



PENGUIN



CLÁSICOS

WILLIAM SHAKESPEARE

ANTÓNIO E CLEÓPATRA



WILLIAM SHAKESPEARE, dramaturgo, poeta e ator inglês, nasceu, crê-se, a 23 de abril de 1564 em Stratford-upon-Avon, numa família de comerciantes bem-sucedidos. Apesar de poucos registos terem chegado até nós sobre esta época, terão constado da sua educação a aprendizagem do latim e a leitura extensiva dos autores clássicos. Aos 18 anos, casou com Anne Hathaway, com quem teve três filhos: Susanna e os gémeos Hamnet e Judith. Em 1594, junta-se à companhia de teatro The Lord Chamberlain's Men, mais tarde renomeada como The King's Men, em Londres, com que trabalharia até ao fim da sua carreira. Entre 1585 e 1613, a produção dramática de Shakespeare é inigualável: *Ricardo III* e *Henrique IV* são as suas primeiras produções teatrais, seguidas de *Tito Andrónico*, *Comédia de Enganos* e *Dois Senhores de Verona*. Mais tarde, seguir-se-ão *Sonho de uma Noite de Verão*, *O Mercador de Veneza*, *Como Quiserem*, *Muito Barulho por Nada*. Com *Romeu e Julieta* e *Júlio César*, Shakespeare abre o caminho para a escrita daquelas que viriam a ser as suas obras-primas, maioritariamente escritas nos primeiros anos do século XVII: *Hamlet*, *Otelo*, *O Rei Lear*, *Macbeth*, *António e Cleópatra*, *Coriolano*. No final da sua carreira, conclui *Cimbelino*, *O Conto de Inverno* e *A Tempestade*. Apesar de a maioria das suas peças ter sido publicada com considerável êxito enquanto viveu, só mais tarde se compreendeu a verdadeira dimensão do seu génio e o caráter inovador do seu trabalho. A extensão da sua influência ultrapassa as fronteiras do tempo, do espaço e da língua inglesa, verificando-se em escritores de todo o mundo, do século XVII aos dias de hoje, além de romper com os próprios limites linguísticos, sendo observável em manifestações artísticas de todo o tipo, como na música, na pintura e na sétima arte, bem como nas fundações da psicanálise, pela mão de Sigmund Freud. Considerado um dos poetas mais importantes da língua inglesa e um dos dramaturgos mais influentes de sempre, o legado do «bardo de Avon», que se estende por 39 peças de teatro (comédias e tragédias), 154 sonetos e 3 poemas épicos, desperta, até hoje, a admiração e o entusiasmo de quem estuda e interpreta a sua obra.

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

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	vii
António e Cleópatra	1
PERSONAGENS	3
ATO 1	5
Cena 1	5
Cena 2	9
Cena 3	21
Cena 4	28
Cena 5	32
ATO 2	37
Cena 1	37
Cena 2	40
Cena 3	54
Cena 4	57
Cena 5	58
Cena 6	66
Cena 7	76
ATO 3	87
Cena 1	87
Cena 2	89
Cena 3	94
Cena 4	98

Cena 5	100
Cena 6	102
Cena 7	107
Cena 8	113
Cena 9	113
Cena 10	114
Cena 11	116
Cena 12	121
Cena 13	123
Ato 4	137
Cena 1	137
Cena 2	138
Cena 3	141
Cena 4	144
Cena 5	147
Cena 6	148
Cena 7	151
Cena 8	152
Cena 9	154
Cena 10	157
Cena 11	157
Cena 12	158
Cena 13	160
Cena 14	161
Cena 15	170
Ato 5	177
Cena 1	177
Cena 2	182

INTRODUÇÃO

É um Shakespeare maduro e na plena posse dos seus talentos dramaturgicos o autor da mais discreta tragédia a merecer ombrear com a produção cimeira da sua obra. Provavelmente completada entre finais de 1606 e princípios de 1607, *António e Cleópatra* é assinatura de um autor na viragem para os quarenta anos e sucede ao meteórico *Macbeth*. O próprio Macbeth, referindo-se à ameaça do seu par, Banquo, aludira prospectivamente a esta peça:

Under him
My Genius is rebuk'd, as it is said
Mark Antony's was by Caesar.

(acto 3, cena 1, versos 54-6)

É Plutarco a fonte de toda a imaginação. A peça cumpre as formalidades artísticas do Marco António retratado nas suas *Vidas Paralelas*. *António e Cleópatra* é a contraparte madura, ainda que igualmente trágica, do jovem par amoroso Romeu e Julieta, descrito mais de uma dezena de anos antes por um Shakespeare tentando inquirir sobre as vias radicais de um amor púbere. O par adulto que temos agora diante de nós é também um par celebrado de há muito por poetas e historiadores e chega refractamente ao dramaturgo após versões anteriores, inclusive duas dramatizações em torno do par trágico. Formalmente encenada no teatro

de Blackfriars, um teatro mais parecido com os da actualidade, onde a novel companhia King's Men procurava uma apresentação interior e mais intimista valendo-se de um estrado mais sofisticado, em função de um palco ao escuro, embora a peça tenha também conhecido a luz solar e intrusiva do tablado isabelino do Globe, um teatro do empurra e sem recurso a outros adereços que não a palavra e a intervenção do actor, sacudindo-se as porções textuais em solavancos de movimento de modo a colmatar o derrame de claridade e a vozeria da turba à qual o teatro oferecia um módico entretém.

Se o par veronês subsidia esta tragédia com o seu paradigma do amor juvenil, consubstanciado numa retórica lírica de um arroubo maduro, é ao empirismo tóxico de Macbeth e sua mulher que vai buscar a sua dimensão pessoal e política, exsudando uma ambição pessoal que se sobrepõe à contenção moral e desapegada de um amor adolescente. António e Cleópatra seriam, deste modo, a mais acabada fusão entre Romeu/Macbeth e Julieta/Lady Macbeth, apropriando-se de um travestismo psicológico, tão ao gosto do seu autor, reclamando à sua obra as bases alheias da sua construção pessoal, uma obra capaz de deslumbrar o próprio cidadão Shakespeare, não distante dos potenciais efeitos didácticos de uma arte que contagia o seu autor como se de um espectador de novidades se tratasse, alimentando-se do seu próprio ímpeto criador, como se este formasse o próprio criador com recurso aos ensinamentos através da matéria criada entretanto vertida na colheita da experiência pessoal.

O ciclo das grandes e derradeiras tragédias shakespearianas, com excepção do meteórico e indiscernível *Hamlet*, gravita maciçamente em torno de um certo ciclo do orgulho e da ambição, a partir de um brutal fechamento de si, como se parte da sua tragédia adviesse de um cancelamento pessoal ao mundo e de um desprezo pelas manobras políticas, confiando-se a si e ao orgulho da sua autoconfiança o pavimento para a segura rectidão moral dos

seus caminhos. A união entre António e Cleópatra, uma parceria que recicla a retórica da ambição no proveito político de iniciativa passional, elide o orgulho e a cobiça pessoais numa ambivalente e genuína busca do amor a dois numa linguagem inteiramente comum e de propósitos harmoniosos, assente numa fusão em que os rasgos líricos e o seu impetuoso desassossego passional contribuem para uma congregação de esforços de autodestruição, despedindo-se gradualmente o par do mundo juntamente com o fracasso das suas contrariadas ambições. Jorge de Sena, na sua resenha sobre a produção de Shakespeare, resumia bem o universo das suas grandes personagens trágicas:

Todos eles são personagens simbolicamente fechadas em si mesmas, não ouvindo ninguém, cujos pensamentos mais íntimos, ainda quando lhes são incutidos pela intriga de inimigos, ou pelo ser amado, ou pelos cúmplices dos seus crimes, são sempre aqueles que, sem essa ajuda, eles próprios acabariam pensando.¹

Referindo-se Sena à fibra particular e conjunta da vítima activa de um orgulho desmedido, adiciona o par trágico à consistência moral de um Otelo, Iago, Lear, Macbeth, cujo destino sugere ser uma condição inapelável inexoravelmente resultante de uma situação fruto da circunstância de um carácter, a qual parte da posição de ser o homem produto das do seu carácter e não propriamente este fruto das suas circunstâncias, mais ou menos alheias ao carácter que a si leve. A situação é o destino e o destino acrescentos situacionais de um incremento de um carácter vítima de si mesmo. Este argumento é relativamente parecido com o gosto que se tem em ouvir alguém falar. Quando gostamos de ouvir falar alguém, um comentador político, por exemplo, parte esse gosto de uma proximidade pessoal adivinhada, uma simpatia de reconhecimento, em que o seu discurso configure uma aproximação ao nosso gosto, em que aquilo que se lhe é ouvido derive

de uma extensão do nosso próprio pensamento. Assim, ouvi-lo é ouvirmo-nos, colocarmo-nos em surdina e passar uma procuração intelectual em que usamos um ser falante como prótese da nossa posição. *Eu gosto de o ouvir falar* quer então dizer *eu gosto de me ouvir falar* e *gosto de me ouvir falar por ele*. A tragédia da solidão humana em *António e Cleópatra* é, deste modo, independente do modo como se chega a essa trágica solidão, um mutismo último disfarçado por uma maquilhagem de esplendorosa retórica que apenas afasta por ruído o par de Alexandria do seu destino, apesar da sua aparente proximidade discursiva e a sua falácia passional.

As fatalidades extrínsecas que determinam uma resposta do indivíduo a certos estímulos externos são o desenho habitual da personagem trágica shakespeariana, um contrato não propriamente coerente entre uma personalidade inverosímil e um fatalismo que não produz necessariamente uma vida reconhecível. Aliás, as últimas peças manifestam uma tendência crescente para uma perda de contacto com a realidade e a poesia transcendental e a falta de coesão da sua estrutura dramática resulta de um criador interessado menos em suplementos de verossimilhança e mais em exhibições de uma imposição criadora através de uma recriação desfigurada por condicionalismos de um destino que se impõe a um qualquer reconhecimento. Não é do interesse de Shakespeare um mero psicologismo que liberte um busto animado dos condicionalismos externos que o formaram, antes presume-se o seu interesse em analisar humanisticamente de que modo a imposição externa ou interna conduz o ser a um destino mais ou menos inapelável. Quando o arrependimento está em curso, já é um arrependimento mais tardio. O arrependimento menos tardio seria aquele que ainda pode ter efeitos retroactivos úteis no seu passado. A falta de retroactividade do trágico arrependido é em Shakespeare o seu grande motivo, como se ler uma tragédia a partir do seu final fosse o mesmo que lê-la do seu início, ao contrário

da ideia de um romance que lido do fim para o princípio viesse alterar o seu entendimento.

Muitos dos passos em *António e Cleópatra* são, como vimos, extensivamente reclamados à leitura comparatista das crónicas do Plutarco do século I, mais concretamente o Plutarco traduzido por Thomas North, um tradutor cuja dedicação aos *Bioi paralleloi* veio a suplementar várias tragédias shakespearianas. Seria castigar em demasia o leitor obrigá-lo a parar com exagerada frequência perante observações que chamassem a atenção para as origens da inspiração literária de cada passo dramático. E se esse suplemento poderia vir a iluminar o que na peça é Plutarco «shakespearizado», tal navegação castigaria o ritmo e a poesia que se querem, tanto quanto possível, libertos desse constrangimento paratextual. Não é este o espaço para um Shakespeare comentado e idealiza-se uma leitura sem o lastro de múltiplas observações cujo ganho é acidental em relação ao castigo interpretativo da sua leitura.

A partilha antroponímica no título da tragédia aconselha a considerar o equilíbrio da relação de forças nele presente. Num autor acostumado à eleição de uma personagem como figura maior da tragédia a que preside enquanto protagonista, a partição de peso específico entre as figuras de António e Cleópatra convida a uma leitura sobre a razão de ser da sua igualdade. Em outras tragédias, *Otelo*, por exemplo, isola-se um protagonismo que confere ao seu portador a condição de figura indisputada da tragédia, convidando-se a uma tragédia em nome próprio e a uma tentação por um psicologismo excessivo que convidaria a ler uma obra em função da construção de uma personagem. A tentação da leitura pelo nome e até a hierarquia pelo nome é aqui desfeita e o conflito no título preserva a dualidade de forças observada ao longo da peça.

A peça presume um conhecimento da história clássica e presuppõe familiaridade com a matéria, assumindo o interesse iniciado

na pesquisa histórica e política implicada no texto. Presume-se que o contexto e as alusões possam ser relativamente próximas, reclamando da sua audiência certas noções, desde logo a história afectiva de Cleópatra e a sua ligação ao primeiro triunvirato através da sua relação com Júlio César. Cleópatra é o elo que une aparentemente uma sucessão e obvia ao conflito anunciado entre Octávio, Marco António e Lépido, constituintes do segundo triunvirato, com a potencial ameaça personificada em Pompeu. Os acontecimentos da peça aludem a um contexto antecedendo Cristo em cerca de quatro décadas, reatando um fio reclamado a *Júlio César* e desembocando na guerra civil que impôs a derrota a Marco António na Batalha de Ácio às mãos do seu parceiro de triunvirato, Octávio Augusto. Com este pano de fundo, a normalização das tensões entre o segundo triunvirato e a descendência do primeiro personificada em Pompeu vai colidir com outro plano de tensão, entre Marco António e Octávio, um par que encena um conflito atrás do qual se desenhará a contraluz a dissociação progressiva e truculenta entre Marco António e Cleópatra, um par notoriamente crispado, construído com uma rispidez discursiva e uma série de altercações presentes e pressentidas ao longo da peça.

Supõe-se de uma peça com Cleópatra o restabelecimento de uma certa injeção de conhecimento directo ou diferido a que acedemos através de uma bagagem cultural mais ou menos adormecida e que caracteriza as nossas linhas de leitura em torno da matéria egípcia. A versão privada de Cleópatra precede o nosso conhecimento e, nesse sentido, uma actriz que faça de Cleópatra deve antes de mais saber que a peça dela requer fazer de uma Cleópatra que cumulativamente faz de Cleópatra, desde logo porque o porte majestático é invocado pela própria sempre que o seu caudal emotivo logra condicionar ou encolher a desenvoltura majestática da sua portadora. Essa dimensão exuberante de si vem de uma peça preocupada em reflectir sobre uma vasta

política ocupada com posses e domínios marítimos mediterrânicos e não meramente consumida em actos de política interna. A política externa da peça advém curiosamente de uma ênfase relacional requisitada por intermédio de um erotismo conjugal de natureza melancólica. O ponto de vista da peça é aliás dúbio e o seu argumento relativamente incerto, suspenso entre mito e história, trabalhando-se a partir de um romance hostil, implicado na partilha titular. A tragédia é a de ambos, e a sua decadência uma descida ao cepticismo que discute a possibilidade de um amor passional e a desintegração dos seus agentes unidos por um fim trágico, em que do triplo pilar anunciado no início vagarosamente se proceda à instalação de um patético por via de uma degradação de rotinas.

O que parece emergir da peça é a descrição de um amor e o recurso ao verbal por ferramentas que descrevam um sentimento forte mas consumido, em que as forças da descrição contrastam com as cinzas de um amor já adormecido. As fúrias das cinzas são então a obsessão verbal da peça onde assistimos a um sumário afectivo reagindo contra a noite do seu ocaso, mostrando-nos um par romântico idealizando uma espécie de renovar de votos com recurso a um passado de triunfo onde a paixão lavrou um fogo cujo rescaldo agora se declara. Se o amor se garante vivo e comburente, é porque os protagonistas são já memória de si e tudo o que verificam, por via de uma linguagem brutal e impetuosa, passa por manifestações de fúria e agravos mútuos, espasmódicos na sua verificação de um amor no seu decesso. São destroços prospectivos aqueles que nos falam num conflito de inconformidade com a fleuma de um casal que procura uma nova lua para as suas núpcias amarguradas.

Entretanto a tese central da peça é insinuada a partir da suposição de que uma estranha ligação amorosa pode emascular um extraordinário general, condenado pela caquexia da sua debilidade emocional para com uma rainha que irradia um poderoso

inibidor erótico-lunar degradando as forças do militar que assim vê comprometer-se, através de um drama privado, a sua ambição política. A atracção irresistível que Cleópatra exerce sobre António é simbólica de uma pulsão inibidora que atrofia o magnetismo inicial de um grande dignitário. A perda de António encontra-se tematizada num amor nostálgico, a mando do qual se compromete a profissão do seu enamorado, disponível para ignorar os deuses, seguindo o objecto da sua estima, tal como sugerido na sua patética fuga em plena batalha naval, quando um António insólito se retira dos seus ofícios militares no encalço de uma espécie de noiva em fuga. Depende então de uma relação privada, da sua tragédia pessoal, a grande fatia política que providencia o pano de fundo do seu cenário. Eles são maiores do que a vida e maiores do que si próprios, declinando na depredação mútua do seu afecto a ambição cósmica dos seus desígnios. Nunca como aqui se confundiu tão impositivamente os planos da tragédia doméstica com os interesses da alta política. *António e Cleópatra* opera na sua catastrófica apoteose a exuberante rendição de uma trágica ascensão onde a morte decorre como fracasso, mas também como triunfo. A força de ambas as naturezas, propondo um equilíbrio instável, condena os dois a um fim melodramático para António e sobranceiro e histriónico em Cleópatra. Marco António sucumbe, como antes, de modo constrangedor ao seu deslumbramento de honra, falhando miseravelmente a limpeza da sua própria morte, sendo conduzido de maneira canhestra às suas últimas palavras. Cleópatra, através da áspide, ambiciona um desfecho sem falhas, encerrando num acto de honra o seu processo de ascensão ao estatuto lendário.

É sobretudo um par em desarmonia. A sua linguagem é a da disputa e da recriminação. O casal mantém-se em nome de um amor que arde e se alimenta de acrimónia para prover uma manutenção política, como um casal que resolve perpetuar a sua relação estagnada por medo das ondas de choque que advêm de uma

separação que agravasse a sua condição civil. A política é o que parece garantir aos amantes um antídoto material que assegure a perpetuação da sua relação e contrarie a aceitação do seu fracasso conjugal, a degradação de uma intimidade. Porque Cleópatra e António não são decididamente mais Julieta e Romeu.

Daniel Jonas

O autor deste texto não escreve segundo o novo Acordo ortográfico.

NOTAS

¹ Sena, Jorge de, *A Literatura Inglesa*. Lisboa: Cotovia, 1988.

PERSONAGENS

MARCO ANTÓNIO
CÉSAR OTÁVIO
LÉPIDO

CLEÓPATRA

SEXTO POMPEU *ou* POMPEU

DEMÉTRIO
FÍLON
DOMÍCIO ENOBARBO
VENTÍDIO
SÍLIO
EROS
CANÍDIO
ESCÁRIO
DERCÉTIO

Um mestre-escola, EMBAIXADOR de ANTÓNIO

OTÁVIA

MECENAS
AGRIPA
TAURO

DOLABELA
TÍDIO
GALO
PROCULEIO

CÁRMIS
IRAS
ALEXAS
MARDIAN, *um eunuco*
DIOMEDES
SELEUCO

MENO
MENÉCRATES
VÁRRIO

MENSAGEIROS
VIDENTE
SERVOS DE POMPEU
RAPAZ CANTOR
CAPITÃO *do exército de ANTÓNIO*
SENTINELAS e GUARDAS
Um RÚSTICO

Eunucos, criados, capitães, soldados, serviços

ATO I

Cena 1

Entram DEMÉTRIO e FÍLON.

FÍLON

Digo-te, esta paixoneta do nosso general
Já passa das marcas. Os seus bons olhos,
Os que iam sobranceiros em revista às tropas,
Blindados como Marte em fogo, baixam guarda
E furtam-se ao dever de ofício em vista
De uma frente parda. O coração de chefe
Que em choques e tumultos fez estalar
Fivelas sobre o peito, renega a têmpera
E ei-lo reduzido a fole e leque
Que acalma o cio egípcio.

Trombetas. Entram ANTÓNIO, CLEÓPATRA,
senhoras [CÁRMIS e IRAS], *séquito, com eunucos*
abanando leques.

Ei-los, chegam!

Presta atenção, e nele hás de ver
Um dos três pilares do mundo tornado
Capacho de galdéria. É ver e crer.

CLEÓPATRA

Se é mesmo amor, é quanto, não me dizes?

ANTÓNIO

É pobre o amor que possa ser contado.

CLEÓPATRA

Ao teu amor porei os meus limites.

ANTÓNIO

Então arranja novo céu e nova terra.

Entra um MENSAGEIRO.

MENSAGEIRO

Novas, bom senhor, de Roma.

ANTÓNIO

Irra! Resume.

CLEÓPATRA

Ouve-as, António.

Será Fúlvia zangada, ou quem sabe

O barba rala César a mandar-te

Mandatos poderosos: «Isto faz, e aquilo;

Conquista-me este reino, livra aquele.

Ou fazes, ou zangamo-nos.»

ANTÓNIO

Quê, meu amor?

CLEÓPATRA

Será? Não, não, é certo que é.

Não fiques tu mais tempo aqui; pois César
Quer-te a caminho; ouve bem, António.
Onde anda a intimação de Fúlvia? — César digo. De ambos?
Chama os arautos! Não seja eu rainha do Egito,
Se não perdeste a cor, António, e esse sangue
Obedece a César; ou é cor de envergonhado.
Ralhou-te a Fúlvia esganiçada, foi? Mensageiros!

ANTÓNIO

Que Roma se afunde no Tíbre, e o vasto arco
Do império em formação soçobre! Aqui é o meu lugar.
Reinos são barro! A terra estruma
O homem e a besta. Na vida a nobreza
É fazer isto, quando o par é mútuo
E dois o alcançam, é por isso que eu ordeno,
Sob pena de castigo, saiba o mundo
Não termos par.

CLEÓPATRA

Excelente! Que mentira!
Porque casou com Fúlvia, se ele a não amava?
Farei de tola eu? António
Sê-lo-á, não eu.

ANTÓNIO

Só se o inspirar Cleópatra.
Mas por mor do Amor e das doces horas,
Não percamos tempo com conversas amargas.
Nem um minuto só nas nossas vidas passe
Sem gosto. O que faremos esta noite?

CLEÓPATRA

Ouve os embaixadores.

ANTÓNIO

Tento, rainha intriguista,
A quem vai tudo bem — censura, riso,
E choro; todo o acesso de emoção
Se faz em ti formoso e admirável!
Mensagens só as tuas, e esta noite
Sairemos só os dois, a andar a ver
As gentes que encontrarmos. Vem, rainha!
Querias isto ontem à noite. [*Para o MENSAGEIRO:*]
Não fales.

Saem [ANTÓNIO e CLEÓPATRA] *com o séquito.*

DEMÉTRIO

António tem a César por tão pouco?

FÍLON

Senhor, por vezes, ele é pouco António
E falha a grande posse que é expectável:
Andar com esse António.

DEMÉTRIO

Pois lamento
Que aprove as falsas línguas dos comuns
Que falam dele em Roma, mas cá espero
Melhores ações amanhã. Bom descanso!

Saem.

Cena 2

*Entram ENOBARBO [e outros oficiais de Roma],
um VIDENTE, CÁRMIS, IRAS, MARDIAN,
o EUNUCO, e ALEXAS.*

CÁRMIS

Senhor Alexas, doce Alexas, Alexas mais que tudo,
mais que absoluto Alexas, que é do vidente
que tanto louvaste à rainha? Oh, quem me dera
saber quem era o tal marido de quem dizias
engrinaldar os cornos!

ALEXAS

Vidente!

VIDENTE

O que me desejais?

CÁRMIS

É este o homem? Senhor, sois aquele que sabe umas
coisas?

VIDENTE

Do livro dos segredos infinitos da natureza
Sei ler alguns.

ALEXAS

Mostrai-lhe a vossa mão.

ENOBARBO

Trazei depressa o banquete; e vinho de sobra
Para se beber à saúde de Cleópatra.

[*Entram criados com vinho e outros refrescos e saem.*]

CÁRMIS

[*dando a sua mão ao VIDENTE*] Meu bom senhor,
dai-me boa fortuna.

VIDENTE

Dar não dou, só prevejo.

CÁRMIS

Então peço sorte para a previsão.

VIDENTE

Sereis de longe mais vistosa no futuro do que já sois.

CÁRMIS

Ou seja, vou ganhar carnes.

IRAS

Não, ireis usar pinturas quando fordes velha.

CÁRMIS

Rugas não, credo!

ALEXAS

Não maçais o sábio. Prestai atenção.

CÁRMIS

Chiu!

VIDENTE

Amareis mais outros do que sereis amada.

CÁRMIS

Preferia aquecer o fígado a beber.

ALEXAS

Não, prestai atenção.

CÁRMIS

Vamos, venha daí uma boa fortuna! Quero casar com três reis num só dia da parte da manhã e enviuar deles todos ainda o dia não acabou. Quero ter um filho aos cinquenta a quem o Herodes dos Judeus possa prestar homenagem. Vede se me casais com o Otávio César e me tornais tão grande como a minha senhora.

VIDENTE

Vivereis mais anos do que a senhora que servis.

CÁRMIS

Oh, excelente! Prefiro uma vida longa a figos.

VIDENTE

A vossa fortuna até agora tem sido melhor
Do que aquela que se avizinha.

CÁRMIS

Então os meus filhos não terão nomes, é? Dizei cá,
quantos rapazes e raparigas serão os meus?

VIDENTE

Se todos os vossos desejos tivessem um ventre,
E fértil fosse cada desejo, um milhão teríeis.

CÁRMIS

Fora daqui, tolo! Absolvo-te de bruxaria.

ALEXAS

Achais que os vossos segredos só os confessais às paredes do quarto.

CÁRMIS

Não, anda, diz aqui à Iras a fortuna dela.

ALEXAS

Vamos saber todas as nossas fortunas.

ENOBARBO

A minha e a fortuna da maioria para esta noite — iremos deitar-nos bêbados.

IRAS

[*estendendo-lhe a sua mão*] Pelo menos, a minha palma dá a ler que é casta.

CÁRMIS

Tão certo quanto as cheias do Nilo prometem fome.

IRAS

Sai daqui, parceira lasciva, não adivinhas nada.

CÁRMIS

Não, se uma palma húmida não é prognóstico fértil, não tenho pulga atrás da orelha. Peça-vos, dai-lhe uma fortuna de toda a gente.

VIDENTE

As vossas fortunas são parecidas.

IRAS

Mas como? Mas como? Dai-me pormenores!

VIDENTE

Tenho dito.

IRAS

A minha fortuna não passa uns centímetros que seja a dela?

CÁRMIS

Bem, se a tua fortuna tivesse uns centímetros a mais, onde os querias?

IRAS

Não no nariz do meu marido.

CÁRMIS

Que os céus nos emendem os maus pensamentos! Alexas — vamos, a fortuna dele, a fortuna dele! Oh, fazei com que case com uma mulher que não vá lá, doce Ísis, peço, e que ela morra também, e que se siga uma pior, e que a essa pior uma pior se siga, até que a pior de todas venha ao pé da campa dele em lágrimas de tanto rir, depois de o encornar cinquenta vezes seguidas! Boa Ísis, ouve as minhas preces, ainda que me negues matérias de maior peso; boa Ísis, peço-te!

IRAS

Amém. Querida deusa, ouve a prece do povo! Pois é tão doloroso ver-se um homem bonito com uma mulher assanhada como pungente contemplar um patife horroroso sem cornos. Assim sendo, querida Ísis, venha o decoro, e dá-lhe uma fortuna à altura!

CÁRMIS

Amém.

ALEXAS

Vê lá, se estivesse a seu cargo fazer de mim um corno,
a seu cargo estaria o tornarem-se putas.

Entra CLEÓPATRA.

ENOBARBO

Chiu, lá vem António.

CÁRMIS

Não é ele, é a rainha.

CLEÓPATRA

Vistes o meu senhor?

ENOBARBO

Não, senhora.

CLEÓPATRA

Não estava ele aqui?

CÁRMIS

Não, minha senhora.

CLEÓPATRA

Queria divertir-se, mas de súbito
Pensou em Roma — Enobarbo!

ENOBARBO

Minha senhora?

CLEÓPATRA

Ide buscá-lo. [*Sai* ENOBARBO.]

Onde está Alexas?

ALEXAS

Aqui, senhora. O meu senhor não tarda.

Entra ANTÓNIO com um MENSAGEIRO.

CLEÓPATRA

Não olharei pra ele. Vem connosco.

Saem [ficam ANTÓNIO e o MENSAGEIRO].

MENSAGEIRO

Fúlvia, a vossa mulher, entrou em guerra.

ANTÓNIO

Contra o meu irmão Lúcio?

MENSAGEIRO

Sim,

Mas logo se acabou, e a situação

Aliou-os, combinando forças contra César,

Que se mostrou melhor no campo e os conduziu,

Após o seu primeiro embate, Itália fora.

ANTÓNIO

E tens ainda pior do que isso?

MENSAGEIRO

As más novas infetam quem as traz.

ANTÓNIO

Só se forem ditas ao tolo ou ao cobarde. Mais.

Comigo, o que está feito, feito está.

Quem diz verdades, mesmo que mortais,

Lisonja traz. Diz lá.

MENSAGEIRO

Labieno —

Isto são más notícias — chegou com força pártica
Até à Ásia. Do Eufrates
O seu estandarte faz tremer a Síria
A Lídia e a Jónia,
Enquanto —

ANTÓNIO

«António», ias dizer —

MENSAGEIRO

Oh, meu senhor!

ANTÓNIO

Mas fala com franqueza; com língua de povo;
Fala de Cleópatra como falam dela em Roma;
Ralha à moda da Fúlvia, apouca as minhas faltas
Com toda a licença que há na verdade e na malícia,
Dá-lhes força de expressão. Num espírito esperto
em pousio
Crescem ervas daninhas, mas quando nos expõem
as fraquezas
É como terra lavrada. Adeus por agora.

MENSAGEIRO

À vossa disposição.

Sai o MENSAGEIRO.

Entra outro MENSAGEIRO.

ANTÓNIO

Que novas de Sicião? Desembucha!

SEGUNDO MENSAGEIRO

O homem de Sicião —

ANTÓNIO

Há um?

SEGUNDO MENSAGEIRO

Aguarda que o mandem entrar.

ANTÓNIO

Que entre.

[*Sai o SEGUNDO MENSAGEIRO.*]

Devo livrar-me destas grilhetas egípcias,
Ou perco-me em paixões.

Entra outro MENSAGEIRO com uma carta.

E quem és tu?

TERCEIRO MENSAGEIRO

Fúlvia, vossa mulher, morreu.

ANTÓNIO

Onde morreu ela?

TERCEIRO MENSAGEIRO

Em Sicião.

O quanto ela sofreu, e o que de sério

Te importe mais saber, nesta vem. [*Dá-lhe a carta.*]

ANTÓNIO

Deixa-me.

[*Sai o TERCEIRO MENSAGEIRO.*]

Morreu um grande espírito! Desejei isso.
Quando o desprezo passa, o que enjeitámos
Tornamos a querer. Prazeres presentes,
A seu devido tempo, passam já
Ao seu oposto. Boa é ela, em morta.
A mão que empurra é mão que agora agarra.
Preciso de quebrar este real feitiço.
Dez mil problemas, mais do que os que tenho,
Incubam no meu ócio. Enobarbo!

Entra ENOBARBO.

ENOBARBO

O que deseja o meu senhor?

ANTÓNIO

Devo deixar o lugar imediatamente.

ENOBARBO

Se tem de ser, matem-se as mulheres. Sabemos como a falta
de simpatia lhes é fatal. Morrerão com o desgosto
da nossa partida.

ANTÓNIO

Tenho de ir.

ENOBARBO

Se é tão premente a ocasião, morram as mulheres. Mas seria
uma pena matá-las por nada, mesmo que não pesem
nada diante de uma boa causa. Cleópatra, sabendo

o menor rumor desta partida, será a primeira a morrer. Já a vi morrer umas vinte vezes por coisas muito mais pequenas. Creio que ela sente um certo ardor na morte que lhe vem do ato amoroso, tal é a sua pressa em morrer.

ANTÓNIO

Ela é demasiado esperta para a esperteza do homem.

ENOBARBO

Mas não, senhor; as suas paixões são feitas da mais fina fibra do amor puro. Não podemos dar o nome de ventos e águas aos seus suspiros e lágrimas; são tempestades mais tormentosas do que os boletins conseguem prever. Isso ela não consegue fingir. E se fingir, então é capaz de fazer chover como um Júpiter.

ANTÓNIO

Quem me dera nunca a ter conhecido!

ENOBARBO

Oh, senhor, nesse caso ficaria uma obra-prima por conhecer, ignorância que diminuiria a reputação das vossas viagens.

ANTÓNIO

Fúlvia está morta.

ENOBARBO

Perdão?

ANTÓNIO

Fúlvia está morta.

ENOBARBO
Fúlvia?

ANTÓNIO
Morta.

ENOBARBO
Senhor, prestai um sacrifício aos deuses em gratidão.
Quando agrada aos deuses levar a mulher a um
homem, isso mostra-lhe quem é o alfaiate da terra;
é reconfortante saber que de velhas vestes se aproveitam
os panos para se fazer de novo. Se não houvesse mais
mulheres além de Fúlvia, teríeis então nesse rasgo caso
para lamentar. Esta dor vem coroada de consolo:
a vossa velha anágua traz um novo saiote, e de facto
a dor desta perda merece tanto as vossas lágrimas
como uma cebola.

ANTÓNIO
O assunto que ela desabrochou no estado
Não se compadece da minha ausência.

ENOBARBO
E o assunto que vós aqui desabrochastes não se compadece
da vossa ausência, especialmente o de Cleópatra,
que da vossa presença depende inteiramente.

ANTÓNIO
Basta de indecências. Informa à nossa gente
O que nos propusemos fazer. Vou inteirar
A rainha da causa deste nosso expediente
E pedir-lhe a licença de partir. Pois não apenas
A morte de Fúlvia, com mãos mais insistentes,

É mais premente rogo, mas também as cartas
De muitos amigos astuciosos em Roma
Insistem no regresso. Sexto Pompeu
Atreveu-se contra César e comanda
O império do mar. A nossa gente instável,
Cuja afeição nunca está com quem merece
Até se acabarem os méritos, começa a dar
As honras de Pompeu, *o Grande*, ao filho,
O qual, distinto em nome e em poder,
E mais ainda em sangue e vida, chega
A máximo soldado; comandando hostes
Que podem pôr em perigo o mundo todo.
O mal já mexe, é crina de corcel
Que pode vir a ser nociva víbora.
Vai lá dizer a quantos cá nos sirvam
Que queremos já daqui partir.

ENOBARBO

É pra já.

[*Saem.*]

Cena 3

Entram CLEÓPATRA, CÁRMIS, ALEXAS e IRAS.

CLEÓPATRA

Onde está ele?

CÁRMIS

Não o tenho visto.

CLEÓPATRA [*para* ALEXAS]

Vai ver dele, com quem está, o que faz.

«Nela o que há de vil
se torna belo, tanto que o sacerdote
a benze quando geme.»

Na sequência da morte da sua mulher, Marco António é instado por Otávio a abandonar Alexandria e a sua amante, Cleópatra, e regressar de imediato a Roma. Aí chegado, para sanar o desentendimento entre os dois generais, é-lhe sugerido que case com a irmã de Otávio, o que espoleta a ira da rainha do Egito e alimenta uma sucessão de decisões trágicas para ambos.

Levada à cena pela primeira vez em 1607, e baseada em acontecimentos verídicos narrados por Plutarco no século I, *António e Cleópatra* é um drama histórico em cinco atos em torno da queda de um general sem habilidade política e uma rainha com ambição.

P E N G U I N



C L Á S S I C O S




Tradução e introdução de Daniel Jonas



Cleopatra and Marc Antony in Love
(acrílico sobre tela).
Mark Pol

© Mark Pol, Amesterdão,
Países Baixos

 penguinlivros.pt

   [penguinlivros](https://www.penguinlivros.com)



Penguin
Random House
Grupo Editorial

ISBN 9789897875496



9 789897 875496 >