, Pedro Burmester, Rui Massena, e ainda o estilista Nuno Baltazar. Tem colaborado na gravação e pós-produção de som para as edições em vídeo de espetáculos de teatro e de música, bem como de documentários, e na gravação de diversos CD de música e poesia. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, pela sua “contribuição inovadora e artisticamente relevante para o desenvolvimento das linguagens cénicas associadas ao trabalho de sonoplastia e de desenho de som”.

---

### Miguel Andrade Gomes

Desenho de lutas

Lisboa, 1972. Licenciado em História, forma-se em Paris como Mestre de Armas. Especializa-se em esgrima para teatro com o mestre François Rostain (Comédie-Française e Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique) e em esgrima para cinema com o mestre Claude Carliez (Académie d'Armes de France). Em

2000, em Vichy, vence o Campeonato do Mundo de Esgrima Artística (como coreógrafo) e em 2002 obtém o título de Campeão Nacional Absoluto de Esgrima (espada por equipes). Foi diretor da Federação Portuguesa de Esgrima até 2006 e da Academia de Armas de Portugal até 2001. Dirige e coreografa duelos e lutas cénicas: destaque-se a colaboração em *Hamlet* (2002) e *um Hamlet a mais* (2003) de Shakespeare, *UBUs* de Alfred Jarry (2005) e *D. João de Molière* (2006), encenações de Ricardo Pais; *Romeu e Julieta* de Shakespeare, enc. John Retallack (2005); *Hamlet* de Shakespeare, enc. André Gago (2007); *Caso Hamlet*, a partir de Shakespeare, enc. Ángel Fragua, Noelia Domínguez, Sérgio Agostinho e José Carlos Garcia (2014); e *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, enc. João Mota (2015).

---

### João Henriques

Preparação vocal e elocução

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. Tem o curso superior de Canto da Escola Superior de Música de Lisboa, a pós-graduação em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres) e o mestrado em Ensino da Música – especialidade em Ensino do Canto, pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. É professor de Voz na Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa. Trabalha regularmente no TNSJ desde 2003, assegurando a preparação vocal e elocução de múltiplas produções e dirigindo oficinas de técnica vocal. Assistente de encenação em vários espetáculos de Ricardo Pais e seu colaborador regular, dirigiu, com o encenador, *Sondai-me! Sondheim* (2004). Ainda no TNSJ, assinou a direção cénica de *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006), e dirigiu o concerto *Outlet* (2007). Assinou também vários trabalhos de encenação para a Casa da Música: destaquem-se *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real/José Maria Vieira Mendes a partir do conto de

Sophia de Mello Breyner Andresen, direção musical de Christoph König (2007). Encenou ainda *Cidade Domingo*, de Jacinto Lucas Pires (Teatro Oficina, 2012), e *Diálogos do Medo*, uma versão dramatúrgica que também traduziu para português, a partir da ópera *Dialogues des Carmélites*, de Francis Poulenc, na ESMAE (2013). Revisitou a ópera *O Castelo do Duque Barba Azul* com uma direção cénica no Barbican Hall, com a Orquestra Sinfónica da BBC e direção musical de Kirill Karabits (Londres, 2015). Fez assistência de encenação a Ricardo Pais na ópera *Oedipus Rex*, de Igor Stravinski, no Teatro Nacional de São Carlos (2016), e, na última edição dos Dias da Música, dirigiu uma versão semi-encenada de *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real/José Maria Vieira Mendes, no Pequeno Auditório do CCB, com o Ensemble Darcos, direção de Nuno Côrte-Real (2017).

---

### Mafalda Lencastre

Assistência de encenação

Porto, 1985. Em 2009, conclui a licenciatura e mestrado em Som e Imagem pela Universidade Católica do Porto e Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, ramo de Televisão e Argumento e especialização em Direção de Arte. Participa paralelamente em *workshops* de interpretação, dramaturgia, movimento e fotografia. Entre 2010 e 2011, frequenta o curso profissional de atores da Act-Escola de Actores e o mestrado em Artes Performativas – Teatro do Movimento da Escola Superior de Teatro e Cinema. Em 2013, integra o elenco da XXII École des Maitres, com a encenadora Constanza Macras. Como atriz, tem trabalhado principalmente em vídeo, cinema e televisão. Como assistente de encenação, destaca a colaboração com Nuno M Cardoso desde 2012 (São Luiz Teatro Municipal, TNSJ e Balleteatro) e em *Os Últimos Dias da Humanidade*, encenação de Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso. Em 2016, encena o primeiro espetáculo no Teatro da Vilarinha, a convite do projeto Teatro Junto de Nós. Leciona a disciplina de Interpretação no Balleteatro.



**Diana Sá**  
*Segunda Bruxa, Dama*

Matosinhos, 1978. Licenciou-se em Estudos Teatrais – Interpretação na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Em 2002, ingressou no Teatro Oficina, em Guimarães, onde tem trabalhado como atriz e formadora. Como atriz, participou em *Médico à Força*, de Molière, enc. Denis Bernard (2004); *O Retábulo do Eldorado*, enc. Nuno Pinho Custódio (2006); *Tragédia: uma Tragédia*, de Will Eno, *Silenciador*, de Jacinto Lucas Pires, *Macbeth* e *Rei Lear*, de Shakespeare, encenações de Marcos Barbosa (2008-13); *Orelha de Deus*, de Jenny Schwartz, e *Sonho de uma Noite de Verão*, enc. Cristina Carvalhal (2009-10); *That Pretty Pretty*, de Sheila Callaghan, enc. Nuno M Cardoso (2010); *Capital & Cultura* e *Teatro da Alma*, a partir de textos de Raul Brandão, encenações de João Pedro Vaz (2012 e 2017); *La Vida es Sonho*, a partir de Calderón de la Barca, enc. João Garcia Miguel (2015); e *O Jogo das Perguntas ou Viagem à Terra Sonora*, de Peter Handke, enc. Renata Portas (2016), entre outros. Em cinema, participou sob a direção de Rodrigo Areias nos filmes *Tebas* e *Da Organização do Espaço*, no videoclip *Novelos da Paixão* dos Mão Morta e em *A Caverna*, *O Espectador Espantado* e *Caminhos Magnéticos* de Edgar Pêra. No TNSJ, integrou o elenco de *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016).



**Emília Silvestre**  
*Lady Macbeth*

Nasceu no Porto. É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras do Porto. Trabalhou com as companhias Seiva Trupe, Teatro Experimental do Porto, Os Comediantes e TEAR. Cofundadora do Ensemble – Sociedade de Actores, participa na maioria dos espetáculos da companhia, os últimos dos quais *Madalena*, a partir de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett (2013-14), e *Beijo* (2016), encenações de Jorge Pinto; e *Meio Corpo*, a partir de um texto de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais (2015). Na televisão, tem participado em várias novelas e séries e integrou o elenco fixo de *Laços de Sangue* da SIC, premiada com um Emmy. Tem dado voz a variadíssimas personagens, tanto em dobragens como em locuções, tendo ainda desempenhado funções de direção de atores. Professora da ESMAE na licenciatura em Teatro entre 1998 e 2000, integra há vários anos a equipa de formadores do curso profissional de Interpretação da ACE Escola de Artes. No TNSJ, é desde 1996 presença assídua nos elencos dos espetáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. Foi a Winnie de *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett, enc. Nuno Carinhas (2013), espetáculo distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Destaque-se ainda a participação em *Sombras* (2010) e *Turismo Infinito* (2007-2014), encenações de Ricardo Pais, e *Antígona*, de Sófocles (2010), e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), encenações de Nuno Carinhas. Assinou a encenação de *Cartas de Amor em Papel Azul*, de Arnold Wesker (2005), e *Embarques*, de Conor McPherson (2008), produções do

Ensemble. Recebeu a Medalha de Mérito Cultural, Grau Ouro, no âmbito da Porto 2001. Em 2007, pela interpretação em *Turismo Infinito*, enc. Ricardo Pais, e de *Boca em Não Eu*, de Beckett, dramático incluído em *Todos os Que Falam*, enc. Nuno Carinhas (Ensemble/ ASSÉDIO/TNSJ), foi distinguida com uma Menção Especial da APCT.

de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); e *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, enc. Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas (2015).



**Joana Carvalhal**  
*Primeira Bruxa, Lady Macduff, Servo, Mensageiro*

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalhal, Lúcia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaque-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *O Misanthropo*, de Molière (2016), *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Marius Von Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). É elemento integrante da companhia Musgo, destacando-se os espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No TNSJ, integrou o elenco



**João Cardoso**  
*Capitão, Porteiro, Velho, Assassino, Doutor*

Porto, 1956. Iniciou a sua carreira no Teatro Universitário do Porto. Em 1981, integrou o elenco do Teatro Experimental do Porto, onde se profissionalizou. Fundador de Os Comediantes, participou em todos os seus espetáculos. É também fundador, diretor artístico, encenador e ator da ASSÉDIO, companhia onde encenou textos de Gerardjan Rijnders, Luigi Lunari, Harold Pinter, Caryl Churchill, Martin Crimp, Mark O’Rowe, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg, Dea Loher, Howard Barker, Marie Jones, Ana Luísa Amaral, Francisco Luís Parreira, entre outros. Refiram-se alguns dos espetáculos mais recentes por si encenados: *Turandot*, de Carlo Gozzi, estreado e coproduzido pelo TNSJ (2015); *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015); *Sarna*, de Mark O’Rowe, e *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker (2016). Como ator, integrou o elenco de espetáculos dirigidos por Nuno Carinhas, Moncho Rodriguez, Silviu Purcarete, Jorge Silva Melo, Fernando Mora Ramos, João Pedro Vaz, Ricardo Pais, entre muitos outros. Destaque-se, a título de exemplo, a participação em produções do TNSJ: *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005), e *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013), encenações de Nuno Carinhas, e

*Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus (2016), encenação de Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso. Como ator, participou também em filmes dos realizadores Paulo Rocha, Fernando Lopes e Solveig Nordlund.



**João Reis**  
*Macbeth*

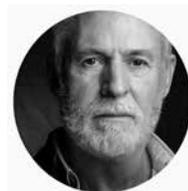
Ator desde 1989. Fez o curso de formação de atores do IFICT – Instituto de Formação Investigação e Criação Teatral e *workshops* com Daniel Stein, Daniel Zerky, Polina Klimovitskaya, Lenard Petit, entre outros. Participou em espetáculos encenados por Ricardo Pais, Nuno Carinhas, João Lourenço, José Wallenstein, Luis Miguel Cintra, Giorgio Barberio Corsetti, Jorge Lavelli, Carlos Pimenta, Rui Mendes, Miguel Guilherme, António Pires, José Neves, Carlos Avilez, Duarte B. Ruas, Adriano Luz, Pedro Mexia, Mário Feliciano e Michel Van der Aa. Encenou no TNSJ *Buenas Noches, Mi Amor* (1999), a partir de “As Três Cartas da Memória das Índias” de Al Berto, e mais recentemente *Neva*, de Guillermo Calderón (O Lince Viaja/ TNSJ, 2015); no Teatro Maria Matos, encenou *Transações*, de David Williamson (2009), e no Teatro São Luiz coencenou e interpretou, com Ana Nave, *Portugal, Meu Remorso*, a partir da obra de Alexandre O’Neill. Como ator, colaborou ainda com a Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra Gulbenkian, Orquestra Sinfónica do Porto e Remix Ensemble (Casa da Música). Foi ator em filmes de João Canijo, Fernando Lopes, Rita Azevedo Gomes, Ruy Guerra, Manoel de Oliveira, Vicente Alves do Ó, Luís Filipe Rocha, Edgar Pêra e Pedro Sena Nunes. Em televisão, participou em inúmeras séries e novelas. No TNSJ, além de corresponsável pelo projeto de teatro radiofónico “Os Sons, Menina!...”, integrou múltiplas produções, das quais se destacam *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996), e *A Ilusão Cómica*, de Corneille (1999), encenações de Nuno Carinhas; *As Lições*, a partir de Ionesco (1998), *Noite de Reis* (1998), *Hamlet* (2000) e *um Hamlet*



**João Castro**  
*Malcolm, Assassino*

Frequentou o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Trabalhou com encenadores como Junior Sampaio, Luís Varela, Tiago de Faria, Carlos J. Pessoa, Lúcia Roque, Rogério de Carvalho, entre outros. Membro fundador do Teatro Tosco, participou em várias das suas criações. Encenou *As Vedetas*, de Lucien Lambert; *Na Magia o Encontro com a Poesia e o Cinema; Aquitanta*, de C.A. Machado; e *Sangue no Pescoço do Gato*, de R.W. Fassbinder. Desde 2005, integra o elenco de diversas produções do TNSJ, trabalhando particularmente com Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também com António Durães, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso. Destaquem-se os espetáculos mais recentes em que participou como ator: *Meio Corpo*, a partir de um texto de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais (2015), *Rei Lear*, de William Shakespeare, enc. Rogério de Carvalho (2016), e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016). Desempenhou funções de assistente de encenação em espetáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. Leciona na ACE Escola de Artes, em Famalicão.

*a mais* (2002), de Shakespeare, *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), *Turismo Infinito*, com textos de Fernando Pessoa (2007-2014), e *O Mercador de Veneza* (remontagem pela Companhia de Teatro de Almada, 2012), encenações de Ricardo Pais.



**Jorge Mota**  
*Duncan, Seyton*

Ucha (Barcelos), 1955. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas ações de formação teatral. É ator profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble, Teatro Plástico, Teatro Experimental do Porto, entre outras. No cinema, participou em filmes de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha e José Carlos de Oliveira. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da atividade de intérprete e diretor de interpretação em dobragens. Foi cofundador da Academia Contemporânea do Espetáculo, em 1991. Desenvolveu ainda atividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No TNSJ, integrou o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, entre outros. Destaquem-se *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011), no qual assumiu o papel titular; *Alma*, de Gil Vicente, e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, encenações de Nuno Carinhas (2012). Mais recentemente, participou nos espetáculos *Turandot*, de Carlo Gozzi, enc. João Cardoso (2015), e *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a*, de Victor Hugo Pontes (2016).



**Paulo Calatré**  
*Macduff*

Porto, 1976. Frequentou o mestrado em Encenação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE). Lecionou a disciplina de Interpretação no Conservatório de Música da Jobra e colabora regularmente com a ESMAE e a ACE Escola de Artes, Famalicão. Como ator, colaborou com diversos encenadores e companhias, como Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro), Ricardo Alves (Teatro da Palmilha Dentada), Júlio Cardoso (Seiva Trupe), Alvaro Lavín (Teatro do Morcego e Seiva Trupe), Roberto Merino (Seiva Trupe), Luís Varela e Gonçalo Amorim (Teatro Experimental do Porto) e Luísa Pinto (Cine-Teatro Constantino Nery). Como encenador, destacam-se os seguintes espetáculos: *Diário de um Condenado*, a partir de *Diário de um Condenado à Morte*, de Victor Hugo; *Quarto 34*, a partir de *O Equívoco*, de Albert Camus; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de Shakespeare; *Gil & Vicente – Uma Viagem de Barca ao Inferno*, a partir de *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente; *Dodô – No Rasto do Pássaro do Sono e As Aventuras de Auren*, *O Pequeno Serial Killer*, de Joseph Danan. No Teatro da Rainha, foi dirigido por Fernando Mora Ramos em *O Estranho Corpo da Obra*, de Martin Crimp; *Jojo, o Reincidente*, de Joseph Danan (espetáculo onde também assumiu funções de encenador); *Dramoletes I & II*, de Thomas Bernhard; e *Letra M*, de Johannes von Saaz/João Vieira. No TNSJ, integrou o elenco de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2009); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2014); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016).



**Paulo Freixinho**  
*Banquo, Ross*

Coimbra, 1972. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Atr desde 1994, foi cofundador do Teatro Bruto e participou em várias das suas produções. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel, José Caldas, João Cardoso e Jorge Pinto. Colabora com regularidade com a companhia ASSÉDIO: dos espetáculos mais recentes desta companhia destacam-se *O Feio*, de Marius von Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd, e *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), encenações de João Cardoso. No TNSJ, tem trabalhado regularmente com os encenadores Nuno Carinhas e Ricardo Pais, integrando ainda o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, entre outros. Destacam-se, a título de exemplo, *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Os Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, no qual interpretou o soldado Kragler (2009), *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, encenações de Nuno Carinhas (2012); *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalho e Nuno Carinhas (2011); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016).



**Sara Barros Leitão**  
*Terceira Bruxa, Filho dos Macduff, Jovem Siward*

Porto, 1990. Formou-se em Interpretação pela Academia Contemporânea do Espetáculo. Ao longo do seu percurso, teve como professores António Capelo, João Paulo Costa, Maria do Céu Ribeiro, Nuno Pino Custódio, Luís Madureira, Natália Luiza, Sandra Mladenovic e Kuniaki Ida. Trabalha regularmente em televisão. A participação na minissérie *Mulheres de Abril* valeu-lhe, em 2014, a nomeação para Melhor Atriz Secundária nos Prémios Áquila e Prémios Fantastic. Em cinema, destacam-se as longas-metragens *Aristides de Sousa Mendes: O Cônsul de Bordéus*, de João Correa e Francisco Manso, e *Pecado Fatal*, filme de Luís Diogo pelo qual foi nomeada para Melhor Atriz de Cinema nos CinEuphoria Prémios 2014 e para Melhor Atriz Principal nos Prémios Sophia e Globos de Ouro (2015). Participou em dezenas de curtas-metragens, das quais se destaca *Sara*, com a qual ganhou o Prémio de Melhor Atriz no Festival CLAP 2012. Faz ainda locuções publicitárias para a rádio e dobragens de desenhos animados. No teatro, estreia-se com *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, produzida pelo Teatro do Bolhão. Trabalhou com encenadores como Victor Hugo Pontes, Natália Luiza, Joaquim Nicolau e João Reis. No TNSJ, integrou o elenco de *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016). Presentemente, desdobra-se entre o seu trabalho como atriz, a direção artística da Carruagem e a licenciatura em Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

## TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO, E.P.E.

### Conselho de Administração

**Francisca Carneiro Fernandes** (Presidente)  
**José Matos Silva**  
**Sandra Martins**  
Assistente da Administração  
Paula Almeida  
Motoristas  
António Ferreira  
Carlos Sousa  
Economato  
Ana Dias

### Direção Artística

**Nuno Carinhas**  
Assessor  
Nuno M Cardoso  
Assistente Paula Almeida

### Pelouro da Produção

Direção de produção  
**Maria João Teixeira**  
Assistentes  
Alexandra Novo  
Eunice Basto  
Maria do Céu Soares  
Mónica Rocha

### Direção Técnica

**Carlos Miguel Chaves**  
Assistente  
Liliana Oliveira  
Departamento de Cenografia  
**Teresa Grácio**  
Departamento de Guarda-roupa e Adereços  
**Elisabete Leão**  
Assistente  
Teresa Batista  
Costura  
Nazaré Fernandes  
Virgínia Pereira  
Aderecista de guarda-roupa  
Isabel Pereira  
Aderecistas  
Guilherme Monteiro  
Dora Pereira  
Manutenção  
**Joaquim Ribeiro**  
Abílio Barbosa  
Manuel Vieira

Paulo Rodrigues  
Nuno Ferreira  
Celso Costa  
Ernesto Lopes  
*Técnicas de Limpeza*  
Beliza Batista  
Bernardina Costa  
Delfina Cerqueira

### Direção de Palco

**Emanuel Pina**  
Adjunto do Diretor de Palco  
Filipe Silva  
Assistente Diná Gonçalves  
Departamento de Cena  
**Pedro Guimarães**  
Cátia Esteves  
Ana Fernandes  
Departamento de Som

### Francisco Leal

António Bica  
Joel Azevedo  
João Oliveira  
Departamento de Luz

### Filipe Pinheiro

Adão Gonçalves  
José Rodrigues  
Nuno Gonçalves  
Rui M Simão  
Departamento de Maquinaria  
**Filipe Silva**  
António Quaresma  
Adélio Pêra  
Carlos Barbosa  
Joaquim Marques  
Joel Santos  
Jorge Silva  
Lídio Pontes  
Paulo Ferreira  
Departamento de Vídeo  
Fernando Costa

### Pelouro da Comunicação e Relações Externas

**José Matos Silva**  
Assistente  
Carla Simão  
Edições  
**João Luís Pereira**  
**Pedro Sobrado**  
Ana Almeida

### Legenda

Cristina Carvalho  
*Comunicação e Promoção*  
Patrícia Carneiro Oliveira  
Joana Guimarães  
*Centro de Documentação*  
**Paula Braga**  
*Design Gráfico*  
**Studio Dobra**

*Fotografia*  
**João Tuna**  
Susana Neves  
*Relações Públicas e Projetos Educativos*  
**Luísa Corte-Real**  
Assistente  
Rosalina Babo  
*Frente de Casa*  
**Fernando Camecelha**  
*Coordenação de Assistência de Sala*  
Patrícia Oliveira (TeCA)  
*Coordenação de Bilheteira*  
Sónia Silva (TNSJ)  
Patrícia Oliveira (TeCA)  
*Bilheteiras*  
Manuela Albuquerque  
Sérgio Silva  
Telmo Martins  
*Atendimento e Reservas*  
Hugo Pereira  
*Merchandising e Cedência de Espaços*  
Luísa Archer  
*Bar*  
Júlia Batista

### Pelouro do Planeamento e Controlo de Gestão

**Francisca Carneiro Fernandes**  
Assistente  
Paula Almeida  
  
*Coordenação de Sistemas de Informação*  
**André Pinto**  
Assistente  
Susana de Brito  
*Informática*  
Paulo Veiga

### Direção de Contabilidade e Controlo de Gestão

**Domingos Costa**  
Carlos Magalhães  
Fernando Neves  
Goretti Sampaio  
Helena Carvalho

produção executiva  
**Alexandra Novo**  
assistência de produção  
**Maria do Céu Soares**  
direção técnica  
**Carlos Miguel Chaves**  
direção de palco  
**Emanuel Pina**  
**Filipe Silva** (adjunto)  
direção de cena  
**Pedro Guimarães** (coordenação)  
cenografia  
**Teresa Grácio** (coordenação)  
**Rebeca Vendrell** (estagiária)  
guarda-roupa e adereços  
**Elisabete Leão** (coordenação)  
**Teresa Batista** (assistência)  
**Nazaré Fernandes** (mestra-costureira)  
**Virgínia Pereira**  
**Esperança Sousa**  
**Ana M. Fernandes**  
**Mónica Melo** (costureiras)  
**Isabel Pereira** (aderecista  
de guarda-roupa)  
**Dora Pereira**  
**Guilherme Monteiro** (aderecistas)  
**Sofia Silva** (estagiária)  
luz  
**Filipe Pinheiro** (coordenação)  
**Adão Gonçalves**  
**José Rodrigues**  
**Nuno Gonçalves**  
**Rui M. Simão**  
maquinaria  
**Filipe Silva** (coordenação)  
**Adélio Pêra**  
**António Quaresma**  
**Carlos Barbosa**  
**Joaquim Marques**  
**Joel Santos**  
**Jorge Silva**  
**Lídio Pontes**  
**Paulo Ferreira**  
som  
**Joel Azevedo**  
vídeo  
**Fernando Costa**  
maquilhagem e cabelos  
**Marla Santos**  
operação de legendagem  
**Cristina Carvalho**  
audiodescrição  
**Anáisa Raquel**

língua gestual portuguesa  
**Marisela Simões/CTILG – Serviços de Tradução e Interpretação de Língua Gestual, Lda.**

#### apoios TNSJ



#### apoios à divulgação



#### Agradecimentos

Câmara Municipal do Porto  
Polícia de Segurança Pública  
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo  
Hotel Malaposta  
Hotel Moov  
Né Barros  
Cristina Mateus  
Tónan Quito

#### Teatro Nacional São João

Praça da Batalha  
4000-102 Porto  
T 22 340 19 00

#### Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43  
4050-449 Porto  
T 22 340 19 00

#### Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória  
4050-543 Porto  
T 22 340 19 00

[www.tnsj.pt](http://www.tnsj.pt)  
[geral@tnsj.pt](mailto:geral@tnsj.pt)

#### Edição

**Departamento de Edições do TNSJ**  
coordenação **Pedro Sobrado**  
documentação **Paula Braga**  
modelo gráfico **Joana Monteiro**  
capa e paginação **Studio Dobra**  
fotografia **João Tuna**  
(exceto ensaios abertos com António M. Feijó e Pedro Mexia: **Susana Neves**)  
impressão **Empresa Diário do Porto, Lda.**

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo.  
O uso de telemóveis ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.

Amanhã, e amanhã, e amanhã,  
Rasteja comezinho o dia-a-dia,  
'Té à última sílaba do tempo;  
E os nossos ontens todos conduziram  
O tolo ao pó da morte. Vela, apaga-te,  
A vida é sombra andante, um pobre ator  
Que se dá ares e penas pelo palco,  
E logo sai de cena. É um conto  
Contado por um tolo, som e fúria  
Que nada quer dizer.

