

140. WILLIAM SHAKESPEARE, MACBETH. 2 – 17 DE DEZEMBRO DE 2017

MARCH 7, 2018

COMO CITAR:

Faria, Rita. «William Shakespeare, Macbeth. 2 – 17 de Dezembro de 2017». *Forma de Vida*, 2018.

<https://doi.org/10.51427/ptl.fdv.2018.0078> .

DOI: <https://doi.org/10.51427/ptl.fdv.2018.0078>

RITA FARIA

Na obra *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956), onde se analisam a vida e as interações sociais mediante categorias da dramaturgia, o sociólogo Erving Goffman

escolhe para epígrafe uma citação de George Santayana em que este declara: «Masks are arrested expressions and admirable echoes of feeling, at once faithful, discreet, and superlative. (...) I would not say that substance exists for the sake of appearance, or faces for the sake of masks (...)».

Em *Macbeth*, Shakespeare releva a importância das «máscaras superlativas» e a ambiguidade ontológica entre máscara, aparência e substância. A identidade substantiva da personagem de Macbeth é uma contínua *performance* periclitante e balizada pela ilusória natureza sobrenatural das Weird Sisters, traduzidas na presente encenação por Irmãs Moiras, que poderão significar o determinismo de um destino trágico que leva Macbeth ao assassinio; no outro extremo da identidade desta personagem está a «insustentável leveza» do livre-arbítrio e a avassaladora aceitação da fraqueza da sua condição humana, assassina porque, à semelhança de tantos outros, Macbeth é um homem fraco, de vis ambições.

Assinala-se assim uma perpétua dialéctica em *Macbeth* entre realidade, substância, máscara e aparência, tornando-se a peça, que necessariamente exige o uso de máscaras («o coração requer viseira», declara Macbeth em 3.2), numa metalinguagem^[1] em que a dramaturgia é a pedra basilar, porque linha orientadora, das relações humanas, tal como Erving Goffman aturadamente explana no já referido *The Presentation of Self*. Digamos que Shakespeare, além dos já magnos atributos que universalmente se reconhecem nas suas obras, era igualmente um competentíssimo sociólogo. No final de *Macbeth*, desvanece-se a linha progressivamente ténue entre realidade e ilusão, tornando-se o horror desta última a realidade superlativa, no sentido em que não restam já dúvidas, nem no espectador, nem no próprio Macbeth, que a identidade deste último não passa de a de um baixo assassino, cujos talentos e qualificações nunca lhe permitirão a majestade, e que, na ambição escura e dura de querer dar um passo maior que do que a perna ao matar Duncan a sangue-frio, é obrigado a confrontar a sua triste natureza e o seu carácter imperfeito.

No texto de Shakespeare, a responsabilização moral da personagem manifesta-se através da progressiva

eliminação de elementos sobrenaturais, obrigando Macbeth ao inevitável confronto com os «escorpiões na cabeça», e pela enfermidade mental e física de Lady Macbeth, inicialmente uma fonte enérgica (quase admirável, tal a vitalidade da sua avidez) de ambição desmedida, mas que no final da tragédia não passa de uma ressequida, doente sombra do que fora, vencida pela morte e pelos remorsos. Deixa-se, assim, Macbeth livre para aceitar a responsabilidade e as consequências dos seus actos, o que implica também o desvio da figura do herói trágico que, segundo a acepção aristotélica, é superior ao comum dos mortais. Não há, sob esta perspectiva, qualquer herói em *Macbeth*, o que aliás se repete nos textos shakespereanos. Macduff talvez se aproxime deste estatuto ao mostrar-se doce e tragicamente humano pela dor que sente com a chacina dos filhos e da mulher, e por, movido puramente pelo desiderato do bem comum, incentivar Malcolm a ascender ao trono, quando é ele, Macduff, que mata o tirano. Contudo, não é Macduff o herói: se mais motivos não existissem, por não ter tempo em cena suficiente para tal. Por contraponto à vileza de Macbeth, é porém Macduff a personagem mais próxima de qualquer nobreza de carácter que encontramos na peça, o que nesta encenação é exemplarmente ilustrado pelo foco de luz que nele incide à boca de cena, na cena 3 do acto 4, devastado pela notícia da morte das suas «crias» e da «mãe delas».

A presente encenação de *Macbeth* assenta numa nova tradução do texto original por Daniel Jonas, que respeita o facto de se tratar de um texto cujo significado se actualiza em palco. É assim uma tradução que visa a *performance* do texto, o que se ilustra pela preocupação em manter uma coerência prosódica em português que de alguma forma permita a equivalência possível («um aroma») ao pentâmetro jámbico. Explica Daniel Jonas no *Manual de Leitura* que acompanha a peça: «...a intenção passou por marcar o verso português de um modo análogo ao inglês (...). ... 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» (p.19). São talvez a coerência prosódica e a grande preocupação métrica que imprimem uma cadência discursiva sistemática à sintaxe da tradução de *Macbeth*, texto bem conhecido pela sua

comprimida velocidade. Se, por um lado, esta cadência sistemática visa respeitar a tensão discursiva e sintáctica do texto original, transferindo-a para português, é também verdade que parece ter sido a mesma coerência prosódica a responsável pela cadência repetitiva que por vezes diluiu a desejada tensão discursiva, especialmente nas falas de João Reis como *Macbeth*.

Tal não muda o facto de ser a tradução, sem grande margem para dúvidas, o maior trunfo desta encenação, e isto porque é o impacto da tradução portuguesa, mais do que a representação do texto, que garante a permanente tensão a que *Macbeth* submete a audiência. Para o espectador, o impacto do texto português mede-se pela facilidade com que dele se retiram *soundbites*, à falta de melhor palavra, isto é, curtas expressões cuja intensidade semântica, fonológica e poder evocativo permitem facilmente memorizar e reconstruir cenas-chave da peça — «bagatelas honestas», em 1.3; «nos baixios destes tempos, arriscamos o porvir», em 1.7; os já referidos «escorpiões na cabeça» e «o coração requer viseira», em 3.2; em particular, de ressaltar a excelente tradução do que poderíamos apelidar de mote de Lady Macbeth — «unsex me», em 1.5 —, vertido para «castrai-me do meu sexo». A estratégia morfológica da prefixação a que o original inglês recorre («unsex») poderia causar dificuldades na versão portuguesa, que esta tradução exemplarmente resolve ao optar pela extensão sintáctica por oposição à contenção morfológica do inglês — «castrai-me do meu sexo».

Estes exemplos são relevantes por demonstrarem que a competente tradução quase dispensa o conhecimento do original inglês por parte do público, isto é, a representação de *Macbeth* por via do texto português mantém o impacto no público à semelhança do texto de Shakespeare. Talvez seja esta, de facto, a marca de uma tradução inexpugnável na sua eficácia — respeitando a complexidade do texto original, consegue, na língua de chegada, uma verdadeira autonomia.

Tal é paradigmaticamente ilustrado pela representação da cena 3 do acto 2, o momento de «alívio cómico» da peça através da personagem do Porteiro (do Diabo — «the

Devil's Porter»). Assim, a mesma cena exhibe um «diálogo menos prestigiado», tal como informa o *Manual de Leitura* (p.19), destinado ao efeito cómico e que a tradução preserva. A representação da cena atinge o efeito desejado de desencadear o riso em toda a plateia, o que bem exemplifica a competência da versão portuguesa. Esta última permite também reflectir sobre a «erudição» que se deseja de uma tradução de Shakespeare. João Palma-Ferreira, na reedição da sua tradução de *Macbeth* de «finais da década de 50, inícios da de 60», comenta que a mesma tradução «não tem por objectivo uma leitura “técnica”, (...) motivo por que (...) se anularam os comentários motivados pelos particularismos do texto, só aproximáveis por especialistas e estudiosos. Mas esses, obrigatoriamente conhecedores da língua inglesa, não se socorrem, certamente, de versões ou traduções portuguesas.»[2]

Embora se compreenda a argumentação de Palma-Ferreira (a importância da tradução assenta na capacidade de chegar ao público que de outra forma não acederá ao original), a tradução de Daniel Jonas demonstra que é possível traduzir Shakespeare mantendo, em português, as diferenças estilísticas e de registo, a velocidade e a pressão discursivas e em geral todo o soturno ambiente linguístico que caracteriza *Macbeth*. Não será, pois, necessária a preocupação em expurgar do texto original os seus «particularismos» ou evitar uma tradução «técnica» quando a língua portuguesa, como esta tradução demonstra, é perfeitamente capaz de fazer justiça ao texto shakespeariano, alargando-o a todo o público, conhecedor ou não do texto original.

Há, porém, aspectos desta tradução que talvez mereçam nova reflexão. É compreensível a opção em manter no original inglês os nomes dos animais de estimação das Irmãs Moiras, o gato Graymalkin e o sapo Paddock, tipicamente associados a bruxas, no sentido em que os mesmos nomes causam estranheza em português da mesma forma que causam estranheza em inglês. No entanto, seria talvez possível manter a sensação de «estranhamento» latinizando estes nomes com uma morfologia mais portuguesa. Similarmente, a fala de Duncan em 1.4 — «There's no art / to find the mind's construction in the face» — é vertido para português como «Não se julgue / um livro pela capa», o que não só

não alcança a delicada sintaxe e prosódia do original como introduz um desconfortável tom anglo-saxónico ao evocar a expressão idiomática inglesa «don't judge a book by its cover». Também em 5.7, em que Macduff mata Macbeth após intensa luta, diz o primeiro: «Macduff was from his mother's womb / untimely ripped». Na versão portuguesa, temos «...colheram antes do tempo / Macduff à própria mãe». Não haveria, provavelmente, outra forma de verter o original para português, mas a verdade é que o uso da voz passiva em inglês permite que Macduff ocupe a posição de sujeito da frase, o que não acontece na voz activa da versão portuguesa, em que Macduff passa à posição de objecto; perde, pois, o diálogo alguma intensidade.

A presente encenação de *Macbeth* respeita e intensifica o ambiente soturno que a linguagem da peça impõe, pela sua velocidade e sintaxe tensas, constantes referências ao sobrenatural e a animais funestos, e implacáveis descrições de violência mental e física (recorde-se a descrição de infanticídio por Lady Macbeth em 1.7). O cenário, sempre parcamente iluminado e despojado, é igualmente parco em adereços, praticamente inexistentes, e mantém um fundo negro durante toda a representação, intensificando-se esta pelos efeitos sonoros do vento, evocativos de maus agoiros. Esta sobriedade contribui para a intensidade com que Macbeth e Lady Macbeth mergulham na tirania e na loucura da insónia e dos remorsos. Parece, aliás, estabelecer-se um diálogo entre esta encenação de *Macbeth* e certas actualizações cinematográficas da obra, nomeadamente *Trono de Sangue* (1957), de Akira Kurosawa. Encontramos semelhanças nos efeitos sonoros, em particular no recurso ao vento fatídico, e, de forma ainda mais notória, na cena 1 do acto 5, em que Lady Macbeth, sonâmbula, enterrada na loucura e no tormento do remorso, lava insistentemente as mãos, por nelas ver e cheirar sangue. Nesta encenação, o médico e a dama de companhia apresentam-se à boca de cena enquanto observam Lady Macbeth, que permanece distante, ao fundo do proscénio, de longos cabelos e longas vestes acentuando o frágil perfil, na companhia de uma pequena candeia (de ressaltar, aliás, a impressionante intensidade sóbria de Emília Silvestre como Lady Macbeth). Talvez o diálogo com *Trono de Sangue* não tenha sido propositado, mas estes elementos visuais não deixam

de introduzir nesta encenação uma tessitura intertextual que percorre a representação de *Macbeth*, nomeadamente o recurso ao despojamento do cenário e adereços, à sombra, à compressão da acção. Estas opções constituem e reforçam uma «linguagem» (também visual) da sombra, constantemente actualizada pelas representações teatrais e cinematográficas de *Macbeth*.

As Irmãs Moiras constituem, inevitavelmente, personagens basilares da peça. Na presente encenação, estas surgem vagarosamente do chão, como vermes, o que introduz um elemento telúrico que confirma a ambiguidade da natureza das Irmãs. Poderão tratar-se de seres sobrenaturais; poderão ser bruxas humanas com poderes sobrenaturais; poderão ser apenas vagabundas, sem-abrigo, rejeitadas pela sociedade. São, de qualquer forma, maléficas e efectivamente nas margens, ou até excluídas, da sociedade, algo que a encenação dá a entender ao comparar as Irmãs a vermes, surgidas da terra, movendo-se por vezes como uma só, de gestos, trejeitos e olhar que provocam estranheza. Esta representação das Irmãs Moiras é uma opção da dramaturgia coerente com a peça pelos motivos já explicados mas que, em minha opinião, muito perde do ambiente encantatório e onírico que as *Weird Sisters* do original poderiam invocar.

Igualmente relevante é o subtexto político que percorre *Macbeth*, peça que é também um comentário à tirania e ao absolutismo e que postula uma visão francamente negativa sobre a possibilidade de vitória sobre aqueles. O inepto Macbeth, que anteriormente já se disse ser despojado de qualquer majestade — de carácter e daquela que eventualmente a legitimidade política lhe poderia ofertar —, é em si mesmo uma crítica ao direito divino dos reis «ungidos por Deus». O pessimismo político da peça é, contudo, ilustrado por Malcolm mais do que por Macbeth, já que é no primeiro que reside a derradeira esperança de salvação do bem comum e é este que despudoradamente frustra esta esperança em 4.3 ao afirmar: «It is myself I mean — in whom I know / All the particulars of vice so grafted, / That when they shall be opened, black Macbeth / Will seem as pure as snow». Depois desta declaração de desonra, e por mais que Malcolm intente a contrição em

cenar seguintes, sabemos que não haverá nele resposta digna à tirania (de Macbeth ou à sua). Tal é reforçado pela cena final, em que Malcolm, já coroado rei, se dirige ao seu séquito sem uma referência à dignidade que o seu novo cargo lhe exigirá, ou ao bem da Escócia, ou ao seu povo, frustrando a afirmação de Macduff após matar Macbeth de que «livre é o tempo». Aliás, a cada vez mais aparente avidez de Malcolm pelo poder que lhe é conferido pelo título de rei é linguisticamente demonstrado pela facilidade com que se adapta ao plural majestático em 5.7, tal como bem nota Nicholas Brooke na sua introdução crítica a *Macbeth*[3]: «We will perform in measure, time, and place: / So thanks to all at once, and to each one, / Whom we invite to see us crowned at Scone».

O texto de Shakespeare termina precisamente com a fala de Malcolm de onde provém o excerto que acabo de citar, e que sublinha o pessimismo político da peça. A representação em causa, porém, termina com um foco de luz sobre Malcolm no centro do palco com o séquito por trás clamando «Rei da Escócia, avel!». Assim, a opção por terminar a peça com a aclamação de Malcolm, e não com o breve e quase arrogante discurso do mesmo, dilui a possibilidade de interpretar o fim de *Macbeth* como um aviso contra os perigos da tirania, repleto de uma carga política claramente negativa. Seria importante, penso, manter na encenação os claros indicadores do perigo despótico que Malcolm, tal como Macbeth, representa.

Assentando na excelente tradução de Daniel Jonas e na inegável competência do elenco, o que a presente encenação de *Macbeth* fundamentalmente demonstra é que o teatro dos destinos e do retrato da Humanidade desenhado por Shakespeare não mantém a sua actualidade apenas no original inglês — consegue-o também, de forma plena e sem necessidade de justificação ou apelo a uma qualquer minoridade do texto da língua de chegada, em português.

Bibliografia

AAVV. 2017. *Macbeth*. Manual de Leitura. Porto: Teatro Nacional de São João.

Shakespeare, W. 2017. *Macbeth*. Tradução e prefácio de Daniel Jonas. Porto: Edições Humus e Teatro Nacional de São João.

Shakespeare, W. 1990. *Macbeth*. Edição de Nicholas Brooke. Oxford: The Oxford Shakespeare, Oxford University Press.

Shakespeare, W. 1987. *A Tragédia de Macbeth*. Prefácio e tradução de João Palma-Ferreira. Lisboa: Livros do Brasil.

[1] No *Manual de Leitura* da presente encenação de *Macbeth* alude-se igualmente ao potencial metateatral da peça ao descrever-se as Irmãs Moiras como «essas musas de *Macbeth* a que a encenação parece, aqui e ali, atribuir um carácter metateatral» (p. 22).

[2] Shakespeare, W. 1987. *A Tragédia de Macbeth*. Prefácio e tradução de João Palma-Ferreira. Lisboa: Livros do Brasil, p. 27.

[3] Shakespeare, W. 1990. *Macbeth*. Prefácio, introdução crítica e notas de Nicholas Brooke. Oxford: The Oxford Shakespeare, Oxford University Press.

REFERÊNCIA: Carinhas, Nuno, encenação. *Macbeth*. Teatro Nacional D. Maria II, 2 – 17 de Dezembro de 2017.

♥ 3 Likes ↪ Share

tagged with Rita Faria

Newer / Older

INFO

INSTRUÇÕES/INSTRUCTIONS

CONVERSA DE MESA

SÉRIES

CONVERSAS DAS SETE PARTIDAS

SEPARATAS

PODCASTS

EXTRAS

WFL

A **FORMA DE VIDA** É A REVISTA DO PROGRAMA EM
TEORIA DA LITERATURA DA FACULDADE DE
LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA.
TEM ARBITRAGEM INDEPENDENTE E ACEITA
PROPOSTAS DE ARTIGOS.

Acompanhe ainda as iniciativas da Rede de Filosofia e
Literatura. Para nos contactar, use este endereço.

ISSN 2183-1343