

**CARLOS ROBERTO LUDWIG**

**TENSÕES POLÍTICAS E PSICOLÓGICAS EM *MACBETH* E NO  
DRAMA DE SHAKESPEARE**

PORTO ALEGRE  
2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA  
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE**

**TENSÕES POLÍTICAS E PSICOLÓGICAS EM *MACBETH* E NO  
DRAMA DE SHAKESPEARE**

Autor: Carlos Roberto Ludwig

Orientadora: Profa. Dra. Kathrin H. Rosenfield

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada,  
apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau  
de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE  
2008

## SUMÁRIO

Sumário .....	03
Agradecimentos .....	05
Resumo .....	07
Abstract .....	08
Introdução .....	09
<b>1. Tensões Políticas e Históricas em <i>Macbeth</i> e no Drama de Shakespeare</b> .....	17
1. 1. Tirania, Usurpação e as Idéias de Ordem em <b>Macbeth</b> e na Era Elisabetana .....	18
1. 2. A recepção da obra de Maquiavel na era Tudor e em Shakespeare .....	39
1. 3. Os dois corpos do rei na era elisabetana, em Shakespeare e em <b>Macbeth</b> .....	43
1. 4. Agitação cósmica em <b>Macbeth</b> .....	59
<b>2. A Consciência no Drama de Shakespeare e na Era Elisabetana e Jacobina</b> ....	64
2. 1. Ordem e Consciência em Shakespeare e na Era Elisabetana .....	64
2. 2. Consciência em <i>Totem e Tabu</i> de Freud .....	67
2. 3. <i>Ricardo II</i> : Ambivalência para com a Figura do Rei .....	71
2. 4. Modulações da Palavra <i>consciência</i> ( <i>conscience</i> ) em Shakespeare .....	77
2. 5. Consciência, Justiça Divina Retributiva em <b>Richard III</b> e em Shakespeare .....	81
<b>3. Tensões Psicológicas em <i>Macbeth</i>: a Consciência e a Ambição</b> .....	95
3. 1. Consciência e Ambição em <i>Macbeth</i> e <i>Julius Caesar</i> .....	95
3. 2. Loucura e Consciência de Lady Macbeth .....	133
<b>4. Considerações Finais</b> .....	140
<b>5. Referências</b> .....	146
<b>6. Apêndices</b> .....	152
Apêndice A – Estudo do Campo Lexical da Palavra <i>Conscience</i> e seus Correlatos nos Principais Dramas de Shakespeare .....	152
Apêndice B – <i>Imagens dos Séculos XVI e XVII</i> .....	153

**Alone we are born  
And die alone  
Yet see the red-gold cirrus  
over snow-mountain shine.**

**Upon the upland road  
Ride easy, stranger  
Surrender to the sky  
Your heart of anger.**

James K. Baxter, poeta Neo-zelandês (1926-1972)

**Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,  
Creeps in this petty pace from day to day  
To the last syllable of recorded time,  
And all our yesterdays have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out, brief candle!  
Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more: it is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.**

William Shakespeare, **Macbeth**, V, v, 19-28

## AGRADECIMENTOS

Essa dissertação de mestrado é o resultado do trabalho não só meu, mas de outras pessoas que contribuíram substancialmente para que eu alcançasse esse resultado. Assim como a crítica literária de autores como Frye e Knight foram fundamentais para esta dissertação, muitas outras pessoas deveriam figurar no corpus da minha bibliografia.

Embora não tenha como especificar exatamente onde estas pessoas contribuíram, gostaria de agradecer, em particular, ao Lawrence Flores Pereira, por ter me apresentado o Mundo de Shakespeare. Suas aulas foram sempre proveitosas e revigorantes para esta pesquisa. Também gostaria de agradecer à professora Kathrin Rosenfield, pela energia inspiradora, pela amizade e pela confiança, e por todas as contribuições em aula que foram tão elucidativas para meu texto.

Quero agradecer com carinho ao meu pai, à minha mãe e a meus irmãos (Neusa, Edson, Enio e Juliana) pela vida, pela força e pela coragem. Eles sempre fizeram o possível por mim, independente das minhas escolhas e dos rumos que tomei até aqui.

Gostaria de agradecer ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa que possibilitou de realizar essa dissertação de Mestrado. Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Letras pelo trabalho e pelo apoio, demonstrados ao longo desses dois anos de mestrado.

Gostaria de agradecer à professora Sandra Maggio, pelo carinho, pela atenção e pela amizade. Agradeço sinceramente por ter disponibilizado do tempo de sua aula para a discussão do meu primeiro capítulo dessa dissertação. Assim, agradeço ao Cláudio Zanini, à Jaqueline Bohn Donada, à Larissa Rohde e ao Carlos Böes de Oliveira pela leitura do meu texto e pelas observações que foram indispensáveis para a finalização desta dissertação.

Quero agradecer profundamente ao meu amigo Enéias Tavares, pela companhia e apoio pelas andanças por Shakespeare. Nossas calorosas discussões sobre Shakespeare figuram em vários momentos deste trabalho como a referência de um amadurecimento conseguido durante esses quatro anos estudando Shakespeare. Agradeço seus pais Marlei e Cirílio e a Juliana Werner Tavares pelo carinho e amizade.

Agradeço sinceramente aos amigos Luciano Anchieta, Paloma Zahrt a Lúcia Henriques Maia e a Janaína Baladão de Oliveira e aos colegas de mestrado pela atenção que sempre é encorajadora. Agradeço ao bom humor de Carlos Dias, que sempre traz alegria e com seu “humor sarcástico”, suas conversas sobre história e literatura e sua disponibilidade em responder às minhas inesgotáveis perguntas sobre dados históricos dos séculos XVI e XVII. Gostaria de agradecer a Giovanni Giulio Canepa e Paula Pohlmann pela amizade, pela atenção que têm me demonstrado e pelas intermináveis conversas sobre psicanálise. À minha amiga Raquel Salcedo, com quem tenho uma grande amizade e carinho e pelos planos profissionais daqui para frente. Agradeço com carinho à energia renovadora de Renato Tadeu Figueira que me trouxe impulso revigorante no final dessa dissertação.

## RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, RS, Brasil

### TENSÕES POLÍTICAS E PSICOLÓGICAS EM *MACBETH* E NO DRAMA DE SHAKESPEARE

AUTOR: Carlos Roberto Ludwig  
ORIENTADORA: Profa. Dra. Kathrin Holzermayr Lerrer Rosenfield

A proposta de dissertação de mestrado, intitulada *Tensões Políticas e Psicológicas em Macbeth e no Drama de Shakespeare*, é fazer uma leitura crítica à luz dos aspectos históricos e dos problemas psicológicos apresentados na obra de Shakespeare (1564-1616). Serão analisados os problemas políticos, históricos e psicológicos em **Macbeth** e no drama shakespeariano, pois, percebe-se uma intrínseca relação entre as tensões políticas e históricas e a consciência na obra de Shakespeare, nem sempre elucidada pela crítica contemporânea. Assim, notam-se dois elementos opostos, que geram tais conflitos: de um lado, o Estado monárquico, cuja necessidade é manter uma ordem harmônica e estável, que, para isso, cria mecanismos punitivos que regem e determinam a conduta do indivíduo, como por exemplo as idéias de ordem, de justiça retributiva, pregadas nas homilias, e da mística dos dois corpos do rei; de outro, o indivíduo, por exemplo Macbeth, cujo desejo entra em conflito com o Estado e sua necessidade de ordem, a fim de tentar sobrepô-los para satisfazer sua vontade. Como se observa, a oposição dos problemas históricos se revelam não só no plano político, mas Shakespeare também cria artificios estéticos que ampliam as tensões políticas no plano psicológico. Assim, elementos históricos como o tiranicídio e a monarcaquia vão figurar como elementos propulsores das tensões psicológicas. Essa dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *Tensões Políticas e Históricas em Macbeth e no Drama de Shakespeare*, apresenta problemas históricos amplamente discutidos na era elisabetana e jacobina como a tirania, a monarcaquia, a violação da soberania, as idéias de ordem e a teoria os dois corpos do rei. No segundo capítulo, *Consciência no Drama de Shakespeare e na era Elisabetana e Jacobina*, pretende-se mostrar como tais problemas históricos desencadeiam tensões psicológicas em algumas peças de Shakespeare, em particular em **Macbeth**, **Richard II**, **Richard III** e **Hamlet**. No terceiro capítulo, *Tensões Psicológicas em Macbeth: a Consciência e a Ambição*, apresenta-se uma análise da consciência e da ambição em **Macbeth**, como uma reação a esses embates entre o estado, seus mecanismos superegóicos e o indivíduo.

**Palavras-Chave:** Macbeth de William Shakespeare, Tensões Políticas e Históricas, Tensões Psicológicas, Consciência e Ambição.

## ABSTRACT

Dissertação de Mestrado  
 Programa de Pós-Graduação em Letras  
 Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, RS, Brasil

### POLITICAL AND PSYCHOLOGICAL TENSIONS IN *MACBETH* AND IN THE SHAKESPEAREAN DRAMA

AUTHOR: Carlos Roberto Ludwig  
 ADVISOR: Profa. Dra. Kathrin Holzermayr Lerrer Rosenfield

This master thesis, entitled *Political and Psychological Tensions in Macbeth and in the Shakespearean Drama*, aims to analyse Shakespeare's (1564-1616) masterpiece in terms of historical aspects and psychological issues. I propose to analyse political, historical and psychological problems in **Macbeth** and in the Shakespearean Drama, for we can perceive an intrinsic connection between these political and historical tensions, and conscience in Shakespearean work, which is not always explained by some contemporary critics. At this point, there are two opposing elements, which create such conflicts: on the one hand, there is the monarchical State, whose necessity is to keep the harmonious and stable order, which hence forge punitive tools in order to control and determine the individual behaviour, such as the order ideas, retributive justice, and the theory of the King's two bodies, which were preached in the homilies; on the other hand, there is the individual, for instance Macbeth, whose desire comes into conflict with the monarchical State and its necessity of order, for satisfying his will. That opposition of the historical problems appears not only in the political realm, but Shakespeare creates aesthetic devices as well, which spread out the political tension into the psychological level. Thus, historical issues as tyrannicide and monarchomachy will reappear as propulsioneing elements to the psychological tensions. This thesis is organised in three chapters. The first one, entitled *Political and Historical Tensions in Macbeth and in the Shakespearean Drama*, presents some historical issues widely discussed in the Elizabethan and Jacobean Ages, such as tyranny, monarchomachy, the violation of sovereignty, the order ideas and the theory of the king's two bodies. In the second chapter, *Conscience in the Shakespearean Drama and in the Elizabethan and Jacobean Ages*, it is presented how these historical problems unchain psychological tensions in some of the Shakespeare's plays, especially in **Macbeth**, **Richard II**, **Richard III** and **Hamlet**. In the third one, *Psychological Tensions in Macbeth: Conscience and Ambition*, it is provided an analysis of conscience and ambition in **Macbeth**, as a result of a reaction against these collisions between the monarchical State, its superegoic mecanicisms and the individual.

**Key-Words:** Macbeth by William Shakespeare, Political and Historical Tensions, Psychological Tensions, Conscience and Ambition.



## 1. INTRODUÇÃO

Interpretar uma obra como **Macbeth**, de William Shakespeare, é uma tarefa que causa certo desconforto. O que dizer sobre Shakespeare, um autor revisitado constantemente por poetas, filósofos, pela crítica literária, pelo cinema e pelo público leigo? É possível dizer algo original sobre uma obra de um autor canônico como William Shakespeare? Talvez seja bastante difícil dizer algo de novo sobre Shakespeare, apenas assinalar algo não enfatizado pela crítica ou estabelecer relações novas entre literatura e outras áreas do conhecimento como filosofia, história, antropologia e sociologia.

A crítica literária tem apresentado leituras inovadoras sobre a obra de Shakespeare. Os estudos de Roland Frye, Stephan Greenblatt, Janet Adelman e Kathrine Maus apresentam uma leitura que funde dados históricos com elementos estéticos e artísticos. Por exemplo, a abordagem que Roland Frye estabelece entre **Hamlet** e os elementos contextuais da peça sugere dimensões que subjazem o texto da peça, que seriam notados apenas pelo público da época. Assim, o estudo de R. Frye elucida alguns traços velados, como o escândalo envolvendo Maria da Escócia e o conde de Bothwell. Segundo Frye, Bothwell teria matado o marido de Maria da Escócia e apressadamente teria se casado com ela. Tal fato gerou reações não só na Escócia e Inglaterra, mas também no continente. Para Frye, esses dados históricos configuram um dos núcleos das tensões em **Hamlet**, pois, se o escândalo do assassinato de Henry da Escócia causou impacto na época, do mesmo modo a morte sinistra de Hamlet pai e o casamento apressado de Gertrudes com Claudius teriam causado reações semelhantes para o público no teatro da época. O crítico argumenta que a fusão dos aspectos históricos com os elementos artísticos enfatiza os efeitos estéticos da tragédia para o público moderno, assim como permite imaginar quais as reações do público da época de Shakespeare.

No entanto, os críticos de **Macbeth** se concentram ou nos elementos históricos da peça, como Tillyard, Nostbakken e Bárbara Heliodora, ou tão-somente nos efeitos estéticos da peça, como Knight, Rossiter e Stauffer. Não há leituras que apresentem as relações entre as tensões históricas e as tensões psicológicas. Por isso, a proposta da dissertação de mestrado, *Tensões Políticas e Psicológicas em **Macbeth** e no Drama de Shakespeare*, é apresentar uma leitura que funde as tensões políticas e históricas latentes na peça, com as tensões psicológicas.

Pretende-se assinalar como Shakespeare articula problemas políticos no plano estético, ampliando as tensões geradas nos palcos elisabetanos e jacobinos.

Como será visto, o estético assimila a realidade concreta para formar a obra de arte. Ora, o estético não só toma elementos concretos, mas ele se torna um desses elementos que configuram a realidade cultural, ideológica e social. Assim a realidade concreta e o estético estão intimamente ligados, sendo interdependentes entre si. A obra de arte é vista simultaneamente como Monumento e como Documento, como assinala Baxandall, em sua obra **O olhar renascente** (1991). Elementos da cultura, do pensamento, da ciência e dos embates sociais estão imbricados na obra de arte. Mais do que isso, a obra de arte sempre modulou a sensibilidade e a subjetividade estética e sensível ao longo da história da humanidade. Exemplo disso, é nossa noção de perspectiva na arte, como aponta Baxandall. Artistas como Da Vinci e Michelangelo criaram, a partir de cálculos matemáticos, a noção de perspectiva em suas obras de arte, o que se tornou habitual à nossa sensibilidade apenas com a passar dos séculos.

O primeiro capítulo dessa dissertação, intitulado *Tensões Políticas e Históricas em Macbeth e no Drama de Shakespeare*, apresenta elementos históricos da era elisabetano-jacobina que são sugeridos ou diretamente mencionados no drama de Shakespeare, em particular em **Macbeth**. Esse capítulo demonstra elementos políticos e históricos que estão imbricados nas peças de Shakespeare, os quais, no entanto, não são mais visíveis ao público de hoje. São dados que subjazem no pano de fundo das peças, que o público da época “respirava” diariamente. Dentre tais elementos, figuram a doutrina da retribuição, a resistência passiva aos reis, o tiranicídio, a monarcaquia e a teoria dos dois corpos do rei.

Em seguida, o estudo de Roland M. Frye, **The Renaissance Hamlet: Issues and Responses in 1600** (1984), foi fundamental para a discussão sobre os problemas históricos da Renascença Inglesa, inerentes ao século XVI e XVII. A crítica de R. Frye é muito sensível aos detalhes históricos que se insinuam nos textos da época, principalmente em **Hamlet**. Ele argumenta que as tensões históricas do período são amplamente reaproveitadas no drama Shakespeariano. Dentre elas, estão a doutrina da resistência passiva, o tiranicídio, a monarcaquia e a obediência às figuras monárquicas, que causavam tensões ambíguas no público do teatro elisabetano-jacobino, pois matar um soberano era considerado não só crime ilegal, mas sobretudo feria o poder divino e poderia desencadear levantes e guerras civis. Por

isso, a reação de Hamlet é de ponderar frente essa situação, o que traz à tona seus conflitos psicológicos que se projetam na figura da mãe e de Ofélia.<sup>1</sup>

Desse mesmo modo, as estruturas de pensamento medieval são amplamente estudadas nesse trabalho. As estruturas cosmológicas medievais são referidas aqui e ali nas peças de Shakespeare, como a noção de céu escalonado e as idéias de ordem, discutidas por Tillyard (1958), Delumeau (2003) e Collins (1984). Essas concepções de época estão presentes nas peças principalmente nas cenas de agitação cósmica e de violação da figura do rei, como uma reação negativa ao ato sangrento dos tiranos e usurpadores. As peças refletem, nesse sentido, tais referências e o surgimento de um conjunto de discursos que pregavam as idéias de ordem e de obediência às figuras monárquicas, principalmente as *Homilies*, lidas obrigatoriamente nas igrejas.

O capítulo apresenta também a discussão sobre a recepção da obra **O Príncipe**, de Maquiavel (1469-1527). Muitos críticos já se debruçaram sobre esse problema, como Tillyard (1962), Bárbara Heliodora (1978) e Nostbakken (1997), considerando que Shakespeare conhecia a obra de Maquiavel e que assimilou o caráter maquiavélico em muitas de suas peças, como **Richard III**, **Hamlet**, **Macbeth** e **Muito Barulho por Nada**. No entanto, a leitura de Henry Fluchère, em **Shakespeare, Dramaturge Élisabéthaine** (1987), demonstra que Shakespeare conhecia **O Príncipe**, não através de uma leitura direta da obra do pensador italiano, mas através das peças de Marlowe. Para Fluchère, ele podia ter, no máximo, lido o *Discours contre Maquiavel*, escrito por Innocent Gentillet, em 1576. O argumento de Fluchère é muito mais plausível, pois demonstra que a recepção de Maquiavel na Inglaterra repousa sobre um mal entendido, visto que as estruturas de pensamento na Inglaterra ainda eram estritamente medievais, ao passo que a obra de Maquiavel é uma das primeiras tentativas modernas de libertar o Estado de uma dependência do pensamento cristão-medieval.

Assim, a teoria dos dois corpos do rei figura em várias peças do dramaturgo. Ernst Kantorowicz (1985) faz um amplo estudo desse problema em sua obra **The King's two bodies: A Study in Mediaeval Political Theology**. Esse constructo político-teológico medieval foi reintroduzido na Inglaterra do século XVI já no reinado de Elizabeth I, para criar uma imagem idealizada dos reis, a fim de conter revoltas contra a figura do rei. A teoria dos dois corpos do rei defendia que o rei era uma figura geminada, possuindo um corpo físico e

---

<sup>1</sup> Será usado constantemente o termo “elisabetano-jacobino” para me referir aos reinados em que Shakespeare escreveu suas peças. No entanto, ressalto que toda a máquina propagandística e as estruturas de pensamento medievais reintroduzidas pela era Tudor foram reaproveitadas por James I para a manutenção do seu estado monárquico.

um corpo político, e que o corpo político era concedido por Deus. O rei era o *christomimētēs*, ou seja, assim como Cristo era o representante de Deus na terra, o Deus-homem, o rei também era um enviado divino na terra. (Fig. 01).

O autor analisa a peça **Richard II** como a peça dos dois corpos do rei. Mas esse problema reaparece nas grandes tragédias como **Hamlet**, **Macbeth** e **King Lear** e em outras peças históricas como **Richard III**, **Henry IV** (1, 2), **Henry V** e **Henry VI** (1, 2, 3). Em **Macbeth**, tal problema não é apresentado extensivamente, mas é sugerido aqui e ali como um problema latente e, por isso, necessita de uma explicitação das figurações relativas aos dois corpos do rei, as quais seriam imediatamente evocadas pelo público dos séculos XVI e XVII. A figura do rei era apresentada, por exemplo, através de imagens da botânica, de luminosidade e da figura de Cristo. Por isso, foi necessário assinalar esse problema em **Hamlet**, **Henry V**, e, sobretudo em **Richard II**, a fim de mostrar os diversos matizes desse problema no período. Shakespeare apresenta esse problema em **Macbeth** de modo bastante sintético e sugestivo, provocando tensões que não seriam notadas para o público de hoje.

O problema da agitação cósmica também será discutido em **Macbeth** e no drama de Shakespeare, como um reflexo da violação do corpo do rei. Se um rei fosse assassinado, acreditava-se que o cosmos reagiria negativamente à violação da figura do rei. Um ato contra um rei era considerado antinatural (*unnatural*). Em **Macbeth**, esse problema é emblematizado na cena do canibalismo dos cavalos de Duncan. Na noite do assassinato do rei, os cavalos do rei, os melhores de sua raça, fogem de seus estábulos e se devoram um ao outro. Assim também, a ordem cósmica é invertida: o falcão é devorado por uma coruja, a terra treme e ferve, tempestades ocorrem. A inversão da ordem cósmica assinala que o Estado está “fora dos eixos” devido a um ato de violação da figura do rei.

O segundo capítulo, *Tensões Psicológicas e a Consciência no Drama de Shakespeare*, apresenta um estudo sobre o problema da consciência e das tensões psicológicas aguçadas pelas doutrinas de contensão de desordens. Esse capítulo esboça o problema da consciência associada às tensões políticas e históricas apresentadas no primeiro capítulo. As idéias de ordem eram bastante pertinentes no período Tudor e elisabetano, pois agiam diretamente sobre o ato e a consciência do indivíduo. Stephen L. Collins, em sua obra **From Divine Cosmos to Sovereign State**, defende que há uma relação intrínseca entre as idéias de ordem e a consciência. Esta era determinada pela idéia de ordem e de correspondências entre o poder divino e dos reis, entre o macrocosmos e o microcosmos. A ordem política agia coercitivamente e seus parâmetros morais eram instrumentos eficientes de coação do indivíduo a agir dentro desses padrões de hierarquias monárquica e teológica determinantes.

Os teóricos da era Tudor, como Thomas Elyot, Francis Walsingham e Thomas Cranmer moldaram um sistema de pensamento com bases medievais, que era regularmente pregado através das homilias. Por conseguinte, a esfera política foi colocada em primeiro plano, a fim de moldar a conduta moral do indivíduo. A interioridade era determinada pela estrutura coercitiva e de ordem política, freqüentemente formulada em termos teológicos.

Além do plano moral, as idéias de ordem estavam associadas à racionalidade no período. Os teóricos Tudors e elisabetanos consideravam que a razão era certa sempre que motivasse o comportamento racional; o comportamento era considerado bom e certo se conduzido pela razão e não pelas paixões e interesses individuais. O senso ético estava circunscrito na atitude obediente irrefletida do indivíduo, definido a partir de uma modelagem exterior previamente estabelecida. Desse modo, os elementos da idéia de ordem na Era Tudor e elisabetana eram primordiais para a política com fins determinantes da individualidade e da consciência moral. Portanto, em termos gerais, a psicologia social do período estava voltada para conter as rebeliões e as massas e era determinada por esse conjunto de concepções da época.

As considerações de Sigmund Freud sobre a consciência também são pertinentes para esse contexto. Em seu ensaio **Totem e Tabu**, Freud defende que as bases do *Tabu* estão em sentimentos ambivalentes configurados ao longo do desenvolvimento humano, que surgiram no confronto de estruturas psíquicas opostas: os povos primitivos sentiam, de um lado, temor de fantasmas e demônios, e de outro, veneravam seus ancestrais. Freud assinala que o tabu dos povos primitivos que proibia o contato dos chefes, reis e sacerdotes não é algo estranho para os reis do período medieval e renascentista. Ele argumenta que a capacidade de cura atribuída aos reis dos séculos XVI e XVII são remanescentes desse sentimento ambivalente para com a figura do rei. Originariamente, *tabu* significava simultaneamente “impuro” e “sagrado”, mas também algo “demoníaco” e que não pode ser “tocado”. Por isso, era considerado algo perigoso de contágio e infecção pelo toque, sendo simultaneamente sagrado, misterioso, inominável. Isso tinha suas bases numa ambivalência emocional: ou seja, o desejo e o temor de assassinar a figura paterna. A consciência e o tabu partilham esses traços humanos inatos: o sentimento oposto é inconsciente (o sentimento positivo), que é mantido sob repressão pela ação compulsiva dominante de outro (o sentimento negativo).

Nesse sentido, essa ambivalência emocional em relação às figuras paternas e monárquicas pode ser ainda percebida na obra de Shakespeare. Para tanto, será analisada a peça **Richard II** e suas ambivalências para com a figura do rei, assim como é possível se perceber tal ambivalência em **Macbeth** e **Hamlet**. Em **Richard II**, a destronação do rei gera

sentimentos ambíguos com relação ao rei e ao ato de destroná-lo. Seus súditos consideram justo destroná-lo, no entanto temem as conseqüências desse ato de violação da figura de um rei ungido. Richard II se autodenomina o rei ungido e intocável. Ele é insistente nisso em todos os seus discursos. Tenta justificar seu poder “divino”, mas falha e rende-se a Bolingbroke e seus súditos, sem, no entanto, se conformar com sua queda. Assim, os sentimentos ambíguos em relação à figura de um soberano podem gerar conflitos da consciência. Não só a violação de uma figura paterna idealizada e envolta numa aura mística causa tais tensões, mas também os mecanismos superegóicos inscritos na sociedade Tudor e Elisabetana permeiam a peça como um vetor que direciona os sentimentos ambíguos, determinando a consciência moral e ética do indivíduo.

A crítica de **Macbeth** concentra-se, em geral, sobre o problema da consciência e da ambição na peça. Contudo, não demonstram passo a passo como isso acontece na peça. Surpreendentemente, não existe a palavra “consciência” uma vez sequer na peça, apenas correlatos como *pity*, *remorse*, *guilty* e *shame*. Nesse sentido, apresenta-se uma breve abordagem das modulações da palavra “consciência” (*conscience*) no drama de Shakespeare. Ela se configura como a *consciência como função superegóica*, *consciência como capacidade de ter ciência sobre as coisas e sobre o mundo*, *consciência como o próprio ato de cognição*, *consciência da morte* e, por fim, a *consciência moral*. Todas essas modulações da palavra consciência assinalam a complexidade do problema no período e as ambigüidades inerentes à consciência, em particular a consciência moral.

Serão discutidas também relações entre a consciência e a justiça divina retributiva em **Richard III**. Nessa peça, personagens como o Duque de Clarence e o Rei sentem temor de uma possível justiça divina que possa vingar os crimes e as faltas cometidas tanto por eles mesmos como por seus súditos. Clarence, preso na torre do castelo, tem um sonho com Warwick, seu sogro, que foi morto por ele em combate. Ele teme que, por isso, a justiça divina possa recair sobre sua família. Sua consciência atormenta-o e sua atitude é orar como num exame de consciência. Posteriormente, Clarence é brutalmente assassinado e, por conseguinte, o rei teme que a justiça divina possa recair sobre ele e seus súditos. Nessas duas cenas, nota-se o quanto o temor de uma justiça divina retributiva desencadeia frêmitos de consciência e remorso nas personagens, como uma espécie de reação punitiva antecipatória.

De modo similar, o Segundo Assassino de Clarence teme sua consciência antes de cometer o crime. Seu temor, instantes antes da ação, torna-se fantasmático, despertando o remorso e a consciência de ser punido pelo assassinato de Clarence. O assassino teme muito as inevitáveis conseqüências tanto quanto o próprio crime. A consciência aqui é tida como um

humor momentâneo, outrora um hábito normal. Para ele, a consciência é delatora dos atos de um homem, tornando-o covarde. Dessa mesma forma, Richard III sente remorsos apenas no final da peça, na noite que antecede a batalha final. Durante um pesadelo, imagina todas as suas vítimas que lhe predizem “despair and die”. Sua consciência surge apenas muito tardiamente, quando pressente que tudo está quase perdido e teme, por isso, que possa sofrer punições por seus crimes.

No capítulo três, *Tensões Psicológicas em Macbeth: a Consciência e a Ambição*, será apresentado uma análise do problema da consciência e da ambição principalmente em **Macbeth**. Para tanto, será estabelecido um contraponto com a crítica de Shakespeare, no sentido de elucidar elementos obscuros da peça, tanto quanto criticar falhas e lacunas deixadas pela crítica. Para isso, faz-se uma comparação entre Consciência e Ambição em **Macbeth** e **Julius Caesar**, a fim de demonstrar semelhanças entre as peças, com base na análise de Knight (2001). Também serão feitas comparações entre as figurações da consciência, fantasia, imaginação e covardia em Macbeth com as observações de Montaigne em seus ensaios, a fim de elucidar peculiaridades desses problemas na época. Montaigne relata casos que se assemelham ao temor de Macbeth de ter assassinado Duncan, a ponto de o assassino deixar transparecer que cometeu algum ato condenável.

Desse modo, há a íntima relação entre Macbeth e Banquo. Num certo sentido, Banquo funciona como a consciência de Macbeth que não seguiu “o caminho do mal”. Shakespeare criava personagens similares como Macbeth e Banquo, Othello e Iago, como um elemento estético para enfatizar um traço de uma personagem, como a consciência de Macbeth. Nesse sentido também, a inversão de papéis de Macbeth e de Lady Macbeth assinala um caso semelhante: antes do assassinato, Macbeth teme a ação, ao passo que Lady Macbeth tem a coragem que ele não possui; depois do assassinato, ela começa a demonstrar sinais de remorso, ao passo que ele mostra a coragem e destemor que ela tinha no início da peça.

Em seguida, serão discutidas as relações entre Loucura e Consciência de Lady Macbeth. A consciência é tão atormentadora que leva Lady Macbeth à loucura. Provavelmente, como assinalam Freud e Stauffer, ela teria reprimido seu temor por muito tempo, a ponto de enlouquecer. Ela sofre de sonambulismo, revelando que ela e Macbeth cometeram dois crimes: o de Duncan e o de Banquo. Como se percebe, Shakespeare criava artifícios dramáticos para realçar um problema. Nesse caso, a loucura de Lady Macbeth pode ser visto como um artifício para enfatizar sua consciência que, por ter surgido tarde demais, a enlouquece.

## NOTA EXPLICATIVA

Em alguns momentos da dissertação, tive de repetir a citação de algumas passagens das peças de Shakespeare. Se citei mais de uma vez alguma passagem, como o *tomorrow, and tomorrow, and tomorrow*, não foi mero descuido, mas porque adoto interpretação da obra de Shakespeare através de mais de um ponto de vista. Isso enfatiza, sobretudo, que a obra de arte admite inúmeras interpretações, dependendo do ponto de vista. Isso acontece principalmente com **Macbeth** e **Richard II**.

Também as notas do texto podem parecer um tanto cansativas. Contudo, procurei sempre mostrar possibilidades para novas pesquisas ou fontes de leitura complementar para pesquisas mais aprofundadas sobre o assunto. Outras notas são as traduções das citações do texto de Shakespeare, que procurei fazer livremente. Assim, se o leitor preferir, pode ignorar as notas, para não interromper a leitura do texto.



## 1. Tensões Políticas e Históricas em *Macbeth* e no Drama de Shakespeare

*Confusion now hath made his masterpiece!  
Most sacrilegious murder hath broke ope  
The Lord's anointed temple, and stole thence  
The life o' the building! (McB, II, iii, 65)<sup>2</sup>*

**Macbeth** é considerada por alguns críticos, como Tillyard (1962), Bárbara Heliodora (1978) e Nostbakken (1997), uma tragédia histórica e política. A peça apresenta tensões históricas e políticas do contexto elisabetano-jacobino, que já apareciam em outras peças como **Richard II** e **Hamlet**. Outros críticos, porém, como Kott (2003), Brennan (1988), Bradley (1986) e Rossiter (1961) se concentram basicamente nos elementos estéticos da tragédia, em suas dimensões metafísicas, poéticas e abstratas. Embora **Macbeth** apresente essa dimensão abstrata e metafísica intensamente assinalada pelos críticos, como a metafísica do mal, assinalada por Knight (2001), tais elementos não se dissociam da dimensão concreta, histórica e política. Ao contrário, a peça funde essas duas dimensões – metafísica e política – criando uma atmosfera poética muito mais orgânica, onde as tensões políticas se coadunam com as tensões psicológicas. Tillyard assinala em sua obra **Shakespeare's Histories Plays** (1962), que “a ‘Escócia’ é uma parte mais orgânica [de **Macbeth**] do que a Dinamarca é de **Hamlet**.” (p. 315). R. Frye (1984) também demonstra muito bem esse conjunto de tensões históricas e psicológicas em **Hamlet**, em que a fusão dos elementos históricos com os problemas psicológicos é reencenada na peça. Nesse sentido, é necessário elucidar elementos históricos, políticos, filosóficos e teológicos específicos da época, como os conceitos de tirania, obediência absoluta ao soberano, tiranomaquia, monarcaquia e o poder divino dos

---

<sup>2</sup> Todas as citações serão indicadas pela sigla da peça (por exemplo, **McB**), seguidas do ato (em maiúsculo romano), e a cena (em minúsculo romano) e o número inicial do verso em números arábicos:

**McB** – **Macbeth**

**JC** – **Julius Caesar**

**MV** – **Merchant of Venice**

**Ham** – **Hamlet**

reis. É preciso analisar tais elementos em consonância com os artifícios estéticos, para mostrar a intensidade dos conflitos psicológicos aguçados por essas tensões políticas e históricas. Faz-se necessário relacionar tais noções com o pano de fundo patente da peça, a fim de se imaginar as reações do público de Shakespeare, como também aguçar o senso estético e interpretar elementos obscuros para o público contemporâneo.

Essas referências históricas latentes em **Macbeth** proporcionam à peça uma dimensão concreta através de traços similares com a política e as estruturas de pensamento da época. As reações à tirania, à usurpação do trono e à violação da soberania humana e divina se configuram como um eixo de tensões políticas e psicológicas perturbadoras da ordem em **Macbeth**. Esses conflitos reverberam não só na esfera política e no macrocosmos e no microcosmos, mas também nas reações e gestos das personagens da peça. Para se ter uma idéia da força desses embates na peça, pode-se imaginar a reação do público, pois até mesmo as atitudes para com a soberania do rei causavam discussões paradoxais para os contemporâneos de Shakespeare. Nostbakken, em sua obra **Understanding Macbeth** (1997), assinala que essas tensões se originavam devido a dois fatos principais:

Não havia, contudo, um ponto de vista único, universal de monarquia e as diferenças originavam-se, em parte, de dois fatos: em primeiro lugar, que nem todos concordavam plenamente qual equilíbrio de poder devia existir entre o rei, os súditos e o parlamento, e, em segundo, que alguns teóricos estavam convencidos de apresentar uma imagem ideal de como as coisas deviam ser, ao passo que outros estavam mais interessados em que práticas deviam ser tomadas quando a realidade não estava à altura do ideal. (NOSTBAKKEN, 1997, p. 32)

Tais paradoxos são ora sugeridos ora encenados nas peças de Shakespeare. Como será visto, em **Macbeth** esses problemas tomarão dimensões não só políticas, mas cósmicas e psicológicas também.

### 1. 1. Tirania e as Idéias de Ordem em *Macbeth* e na era elisabetano-jacobina

**Macbeth** inicia numa atmosfera de traição que ecoará nos conflitos que se proliferam ao longo da peça. O barão<sup>3</sup> de Cawdor trai Duncan e é punido, por isso, com pena capital. A atmosfera de traição aparece na primeira fala do capitão que relata o estado da revolta: “The merciless Macdonwald – / Worthy to be a rebel, for to that / The multiplying villainies of

---

<sup>3</sup> Barão é um título aproximado para a tradução de Thane, que não tem correspondente nem na Inglaterra. Trata-se de um título escocês que se aproxima também do nobre feudal. **The Random House Colledge Dictionary** (1975) traz a seguinte tradução: **thane**. n arc. 1 proprietário livre, nobre. 2 guerreiro. 3 lorde feudal. 4 pessoa que presta serviço militar em troca da propriedade de terras.

nature / Do swarm upon him – from the western isles / Of kerns and gallowglasses is supplied.”<sup>4</sup> (**McB**, I, ii, 9-13). O relato das intensas lutas sangrentas cria a imagem de uma Escócia dominada pela guerra civil e por tentativas de invasões estrangeiras. Essa tensão na peça já é sugerida pela primeira aparição das Bruxas<sup>5</sup> e é intensificado pelos relatos de traição e revolta contra o reino de Duncan. Evocam uma atmosfera de conspiração que culminará no crime de Macbeth. Essa atmosfera se configura pela nebulosidade da charneca,<sup>6</sup> pela constante referência à noite e fumaça, pela aparição das bruxas e pela violação do cosmos, que se agravará na cena do canibalismo dos cavalos de Duncan (**McB**, II, iv).

Nessa atmosfera de tensão e conflito, Duncan é informado da situação da revolta, recebendo a notícia da traição do Barão de Cawdor: “Norway himself, / With terrible numbers, / Assisted by that most disloyal traitor / The thane of Cawdor, began a dismal conflict...”<sup>7</sup> (**McB**, I, ii, 51-54). Nesse clima de tensão e de revolta, Macbeth concebe a traição contra Duncan: “Glamis, and thane of Cawdor! / The greatest is behind.”<sup>8</sup> (**McB**, I, iii, 116-117). É nessa atmosfera de conflito e instabilidade política que a peça introduz paulatinamente a traição de Macbeth. No início da peça, Macbeth é considerado um súdito leal de Duncan, mas depois de assassinar Duncan e usurpar o reino, é considerado um tirano e usurpador do trono. Macbeth trai seu soberano, sempre consciente e relutante em cometer o crime, pois conhece as conseqüências de um regicídio; sabe que o Barão de Cawdor foi executado por traição.

Assim também, o público da época sentiria essa tensão conflituosa e intuiria as conseqüências de uma revolta. A introdução do caso de Cawdor serve para preparar o terreno para um conjunto sucessivo de traições. O exemplo de Cawdor é como os exemplos de decapitação pública usados para a contenção de revoltas contra o poder monárquico. De forma emocional e imaginativa, Macbeth teme as conseqüências de sua ousadia de matar o rei. Ele está imbuído do temor punitivo antecipatório das possíveis conseqüências de uma

<sup>4</sup> Todas as traduções das citações de Shakespeare são traduções livres do autor dessa dissertação. Não é o objetivo aqui fazer a tradução métrica e do rimário do verso de Shakespeare, mas apenas do sentido das falas: O impiedoso Macdonwald – / Digno de ser um rebelde, pois para isso / A múltiplas vilanias da natureza / Se aglomeram sobre ele – das ilhas do oeste / É suprido com cavaleiros e soldados.

<sup>5</sup> O termo “Weird Sisters”, literalmente as “Irmãs do Destino”, designa figuras ambíguas que não são apenas bruxas ou feiticeiras, mas uma mescla ambígua de bruxas, Parcas e Erínias, como apontam, respectivamente, Kenneth Muir *Introduction to Macbeth*, e Knight, **The Wheel of fire**, op. cit., 2001.

<sup>6</sup> As metáforas e as imagens em **Macbeth** tendem a uma configuração algo barroca, devido à fusão de imagens paradoxais, escuras, sombrias. Os sentimentos ambivalentes de Macbeth, que oscilam como um pêndulo entre a vontade de conquistar a coroa e a indecisão de matar Duncan também se configuram como imagens que sugerem essa oscilação paradoxal barroca. Pode-se dizer que se trata de uma peça de Shakespeare com traços barrocos.

<sup>7</sup> O próprio Norueguês, / Com números terríveis, / Ajudado pelo mais desleal traidor / O barão de Cawdor, começou um conflito sombrio.

<sup>8</sup> Glamis e barão Cawdor, / O maior está por vir.

revolta, pois tem escrúpulos morais ao agir contra Duncan.<sup>9</sup> Como será visto, as tensões políticas em **Macbeth**, portanto, concretizam-se não só no plano do Estado, do clã e do cosmos, mas também no plano psicológico e emocional.

Em relação à tirania, na época de Shakespeare, afirma R. Frye em seu estudo histórico **The Renaissance Hamlet: Issues and Responses in 1600** (1984), “os tiranos eram radicalmente distintos dos reis, e o tiranicídio do regicídio”. (1984, p. 38). Regicídio era o assassinato de um governante justo, ao passo que o tiranicídio era a destronação de um opressor injusto e usurpador. Um dos teóricos políticos mais influentes da época, George Buchanan, assinala que “os tiranos, criando a falsa aparência de um reino, quando por meios oportunos e por infração obtiveram-no outrora, não podem mantê-lo sem o crime, nem podem desistir deles sem destruí-lo”.<sup>10</sup> O instigador da tirania era, em geral, identificado com o Satã, e, como afirma Frye, “um rebelde é pior do que o pior príncipe, e a rebelião pior que o pior governo” (1984, p. 12). Em **Macbeth**, essa analogia é evocada quando Malcolm menciona a figura de Satã para se referir a Macbeth como um tirano: “Angels are bright still, though the brightest fell; / Though all things foul would wear the brows of grace”.<sup>11</sup> (**McB**, IV, iii, 22-23). Essas figurações na peça assinalam como Shakespeare articulava esteticamente de modos diferentes essas concepções de tirania e usurpação da era elisabetana. Segundo Claude-Gilbert Dubois, em sua obra **O imaginário da Renascença** (1995), havia um grande acúmulo de construções imagísticas relativos ao poder e à tirania que se relacionavam a monstros como o Leviatã, Dragões, Lúcifer ou o Diabo. Essas construções figurativas tinham base nos textos bíblicos fundadores de Ezequiel, Daniel e o Apocalipse. Até mesmo os *Sabbats* e os rituais de bruxaria estavam relacionados ao poder tirânico na época.<sup>12</sup> Assim, é possível pensar nas figurações animalescas e demoníacas em Macbeth como um conjunto imagístico que assinala a presença do poder usurpador e ilegítimo.

Os problemas políticos como a tirania e o tiranicídio eram discussões políticas específicas da Inglaterra do século XVI. Em **Macbeth** a tirania se apresenta de modo muito semelhante à concebida na época de Shakespeare. Por exemplo, a atitude de assassinar os súditos que são uma ameaça ao trono, a contratação de assassinos e o temor de ser destronado

<sup>9</sup> Stanley Wells e Robert Smallwood mencionam brevemente sobre o caráter moral e escrupuloso de Macbeth em **The Themes of Shakespeare**, op. cit. 2004.

<sup>10</sup> Buchanan apud Frye, p. 38. Outro conceito de tirania na época é dado por Johannes Althusius, em *The Politics*, de 1603. Para ele, “A tyrant is therefore one who, violating both word and oath, begins to shake the foundations and unloosen the bonds of associated body of the commonwealth. A tyrant may be either a monarch or a polyarch that through avarice, pride, or perfidy cruelly overthrows and destroys the most important goods of the commonwealth, such as its peace, virtue, order, law, and nobility.” (p. 40)

<sup>11</sup> Os anjos ainda são radiantes, embora o mais radiante caiu; / Mesmo assim, todas as coisas podres usam o semblante da graça.

<sup>12</sup> Sobre isso veja Dubois, 1995, p. 174-189.

caracterizava as tiranias na época. Roland M. Frye apresenta observações sobre o contexto de época e sobre tirania, soberania, monarquismo<sup>13</sup> e tiranicídio que podem dar alguma luz para estudo de **Macbeth**. Segundo o autor, se um rei fosse assassinado injustamente, seus súditos reagiriam de maneiras totalmente opostas. Vale lembrar que, em **Hamlet**, a indecisão do príncipe em matar Claudius não reside na inação devido ao medo ou ao fardo de seu dever de vingar o assassinato do pai. Para isso, é preciso levar em conta problemas da época como a doutrina da retribuição, a resistência passiva, pregada pelo anglicanismo, e o tiranicídio. O que estava em jogo de fato, de um lado, era o dever de aceitar que Claudius, embora assassino do Hamlet pai, era rei, e, portanto, ungido por Deus como seu representante na terra,<sup>14</sup> e, de outro, considerar a obrigação do príncipe de livrar o reino usurpado por um tirano que destruía o estado e a coroa. (R. FRYE, 1984, p. 11)

A questão era muito mais complexa do que simplesmente tomar a decisão de vingar a morte de um rei, pois as insurreições contra os reis eram um temor constante na era Tudor. O clima de tensão na Renascença, em particular as tensões causadas pela Reforma e pelas guerras religiosas, gerou uma necessidade patente de se conter rebeliões e desordens,<sup>15</sup> numa época em que um grande número de *homeless* invadia as cidades, possibilitando revoltas contra o estado monárquico.<sup>16</sup> Além disso, até então, o acesso à informação, com a invenção da imprensa, não tinha tomado proporções de longo alcance num curto espaço de tempo. A quantidade de discursos teológicos, filosóficos e doutrinários publicados no período revela esse temor pela rebelião e desordem. Em meio ao turbilhão de idéias que surgiam a todo instante, criou-se um clima de tensão e angústia frente insurreições contra reis e até mesmo tiranos. Dentre esses diversos discursos, *The Book of Homilies* lido nas igrejas é um dos exemplos extremos, pois recomendava obediência absoluta aos soberanos e condenava rebeliões, pois violavam o poder divino concedido aos reis. Essa visão é momentaneamente sugerida por Shakespeare em **Macbeth**. Quando Malcolm afirma: “Bleed, bleed, poor country! / Great tyranny! lay thou *thy basis sure*, / For goodness dare not cheque thee: wear

<sup>13</sup> Segundo Frye, “The monarchomachs addressed themselves to what they regarded as the extreme abuse of power. They were diverse lo, including Protestants and Catholics alike, who were often influenced by each other despite their religious differences. All monarchomachs justified armed resistance where necessary to curb the abuses of royal power. As for the actual killing of a tyrant, some argued for it as a noble act, while others were more reticent, but few would have denied it as a possibility under extreme circumstance”. p. 42.

<sup>14</sup> Sobre o poder ungido dos reis veja KANTOROWICZ, Ernst H. **Los dos cuerpos del rey**, 1985. Esse assunto será tratado especificamente mais adiante.

<sup>15</sup> Sobre o problema das tensões e rebeliões durante o período da Reforma, Contra-Reforma e guerras religiosas, veja DELUMEAU, Jean. **Nascimento e afirmação da Reforma**. Trad. João Pedro Mendes. São Paulo: Pioneira, 1989.

<sup>16</sup> As reformas agrárias durante o século XVI deixaram um grande número de antigos lavradores completamente *homeless*. Shakespeare retoma romanticamente esse fato em várias obras, como em *King Lear*, quando Edgar se disfarça de Poor Tom, um Bedlam Beggar. Sobre isso, veja Pereira (2008), **Hamlet**, tradução e notas por Lawrence Flores Pereira, Editora 34, 2008. Veja também Foucault, **História da loucura**, 2008.

thou thy wrongs; / The title is affeer'd!"<sup>17</sup> (McB, IV, iii, 31-35, grifos meus). Embora Macbeth seja considerado um tirano, as bases do poder de um tirano na época eram de alguma forma sustentadas pela *Doctrine of Rebellion*, que proibia qualquer reação contra um soberano, mesmo que fosse um tirano. O público do teatro shakespeariano poderia reagir de modo extremamente ambíguo: por um lado, abominar a atitude de Macbeth, mas, por outro, negar a possibilidade de Macbeth ser destronado. Essas posturas ambivalentes quanto aos tiranos criavam um pêndulo que oscilava entre extremos, desencadeando paradoxos na opinião geral do público. Por exemplo, Tillyard, em sua obra **The Elizabethan World Picture**, assinala que era melhor obedecer a um péssimo rei do que incorrer numa guerra civil, pois havia a necessidade de o estado manter uma monarquia intacta (1958, p. 64). A resistência passiva, pregada nas igrejas através das Homilias como uma forma de conter insurreições, teve de fato efeito. Além desses discursos doutrinários, a concepção medieval de hierarquia e ordem descrita pelos tratados de cosmografia medieval, retomados na Renascença, era uma premissa latente no drama e na poesia do século XVI e início do século XVII.

A obra de Tillyard demonstra os principais aspectos filosóficos e cosmológicos dessa concepção na obra de Shakespeare e de outros poetas contemporâneos. A concepção de um mundo ordenado fundava-se na premissa de que todos os elementos celestes e terrestres estavam intimamente relacionados entre si, de modo que os elementos inferiores eram comandados pela influência dos elementos superiores. Assim, Deus e os anjos estavam acima do rei, assim como o rei estava acima da Igreja e a essa, por sua vez, acima dos fiéis e súditos do reino. A hierarquia decrescente era determinada pela idéia de ordem, mas também era frágil e poderia ser ameaçada pela possibilidade de questionamento desse sistema, desencadeado pelas insatisfações, pelas descobertas e pelos discursos científicos na época. Essa concepção Renascentista do cosmos ordenado logo apresentou dissensões fora da Inglaterra, com a redefinição da ordem geocêntrica para a ordem heliocêntrica, defendida por Copérnico e depois por Kepler e Galileu. Mas é interessante notar que Shakespeare nem sempre se manteve atrelado a essa ordem cósmica escalonada, como se pode perceber nessa carta de Hamlet a Ofélia, quando se apresenta aparentemente louco:

Doubt thou the stars are fire;  
Doubt that the sun doth move;  
Doubt truth to be a liar;

---

<sup>17</sup> Sangra, sangra, pobre país! / Grande tirania! Assente tuas bases seguramente, / Pois a bondade não ousa te testar: use como roupas os teus danos; / O título está assegurado

But never doubt I love.<sup>18</sup> (**Ham**, II, ii)

Apesar desse exemplo, não só Shakespeare, mas também a Renascença inglesa mantiveram-se atrelados a essa concepção medieval, uma vez que as dissensões sobre o geocentrismo iam contra a justificativa do poder divino dos reis e a ordem escalonada e hierárquica do universo. Essa concepção vai perdurar até o século XVII.<sup>19</sup> Ao analisar o discurso de Ulisses em **Troilus and Cressida**, Tillyard assinala que havia uma correspondência inevitável e natural entre os elementos:

O sol, o rei, a primogenitura estão juntos; a guerra dos planetas é ecoada pela guerra dos elementos e pela guerra civil na terra; as fraternidades e as associações simples nas cidades encontram-se junto com uma referência oblíqua para a criação da confusão do caos. Eis uma imagem da atividade imensa e variada, constantemente ameaçada pela dissolução, e contudo resguardada disso por uma força superior unificadora. (1958, p. 10)

A idéia de ordem perpassava todo universo num movimento gradativo do maior para o menor, do macrocosmo para o microcosmo. Essa concepção é uma herança da cosmografia medieval que descrevia o universo constituído pelo céu escalonado. Jean Delumeau, em sua obra **O que sobrou do paraíso** (2003) descreve minuciosamente a concepção do céu escalonado nos escritos medievais. Esse arcabouço hierárquico cosmológico tem suas bases nos escritos de Ptolomeu e de Aristóteles, como no *Tratado do céu*, que já descreviam essa estrutura cósmica ordenada de um centro fixo, cuja força movia as outras esferas das extremidades. A cosmografia medieval cristã modificou esse arcabouço, criando um adendo, o empíreo, dividindo essa estrutura em céu superior e céu inferior.<sup>20</sup> Essa concepção foi assimilada por Dante na sua **Divina Comédia**, mas a concepção herdada pela Renascença foi a da “hierarquia celeste” neoplatônica do Pseudo-Dionísio. Para Delumeau, essa concepção

<sup>18</sup> Duvide que as estrelas sejam fogo; / Duvide que o sol se mova; Duvide que a verdade seja uma mentirosa; / Mas nunca duvide que eu te ame.

<sup>19</sup> O primeiro filósofo a romper radicalmente com a escolástica medieval e, portanto, a colocar em cheque a ordem cósmica escalonada foi Nicolau de Cusa. Ernst Cassirer, em **Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento** (2001), assinala que Nicolau de Cusa, em seu tratado *De Docta Ignorantia*, questionou não só a existência divina, mas a “possibilidade de se conhecer Deus” (p. 18). Para ele o problema do conhecimento era central, algo que a escolástica medieval, em seus dilemas irreconciliáveis, sempre direcionava a uma explicação metafísico-religiosa. Por isso, Nicolau de Cusa critica a escolástica devido a um problema metodológico, pois, segundo Cassirer, “todo conhecimento pressupõe uma comparação que, por sua vez, nada mais é do que uma medição, se analisada mais detalhadamente. Mas para se medirem um ao outro e um pelo meio do outro dois conteúdos quaisquer, a primeira condição que se impõe como premissa indispensável para esse processo é a da *homogeneidade*. Eles têm de ser relacionados a uma mesma unidade de medida; devem ser concebidos como pertencentes a uma mesma ordem de grandeza. Mas justamente essa condição não se satisfaz, quando a meta e o objeto do conhecimento passam de uma realidade finita, condicionada, singular, para um objeto absoluto. Este último, por sua própria essência e definição, está além de toda e qualquer possibilidade de comparação e medição e, portanto, além de toda e qualquer possibilidade de conhecimento.” (pp. 18-19). Para uma análise mais detalhada, veja Cassirer, op. cit., 2001.

<sup>20</sup> Não é a intenção aqui fazer um estudo exaustivo desse assunto. Para uma exposição mais detalhada dessa hierarquia medieval, veja Delumeau, **O que sobrou do Paraíso**, pp. 46-61.

via a criação como uma ‘emanação’ produzindo um espessamento gradual à medida que nos afastamos da unidade luminosa da origem para descer por graus sucessivos ao múltiplo corporal. A vida espiritual consistia em uma ascensão para o divino por meio das diferentes graduações, simultaneamente éticas e cósmicas, do universo. (DELUMEAU, 2003, p. 49).

Dentro dessa esfera, havia uma coerência que mantinha a ordem do cosmos que não podia ser violada, o que explica o temor constante de desordem. Essa hierarquia fechada, considerada perfeita em si mesma, foi, por muito tempo, um modelo para explicar a “correspondência entre o homem e o mundo, o microcosmo e o macrososmo” (DELUMEAU, 2003, p. 285). Delumeau assinala que muitos defensores desse sistema acreditavam que Deus colocou o homem no centro desse sistema, como Leonardo Da Vinci, por exemplo, que afirmava que “o homem é o modelo do cosmo” (2003, p. 286). Essa mesma idéia reaparece em **Hamlet**, que define o homem como o parágrafo de todos os animais:

What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculty! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world! the paragon of animals! <sup>21</sup>  
(**Ham**, II, ii, 296-300)

Nessa afirmação de Hamlet, é patente a valorização do homem como centro do universo, mas esse centro não era simplesmente um homem comum. Na verdade, é bastante provável que esse homem, “in apprehension how like a god”, sutilmente sugere que se trate dos soberanos da era Tudor. Nesse sentido, Tillyard apresenta um dado que é revelador sobre a importância dada aos soberanos na hierarquia cósmica no período, algo que não soaria estranho aos elisabetanos:

A grandeza da era elisabetana era conter tanto a nova [ordem] sem romper a forma nobre da velha ordem. É aqui que a própria Rainha entra. De algum modo os Tudors inseriram-se na constituição do universo medieval. Eles faziam parte do padrão e eles mesmos se fizeram indispensáveis. Se era para preservá-los, devia ser como parte desse padrão. Era um assunto sério, não uma mera ilusão se um escritor elisabetano comparasse Elizabeth com o *primum mobile*, a esfera-mestre do universo físico, e se cada atividade dentro do domínio rumo aos movimentos das esferas da ordem governasse a última facção pela influência de seu recipiente. (1958, p. 08)

A estrutura cósmica como tal, emprestada da Idade Média, foi convenientemente modulada para satisfazer as necessidades da época de conter as dissensões principalmente na esfera política. A comparação de Elizabeth como o *primum mobile* sugere que, no centro da

---

<sup>21</sup> Que obra de arte é o homem! Tão nobre na razão! Tão infinito em inteligência! Na forma e nos movimentos tão expressivo e admirável! Na ação como um anjo! Na compreensão como um deus! A beleza do mundo! O parágrafo dos animais!



ordem cósmica, levemente distorcida a partir do modelo medieval, estava o rei ungido como representante de Deus e motor que conduzia e dava força à ordem cósmica terrena. E isso fazia bastante sentido para os elisabetanos, já que Elizabeth I foi bem sucedida em reestabelecer a ordem sócio-política, incentivar o desenvolvimento econômico e cultural, além de ser de certa forma tolerante às práticas religiosas católicas e protestantes.<sup>22</sup> Daí uma conseqüente idealização da figura da rainha, tomada como enviada divina para uma Inglaterra que vinha sofrendo com as guerras civis e religiosas (Figs. 01 e 02). Por exemplo, Sir Philip Sidney, em seu poema *The Lady of May*, faz um elogio lírico-épico a Elizabeth I:

[The Countrywoman's Supplication to Queen Elizabeth]

To one whose state is raised over all,  
Whose face doth oft the bravest sort enchaunt,  
Whose mind is such, as wisest minds appall,  
Who in one self these diverse gifts can plant;  
How dare I, wretch, seeke there my woes to rest,  
Where eares be burnt, eyes dazled, harts opprest?

Your state is great, your greatness is our shield,  
Your face hurts oft, but still it doth delight,  
Your mind is wise, your wisdom makes you mild,  
Such planted gifts enrich even beggars' sight:  
So dare I, wretch, my bashfull feare subdue,  
And feede mine eares, mine eyes, my hart in you.<sup>23</sup> (SIDNEY, 1962, p. 03)

Assim como no poema **The Fairy Queen**, Edmund Spenser faz um elogio místico-idealizado de Elizabeth, Sidney também constrói uma imagem idealizada da rainha que reestabeleceu a paz e a prosperidade na Inglaterra do século XVI. É nítido aqui o contraste entre a voz lírica, *wretch*, e a grandeza da rainha que encanta os grandiosos e cuja sabedoria é incomparável. Sua grandeza e sabedoria são escudos que protegem seus súditos e seu reino. A rainha é fonte de alimento e conforto – “*feede mine eares, mine eyes, my hart in you*”. Vale lembrar que Sidney também tentava barganhar favores de Elizabeth I, apesar de não ser muito bem aceito pela rainha na corte.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Sobre isso ver Arnoldo Mondadori, em sua obra **Grandes Personagens da História Universal**. São Paulo: Abril Cultural, 1972. vol. III, em particular os capítulos 35 e 37, respectivamente sobre Elizabeth I e Shakespeare. Veja também a biografia sobre Elizabeth, de Neville Williams, **Elizabeth the First, Queen of England**, 1962.

<sup>23</sup> [A súplica da Camponesa à Rainha Elizabeth]

Para aquela cujo estado é erigido sobre todos, / Cuja face amiúde encanta os mais bravos, / Cuja mente é tão sábia, que assusta os mais sábios, / Que em alguém pode plantar esses diversos dons; // Como ousou, infeliz, tentar repousar aí minhas aflições, / Onde os ouvidos são queimados, os olhos ofuscados, os corações oprimidos?

Teu estado é grandioso, tua grandeza é nosso escudo, / tua face fere amiúde, mas ainda alegre, / Tua mente é sábia, tua sabedoria te torna meiga, / Tais dons plantados enriquecem até mesmo a vista dos mendigos: / Assim ousou eu, infeliz, meu temor acanhado vencer, / E nutrir meus ouvidos, meus olhos, meu coração em ti.

<sup>24</sup> Sobre isso veja o estudo introdutório de William A. Ringler Jr. às obras completas de Philip Sidney. Segundo Ringler, por volta de 1576-1577, Sidney retornou da Alemanha com o plano de estabelecer um acordo religioso para a reforma na Alemanha, com vistas a reforçar o poder da Inglaterra contra Espanha católica. Contudo, embora Sidney e seus amigos

O teatro de Shakespeare também apresenta idealizações similares. Em **Macbeth**, tanto Duncan como o rei da Inglaterra são apresentados como figurações idealizadas e boas, que cuidam de seus súditos, como afirma Malcolm em relação ao rei da Inglaterra: “A most miraculous work in this good king.”<sup>25</sup> (**McB**, III, iii). A propaganda de Elizabeth é re-evocada aqui e ali nas peças de Shakespeare, como em **Hamlet**, **Macbeth** e **Henry V**, como uma forma de reação positiva dos súditos para com os monarcas da época. É importante notar que a preocupação de Elizabeth I com a preservação da imagem do monarca sempre coexistiu com seu governo, não só no plano propagandístico, mas também em suas ações mais decisivas e determinantes de seu governo. É o caso da ordem de execução de Maria da Escócia, que, segundo Mondadori, (1972), Honan, (2001) e R. Frye (1984), Elizabeth I teria resistido por vários anos até autorizar a execução de Mary da Escócia, pois, segundo Elizabeth, isso abriria um precedente incomum, que poderia ameaçar seu poder tanto por parte de súditos revoltos que a ameaçavam com complôs na tentativa de destroná-la, como também por príncipes estrangeiros que tinham os mesmos interesses. Para Elizabeth, matar um soberano ia de encontro à concepção do direito divino dos reis, cultivada pelos monarcas tudors ao longo do século XVI.

Em relação às concepções de ordem escalonada, Stephen L. Collins (1984), em sua obra **From Divine Cosmos to Sovereign State**, também apresenta as relações entre o cosmos, o político e a consciência na era Tudor e jacobina. Para ele, havia uma ligação intrínseca entre as idéias de ordem e a consciência, que funcionavam como um recurso operativo da consciência moral do período. Ele assinala que a história intelectual da relação entre ordem e consciência mostra a “substituição do Estado soberano secular pelas instituições redentoras tradicionais”. (COLLINS, 1984, p. 4).<sup>26</sup> Uma vez que as antigas forças sociais de redenção não são mais tão operativas como foram outrora, “a realidade social parece menos coesiva e mais coerciva” (1984, p. 4). A idéia de ordem operava como um elemento definidor da consciência moral, processando assim a “redefinição do sentido” do princípio ordenador cultural e histórico.

A consciência estava ligada à realidade social por possibilidades limitadoras, o que se configurava como ordem na era Tudor. Collins aponta que isso ocorria pela “realidade que faz mediações institucional e discursivamente através das estruturas sociais tais como a polidez e

---

Walsingham e Dyer estivessem muito otimistas quanto ao fato, Elizabeth não gostou da idéia e, ao que parece, doravante Sidney não teve mais a mesma reputação na corte e não recebeu mais nenhuma missão nos próximos oito anos. Por isso, é provável que ele tenha escrito *The Lady of May* para reconquistar sua posição perante a rainha. Veja pp. XXV e XXVI, Sidney, 1962.

<sup>25</sup> Um trabalho mais miraculoso nesse bom rei

<sup>26</sup> Sigo aqui passo a passo as considerações de Collins sobre a idéia de ordem no período elisabetano-jacobino.

a linguagem. A consciência aparece como a qualidade de perceber a ordem nas coisas.” (1984, p. 04-05). Desse modo, a consciência ordena o discurso e a linguagem assim como o discurso ordena, configura a estrutura da realidade social. A necessidade de redefinição de sentido e de ordem era, para Collins, “o problema psicológico causado pela ausência de uma fonte bem-definida de identidade”. (1984, p. 05). Dessa forma, a conturbada história da Inglaterra do século XVI criou essa indefinição tanto da ordem como da consciência, e os líderes políticos Tudors tentaram, com sucesso, redefinir a idéia de ordem com base na cadeia do ser (chain of being):

A idéia Tudor de ordem com seus conceitos evidentes de correspondência é parte de uma visão escatologicamente Cristã do mundo. O puritanismo, embora negando a idéia tradicional de ordem e correspondência, ainda define um ponto de vista do mundo que é escotologicamente orientado, ou seja, baseado sobre a verdade final transcendental. [...] Os teóricos Tudor mantinham a visão medieval tardia de que a ordem era natural e de que a mudança era uma ameaça à ordem natural. (1984, p. 06)

Collins aponta que essa redefinição da ordem estava baseada em lugares comuns, num momento em que as “atitudes anômalas na ciência, na religião, na política e na poesia começaram a desafiar a comunidade tradicional” (1984, p. 08). Há uma tentativa desesperada em redefinir essa ordem, o que pode levar a atitudes como o isolamento do indivíduo<sup>27</sup> como forma de reencontrar a segurança. É o que acontece em **King Lear**, **Macbeth** e **Coriolanus**, como ressalta Collins:

O indivíduo torna-se a fonte final e completa da verdade, do valor, da vida. O comportamento correto é predito sobre os desejos do indivíduo. Conseqüentemente, tudo o que não for do indivíduo é falso, sem valor; e além disso a verdade torna-se isolamento. Cordélia e Coriolanus voltam-se tragicamente para si mesmos com fontes de força contra as sociedades cujas verdades públicas não mais asseguram o sentido, a ordem e a redenção. Para cada um deles, o indivíduo é apenas uma alternativa e o indivíduo se iguala à verdade. Mas a verdade não é “nada”. (1984, p. 10)

---

<sup>27</sup> Essa dissertação apresenta constantemente as noções de *indivíduo* e *cosmos* nessa dissertação. Segundo Cassirer (2001), em sua obra **O Indivíduo e o Cosmos na Filosofia do Renascimento**, indivíduo e cosmos eram duas facetas complementares que se constituíam mutuamente. O problema da liberdade na época, portanto da constituição do indivíduo, estava intimamente ligada ao problema do conhecimento. Quanto mais o indivíduo conhecia a si mesmo, o mundo, a ciência, a filosofia, as artes e o divino, tanto mais se tornava livre. As determinações de liberdade, livre-arbítrio e poder de ação do indivíduo eram frutos das interações do cosmos, assim como o indivíduo *agia* decisivamente na constituição desse cosmos. Essa relação de vetores em sentido opostos estabelecia um conflito e uma dinâmica de processualidade constante entre essas partes. Assim também, a noção de microcosmos como espelho do macrocosmos era assinalada devido à relação intrínseca entre o homem como centro do mundo e Deus como centro do universo. Se pensarmos em *Macbeth*, a ação do indivíduo age de modo determinante na configuração do cosmos, o que pode ser notado na agitação cósmica da peça desencadeada por seu crime. Isso também acontece em **Hamlet**, nos relatos da primeira cena, sobre o Estado fora do eixo e as inversões de tempo e espaço.

Esse é um problema não só enfrentado por Cordelia e Coriolanus, mas também por Timon de Atenas, e, em certa medida, Hamlet e Macbeth. Há uma diferença entre o público e o privado que tornam essas duas dimensões irreconciliáveis, em que o público torna-se insuportável e a verdade pode ser encontrada apenas no isolamento. Esse é um problema também analisado por Stephen Greenblatt em **Renaissance Self-Fashioning** (1984), em que o autor percebe uma tendência, no período, de se moldar atitudes públicas muito mais como uma tentativa de velar o privado, criando um abismo entre o ser e a aparência, o público e o privado. Em **Timon de Atenas**, a reclusão de Timon numa atitude misantrópica assinala o desespero insuportável de um herói cuja relação com o espaço público tornou-se frágil e atormentadora, visto que não há mais como encontrar, de fato, indivíduos cuja conduta social seja genuinamente natural e *não-modulada*. Collins assinala que a individualidade obviamente existia, mas “era marcada pelo lugar de alguém especificamente arranjado na sociedade organizada” em classes. (COLLINS, 1984, p. 21)

Collins faz uma análise bastante precisa sobre as diversas dimensões da idéia de ordem e da cadeia do ser (*Chain of Being*) nos séculos XVI e XVII. A idéia de ordem era um “conceito dinâmico capaz de explicar várias atitudes sociais mutáveis sem necessitar de uma revisão do valor da auto-consciência”. (1984, p. 15). Era uma ordem fixa, estática, organizada em uma cadeia que partia da escala divina (Deus), intermediada pelo poder dos reis concedidos por Deus,<sup>28</sup> em cuja base estavam os súditos que deviam obedecer e respeitar essa ordem considerada natural. No entanto, a idéia de segurança estava além de qualquer possibilidade humana, sendo apenas transcendente (COLLINS, 1984, p. 15).

Essas eram idéias cujas bases estavam na estrutura do pensamento medieval, que proibiam qualquer reação ou revolta contra a figura do rei. Por conseguinte, a consciência moral no período era coercitivamente definida por essa idéia de ordem, sendo que o regicídio, como em **Macbeth**, causaria desconforto e sentimento autopunitivo para o público, ou até mesmo um sentimento paranóico. Era considerado em si um ato antinatural e geralmente estava associado à ação demoníaca. As tensões políticas do reino eram desencadeadoras das tensões psicológicas, acentuando a consciência moral que causaria, numa situação como essa, temor pela justiça divina vingativa. Por isso, o “culto da autoridade” era facilmente justificado na era Tudor, apesar de haver oposições a essas idéias. Em geral, as *Homilies* tinham um poder de influência muito grande sobre o público na época, a ponto de modular não só as concepções políticas, mas também a consciência moral nesse período.

---

<sup>28</sup> Sobre o poder divino dos reis, veja Kantarowicz, *Los dos cuerpos del rey*, op. cit., 1985.

Por exemplo, percebe-se a transposição da idéia de ordem divina para a ordem terrena na *Homilia da Obediência*, quando o pregador descreve as esferas celestiais e as esferas terrenas:

Almighty GOD hath created and appointed all things in heauen, earth, and waters, in a most excellent and perfect order. In Heauen, hee hath appointed distinct and seuerall orders and states of Archangels and Angels. In earth hee hath assigned and appointed Kings, Princes, with other gouernours vnder them, in all good and necessary order. The water aboue is kept, and rayneth downe in due time and season. The Sun, Moone, Starres, Rainebow, Thunder, Lightning, Clouds, and all Birdes of the ayre, doe keepe their order. The Earth, Trees, Seedes, Plants, Hearbes, Corne, Grasse, and all maner of Beasts keepe themselues in order: all the parts of the whole yeare, as Winter, Summer, Moneths, Nights and Dayes, continue in their order: all kindes of Fishes in the Sea, Riuers, and Waters, with all Fountaines, Springs, yea, the Seas themselues keepe their comely course and order: and man himselfe also hath all his parts both within and without, as soule, heart, minde, memory, vnder standing, reason, speech, with all and singular corporall members of his body in a profitable, necessarie, and pleasant order: euery degree of people in their vocation, calling and office, hath appointed to them their duty and order: some are in high degree, some in low, some Kings and Princes, some inferiours and subiects, Priests, and lay men, masters and ser uants, fathers, and children, husbands and wiues, rich and poore, and euery one haue neede of other, so that in all things is to bee lauded and praised the goodly order of GOD, without the which no house, no Citie, no Commonwealth can continue and endure. (Homilie of Obedience, 1997, l. 1-29)<sup>29</sup>

Como se observa, nas primeiras linhas percebe-se a apresentação da ordem das coisas celestes que apresentam seu correlato terrestre. Na parte subsequente, apresenta-se a idéia de ordem reproduzida no mundo vegetal e animal, bem como no ciclo das estações do ano, no ciclo dos dias e das horas. Na última parte dessa exortação, percebe-se a idéia de ordem no plano psicológico e ético, em que a mente do homem é ordenada e deve obedecer ao desejo divino de manter a ordem hierárquica. Na parte seguinte, o pregador opõe à idéia de ordem a idéia de caos e desordem absoluta:

For where there is no right order, there reigneth all abuse, carnall liberty, enormitie, sinne, and Babylonicall confusion. Take away Kings, Princes, Rulers, Magistrates, Iudges, and such estates of GODS order, no man shall ride or goe by the high way vnrobbed, no man shall sleepe in his owne house or bedde vnkilled, no man shall

<sup>29</sup> Essa versão foi organizada por Ian Lancashire em *Renaissance Electronic Texts 1.2. Short-Title Catalogue* 13675. University of Toronto: 1997.

O DEUS todo poderoso criou e designou todas as coisas no céu, na terra, nas águas, numa ordem mais perfeita e excelente. No Céu, ele designou ordens e estados distintos e respectivos de Arcanjos e Anjos. Na terra ele nomeou e designou Reis, Príncipes, com outros governantes sob eles, numa ordem boa e necessária. A água acima é mantida e chove conforme o tempo e a razão. O Sol, a Lua, as Estrelas, o Arco-Íris, o Trovão, o Relâmpago, as Nuvens e todos os pássaros do ar mantêm sua ordem. A Terra, as Árvores, as Sementes, as Plantas, as Ervas, os Cereias, a Grama e todas as espécies de Feras mantêm-se em ordem: todas as partes do ano, como o Inverno, o Verão, os Meses, as Noites e os Dias, continuam em sua ordem: e o próprio homem também tem suas partes tanto internas quanto externas, como a alma, o coração, a mente, a memória, sob as quais estão a razão, o discurso, com todos os membros de seu corpo numa ordem proveitosa, necessária e agradável: a toda a classe de pessoas em sua vocação, chamado e ofício foi designado seu dever e ordem: alguns estão em posição superior, alguns em inferior, alguns são Reis e Príncipes, alguns inferiores e súdito, Sacerdotes e leigos, mestres e servos, pais e filhos, maridos e esposas, ricos e pobres, e cada um tem necessidade do outro, de modo que todas as coisas são para louvar e elogiar a ordem benéfica de DEUS, sem a qual nenhuma casa, cidade, Comunidade pode continuar e persistir.

keepe his wife, children, and possession in quietnesse, all things shall bee common, and there must needes follow all mischiefē, and vtter destruction both of soules, bodies, goodes, and common wealthes.<sup>30</sup> (1997, l. 30-37)

Aqui as referências à lassidão, volúpia e confusão babilônica levam não só à desestruturação moral, mas também a desestabilização e queda das figuras de ordem como reis, príncipes e juízes. Além da desordem hierárquica, a insegurança é desencadeada por assaltos e assassinatos, tendo como conseqüência a violação do humano e da soberania divina e dos reis. Nas linhas seguintes (l. 37-47), a figura do rei da Inglaterra, James I, é justaposta à figura divina:

But blessed bee GOD, that wee in this Realme of England, feele not the horrible calamities, miseries, and wretchednesse, which all they vndoubtedly feele and suffer, that lacke this godly order: and praysed bee GOD, that wee know the great excellent benefit of GOD shewed towards vs in this behalfe, GOD hath sent vs his high gift, our most deare Soueraigne Lord King IAMES, with a godly, wise, and honourable Counsell, with other superiours and inferiours, in a beautifull order, and godly. Wherefore, let vs subiectes doe our bounden dueties, giuing hearty thankes to GOD.<sup>31</sup> (1997, l. 37-47).

A paz do país se deve à figura do rei, cujos poderes e benesses são frutos da vontade divina. A cadeia hierárquica não só é modelada pela ordem, mas também pela idéia de beleza (*in a beautiful order*): aqui a idéia de ordem funde valores éticos e estéticos a fim de torná-la convincente e inclusive atraente. Com as afirmações de ordem, o pregador convida seu público a se tornar submisso à ordem cósmica, fundada em valores éticos e estéticos, considerada um atributo da vontade divina na terra. Através desses artifícios retóricos usados na argumentação dessa homilia, pode-se imaginar a força persuasiva desses discursos na era elisabetano-jacobina.

Além do mais, Collins salienta que a idéia de ordem no período agia coercitivamente sobre o indivíduo, o plano psicológico e a consciência. As tensões políticas causadas pela usurpação, pelo tiranicídio e pelo regicídio não só ocorriam no plano político, mas também tinham ressonâncias no particular, no indivíduo e na psicologia da época. A consciência moral era definida pela idéia de ordem, pois a psicologia Tudor, como aponta Collins, argumentava

<sup>30</sup> Pois onde não há ordem certa, aii reina o abuso, a liberdade carnal, a monstrosidade, o pecado e a confusão babilônica. Afasta Reis, Príncipes, Governantes, Magistrados, Juízes e tais posições da ordem de DEUS, nenhum homem podem cavalvar ou sair para longas distâncias sem ser roubado, nenhum homem pode dormir em sua própria casa ou leito sem ser morto, nenhum homem mantém sua esposa, filhos e posses na tranquilidade, todas as coisas serão comuns, e devem seguir todos os danos, e a destruição total tanto das almas, posses e bens comuns.

<sup>31</sup> Mas DEUS seja glorificado, que nós no Reino da Inglaterra, não sentimos as terríveis calamidades, misérias e desgraças que todos sem dúvida sentem e sofrem que carecem dessa ordem divina: e DEUS seja louvado, que nós conhecemos o grandioso excelente beneficio que DEUS nos deu nesse sentido, DEUS nos mandou seu maior presente, nosso mais querido Soberano Senhor Rei JAMES, com um Conselho divino, sábio e honrado, como outros superiores e inferiores, numa ordem bela e divina. Por isso, deixem-nos súditos fazer nossos deveres sagrados, dando graças calorosas a DEUS.

que uma mente corrupta causava uma conduta desordeira, ao passo que uma mente virtuosa ocasionava uma conduta ordeira. (COLLINS, 1984, p. 20-28).

Tanto em **Macbeth**, como em **Hamlet**, essas tensões políticas estão inscritas no pano de fundo das peças. O tiranicídio de Macbeth e Claudius é um problema que vem à tona nas cenas em que os tiranos demonstram sua consciência e nas alusões à violação do poder divino dos reis (cf. **Ham.** III, iii, 36-72).<sup>32</sup> Essa idéia é assinalada por Tillyard, pois a doutrina da rebelião era fundamental para a era Tudor:

De fato, corresponde àquela transferência de seriedade da contemplação religiosa à moralidade do acontecimento secular. A era Tudor ainda era intensamente religiosa, e o sentimento religioso que encontrou sua expressão nas complexidades da fé e no ritual medievais não foi completamente absorvida pela ordem protestante simplificada. (1958, p. 66)

O pensamento teológico medieval, que ainda figurava nos séculos XVI e XVII, apesar de não ser tão convincente na doutrina protestante, exigia maior disseminação. Figurações da resistência passiva reverberam nas peças de Shakespeare e, querendo ou não, corroboram para disseminar os princípios teológicos e políticos das soberanias da Era Tudor. Isso porque, consoante Nostbakken,

O tumulto na Inglaterra anterior ao estabelecimento da monarquia Tudor aumentara a angústia sobre sucessão e a estabilidade no Estado, pois ninguém queria um outro século de guerra civil. Assim, a ideologia ou sistema oficial de crenças fortemente defendia valores que ajudariam a manter a ordem. (1997, p. 32)

Apesar disso, algumas tentativas de conspirações contra o rei aconteceram na era Elisabetana. Por conseguinte, foram muito discutidas no período, o que influenciou para que Shakespeare abordasse esteticamente essa problemática e suas conseqüências em **Macbeth** e em outras peças. Uma delas foi a revolta da pólvora em 1605. Honan relata que Guido ou Guy Fawkes levou várias barras de ferro e vinte barris de pólvora, a fim de matar o rei, a rainha, o príncipe Henrique, bispos, nobres e cavaleiros.<sup>33</sup> (Fig. 03) Esse fato repercutiu muito na época. Honan realça que havia tantos envolvidos nessa conspiração que um grupo de jurados que investigou o caso, era incapaz de “distinguir entre o justo e o injusto” e essas figuras possivelmente pareceram muito “insólitas para Shakespeare” (HONAN, 2001, p. 400), o que de certa forma repercute na nebulosidade de **Macbeth**, assinala Honan.

<sup>32</sup> Em **Macbeth**, isso acontece de modo disseminado, como será visto aprofundadamente no capítulo 3.

<sup>33</sup> Sobre esses dados veja Honan, **Shakespeare: uma vida**, 2001, p. 399.

Outro caso muito curioso da época, anos antes da primeira encenação de **Macbeth**, foi o do português Lopez, médico da rainha Elizabeth, que possivelmente tentou envenená-la. Talvez porque fosse um judeu convertido, a corte considerou, em seu julgamento, suas afirmações ambíguas. Afirmou que amava Elizabeth, assim como amava Cristo. A corte achou sua afirmação ambígua e interpretou-a da seguinte maneira: o que os judeus fizeram para Cristo, ele quis fazer para a rainha. Por esse motivo, foi excetuado e esquartejado em praça pública.<sup>34</sup>

O padre Henry Garnet também foi executado sob suspeita de conspiração e esse fato é sugerido na cena do porteiro,<sup>35</sup> quando este permite que um jesuíta passe pelos portões do inferno: “Faith, here's an equivocator, that could swear in both the scales against either scale; who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to heaven: O, come in, equivocator”.<sup>36</sup> (**McB**, II, iii, 08-10). O tom irônico e sarcástico do porteiro também insinua a atmosfera de conspiração da peça, que já se delineia desde as primeiras cenas da peça. Eram freqüentes as reações contra o poder monárquico, mas essas eram contidas sempre de modo coercitivo.

Nesse sentido, vale lembrar que o teatro elisabetano não era apenas palco de entretenimento, mas também de discussões políticas da época. Nostbakken aponta que o teatro elisabetano:

Primeiro, a história ou a lenda dramatizada refletia as preocupações contemporâneas que podiam envolver adulação, debate, instrução ou até mesmo crítica velada. Segundo, reis e comuns assistiam da mesma maneira às performances dramáticas e assim os tópicos tinham que encontrar os interesses de ambas as partes. Terceiro, o palco era um lugar reconhecido para seus papéis instrutivos e subversivos, mas era também um lugar onde as pessoas iam simplesmente para se entreterem. Esses propósitos podem não parecer consistentes, mas, apesar disso, todos contribuíam para o que acontecia no palco e como as platéias reagiam. (1997, p. 27)

O teatro era um meio de interesses múltiplos, que visava não só ao entretenimento, mas também a objetivos políticos e ideológicos que eram subjacentes nas peças. Para Honan, Shakespeare não criou Banquo moralmente exemplar para agradar o rei:

Esse aspecto de Macbeth é biograficamente relevante, pois mostra como os interesses dramáticos de Shakespeare, seu realismo político, sua preocupação com a história, com a psicologia e com a verdade de fato ocupam seus pensamentos. Ele

<sup>34</sup> Sobre essa discussão veja Greenblatt, **Will in the World**, 2004, p. 277.

<sup>35</sup> Veja Honan e também Kenneth Muir, em sua introdução a **Macbeth**, 1997, pp. XXII e XXIV.

<sup>36</sup> De fato, tem um equivocador aqui, que podia jurar nos dois pratos da balança contra o outro prato; que cometeu traição bastante pelo amor de Deus, mas não podia enganar os céus: oh, entre, equivocador.’



não cria uma peça escocesa sob medida para agradar ao escocês Jaime I; sabe que tem de correr certos riscos e, então, aceita-os sem ser imprudente. (2001, p. 401)

O que Honan assinala é um interesse político de Shakespeare e de sua época que, de alguma forma, aparece na peça e denota as preocupações da era elisabetana e jacobina. Shakespeare não construiu uma imagem pura Banquo, mas omissa, pois ele sabe das profecias que Macbeth será rei e desconfia dele no início do ato III, cena i. (Fig. 04)

Se for levado em conta que todos esses escritos e tratados eram importantes nas discussões sobre a tirania no período, pode-se notar tais indícios em **Macbeth**. Após o assassinato de Duncan, Macbeth será chamado de tirano, traidor e usurpador. No entanto, inicialmente as suspeitas recaem sobre os filhos de Duncan, Malcolm e Donalbain, que fugem da Escócia. Supostamente subornam os guardas de Duncan para cometerem o crime. Rosse e Macduff discutem sobre sua fuga:

**MACDUFF.** They were suborn'd:  
Malcolm and Donalbain, the king's two sons,  
Are stol'n away and fled; which puts upon them  
Suspicion of the deed.  
**ROSSE.** 'Gainst nature still!  
Thriftless ambition, that wilt ravin up  
Thine own life's means! Then 'tis most like  
The sovereignty will fall upon Macbeth.  
**MACDUFF.** He is already named, and gone to Scone  
To be invested.<sup>37</sup> (**McB**, II, iv, 22-31)

A fuga dos filhos de Duncan favorece o velamento da traição de Macbeth. Por isso, a atmosfera de tensão aumenta e Macbeth é eleito rei da Escócia. A estratégia de Macbeth de matar os guardas para torná-los suspeitos do crime é um traço comum da tirania, pois os tiranos eliminavam os suspeitos que poderiam delatar seus crimes ou, então, atribuir a culpa a outro súdito. Ele aproveita a fuga dos príncipes da Escócia como argumento a seu favor, reforçando a idéia de parricídio: “We hear, our bloody cousins are bestow'd / In England and in Ireland, not confessing / Their cruel parricide, filling their hearers / With strange invention...”<sup>38</sup> (**McB**, III, i, 29-32). Assim como ele tira proveito da fuga de Malcolm e Donalbain, assim também Macbeth matará Banquo, pois considera-o perigoso para seu poder. Tomar o poder da Escócia exige que ele sempre cometa outros crimes para esconder o seu ato.

<sup>37</sup> **Macduff.** Foram subornados: / Malcolm e Donalbain, os dois filhos do rei, / Fugiram às escondidas; o que coloca sobre eles / Suspeitas do ato. / **Rosse.** Contra a natureza! / A ambição desperdiçada, que pilhará / Os próprios meios da própria vida! Então é muito provável / Que a Soberania ficará com Macbeth. / **Macduff.** Ele já foi nomeado, e foi para Scone / Para ser coroado.

<sup>38</sup> Ouvimos dizer que nossos primos sanguíneos estão hospedados / Na Inglaterra e na Irlanda, sem confessar / Seu cruel parricídio, satisfazendo seus ouvintes / Com mentiras estranhas

Inexoravelmente, Macbeth é levado a cometer outros assassinatos, arrasar o país, armar novas tramas, como também destruir o que lhe é mais precioso.

Na cena da “parada dos reis” (**McB**, IV, iii), Malcolm, Donalbain, Rosse, Macduff discutem o destino da Escócia e as atitudes de Macbeth. Essa cena é considerada por alguns críticos<sup>39</sup> prolixa e dispensável. Mas esses críticos desconsideram toda a problemática sobre a tirania e o tiranicídio pertinente para o período elisabetano-jacobino. Nessa cena, Malcolm, Donalbain e Macduff, exilados na Inglaterra, decidem reagir contra a tirania de Macbeth e pedem ajuda ao exército inglês, a fim de recuperar o trono e reestabelecer a ordem na Escócia. Macbeth é designado nessa cena como tirano e traidor. Malcolm afirma: “I grant him bloody, / Luxurious, avaricious, false, deceitful, / Sudden, malicious, smacking of every sin / That has a name...”<sup>40</sup> (**McB**, IV, iii, 57-60). O caráter de Macbeth é julgado moralmente por sua avareza, tirania e traição. Essa afirmação de Malcolm evoca as reações e julgamentos morais do período de Shakespeare em relação à tirania e à usurpação. Assim também, tanto Hamlet como o fantasma abominam as atitudes de Claudius como “that incestuous, that adulterate beast” (**Ham**, I, v, 42).

Vale notar como Shakespeare contrasta a tirania de Macbeth com a soberania do rei da Inglaterra na peça: “A most miraculous work in this good king; [...] / All swoln and ulcerous, pitiful to the eye, / The mere despair of surgery, he cures;”<sup>41</sup> (**McB**, IV, iii, 147-152). A oposição entre atitude de Macbeth com a do rei Inglaterra ressalta o poder tirano e as atitudes de Macbeth, ao passo que isso realça a bondade dos reis esperada na época. Essa cena assinala também o poder divino dos reis de curar,<sup>42</sup> pois se acreditava que possuíam poder para tanto. A imagem idealizadamente bondosa do rei propicia, através desse contraste, tonalidades negativas das atitudes de Macbeth. Se o rei da Inglaterra cura e dá bênçãos de maneira miraculosa, ao contrário, Macbeth, dizima os súditos, assolado por sua consciência e compulsão. Shakespeare paradoxalmente modula o caráter de Macbeth: de um lado, apresenta um tirano cuja irascibilidade é incontrolável, mas que, de outro, sofre os temores de sua consciência que o atormentam por suas ações.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> Sobre isso veja Kenneth Muir, *Introduction*. op. cit. 1997.

<sup>40</sup> Denomino-o de sanguinário, / Vuluptuoso, avarento, falso, enganador, / Inesperado, malicioso, cheirando a todo o tipo de pecado / Que tenha nome...

<sup>41</sup> Um trabalho tão miraculoso nesse bom rei; / todos tumores e úlceras, lementáveis ao olho, / O desespero total da cirurgia, ele cura,

<sup>42</sup> Veja mais adiante a exposição sobre o *Totem e Tabu* de Freud e sobre o poder de cura dos reis, no capítulo 2.

<sup>43</sup> Nesse sentido, pode-se notar que no Macbeth histórico, Duncan desrespeita a tradição da descendência patente na peça, mas Shakespeare omite esse dado. Ele decreta que Malcolm será o novo Príncipe de Cumberland. As reações de Macbeth são sugeridas apenas pelos silêncios como “The Prince of Cumberland! that is a step / On which I must fall down, or else o'erleap, / For in my way it lies” (**McB**, I, iv) . Nostbakken, em **Understanding Macbeth**, traz um problema medieval visto do ponto de vista de seu tempo: “In Macbeth's eleventh-century Scotland, monarchy did not have a long and stable tradition, and the crown did not automatically pass from one king to his son in hereditary succession. Instead, there was a complicated

Outro traço bastante marcante em **Macbeth** é a presença dos assassinos e de adutores, que muito se assemelham à guarda mercenária das tiranias da época, um dos sinais mais comuns das tiranias da época. Macbeth contrata três assassinos para matar Banquo. Ardilmente, coloca os assassinos contra Banquo: “Both of you / Know Banquo was your enemy.” (McB, III, i, 113-114). Maquiavel, no **Príncipe** (1985), destaca essa peculiaridade dos tiranos, ao referir-se às milícias, soldados e mercenários. Destaca que um rei tem armas próprias ou mercenárias, ou seja, os guardas “suíços”. (1985, p. 71-75). Tendo em vista esses argumentos da época, é justificável que Macbeth seja destronado, porque matou um rei legítimo e usurpa o país. Em outra passagem dessa cena, Macduff faz uma afirmação sobre as condições da Escócia sob o jugo de Macbeth:

O nation miserable,  
With an untitled tyrant bloody-scepter'd,  
When shalt thou see thy wholesome days again,  
Since that the truest issue of thy throne  
By his own interdiction stands accursed,  
And does blaspheme his breed?<sup>44</sup> (McB, IV, iii, 103-108)

Ele lamenta aqui a sorte da Escócia, reluta em acreditar que possa haver uma solução para o seu país e não admite a tirania e a destruição em toda parte. A resistência externa era uma

---

system based on both heredity and election. The king was chosen alternately from several different branches of the same family so that often a nephew rather than a son succeeded to the throne. If the heir appeared incompetent or too young, the nobility reserved the right to elect a more suitable king. Although several kings prior to Duncan had attempted to legislate lineal succession, they had been unsuccessful, and the resulting conflict and confusion frequently led to regicide and civil unrest. Not until Malcolm assumed the throne did hereditary succession become accepted, gradually leading to the Banquo line from which King James claimed descent.” (NOSTBAKKEN, p. 31). Talvez a revolta no início da peça se deva a esse problema de sucessão – Duncan tenta atrair a coroa para a sua linhagem, para seu filho Malcolm, não respeitando a seqüência aleatória adotada pela tradição: “This evolution of kingship provides interesting background to Macbeth because it indicates that historically when Duncan named Malcolm as Prince of Cumberland and therefore as heir, he was not following the normal practice and tradition. Macbeth, as a cousin in the royal family, would have had some legitimate right to the throne. Shakespeare omits this detail and instead emphasizes Macbeth's personal ambition, allowing the play to reflect ideas about kingship current in seventeenth-century England rather than in eleventh-century Scotland.” (NOSTBAKKEN, p. 31). Mas nem Macbeth, Lady Macbeth, ou qualquer outra personagem mencionam isso. Nem Shakespeare insiste no problema da nomeação de Malcolm. “At the same time Shakespeare incorporates some of the values of feudalism, a system that actually began after the period of Macbeth and Malcolm. Feudalism was a decentralized system of government in which lords and nobles had significant power. The balance of rights and duties between a king and his lords was based on strong personal ties of loyalty and rewards for honor. The feudal system is reflected in Macbeth in the lavish castles of the nobles that provide the setting, in the emphasis on loyalty, and in the arguments of conscience Macbeth struggles against as he contemplates the murder of his host and king.” (NOSTBAKKEN, p. 31). A peça gira em torno de um contexto ambíguo entre o contexto Escocês medieval e Elisabetano, bem como a transição entre a era elisabetana ao período jacobino. Desse modo, nota-se tensionamentos entre esses dois contextos da peça. Shakespeare conseguiu estabelecer os paradoxos da passagem do poder de Elizabeth I e James I, bem como aguçar as tensões históricas do início do século XVII através dessas sugestões do sistema feudal escocês. As tensões elisabetano-jacobinas se encenam nas noções de tirania, usurpação, tiranicídio e poder divino do rei; ao passo que as tensões medievais escocesas se encenam nos não-ditos e nos silêncios da peça. Assim, há dois panos de fundo que se movimentam ao mesmo tempo, agem, se confrontam e se delinham mutuamente. Esses contextos são: o primeiro, mais visível é o *sugerido*; e o segundo, o *invisível* e silenciado, é o esquecido e omitido. O contexto esquecido e silenciado é o contexto de época de Macbeth que Shakespeare omitiu na peça para seus fins políticos e dramáticos específicos em relação a James I. No entanto, esse contexto aflora nos não ditos e nos silêncios da peça. O contexto sugerido é mostrado nos problemas políticos mais gerais como poder do rei, que tangem as tiranias e rebeliões dos séculos XVI e XVII.

<sup>44</sup> Oh, nação miserável, / Com um tirano inominável com um cetro sanguinário, / Quando hás de ver novamente teus dias saudáveis, / Visto que os herdeiros verdadeiros do teu trono / Por sua própria interdição estão amaldiçoados, / E blasfemam sua espécie?

forma de depor uma tirania e reinstaurar a ordem num país arruinado por ela, com aponto R. Frye (1984, cap. 2). Por isso, decidem reagir contra Macbeth para livrar o país dos abusos da tirania.

Um crime contra um rei devia ser vingado e o tirano devia ser punido por isso, uma vez que viola o sangue real, trucidada a terra e os súditos do reino. Na era elisabetana e jacobina, quando um monarca era assassinado, era esperado que seu sucessor ou qualquer súdito vingasse a morte do pai. Em **Macbeth**, o tiranicídio será mais tarde concretizado por Macduff, que vingará a morte de sua esposa, de seus filhos e a de Duncan. Essa atitude de Macduff era o que se denominou de “monarcomaquia” ou tiranicídio, que se caracterizava pela resistência contra os monarcas injustos. Poucos teóricos e súditos na época negariam a possibilidade de se matar um tirano em situações extremas, mesmo para os adeptos do anglicanismo ortodoxo. (R. FRYE, 1984, p. 41-43)

Segundo R. Frye, o vingador deveria ser o familiar mais próximo, que seria obrigatoriamente encarregado de assassinar o usurpador. Mas somente o filho de um soberano podia cometer o tiranicídio. Desde a Idade Média, havia uma distinção muito clara entre uma pessoa privada e um governante. Segundo Tomás de Aquino, a pessoa privada era desprovida de dignidade real e, portanto, não tinha o direito de vingar um assassinato de um soberano. Essas visões indicam que “embora a retribuição era proibida para uma pessoa particular, era exigida dos governantes”. (R. FRYE, 1984, p. 29-31).

Mesmo que a doutrina Tudor proibisse resistência à autoridade estabelecida na Inglaterra, embora tirana, havia reações contrárias a essa doutrina, sendo inclusive vista de modos diversos por príncipes estrangeiros. Os precedentes históricos gregos e romanos estavam bastante presentes na época, apesar de terem sido rejeitados durante Idade Média. No entanto, as atitudes mudaram e alguns católicos passaram a concordar com a monarcomaquia, ao passo que outros continuavam discordando. (R. FRYE, 1984, p. 42). Além do mais, a posição dos magnatas Huguenotes era bastante incisiva, pois um príncipe legítimo era “obrigado a agir contra o tirano, mas somente ele podia iniciar tal ação e apenas quando seguro de seu fundamento e de sua consciência”. (1984, p. 168-169). Em outros casos, considerava-se também que qualquer cidadão podia vingar o tirano, mas caso falhasse, ficava provado que não se tratava de um tirano. (R. FRYE, 1984, p. 43). Como assinala Roland Frye, apesar de as rebeliões contra um tirano serem abominadas na Inglaterra e na França dos séculos XVI e XVII, um tirano devia ser destronado se cometesse atrocidades contra seu povo. Para o crítico,

Os magistrados os magnatas não podiam agir contra o monarca exceto em casos extremos. [...] Mas em casos de violação flagrante da justiça e da lei, os oficiais, os nobres e príncipes “não são apenas permitidos, mas obrigados, como parte do seu dever de seu ofício, e eles não tinham desculpa se eles falhassem ao agir” [Mornay]. Na verdade, “se eles falhassem em suprimir a tirania ou previni-la,” defende Mornay, eles partilhariam, por isso, da culpa do tirano. (1984, p. 74).

Do mesmo modo, em situações extremas, como as guerras religiosas francesas, obrigaram católicos e protestantes a reavaliarem sua passividade frente ao rei. A nobreza huguenote francesa convenceu-se de que devia lutar contra um governo católico como forma de diminuir os abusos dos soberanos injustos e tiranos. (R. FRYE, 1984, p. 13). Do mesmo modo, na segunda metade do século XVI na Inglaterra, as pessoas também foram obrigadas a se reabilitarem a lidar com os tiranos, quando a tirania e as conspirações contra o poder soberano eram uma ameaça constante. (R. FRYE, 1984, p. 42). Estava claro que o tirano devia ser morto, mesmo que fosse pela mão de alguém que não pertencesse à realeza e mesmo que violasse a crença de que o rei era ungido por Deus. Acreditava-se que nesses casos Deus intervinha como agente instruindo o vingador do rei assassinado.

Essa idéia de intervenção divina através de um súdito em casos extremos é sugerida em **Macbeth**, quando Malcolm afirma que “modest wisdom plucks me / From over-credulous haste: but God above / Deal between thee and me!”<sup>45</sup> (**McB**, IV, iii, 119-122). No caso de **Macbeth**, é Macduff quem vinga tanto a morte do rei como a de Banquo e da família Macduff. Aqui o tiranicídio se justifica não pela mão dos homens, mas de Deus, que se coloca entre Macduff e o tirano. As visões opostas sobre a monarquemaquia causavam tensão, angústia e apreensão no público. Poderia haver reações negativas e positivas em relação ao tiranicídio, mas grande parte do público ficaria com opiniões divididas, num conflito paradoxal, devido às diversas posições teológicas e políticas da época.

Frye relata o maior escândalo da época de Shakespeare que pode muito bem ilustrar a situação de um príncipe frente a um tirano que assassinou o rei. Por volta de trinta anos antes da primeira encenação de **Macbeth**, entre 1567 e 1568 o avô paterno do príncipe James VI da Escócia, James I da Inglaterra, preparou um memorial para que o neto vingasse a morte de seu filho, Darnley, Rei Henry. (R. FRYE, 1984, p. 31-33). O pai de James I foi encontrado morto no pomar, certamente assassinado pelo Conde de Bothwell, amante de sua mãe, a Rainha Mary da Escócia. Os avós paternos de James queriam que o neto vingasse o rei Henry, e fizeram isso num dos mais notáveis testamentos da época. O que chama atenção é que James VI da Escócia, posteriormente James I da Inglaterra, sucessor de Elizabeth, era uma criança

---

<sup>45</sup> A modesta sabedoria me arranca / Da raiva credulosa: mas Deus acima / age entre eu e você!

quando seu pai foi morto. Seus avós paternos planejaram por anos a vingança do filho, inculcando na mente do neto a idéia de vingança através de uma pintura, *The Darnley Memorial*, (Fig. 05) em que se representavam o pai morto e o filho clamando a Deus que vingasse seu pai. Tudo foi feito para vingar o rei, mas sem sucesso algum, pois James não viria a vingar seu pai assassinado;<sup>46</sup> o próprio James não gostava nenhum pouco de falar sobre esse assunto.<sup>47</sup>

R. Frye argumenta que esse escândalo do período reaparece em **Hamlet**. No caso de Hamlet, pondera entre a decisão em matar Claudius ou não. Assim, a doutrina da resistência passiva, o tiranicídio, a monarcaquia e a obediência às figuras monárquicas causariam tensões ambíguas no público do teatro elisabetano-jacobino, pois, no caso de Hamlet, matar um soberano era considerado não só crime legal, mas, sobretudo, feria o poder divino e poderia desencadear levantes e guerras civis. Por isso, a reação de Hamlet é de ponderar frente essa situação, o que traz à tona seus conflitos psicológicos que se projetam na figura da mãe e de Ofélia

A partir desse dado, pode-se perceber o peso que tinha a vingança da morte do rei, como também assassinar um usurpador era um fato notável e possível na época, embora as reações fossem paradoxais. Essa é uma das fontes que dá uma idéia das atitudes na Inglaterra em relação à doutrina da retribuição, como também mostram as reações elisabetano-jacobinas para problemas representados por Shakespeare. Em **Macbeth**, por exemplo, a vingança de Duncan e o tiranicídio contra Macbeth são considerados necessários na peça, pois seus súditos sofrem enfermidades como se fosse uma peste. É o que Malcolm afirma, ao tomar a decisão de conquistar o trono: “Let's make us medicines of our great revenge, / To cure this deadly grief.”<sup>48</sup> (**McB**, IV, iii, 215-216). A vingança do rei e a decapitação do tirano são tidos como um remédio que vai limpar o país da usurpação. Aqui as referências às imagens cósmicas, em particular, as imagens da terra, da violência sangrenta, expressam exatamente o que a Escócia e seu povo pereciam. Frente a essa situação calamitosa, Macduff pondera sobre o que fazer e toma a decisão de se vingar contra o usurpador e restabelecer a ordem cósmica rompida por Macbeth.

Pode parecer estranho que em **Macbeth** não é Malcolm, mas Macduff quem vinga o rei: “front to front / Bring thou this fiend of Scotland and myself; / Within my sword's length

<sup>46</sup> Para um relato mais preciso sobre esse fato, ver R. Frye, o capítulo III. *Retribution in Doctrine and Fact: The Darnley Murder*, pp. 29 – 37. Segundo R. Frye, em **Hamlet**, Shakespeare encena esse fato para demonstrar as tensões políticas do período.

<sup>47</sup> Sobre isso veja Honan, 2001 e R. Frye, 1984.

<sup>48</sup> Faremos de nossa vingança remédio / Para curar essa tristeza mortal.

set him; if he 'scape, / Heaven forgive him too!”<sup>49</sup> (**McB**, IV, iii, 232-235). Macduff vinga a morte do rei e de sua esposa e seus filhos. No entanto, se falhar, fica provado que não se trata de um tirano e, por isso, seria perdoado. Northrop Frye<sup>50</sup> chama as figuras vingadoras de *nêmesis*, cuja função é a mesma atribuída a um filho de um soberano. Shakespeare possivelmente não usou Malcolm como o vingador de Duncan, para não fazer qualquer alusão ao assassinato do pai de James I, Darnley, pelo Conde Bothwell. Shakespeare sabia até onde ir com suas alusões históricas. Ele sabia que James I não gostava de mencionar o fato e também tinha que ter cuidado com a censura, pois se uma peça fosse considerada subversiva, seria censurada e os autores poderiam ser presos no ato.

## 1. 2. A recepção da obra de Maquiavel na era Tudor e em Shakespeare

A obra **O Príncipe** de Maquiavel (1469-1527), cujas concepções não se sabe ao certo como Shakespeare conhecia, faz observações sobre o governo e a tirania que podem dar alguma luz para esta discussão. Maquiavel descreve que um tirano não consegue manter-se no trono sem eliminar os que lhe ameaçam e tem de assegurar seu poder através da violência. Ascende ao trono, não pelo favor de alguém, mas conquista o poder pela força de um exército ou milícia; e é somente através de certas artimanhas que conseguem manter-se, temporariamente, inabalado no poder.<sup>51</sup> Num nível bastante superficial, pode-se observar que há semelhanças entre Maquiavel e a obra de Shakespeare. Macbeth e Lady Macbeth tramam uma conspiração contra o rei e, a fim de manter-se no poder, Macbeth mata Banquo. A ameaça de um inimigo angustia constantemente Macbeth e não readquire tranquilidade enquanto tal perigo não for eliminado. Macbeth demonstra seu medo por Banquo, pouco antes de matá-lo: “Our fears in Banquo / Stick deep”<sup>52</sup> (**McB**, III, i, 48-49). Se Macbeth não eliminar Banquo, será, mais cedo ou mais tarde, uma ameaça ao trono, pois Banquo talvez desconfie de Macbeth, pois é testemunha ocular da aparição das Bruxas, que previram que Macbeth seria rei.

Chama a atenção, num primeiro momento, a semelhança entre os preceitos de Maquiavel e os traços psicológicos em **Macbeth**. Maquiavel argumenta constantemente que o príncipe deve, em algum momento usar sua força bélica e até “eliminar” os traidores para

<sup>49</sup> Frente a frente / Coloque esse inimigo da Escócia e eu; / Coloque-o ao alcance da minha espada; se ele escapar, / Os céus o perdoem também!

<sup>50</sup> Veja Northrop Frye, **The fools of time**, 1991.

<sup>51</sup> Maquiavel, op. cit., p. 50, especialmente o capítulo XVIII.

<sup>52</sup> Nossos temores por Banquo / Apunhalam fundo

proteger o reino. Assim também, Macbeth não consegue suprimir o temor e a consciência em relação aos seus súditos como Banquo. Maquiavel apresenta afirmação bastante análoga à atitude de Macbeth:

Quem procede de outro modo, por timidez ou por força de conselhos maus, precisa sempre estar com a faca na mão e jamais confiar em seus súditos, pois estes, de seu turno, não podem fiar-se nele, devido a suas recentes e contínuas ofensas. As ofensas devem-se fazer todas de uma vez a fim de que, tomando-se-lhes menos o gosto ofendam menos. (1985, p. 54-55).

As semelhanças das tiranias descritas em **O Príncipe** com **Macbeth** podem ser elucidativas, pois mostram que o problema da tirania e da usurpação do trono era perpassado por muitas tensões e discutido acirradamente no período. É no mínimo surpreendente o paralelismo entre Macbeth e a seguinte afirmação no **Príncipe**:

Da parte do conspirador não há senão medo, inveja e suspeita de castigo, que o traz atormentado; da parte do príncipe há a majestade do principado, leis, defesa dos amigos e do Estado, que o resguardam; tanto que, ajudando a isso tudo a estima do povo, é impossível existir alguém de tal modo audacioso que se atreva a conspirar. Comumente, o que um conspirador teme antes de realizar o mal, deverá temer também após, tendo o povo por inimigo, depois do fato realizado, e não poderá assim esperar qualquer refúgio. (1985, p. 105)

O temor de Macbeth antes e depois do ato sugere que Shakespeare poderia estar imbuído das concepções de Maquiavel. Mas, por outro lado, demonstram também que as reações à tirania eram adversas e paradoxais tanto em sua obra como no contexto político e teológico da Era Elisabetana e Jacobina. Cabe ressaltar, sobretudo, que Shakespeare não encena essas tensões políticas no palco de modo unívoco: ele as transpõe para o plano psicológico de suas personagens.

Ora, Henri Fluchère, em sua obra **Shakespeare, dramaturge élisabéthain** (1987), assinala que a influência de Maquiavel sobre a Renascença Inglesa “repousa sobre um mal entendido”. Para ele, não há de fato relações diretas entre **O Príncipe** de Maquiavel e sua recepção por Shakespeare. Fluchère aponta que não havia como Maquiavel ter tido uma recepção positiva numa Inglaterra cujos traços eram ainda medievais, pois os preceitos do pensador italiano iam justamente de encontro às concepções políticas da Tudor e elisabetana, com suas bases firmadas no pensamento político-teológico medieval, através da concepção divina dos reis e da ordem cósmica escalonada. O pensamento de Maquiavel estava muito mais centrado num “espírito calculista, apesar de ousado, esse materialismo aparentemente insensível às aspirações mais altas e mais desinteressadas da alma humana, [...] esse ataque



frio e refletido contra a cidadela do pensamento medieval”. (1987, p. 65). Antes de mais nada, Maquiavel estava muito mais preocupado com a unificação da Itália sob um só governante do que ensinar preceitos que pudessem ser úteis a um tirano, visto que a Itália estava atolada nas tiranias que assolavam o país. Isso fica claro no último capítulo do **Príncipe**, em que o pensador italiano faz um elogio a Médicis, Lourenço II, como um dos príncipes mais aptos a cumprir esse desafio. A obra de Maquiavel foi de fato uma das primeiras tentativas modernas de libertar o homem do pensamento medieval. Nesse sentido, Fluchère aponta que

O pensamento medieval fornecia uma explicação total do mundo. As formas sociais, as concepções e as instituições políticas estavam [firmadas] sobre as concepções metafísicas que, qualquer que fosse o estado das coisas, era válido para tudo. [...] A moral e o sistema social da Idade Média são dois jogos divergentes cuja unidade aparente não se mantém a não ser pela mentira e a hipocrisia. (1987, p. 66)

Fluchère demonstra que a recepção da obra de Maquiavel foi distorcida pela publicação da obra **Discours contre Nicolas Machiavel**, de Innocent Gentillet, em 1576. Talvez Shakespeare conhecesse essa obra, em que Gentillet apresenta alguns fragmentos do **Príncipe**, mas Fluchère argumenta que Shakespeare assimilou o espírito “maquiavélico” através das peças de Marlowe, que já apresentavam imbuída em si tais distorções. Conforme Fluchère:

Maquiavel coloca em primeiro plano as qualidades do Príncipe, essa famosa virtù, ao mesmo tempo força de caráter e resolução, inteligência e lucidez, coragem e prontidão de julgamento, que lhe permitia cumprir seu papel eminente de chefe nas circunstâncias mais difíceis. No jogo complexo, sutil ou brutal, os fatos históricos, que Maquiavel designa sob o vago termo de fortuna, o sucesso cabe ao que tem o espírito de decisão rápido como um relâmpago... (1987, p. 71)

Uma das preocupações centrais de Maquiavel era a glorificação da coragem, ambição, ousadia e perspicácia na forma da *virtù* aristocrática, para que o príncipe pudesse usufruir desses valores nobres, a fim de tomar as melhores decisões para o principado. E é nesse ponto que a doutrina de Maquiavel foi distorcida, afirma Fluchère (1987, p. 72). Ele estava preocupado em unificar a Itália, a qual estava dividida em vinte principados que se “dilaceravam” entre si com diversas facções. O fim dessas dissensões seria possível, para Maquiavel, somente sob a força de um príncipe que possuísse essas qualidades nobres. O que aconteceu com a recepção da obra de Maquiavel na Inglaterra foi que alguns preceitos, em geral, os conselhos mais atrevidos e sua visão mais pessimista foram abstraídos de uma obra cuja organicidade estava intimamente ligada ao contexto político efervescente específico da Itália. Como revela Fluchère

Os dramaturgos elisabetanos não deviam reter essa visão grandiosa de um país que aspirava à unidade nas armas e no sangue, nem associar o realismo político, tão logo chamado de “maquiavelismo”, às necessidades históricas. Mas mantinham a interpretação, pessimista até o cinismo, do universo, e os traços de caráter do hipócrita ambicioso e brutal, que quer fazer seu percurso na vida através de não importa qual meio. Mantinham o amoralismo fundamental da doutrina quando ela mesma não tinha mais, para tentar se justificar, a tentação inflamada do amor pelo país. Todo o homem com o caráter muito temperado, qualquer que seja sua posição na vida, e para motivos puramente egoístas, vai atribuir, para si, os direitos do Príncipe. (1987, p. 72-73)

Dentre essas personagens, Fluchère refere-se a Tumberlaine, Barrabás, o Duque de Guise, em o **Massacre de Páris**, Ricardo III, Dom John de **Muito Barulho por Nada** e Edmund de **Lear**. Quanto a Shakespeare, Fluchère faz uma ressalva muito pertinente, e em particular a Macbeth:

Mas Shakespeare é muito lúdico, e sua visão se interessa muito mais por objetos diversos, a fim de não tomar o “Maquiavel” por outra coisa a não ser uma experiência entre tantas outras. Se alguns de seus grandes heróis, por exemplo Macbeth, são tingidos pelo “maquiavelismo”, esse não é senão um traço, e não um sistema; a grandeza está em outro lugar. (1987, p. 77-78)

Embora algumas personagens shakespearianas possam ter traços maquiavélicos, como Macbeth, Shakespeare não se preocupa excessivamente com isso, mas funde elementos diversos para a constituição psicológica complexa de suas personagens. À primeira vista, Shakespeare parece ter se apoderado dos preceitos do **Príncipe**. No entanto, as comparações entre a obra de Shakespeare e a de Maquiavel são bastante tentadoras e podem ser até problemáticas, como insistiram demasiadamente Tylliard, Bárbara Heliadora e Faith Nostbakken, por exemplo. Shakespeare não caracteriza suas personagens mais complexas, de modo a realçar apenas um traço caricatural. Ao contrário, lança-os em enrascadas ambíguas que lhes obrigam a seguir rumos tortuosos e inesperados, revelando desse modo sua complexidade e sua ambigüidade, cujas decisões, uma vez tomadas, são inexoráveis. É o caso de Macbeth, Hamlet e Brutus que são encurralados em uma situação, cuja escolha revela e intensifica sua profundidade de caráter e as tensões psicológicas paradoxais, pois devem decidir entre o dever e a vontade, o respeito ao soberano e a satisfação de seu desejo.

A distorção da obra de Maquiavel na Renascença inglesa pode ter alterado, de algum modo, a percepção sobre os vilões no teatro elisabetano. Pode-se perguntar se as concepções distorcidas da obra do pensador italiano podem ter funcionado como um elemento para acentuar os traços de vilania, a reação e a percepção do público sobre esse traço podem ter

sido unívocas. Mas, ao contrário de Marlowe, em que seus vilões são em geral figuras caricaturais, Shakespeare modula esses traços para um aprofundamento do caráter das personagens. Quanto ao caráter maquiavélico em Shakespeare, as tensões são acentuadas não porque apresenta traços planos, unívocos e caricaturais, mas porque altera a profundidade das dimensões do mal de seus heróis, como aponta Knight, em sua obra **The Wheel of Fire** (2001).

### 1. 3. Os dois corpos do rei na era elisabetano-jacobina, em Shakespeare e em Macbeth

Outro problema político e teológico que reaparece nas peças de Shakespeare é a teoria dos Dois Corpos do Rei. Em **Hamlet**, por exemplo, o fantasma faz uma descrição simbólica da destruição do seu corpo:

With juice of cursed hebenon in a vial,  
And in the *porches* of my ears did pour  
The leperous distilment; whose effect  
Holds such an enmity with blood of man  
That swift as quicksilver it courses through  
The natural *gates* and *alleys* of the body,  
And with a sudden vigour doth posset  
And curd, like eager droppings into milk,  
The thin and wholesome blood: so did it mine;  
And a most instant tetter bark'd about,  
Most *lazar*-like, with vile and loathsome crust,  
All my *smooth body*.<sup>53</sup> (**Ham**, I, v, 62-73, grifos meus)

Nessas imagens do corpo do rei, percebe-se a descrição de seu corpo político com expressões como os pórticos, portões e alamedas de uma cidade. O corpo do rei é tido como o “smooth body”, ou seja, o corpo macio, suave, sem imperfeições. Essa concepção dos dois corpos do rei – um corpo natural e outro político – constitui a base da concepção divina do rei, do rei ungido por Deus como seu representante na terra.

A mística dos dois corpos do rei é sugerida também em **Macbeth**. Nota-se ali essa dimensão no paralelismo entre a violação do corpo do rei e as feridas do estado. Na cena da parada dos reis (IV, iii), Malcolm lamenta as condições do país devastado por Macbeth: “I think our country sinks beneath the yoke; / It weeps, it bleeds; and each new day a gash / Is

---

<sup>53</sup> Com o suco do hébano amaldiçoado num frasco, / E nos *pórticos* de meus ouvidos derramou / O destilamento leproso; cujo efeito / Cria tal rejeição ao sangue humano / Que rápido como o mercúrio corre / Pelos *portões* e *alamedas* naturais do corpo, / E com um rápido vigor talha / E coalha, como gotas ávidas no leite, / O sangue fino e saudável: assim aconteceu comigo; / E uma herpes instantânea começou a se descascar, / Tão paracido com Lázaro, com incrustações nojentas e repugnantes / Todo meu corpo suave.

added to her wounds”.<sup>54</sup> (McB, IV, iii, 39-41). O paralelismo entre as feridas do rei, os lamentos por sua morte e as agruras que sofre o povo sob a tirania denotam a coesão entre o corpo político do rei e o Estado, a terra e a nação. Rosse também faz um relato sobre a usurpação da terra:

Alas, poor country!  
Almost afraid to know itself. It cannot  
Be call'd our mother, but our grave; where nothing,  
But who knows nothing, is once seen to smile;  
Where sighs and groans and shrieks that rend the air  
Are made.<sup>55</sup> (McB, IV, iii, 164-169)

O que outrora era a mãe geradora de frutos e filhos, agora é apenas uma tumba, o que era um lugar para canções, tornou-se um lugar de gritos, gemidos e lamentos que “despedaçam o ar”. O que era o corpo agregador do rei, agora não passa de um túmulo que abriga apenas os mortos do país. A dissolução do corpo coletivo do rei é contígua à devastação e usurpação da Escócia. Ambos apresentam traços correlatos tanto no plano político e teológico, como no plano físico e natural.

Porque o corpo político é constituído pelo rei e pelos súditos, todas as conseqüências e os ataques contra o Reino recaem sobre ele. Essa concepção é emblematizada em **Henry V**, uma das peças que mais se preocupa com o elogio da virilidade da figura do rei. Às vésperas da batalha de Agincourt, o rei Henry V veste-se de súdito e pergunta a seus soldados a respeito da figura, do papel e do poder do rei. Após ouvir as afirmações elogiosas sobre ele, profere um longo solilóquio sobre os deveres do rei para com seu reino. Declara que qualquer acontecimento do reino deve cair sobre o rei:

Upon the king! let us our lives, our souls,  
Our debts, our careful wives,  
Our children and our sins lay on the king!  
We must bear all.  
O hard condition, *twin-born* with greatness,  
Subject to the breath of every fool.<sup>56</sup> (**Henry V**, IV, i, 7-12, grifos meus)

A condição do rei, como corpo coletivo que deve suportar tudo, é sentida aqui como um fardo para ele. Um reles súdito vive tranqüilamente, sem preocupações e desconfortos, ao passo que

<sup>54</sup> Penso que nosso país afunda sob o jugo; / Ele chora, sangra; e a cada novo dia um ferida / É adicionada às suas feridas.

<sup>55</sup> Ai de mim, pobre país! / Quase com medo conhecê-lo. Não pode / Ser chamada nossa mãe, mas nossa supultura; onde nada, / Mas quem sabe nada, fô visto outrora sorrir; / Onde suspiros e gemidos e gritos que despedaçam o ar / São feitos.

<sup>56</sup> Sobre o rei! Deixem nossas vidas, nossas almas, / Nossas dívidas, nossas esposas cuidadosas, / Nossos filhos e nossos pecados recair sobre o rei! / Temos que suportar tudo. / Oh, árdua condição, *duplo-nascido* com grandeza, / Súdito do ar de cada bobo.

um rei deve suportar todos os revezes, conflitos e aflições do reino. Aqui a metáfora do “*twin-born*”, embora embelezada com a grandeza, toma dimensões negativas e árduas. Essa imagem é associada à figura de um rei com um corpo natural e um corpo político. Em seguida reconhece sua condição de rei:

'Tis not the balm, the sceptre and the ball,  
The sword, the mace, the crown imperial,  
The intertissued robe of gold and pearl,  
The farced title running 'fore the king,  
The throne he sits on, nor the tide of pomp  
That beats upon the high shore of this world,  
No, not all these, thrice-gorgeous ceremony,  
Not all these, laid in bed majestical,  
Can sleep so soundly as the wretched slave,  
Who with a body fill'd and vacant mind  
Gets him to rest, cramm'd with distressful bread; [...]  
And, but for ceremony, such a wretch,  
Winding up days with toil and nights with sleep,  
Had the fore-hand and vantage of a king.  
The slave, a member of the country's peace,  
Enjoys it;<sup>57</sup> (**Henry V**, IV, i, 5-24)

O que Henry sugere aqui é que a condição de rei não se deve aos seus meros paramentos, mas à unção divina e pela concessão de poderes divinos. O que difere um rei de seus súditos são seus paramentos, a simplicidade e a tranquilidade de seus súditos. Apesar disso, um rei deve suportar as preocupações e os fardos do país em prol da paz dos seus súditos e do bem comum do reino.

O problema dos dois corpos do rei é amplamente estudado por Ernst H. Kantorowicz, em sua obra **The King's two bodies: A Study in Mediaeval Political Theology**.<sup>58</sup> Segundo Kantorowicz, essa concepção político-teológica teve origem na Idade Média nas discussões sobre a natureza do poder dos reis. Foi reintroduzida na Era Tudor com base nos escritos do “Anônimo Normando”, de por volta de 1100. O tratado mais conhecido era o *De consecratione pontificum et regum*, no qual o autor concebe e discute o problema da *persona mixta*, uma “instituição que implicava a concorrência de várias capacidades ou estratos”. (KANTOROWICZ, 1985, p. 54) Essa era uma necessidade medieval de aproximar e unir todos os heterogêneos e dualidades deste mundo com o do outro mundo, “das coisas

<sup>57</sup> Não é o bálsamo, o cetro e o orbe, / A espada, o bastão, a coroa imperial, / As vestes intertecidas com ouro e pérolas, / O título imposto indo diante do rei, / Nem o trono em que ele se senta, nem a maré da pompa / Que bate sobre a alta praia do mundo, / Não, nem isso tudo, cerimônia três-vezes-maravilhosa, / Nem isso tudo, colocados em leito majestoso, / Podem dormir tão ressonante como o escravo desditoso, / Que com o corpo cheio e a mente vazia / Vai dormir, farto com o pão miserável; [...] E, mas para a cerimônia, tal infeliz, / Cansando-se dias com o trabalho pesado e de noite com o sono, / Tem a vantagem de um rei. / O escravo, um membro da paz do país, / Desfruta disso;

<sup>58</sup> As citações aqui serão usadas a partir da edição espanhola *Los Dos Cuerpos Del Rey*, 1985. Todas as traduções são do minhas.

temporais e eternas, do secular e do espiritual”. (KANTOROWICZ, 1985, p. 54). A mescla entre o cavaleiro e o monge, mas principalmente o rei, o bispo e Deus são sintomas significativos dessa preocupação. Embora o Anônimo Normando não tenha aparentemente relação direta com a doutrina dos dois corpos do rei, prefigura a união do ofício religioso com o ofício do rei, como “essência espiritual de uma monarquia semelhante à de Cristo” (KANTOROWICZ, 1985, p. 56). O Anônimo Normando estudou a transição e a ligação entre o Antigo e o Novo Testamento, que inicia com a unção dos reis de Israel. Em seguida, o Normando transpõe essa metáfora para a figura do rei, demonstrando a similitude do poder do rei e de Cristo. A natureza do duplo corpo do rei não se restringia a ele, mas também aos papas. Como consequência, Normando afirma que os papas e bispos também possuíam um corpo político e um corpo natural. (KANTOROWICZ, 1985, p. 56-96). Ele postula que se reconheça que no rei há uma *persona geminada*, ou seja, “uma proveniente da natureza geminada e a outra da graça”. Os reis são os *christi*, os reis do Antigo Testamento ungidos por Deus, que profetizaram a vinda de Cristo. Argumenta também que os reis do Novo Testamento não podiam mais ser tais quais os reis do Antigo Testamento. Eram apenas o *christomimētēs*, o “ator” ou o “personificador” de Cristo, pois eram figuras imperfeitas e, portanto, não poderiam ser igualadas a Cristo. Nesse ponto, Kantorowicz assinala a antítese entre a *natura* e *gratia*, ou seja, a imperfeição da natureza humana que pode ser emendada pela graça divina. A fusão dessas duas dimensões foi um veículo de ‘deificação’ dos reis, inventada no início da Cristandade. (1985, p. 58). Mas Anônimo Normando usou essa antítese para demonstrar o corpo do rei como uma “emanação de sua unção” e para marcar a diferença entre o “Deus pela natureza” e o “Deus pela graça”. Ele afirma que o poder do rei pela graça é o poder de Deus pela natureza; e que o rei é também Deus e Cristo pela graça. Assim, o rei é um perfeito *christomimētēs* do poder divino, visto que seu poder é o mesmo que o de Cristo. O autor afirma que “o ‘Deus Uno e ungido’ por natureza atua através de seu vicário real que é ‘Deus e Cristo pela graça’”. O rei “é *in officio* a figura e a imagem do Ungido no Céu, e portanto, de Deus.” (KANTOROWICZ, 1985, p. 59). O poder do rei, desse modo, é semelhante ao de Cristo, já que o Normando considera Cristo, assim como o rei, uma *persona geminada*. Essa fusão entre o poder e a unção divinos e o poder e a unção reais constituiu a base das monarquias cristocêntricas medievais. Kantorowicz assinala que “o rei é um ser geminado, humano e divino do mesmo modo que o Deus-homem, ainda que o rei possua duas naturezas apenas pela graça e no tempo”. (1985, p. 60). Contudo, o rei só se torna uma figura geminada através da unção e da consagração.

É surpreendente a semelhança entre as afirmações do Anônimo Normando com as concepções Tudor sobre os dois corpos do rei. Kantorowicz assinala que essa doutrina foi retomada na era Tudor pelos *Informes* de Edmund Plowden, por volta de 1550, já no reinado de Elizabeth I. Ele cita uma passagem central desse escrito que, se não reinstituiu, pelo menos elaborou juridicamente essa linguagem mística sobre a natureza dos dois corpos do rei:

O rei tem em si dois Corpos, isto é, um Corpo natural e um Corpo político. Seu Corpo natural (considerado em si mesmo) é um Corpo mortal e está sujeito a todas às Doenças que provém da Natureza e do Acaso. [...] Mas o Corpo político é um corpo invisível e intangível, formado pela Política e pelo Governo, e constituído para Dirigir o Povo e a Administração do bem comum, e neste Corpo não cabe nem a Infância, nem a Velhice, nem nenhum outro Defeito nem Fraqueza natural aos quais o Corpo natural está sujeito, e por esta Razão, o que o Rei faz com seu Corpo político, não pode ser invalidado nem frustrado por nenhuma das incapacidades de seu Corpo natural. (Edmund Plowden, *Commentaries or Reports*, apud Kantorowicz, 1985, p. 19-20)

Essa proteção do poder do rei contra qualquer doença ou adversidade do corpo natural fortifica o poder e a imagem dos reis, em particular de Elizabeth I. É interessante lembrar que as representações de Elizabeth I, mesmo no fim da vida, representam-na sempre jovem e bela, idealizada, como se o corpo natural também tivesse sido contaminado pela perenidade do corpo político (Figs. 01 e 02.) O corpo político do rei é semelhante ao dos “anjos e santos espíritos, porque representa, como os anjos, o imutável no Tempo”. (KANTOROWICZ, 1985, p. 21). O corpo político da realeza não era apenas constituído pelo corpo natural do rei, mas era o corpo político do Estado e dos súditos. As representações do corpo do rei serviam como prova das inúmeras capacidades do corpo político do rei, mas sobretudo para sugerir a capacidade e o direito de representar e abarcar todos os poderes, deveres e direitos do Estado.

Kantorowicz relata um fato curioso do período. Os juristas da época, para demonstrar as capacidades do corpo do rei, discutem o problema do suicídio. Chegaram a seguinte conclusão: o suicídio constituía-se num crime triplo: primeiro porque era um crime contra a natureza, pois “ia contra o instinto de conservação”; segundo porque era um crime contra o sexto mandamento de Deus; e terceiro porque era um crime contra o reino, pois se o rei perde um súdito, perde portanto um de seus membros do corpo corporativo. (KANTOROWICZ, 1985, p. 27). Essa discussão jurídica tinha a finalidade de demonstrar a sacralidade do corpo do rei para conter traições contra ele,<sup>59</sup> pois “qualquer ataque contra a pessoa natural do rei era um ataque contra o corpo corporativo do reino”. (1985, p. 26-27).

---

<sup>59</sup> A discussão em torno dos dois corpos do rei vai se acirrar no século XVII, chegando ao ápice durante a Revolução de Cromwell e a decapitação de Charles I. Essa concepção dos dois corpos do rei desaparecerá no século XVII, conforme aponta Kantorowicz, pp. 32 e ss. O corpo político do rei passará a ser ocupado pelo Parlamento, conforme a Declaração dos Lordes e

**Richard II** é considerada por Kantorowicz a tragédia dos dois corpos do rei. A peça encena a perda da soberania, da coroa, do cetro e a dissolução da figura do rei. Levando em conta que a tradição popular foi fundamental para a configuração da obra de Shakespeare, pode-se observar traços dos autos medievais, ou seja, as *Mystery*, *Miracle* e *Morality plays* nessa peça. As *Mystery plays* era representações públicas que encenavam a história do universo desde a criação até o juízo final. Eram como as estações da crucificação de Cristo pintadas nas igrejas, as quais representavam didaticamente cenas da Bíblia como a criação, o dilúvio, a história de Caim e Abel, a morte de Cristo. As *Miracle plays* eram representações da vida e dos milagres dos Santos, como Santo Antônio, São Jerônimo e São Jorge, ao passo que as *Morality plays* eram encenações da tentação e salvação do homem, representadas por figuras alegóricas como a alma, o anjo bom, o anjo mau, o diabo. As *Mystery plays* são sugeridas em **Richard II**, em que o descoroamento do rei acontece em pequenas estações que encenam a perda da coroa, depois a perda do cetro, a retirada do manto do rei e, por fim, a dissolução da figura do rei. Isso também pode ser visto em **Rei Lear**, mas de modo muito mais velado e sugestivo, em que o rei primeiro entrega o trono, depois de amaldiçoar Cordélia, perde o respeito das filhas, perde seu séquito, numa outra cena perde a lucidez, em seguida, perde a única filha que o ama e, por fim, perde a vida. É como se representasse a desagregação da figura do rei em pequenas estações que lembram muito as estações da morte de Cristo, mas que assinalam também a degradação física e da soberania do rei.<sup>60</sup>

Em **Richard II**, a soberania de Richard como um rei ungido é sugerida e modulada de diversas formas. A soberania do rei, representada através das formas convencionalmente simbólicas como o uso do cetro e a coroa, é evocada também por fórmulas poéticas. Por exemplo, para a duquesa o corpo do rei Eduardo era constituído por seus filhos como se fossem seus próprios vasos sanguíneos ou como sete galhos de um tronco: “Edward's seven sons, whereof thysel art one, / Were as seven vials of his sacred blood, / Or seven fair branches springing from one root: / Some of those seven are dried by nature's course”<sup>61</sup> (**Richard II**, I, ii). Aqui as imagens de soberania e do corpo político e corporativo do rei são destruídas por traições e desrespeito a sua figura. A doutrina do corpo político do rei é

---

Comuns de 27 de maio de 1642. Veja Também John Locke no **Primeiro Tratado Sobre o Governo**, op. cit. 1983 em que ele refuta as afirmações de Filmer sobre o direito divino dos reis. Sobre isso Veja também Chuaqui, *Locke y la Adulación*, op. cit. 2004.

<sup>60</sup> Talvez essas analogias e semelhanças possam parecer estranhas ou até absurdas hoje, mas para o período as idéias de correspondência, analogia e similitude eram como que respiradas diariamente. Sobre isso veja Foucault, **As palavras e as coisas**, op. cit., 1992. Por isso, insistirei sobre as imagens sugestivas e analógicas em **Richard II** sobre a figura dos dois corpos do rei, para ressaltar a importância desse problema na época, que reverbera no pano de fundo das peças de Shakespeare.

<sup>61</sup> Os sete filhos de Edward, dos quais você é um, / Eram como sete vasos de seu sangue sagrado, / Ou sete belos galhos que brotavam de uma raiz: / Alguns desses sete estão secos pela maldição da natureza.



representada pelas metáforas da anatomia e pelas metáforas da botânica. O corpo é como uma árvore que transporta a seiva para seus galhos, mas que estão secos pela passagem dos anos ou pelo próprio destino. Há uma analogia entre o imaginário da botânica e anatomia, em que as partes secas do corpo sugerem queda, *secura* e esfacelamento das qualidades do corpo do rei.<sup>62</sup>

A soberania do monarca também é mencionada à luz da doutrina da resistência pacífica por John Gaunt. Para ele, não compete ao homem rebelar-se contra um monarca, mas apenas a Deus: “God's is the quarrel; for God's substitute, / His deputy anointed in His sight, / Hath caused his death: the which if wrongfully, / Let heaven revenge; for I may never lift / An angry arm against His minister.”<sup>63</sup> (**Richard II**, I, ii). A interdição de qualquer vingança ou traição contra o ministro divino, o representante ungido de Deus na terra, é um fato concreto para o imaginário elisabetano. Richard é nomeado aqui como substituto de Deus, e, portanto, apenas Deus pode julgá-lo. Gaunt parece pacífico, resistente e tolerante aos abusos do rei como uma forma de não macular a imagem e o poder divino do rei, devido aos temores de uma possível retaliação da justiça divina.

Além de a peça apresentar Richard II como substituto de Deus, com frequência as personagens de **Richard II** justapõem simetricamente Soberano e Deus: o Lord Marshall profere “In God's name and the king's, say who thou art”<sup>64</sup> (**Richard II**, I, iii) e o arauto também declara: “Harry of Hereford, Lancaster and Derby, / Stands here for God, his sovereign and himself, [...] / To prove the Duke of Norfolk, Thomas Mowbray, / A traitor to his God, his king and him;”<sup>65</sup> (**Richard II**, I, iii). O uso paralelístico dessa fórmula de respeito ao rei, coloca-o, não numa sucessão hierárquica, mas de igualdade. A figura do rei justaposta à de Deus sugere que os poderes do rei devem ser tão respeitados quanto os de Deus e, portanto, são inquestionáveis. A figura do rei toma dimensões dogmáticas, soando arrogância ou prepotência: Richard está acima dos anjos. Em seguida, John Gaunt, antes de morrer, tem uma visão sobre a queda de Richard II:

Methinks I am a prophet new inspired  
And thus expiring do foretell of him:  
His rash fierce blaze of riot cannot last, [...]  
Light vanity, insatiate cormorant,

<sup>62</sup> Sobre a imagística nas peças de Shakespeare, ver Spurgeon, *op. cit.*, 2006. Sobre o imaginário das plantas, pomar e da botânica, ver em particular pp. 208-211.

<sup>63</sup> A luta é de Deus; pois o substituto de Deus, / Seu representante ungido na frente, / Causou sua morte: o que se agiu de modo errado, / Deixa os céus vingarem; pois eu nunca hei de levantar / Um braço irado contra seu ministro

<sup>64</sup> Em nome de Deus e do Rei, diga quem tu és.

<sup>65</sup> Harry de Hereford, Lancaster e Derby, / Encontra-se aqui em nome de Deus, seu soberano e ele próprio [...] / Para comprovar que o Duque de Norfolk, Thomas Mowbray, / É um traidor contra seu Deus, seu rei e ele mesmo.

Consuming means, soon preys upon itself.  
 This royal throne of kings, this scepter'd isle,  
 This earth of majesty, this seat of Mars,  
 This other Eden, demi-paradise,  
 This fortress built by Nature for herself  
 Against infection and the hand of war, [...]
 This blessed plot, this earth, this realm, this England,  
 This nurse, this teeming womb of royal kings, [...]
 Is now leased out, I die pronouncing it.<sup>66</sup> (**Richard II**, II, i)

A terra geradora foi violada pela traição contra o rei e, por conseguinte, contra Deus. Essa “profecia” de Gaunt assinala o início da deposição e dissolução do corpo do rei. A partir desse momento, cada ato do rei e de seus súditos colaborará para a sua deposição. Nessa cena, a Inglaterra é idealizada como uma terra paradisíaca, como o Éden. A referência à Inglaterra como paraíso retornará no quinto ato, quando a rainha compara a queda de Richard com a queda de Adão.

A deposição do rei inicia com uma falha, uma ruptura, um desliz de York: “for how art thou a king / But by fair sequence and succession?”<sup>67</sup> (**Richard II**, II, i). Ele afirma isso quando Richard revela sua intenção de tirar as terras de Hereford. Aqui não há menção alguma ao direito divino do rei, seu poder não é atribuído por Deus, mas pela “fair sequence and succession”, o que vai de encontro ao direito divino dos reis. A pergunta de York põe em dúvida a sucessão divina de Richard, o que marca o início de sua queda. Nesse sentido também Richard esquece, em seguida, que é rei:

I had forgot myself; am I not king?  
 Awake, thou coward majesty! thou sleepest.  
 Is not the king's name twenty thousand names?  
 Arm, arm, my name! a puny subject strikes  
 At thy great glory. Look not to the ground,  
 Ye favourites of a king: are we not high?<sup>68</sup> (**Richard II**, III, i, grifos meus)

Esse lapso pode ser visto como um desliz seu, que transgrediu um limite e pôs em cheque seu poder monárquico. O corpo político do rei representa o reino não como um corpo humano, uma árvore ou um templo, mas apenas no mero nível da nominalização. A soberania

<sup>66</sup> Penso que terei uma nova inspiração profética / E assim dando um último suspiro eu predigo: / Seu fulgor áspero violento de desordem não pode durar, [...] / A vaidade frívola, o glutão insaciado, / Que consome os meios, logo será uma presa de si mesmo. / Esse trono real de reis, essa ilha com cetro, / A terra da majestade, esse assento de Marte, / Esse outro Éden, quase um paraíso, / Essa fortaleza construída pela natureza / Contra a infecção e a mão da guerra, [...] / Esse canteiro abençoado, essa terra, esse reino, essa Inglaterra, / Essa nutriz, esse túmulo fértil de reis reais, [...] / É agora dado em arrendamento, eu morro pronunciando isso.

<sup>67</sup> Pois como és um rei / A não ser pela ordem e pela sucessão justas.

<sup>68</sup> Esqueci de mim mesmo; sou um rei? / Acorda, sua majestade covarde! Dorme. / O nome do rei não é vinte mil nomes? / Pobre, pobre, meu nome! Um súdito fraco bate / Tua glória grandiosa. Não olhe para o chão, / Vós favoritos de um rei: não somos superiores?

do rei aqui não passa de um nome, que simbolizava outrora os nomes de todos os seus súditos, que perde sua concretude e referência material,<sup>69</sup> ficando apenas na mera expressão verbal vazia de sentido, força e materialidade. A insistência sobre o “*name*” denota já a inconsistência e a instabilidade da representatividade da figura soberana. Richard II menciona aqui a prepotência de um rei, completamente oposto a Henry V, que expressa sua condição como menos feliz que a de um mero súdito. Richard II cometeu uma falta que permanece inconsciente para ele. A perda do nome do rei é mencionada também quando o Duque de York repreende o Lorde de Northumberland referir ao soberano simplesmente de Richard e não como “King Richard”: “It would beseem the Lord Northumberland / To say 'King Richard:' alack the heavy day / When such a sacred king should hide his head.”<sup>70</sup> (**Richard II**, III, iii). Assim como Richard perde o sentido do nome, também ficará surpreso quando o Bolingbroke recusa-se a fazer uma genuflexão obrigatória:

We are amazed; and thus long have we stood  
 To watch the fearful bending of thy knee, [To NORTHUMBERLAND  
 Because we thought ourself thy lawful king:  
 And if we be, how dare thy joints forget  
 To pay their awful duty to our presence?  
 If we be not, show us the hand of God  
 That hath dismissed us from our stewardship;<sup>71</sup> (**Richard II**, III, iii)

Essa atitude de Bolingbroke demonstra a perda sucessiva e paulatina dos direitos cerimoniais do rei. Richard exige o gesto de respeito, assim como exige uma explicação se foi Deus quem permitiu que Bolingbroke se recusasse a cumprir sua obrigação. Esses gestos são fórmulas de representar e manter tanto a força simbólica do rei perante seus súditos como os direitos divinos do rei. No entanto, a deposição do rei e a destituição de seu nome serão reconhecidas por Richard somente mais tarde. Insistentemente, não o rei consegue se livrar da lembrança do nome e do seu título:

O that I were as great  
 As is my grief, or lesser than my name!

<sup>69</sup> Sobre a separação do nome das coisas, veja Foucault, **As palavras e as coisas**, 1992. Segundo o autor, houve uma profunda ruptura nos processos de referência lingüística na era clássica, em particular, a partir do século XVII. Outrora, havia uma relação intrínseca entre o nome e a coisa: ou seja, o próprio nome era a coisa representada. Com a passagem para o século XVII, culminando no Iluminismo, a ruptura provocada entre a coisa e o nome passou a ser denominada *representação*, isto é, a coisa não era mais o nome em si, mas o nome apenas evocava a coisa em si.

<sup>70</sup> Seria conveniente o Lorde de Northumberland / Dizer “Rei Richard”: Meu Deus que dia sinistro / Quando um rei sagrado como esse deve esconder sua cabeça.

<sup>71</sup> Estamos surpresos; porque ficamos esperando por muito tempo / Para ver a flexão temerosa dos teus joelhos, [ Para Northumberland ] / Porque pensávamos que nós fôssemos teu rei justo: / E se somo, como ousam tuas juntas/joelhos esquecer / De prestar seu dever reverendo em nossa presença? Se não somos, mostre-nos a mão de Deus / Que nos dispensou de nossa intenção.

Or that I could forget what I have been,  
 Or not remember what I must be now!  
 Swell'st thou, proud heart? I'll give thee scope to beat,  
 Since foes have scope to beat both thee and me.<sup>72</sup> (**Richard II**, III, iii)

Não consegue aceitar que irá perder o título e a coroa. Expressa a dor por essa perda num tom de lirismo e lamento. Esse reconhecimento lento de sua deposição rei é degradante, esfacelando as imagens simbólicas atribuídas a ele, destituindo seus paramentos, culminando na desintegração de seu corpo físico. Apesar disso, aceita e submete-se ao mando de Bolingbroke:

What must the king do now? must he submit?  
 The king shall do it: must he be deposed?  
 The king shall be contented: must he lose  
 The name of king? o' God's name, let it go:  
 I'll give my jewels for a set of beads,  
 My gorgeous palace for a hermitage,  
 My gay apparel for an almsman's gown,  
 My figured goblets for a dish of wood,  
 My sceptre for a palmer's walking staff,  
 My subjects for a pair of carved saints  
 And my large kingdom for a little grave,  
 A little little grave, an obscure grave;<sup>73</sup> (**Richard II**, III, iii)

O rei resigna-se a ser deposto, mas se mostra resistente à perda do nome. Aceita entregar seus ornamentos cerimoniais por posses simplórias, como se agora deixasse de ser o Rei, para ser um súdito pobre e sem nome. Ele expressa sua queda violenta através de paradoxos que demonstram o abismo entre sua condição soberana e a condição de mendigo, que vai ostentar doravante. Resigna-se em trocar suas jóias por um rosário, suas vestes por andrajos, seu palácio por um eremitério, sua taça por um prato de madeira, o cetro por um bastão e seu reino por uma sepultura. Há um tom negativo na encenação da queda de Richard como uma queda peremptória, abrupta e degradante. Sobre os cerimoniais monárquicos na era Tudor, Collins assinala em **From Divine Cosmos to Sovereign State** (1989) que os ritos cerimoniais eram uma forma de se manter uma tradição a fim de preservar o poder divino dos reis. Os teóricos da era Tudor consideravam fundamental “o valor da cerimônia para a ordem

<sup>72</sup> Oh, se eu fosse tão grande / Quanto minha dor, ou menos do que meu nome! / Ou se eu pudesse esquecer o que eu fui, / Ou não lembrar o que deve ser agora! / Incha, coração orgulhoso? Darei-te a chance para bater, / Visto que os inimigos têm a chance de bater tanto em mim quanto em ti.

<sup>73</sup> O que o rei deve fazer agora? Deve se submeter? / O rei se submeterá: deve ser deposto? / O rei há de ser desafiado: ele deve perder / o nome de rei? O nome de Deus, deixa-o ir: / Entregarei minhas jóias por um conjunto de rosários, / Meu palácio suntuoso por um ermitério, / Meu vestuário alegre por um traje de mendigo / Meu cálice desenhado por um prato de madeira, / Meu cetro por um bastão de um peregrino, / Meus súditos por um par de santos esculpidos / E meu enorme reino por uma pequena cova / Uma minúscula cova, uma cova sombria;

social. A lei induzia a ordem ao revelar a lei da natureza; a cerimônia provia estabilidade e segurança celebrando a estrutura e as relações do mundo social.” (COLLINS, 1989, p. 20).

A figura de Richard II é construída novamente a partir de elementos bíblicos. A rainha refere-se à deposição de Richard como a queda de Adão, como uma queda brusca e violenta do paraíso:

Thou, old Adam's likeness, set to dress this garden,  
How dares thy harsh rude tongue sound this unpleasing news?  
What Eve, what serpent, hath suggested thee  
To make a second fall of cursed man?  
Why dost thou say King Richard is deposed?  
Darest thou, thou little better thing than earth,  
Divine his downfall?<sup>74</sup> (**Richard II**, III, iv)

As sugestões anteriores da Inglaterra como o paraíso, o Éden, são evocadas novamente pela menção à queda de Adão. O imaginário bíblico é encenado na peça como um remanescente dos autos medievais. Por conseguinte, a queda de Adão, do homem, como sendo a queda do Rei-perfeito é simbólica para representar o destronamento degradante de Richard II. Congrega também várias outras imagens referentes à traição contra o rei, como a serpente que tramou traição contra Adão, assim Richard II também foi vítima de traição. Novamente a ênfase na figura divina do rei é contraposta com a figura de um mero súdito. As comparações entre rei/súdito/mendigo, alto/baixo, denotam a exacerbação do sentimento da perda e do poder. A queda de Richard II é assinalada pelo impacto causado entre os extremos da realeza e seus paramentos e a simplicidade de um súdito.

A deposição de Richard II é apresentada também como uma encenação da morte de Cristo. As referências a Judas são emblemáticas nesse sentido:

O villains, vipers, damn'd without redemption!  
Dogs, easily won to fawn on any man!  
Snakes, in my heart-blood warm'd, that sting my heart!  
Three Judases, each one thrice worse than Judas!  
Would they make peace? terrible hell make war  
Upon their spotted souls for this offence!<sup>75</sup> (**Richard II**, III, ii)

Richard II chama seus inimigos de Judas por três vezes na peça. Essa referência sugere que Richard II assume seu destino como se fosse Cristo assumindo sua cruz. Kantorowicz assinala

<sup>74</sup> Tu, de aparência do velho Adão, colocado para adornar esse jardim, / Como ousa tua áspera rude língua dizer essa notícia desagradável? / Que Eva, que serpente sugeriu-te / Fazer uma segunda queda do homem amaldiçoado? / Por que dizes que o Rei Richard é deposto? Ousas, tu, coisa um pouco melhor que a terra, / Vaticinar sua queda?

<sup>75</sup> Oh, vilões, víboras, malditos sem redenção! / Cães, facilmente vencidos para balançar o rabo (adular) para qualquer homem! / Cobras, no sangue do meu coração aquecidos, que fere meu coração! / Três Judas, cada um três vezes pior que Judas! / Querem fazer as pazes? O terrível inferno faz guerra / Sobre suas almas manchadas para essa ofensa!

que a menção a figura de Judas sugere que “o protótipo divino de geminação, o Deus-homem começa a acusar sua presença quando Ricardo alude à traição de Judas” (1985, p. 40). A comparação de Cristo com Richard é sugerida também pelos súditos de Richard II como os apóstolos de Cristo, mas numa dimensão bastante negativa: “Did they not sometime cry, 'all hail!' to me? / So Judas did to Christ: but he, in twelve, / Found truth in all but one: I, in twelve thousand, none.”<sup>76</sup> (**Richard II**, IV, i). Do mesmo modo que sugere ter sido traído, Richard II faz menção a Pilatos como que para enfatizar sua condição divina na terra, colocando-se lado a lado com Cristo, mas também para demarcar o grau de degradação da figura do rei:

Nay, all of you that stand and look upon,  
 Whilst that my wretchedness doth bait myself,  
 Though some of you with Pilate wash your hands  
 Showing an outward pity; yet you Pilates  
 Have here deliver'd me to my sour cross,  
 And water cannot wash away your sin.<sup>77</sup> (**Richard II**, IV, i)

A analogia Cristo-Richard e Pilatos-Bolingbroke completa a similaridade de Cristo com Richard, já sugerida anteriormente através da menção de Judas traidor de Cristo. Mas a imagem de um Pilatos piedoso é substituída por um Pilatos que, nem mesmo lavando suas mãos, pode livrar-se do mal. A dimensão negativa e até moral da deposição do rei é sugestiva de que um rei não pode ser destronado, é uma marca indelével do direito divino do rei que não deveria ser tocada, maculada. Mesmo assim, Bolingbroke age, correndo e temendo os riscos de expor a figura do rei à deposição e ao degredo.

Mas antes de Richard tomar sua cruz para subir para o seu Calvário, a Torre do Castelo, entrega enfim sua coroa e seus paramentos:

I give this heavy weight from off my head  
 And this unwieldy sceptre from my hand,  
 The pride of kingly sway from out my heart;  
 With mine own tears I wash away my balm,  
 With mine own hands I give away my crown,  
 With mine own tongue deny my sacred state,  
 With mine own breath release all duty's rites:  
 All pomp and majesty I do forswear;  
 My manors, rents, revenues I forego;  
 My acts, decrees, and statutes I deny...<sup>78</sup> (**Richard II**, IV, i)

<sup>76</sup> Alguma vez não gritaram “todas as salvas” para mim? / Assim Judas também fez para Cristo: mas ele, em doze [apóstolos], / Encontrou a verdade em todos exceto em um: Eu, em doze mil, em nenhum.

<sup>77</sup> Não, todos vocês que estão aqui e olham, / Enquanto que minha desgraça me atormenta, / Embora alguns de vocês lavem suas mãos como Pilatos / Mostrando uma piedade exterior; mas vocês Pilatos / Me entregaram aqui para minha cruz amarga, / E a água não pode lavar seu pecado.

<sup>78</sup> Entrego esse fardo pesado de minha cabeça / E esse cetro canhestro de minha mão, / O orgulho da realeza pende para fora da meu coração; / Com minhas próprias lágrimas lavo meu bálsamo / Com minhas próprias mãos entrego minha coroa, / Com

Todos os ornamentos do poder real tornam-se um fardo, cujo peso é insuportável para o rei. É o único que pode entregar seus ornamentos. Ao entregar seus adereços, ele próprio nega e renuncia o poder divino, a unção e a sacralidade outrora concedidas a ele. Essa renúncia é submissa aqui, como consequência de seu fraquejo e incapacidade de reagir contra Bolingbroke, na tentativa de assegurar o poder monárquico.

Depois de entregar todos os paramentos, o rei começa expressar o lamento da perda através de imagens de dissolução: “Mine eyes are full of tears, I cannot see: / And yet salt water blinds them not so much / But they can see a sort of traitors here.”<sup>79</sup> (**Richard II**, IV, i). A perda do poder é sugerida através de imagens de dissolução, como um desejo de retornar a um estado natural, primevo, líquido (*dew* – orvalho). Da mesma forma, o imaginário da dissolução reaparece em **Hamlet** – “O, that this too too solid flesh would melt / Thaw and resolve itself into a dew!”<sup>80</sup> (**Ham**, I, ii) – já no seu primeiro solilóquio. Ela sugere um desejo de dissolver seu corpo/matéria/physics, como uma tentativa de fuga que almeja o estado liquefeito e originário, uterino.<sup>81</sup> Do mesmo modo, a imagem do espelho mostra o esfacelamento do poder do rei:

Give me the glass, and therein will I read.  
No deeper wrinkles yet? hath sorrow struck  
So many blows upon this face of mine,  
And made no deeper wounds? O flattering glass,  
Like to my followers in prosperity,  
Thou dost beguile me! Was this face the face  
That every day under his household roof  
Did keep ten thousand men? was this the face  
That, like the sun, did make beholders wink?  
Was this the face that faced so many follies,  
And was at last out-faced by Bolingbroke?  
A brittle glory shineth in this face:  
As brittle as the glory is the face,<sup>82</sup> (**Richard II**, IV, i)

O rei relembra a face que abrigava dez mil súditos, como reflexo de um corpo político. A figura do rei que refletia o brilho da realeza está doravante apagada, esfacelada e cendida. A

minha própria língua nego minha posição sagrada, / Com meu próprio ar liberto todos os deveres dos rituais: / Renego toda a pompa e a majestade; / Meus solares, rendas, taxas eu renuncio; / Meus atos, decretos e estatutos eu renego.

<sup>79</sup> Meus olhos estão cheios de lágrimas, não posso ver: / E contudo a água salgada não os segam tanto / Mas não podem ver um tipo de traidores aqui.

<sup>80</sup> Oh, se esse carne tão tão se dismanchasse / Derretesse e se dissolvesse num orvalho!

<sup>81</sup> Sobre o imaginário da dissolução em Hamlet e Shakespeare, veja Lawrence Pereira, **De Shakespeare a Racine: o engano especular e outros temas**. Tese de Doutorado. PUC-RS, 2000.

<sup>82</sup> Dá meu espelho, e quero ler nele. / Nenhuma ruga mais profunda ainda? A tristeza estancou / Tantos golpes nessa minha face, / E fez feridas profundas? Oh, espelho adulator, / Igual aos meus vários seguidores, / Tu me enganas! Era essa a face / Que todo o dia sob o teto doméstico / Mantinha dez mil homens? Era essa a face / Que, como o sol, faziam os observadores piscar? / Era essa a face que enfrentava tantas tolices, / E era por fim desafiada por Bolingbroke? / Uma frágil glória brilha nessa face: / A face é tão frágil quanto a glória.

glória ostentada outrora refletida em sua face, agora é frágil e opaca. A imagem do sol é sinônimo do esplendor, da glória e da onipotência do rei sobre seus súditos. Também em outros momentos da peça, a figura do rei é descrita sempre com referências ao Sol, como assinala Henry Percy:

See, see, King Richard doth himself appear,  
As doth the blushing discontented sun  
From out the fiery portal of the east,  
When he perceives the envious clouds are bent  
To dim his glory and to stain the track  
Of his bright passage to the occident.<sup>83</sup> (**Richard II**, III, iii)

Spurgeon<sup>84</sup> sugere que essa passagem é irônica, mas apesar disso, alude à magnificência da figura do rei como sol e como luz. O contraste entre a luz do sol e as nuvens que tentam ofuscar seu brilho é análogo à oposição entre o Rei Richard e seus traidores que desejam destroná-lo. E o próprio rei se compara a Faetonte: “Down, down I come; like glistening Phaethon.”<sup>85</sup> (**Richard II**, III, iii). Kantorowicz faz uma análise de imagens em brasões e moedas que representavam a realeza de Ricardo II com a imagem do sol e da luz. (KANTOROWICZ, 1985, p. 42-44). Consoante ele, essa simbologia era a marca da realeza de Richard II. Para Spurgeon,<sup>86</sup> a concepção do rei como Sol é muito recorrente em outras peças de Shakespeare, como em **Hamlet**, por exemplo.

E, por fim, após a deposição do rei Richard II, a rainha não reconhece mais a figura e o corpo do rei. A deposição do rei, da figura, do poder e dos dois corpos do rei já foi consumada. A rainha não reconhece mais o leão, o parágrafo e o rei de todos os animais. Todas essas imagens de representação da figura do rei dão a dimensão da força imagética da doutrina dos dois corpos do rei em Shakespeare e na era Elisabetana e Jacobina.

Shakespeare também utiliza, em várias peças, o pronome pessoal “we”, primeira pessoa do plural para nomear os dois corpos do rei, como se nota em **Richard II**. Claudius também usa “we” em seu primeiro discurso da peça. Esse uso pronominal era sempre empregado em situações solenes em que o rei representa tanto o corpo do Estado como o corpo físico do rei. Assim também, Macbeth usa “we”, para se referir aos dois corpos do rei: “We should have else desired your good advice”<sup>87</sup> (**McB**, III, i, 20). Mesmo que Macbeth não

---

<sup>83</sup> Veja, veja, o próprio Rei Richard aparece, / Como o sol descontente enrubescer / Do pórtico flamejante do leste, / Quando ele perece que as núvens invejosas estão propensas / A ofuscar sua glória e manchar a rota / De sua passagem brilhante para o Ocidente.

<sup>84</sup> Spurgeon, *A imagística de Shakespeare*. op. cit., 2006.

<sup>85</sup> Para baixo, para baixo, eu vou; como o Faetonte que brilha.

<sup>86</sup> Veja Spurgeon, op. cit., 2006.

<sup>87</sup> Deveríamos ter então ter desejado seu conselho.



seja rei soberano, mas um usurpador, usa esse pronome como forma diplomática e retórica de convencimento de suas atribuições como rei legítimo.

Em **Macbeth**, a concepção do rei ungido, dos dois corpos do rei, também é simbólica, como em **Richard II**, quando se refere a Duncan, mas nunca a Macbeth. Ele apenas usa o pronome na primeira pessoa do plural. Não há descrição nenhuma quanto à natureza divina e política de seus corpos. Quando Macduff relata a morte de Duncan, faz uma descrição similar à do Hamlet pai: “Confusion now hath made his masterpiece! / Most sacrilegious murder hath *broke ope* / The Lord's *anointed temple*, and stole thence / The *life o' the building!*”<sup>88</sup> (**McB**, II, iii, 65-68, grifos meus). A descrição do corpo de Duncan é de um templo ungido, sagrado (*anointed*), um edifício que foi corrompido. A referência ao templo como corpo do rei é análoga à referência ao corpo de Cristo, como aponta Kantorowicz. É nítida a sacralidade da figura do rei em Shakespeare como um constructo político e teológico, sempre assinalada por duas dimensões, uma política, com referências a cidades e templos, e outra física com referências ao sangue e ao corpo físico do rei. O simbolismo da peça é construído em torno dessas imagens que dão idéia de fortaleza, irredutibilidade e persistência. Rossiter aponta que o simbolismo em **Macbeth** e Shakespeare:

No simbolismo ético de Shakespeare, o universo do macrocosmo, controlado pelo espírito unificador de Deus, é imaginado [...] no Estado, controlado pelo rei, visto como divino; e no microcosmo humano, cujo poder controlador mantém em sujeição penosa sua desordem e propensão passional. Segue que a liberação das forças misteriosas e horrendas que atingem a ilusão ou a fé que mantém o Estado unido como um todo orgânico, perturba a ordem completa de toda a natureza. (1961, p. 212)

As confusões cósmica, política e psicológica se mesclam em Shakespeare, em particular em **Macbeth** e em **Hamlet**, em que o corpo do rei – o Estado – foi violado por um ato antinatural e, por conseguinte, as forças sobrenaturais agem como um modo de exigir vingança e restituição da ordem cósmica e política.

Em seguida, o próprio Macbeth “lamenta” a violação do corpo do rei: “Here lay Duncan, / His *silver skin* laced with his *golden* blood; / And his gash'd *stabs* look'd like a *breach in nature*”<sup>89</sup> (**McB**, II, iii, 109-111). Novamente o corpo de Duncan é descrito idealmente como um corpo perfeito, tingido com ouro e prata, como em **Hamlet**. Mas aqui há uma dimensão muito maior do corpo do rei, que vai além da dimensão política e teológica,

<sup>88</sup> A desordem fez sua obra-prima! / O assassinato mais horrendo rompeu / O templo ungido do Senhor, e roubou de lá / A vida da construção.

<sup>89</sup> Aqui jaz Duncan, / Sua pele de prata tingida com seu sangue dourado; / E suas punhaladas profundas parecem uma fenda na natureza.

que abrange uma dimensão cósmica, da *physis* do Estado e da terra. “*Nature*” aqui, Natureza, sugere o alcance da violação do corpo do rei por Macbeth, o que causa da agitação cósmica na peça. Conforme Tillyard, “embora uma tragédia autêntica, **Macbeth** trata do corpo político do rei diferentemente de outras tragédias: a “Escócia” é uma parte muito mais orgânica dela do que a Dinamarca é de **Hamlet**, Veneza de **Othello** ou mesmo Roma de **Coriolanus**.” (*Shakespeare’s History Plays*, 1962, p. 315). A violação do corpo do rei figura não só nas imagens poéticas, mas também na tensão psicológica e na agitação cósmica de Macbeth, pois há uma relação muito mais intrínseca e orgânica entre o corpo do rei (físico e político), o cosmos natural e as tensões psicológicas em **Macbeth**. A violação física do corpo do rei simboliza a violação do Estado, do corpo político do rei e do corpo natural de Duncan. Contudo, vale notar que as referências em **Macbeth** são mais rareadas. Apesar disso, o público tinha em mente todo um pano de fundo histórico, que desencadeava tensões e apreensões devido à ação de Macbeth.

Em **Macbeth**, há também breves menções ao corpo físico do rei como uma fonte: “The spring, the head, the fountain of your blood / Is stopp'd; the very source of it is stopp'd.”<sup>90</sup> (**McB**, II, iii, 95-96). A figura do rei é representada como uma fonte que foi trancada, cujo líquido não jorra mais. A referência a uma fonte, como se fosse de água pura, é sugestiva para a pureza do sangue, do corpo e da sacralidade do rei: ele é a fonte da vida. Nesse sentido, há menções à santidade do rei: “Thy royal father / Was a most sainted king: the queen that bore thee, / Oft’ner upon her knees than on her feet, / Died every day she lived.”<sup>91</sup> (**McB**, IV, iii, 108-111). A imagem do rei é construída através de sua santidade, sua magnificência e seu respeito assíduo para com a rainha. A figura de Duncan é representada como um soberano cuja bondade demonstra a sacralidade e piedade de um rei.

Assim também, na parada dos reis (**McB**, IV, iii), um médico relata os bens que o rei inglês faz para seu povo: “there are a crew of wretched souls / That stay his cure: their malady convinces / The great assay of art; but at his touch – / Such sanctity hath heaven given his hand – / They presently amend.”<sup>92</sup> (**McB**, IV, iii, 141-145). Esse relato funciona como um contraste para acentuar a tirania de Macbeth que, ao invés de se preservar a integridade e o bem-estar do reino, usurpa o trono e assassina seus súditos. Observa-se aqui a capacidade de cura de um rei. Essa fórmula poética medieval assinala a santidade e o poder do rei, recebidos

<sup>90</sup> A nascente, a cabeça, a fonte de seu sangue / Parou; e fonte dele parou.

<sup>91</sup> Teu soberano pai / Era um rei muito santificado: a rainha que te deu a luz, / Com frequência junto aos pés dela do que aos deles, / Morria cada dia que ela vivia.

<sup>92</sup> Há uma multidão de almas infelizes / Que esperam sua cura: sua doença comprova / O grande ensaio da arte; mas ao seu toque - / A tal santidade o céu deu sua mão - / Eles imediatamente melhoram.

de Deus, assim como Cristo curava os doentes e fazia milagres. Acreditava-se que o rei ao tocar um doente, ou ao tocar o solo infértil, tinha capacidade de cura dos doentes e inclusive de revitalização da terra.<sup>93</sup>

#### 1. 4. Agitação cósmica em *Macbeth*

Como foi visto acima, a violação da figura do rei apresenta reações adversas e traz conseqüências drásticas para um usurpador. Uma vez que o rei era considerado o representante ungido de Deus na Terra, a doutrina da obediência passiva recomendava obediência aos monarcas e previa punições aos que violassem a ordem divina. Em Shakespeare, em particular em **Macbeth**, a violação do corpo do rei traz conseqüências temíveis e desencadeia a agitação cósmica que sugere a íntima relação entre o cosmos da peça e as tensões políticas e psicológicas. Nostbakken afirma que

Um rei que age como tirano perturba não só seu estado mas o equilíbrio cósmico também, e os súditos que reagem com revolta produzem um efeito similar. [...] O drama de Shakespeare reflete a metáfora da ordem cósmica, que era amplamente aceita como um ideal desejado numa sociedade em que a paz e a estabilidade eram tênues na melhor das hipóteses. (NOSTBAKKEN, **Understanding Macbeth**, 1997. p. 33)

Essa fusão entre os problemas políticos, o cosmos e o indivíduo da peça são notáveis nas tensões psicológicas da era Elisabetano-jacobina. De um lado, o Estado cuja necessidade é manter a ordem; de outro, o indivíduo, cuja vontade se opõe a essa necessidade, criando um embate de forças que culminam em tensões emocionais nítidas nas inquietações e na consciência das personagens da peça. Assim também, o plano cósmico é atingido pela violação da figura do rei, provocando terremotos, tempestades e a inversão da ordem natural.

Uma das cenas mais emblemáticas dessa tensão cosmológica em **Macbeth** acontece na cena iv do ato II. O diálogo entre Rosse e seu pai funciona como uma cena córica para relatar os fenômenos da natureza que marcaram a noite do crime:

Thou seest, the heavens, as troubled with man's act,  
Threaten his bloody stage: by the clock, 'tis day,  
And yet dark night strangles the travelling lamp:  
Is't night's predominance, or the day's shame,

---

<sup>93</sup> Sobre isso veja **Totem e Tabu**, 1988, e também Keith Thomas, **Religion and the Decline of Magic**, 1991.

That darkness does the face of earth entomb,  
When living light should kiss it?<sup>94</sup> (**McB**, II, iv, 03-11)

A noite e as trevas dominam constantemente a ação da peça. A ordem cíclica do dia e da noite foi invertida, violada. A ordem cósmica, outrora mantida harmonicamente pelo poder divino do rei, foi substituído por uma ordem tirânica, violenta, antinatural e às avessas. Não há mais tranquilidade, o sono foi “assassinado”. Macbeth invoca as estrelas para que apagem sua luz para não revelar seu ato. Lady Macbeth também invoca a noite: “Come, thick night, / And pall thee in the dunnest smoke of hell, / That my keen knife see not the wound it makes”.<sup>95</sup> (**McB**, I, v, 50-52).

Nesse sentido, o soturno e o sombrio são bastante marcantes na peça. Macbeth afirma que “So foul and fair a day I have not seen.”<sup>96</sup> (**McB**, I, iii, 38). Isso ecoa as falas iniciais da peça em que as Bruxas apresentam toda a tensão da peça e prenunciam a agitação cósmica:

**First Witch.** When shall we three meet again  
In thunder, lightning, or in rain?  
**Second Witch.** When the hurlyburly's done,  
When the battle's lost and won.<sup>97</sup> (**McB**, I, i, 01-04)

Assim como em **Hamlet**, em que a cena inicial com o fantasma define a constelação de motivos que reverberam na peça e torna-se uma espécie de alegoria para o todo da tragédia, a cena inicial de **Macbeth**, considerada dispensável por muitos críticos, como Bloom (2001), é fundamental para a estrutura da peça e as decisões das personagens. Ela recobre toda a peça e determina os rumos tomados pelo cosmos. Essa cena vai ecoar implícita ou explicitamente em toda a peça, tanto na sua estrutura profunda, como na atmosfera sombria e nas falas das personagens. Uma das falas de Duncan: “What he hath lost noble Macbeth hath won.”<sup>98</sup> (**McB**, I, ii, 69) remete à fala das Bruxas da cena I: “When the battle's lost and won.” (**McB**, I, i, 04). A oposição entre *lost* e *won* demonstra a constante luta e conflito como o motor da peça, como se fosse uma tensão dialética cuja síntese será: “the time is free” (**McB**, V, iii, 21). Assim também, a primeira fala de Macbeth, “So foul and fair a day I have not seen.”<sup>99</sup> (**McB**, I, iii, 38) ecoa a fala das Bruxas: “Fair is foul, and foul is fair: / Hover through the fog and

<sup>94</sup> Vês, os céus, como se estivessem atormentados com a ação do homem, / Ameaçam seu palco sangrento: conforme o relógio, é dia, / Mas a noite escura luta com a lanterna viajante: / É o predomínio da noite, ou a vergonha do dia, / Visto que as trevas sepultam a face da terra, / Quando a luz vivaz há de beijá-la?

<sup>95</sup> Venha, densa noite, / E te empalideça na fumaça mais densa do inferno, / Que minha faca pontiaguda não veja as feridas que ela faz.

<sup>96</sup> Um dia tão turvo e belo eu nunca vi.

<sup>97</sup> **Primeira Bruxa.** Quando nos encontramos novamente / No trovão, no relâmpago ou na chuva? // **Segunda Bruxa.** Quando o tumulto tiver terminado, / Quando a batalha estiver vencido ou perdida.

<sup>98</sup> O que ele perdeu, nobre Macbeth ganhou.

<sup>99</sup> Um dia tão belo e tão feio eu nunca vi.

filthy air<sup>100</sup>.” (McB, I, i, 11-12). Essa reverberação da fala das Bruxas na peça demonstra um cosmos agregado por forças múltiplas que retornam a todo instante para redefinir os rumos, para relembrar a impossibilidade de se escapar dessas forças atuantes em esferas além do mundo físico, que às vezes assumem formas corporais para uma manifestação momentânea e definidora no mundo da peça. Na noite do assassinato de Duncan, Lennox relata essa agitação noturna:

The night has been unruly: where we lay,  
Our chimneys were blown down; and, as they say,  
Lamentings heard i' the air; strange screams of death,  
And prophesying with accents terrible  
Of dire combustion and confused events  
New hatch'd to the woeful time: the obscure bird  
Clamour'd the livelong night: some say, the earth  
Was feverous and did shake.<sup>101</sup> (McB, II, iii, 53-60)

O relato de Lennox é como que uma previsão do assassinato e um prenúncio da futura violação e agitação cósmica na peça. A atmosfera noturna ganha vida e gera novas confusões, assinalando a desordem do tempo e do espaço, legando aflições ao homem e à terra. Um espaço tempestuoso e noturno surge na peça como uma nova ordem comandada pela desordem, pela antinaturalidade e pelo caos físico e político.

No mesmo sentido, Theodor Spencer, em **Shakespeare and the nature of man** (1966), afirma que há em **Macbeth** uma profunda relação entre o caráter humano e a natureza. Essa obra apresenta uma interpretação da peça a partir dos problemas do cosmos na Renascença. Ele afirma que o centro do cosmos da peça é Macbeth, tanto no aspecto político como cosmológico. Elementos do cosmos estão interligados com a ação do homem: há uma constante perturbação da natureza. Paira uma atmosfera de sangue e tumulto em que a ordem é invertida, como também homens e animais são antinaturais. É uma natureza que está em total desordem e desarmonia e que tudo é violação dela: as bruxas, os assassinatos e a insegurança em relação à morte. A confusão no mundo político não só está presente na natureza, como também é identificada com esse mundo. E o centro dessa confusão e desse mundo às avessas é justamente Macbeth. Ele é o instrumento pelo qual o demoníaco age e rompe os limites da moral e da ordem cósmica. Contudo, mesmo antes do assassinato, o mundo de Macbeth já estava fora do eixo, como se nota pelas sucessivas revoltas que são abafadas por Macbeth e Banquo.

<sup>100</sup> O belo é sujo e o sujo é belo: / Pairando sobre a névoa e o ar imundo.

<sup>101</sup> A noite foi conturbado: onde ficamos, / As chaminés foram derrubadas; e, como dizem, / Lamentos foram ouvidos no ar; estranhos gritos da morte, / E profetizando com tons terríveis / De tumulto horrendo e fatos confusos / Chocaram um novo tempo infausto: o pássaro sombrio / Gritou durante toda a noite: alguns dizem, que a terra / Estava febril e tremeu.

Ainda no diálogo da cena iv, do ato II, a ordem cósmica é descrita pela inversão da ordem hierárquica das aves de rapina e pelo canibalismo dos cavalos de Duncan:

**Old Man.** 'Tis unnatural,  
Even like the deed that's done. On Tuesday last,  
A falcon, towering in her pride of place,  
Was by a mousing owl hawk'd at and kill'd.  
**ROSSE.** And Duncan's horses – a thing most strange and certain –  
Beauteous and swift, the minions of their race,  
Turn'd wild in nature, broke their stalls, flung out,  
Contending 'gainst obedience, as they would make  
War with mankind.  
**Old Man.** 'Tis said they eat each other.  
**ROSSE.** They did so, to the amazement of mine eyes  
That look'd upon't.<sup>102</sup> (**McB**, II, iv, 01-20)

Aqui os animais não respeitam mais a ordem natural, tornam-se selvagem e antinaturais, agitam-se reagindo negativamente à violação da ordem política. A organicidade do universo da peça, como se fosse o próprio corpo coletivo do rei, responde à violência tirânica sofrida pela Escócia sob o jugo de Macbeth.

É interessante notar que essa agitação e inversão cósmica vão ludibriar Macbeth. As previsões das Bruxas de que Macbeth não deve temer homem nenhum nascido de mulher e não precisa se preocupar até que a floresta de Birman não se mover contra ele sugere a força e os elementos da natureza violada que se voltam contra ele. Macduff nasceu antes do tempo e o exército inglês irá usar os galhos da floresta de Birman para se esconder. O próprio Macbeth assinala a agitação cósmica e da natureza: “they say, blood will have blood: / Stones have been known to move and trees to speak.”<sup>103</sup> (**McB**, III, iv, 121-123). Ironicamente a agitação cósmica causada pela tirania de Macbeth voltar-se-á contra ele próprio como uma espécie de vingança, de retaliação. Assim, será possível restituir, com a ajuda do próprio cosmos, a ordem cósmica deturpada por seus crimes ditos antinaturais.

Como foi visto até agora, o arcabouço de elementos políticos e históricos ou são latentes ou são explícitos em **Macbeth** e no drama de Shakespeare. O drama de Shakespeare apresenta as tensões históricas como um cenário de fundo que move e intensifica os conflitos das personagens. Mas além de apresentar os elementos históricos, Shakespeare transpõe para

<sup>102</sup> **Velho Homem.** É anti-natural / Até mesmo como o ato que foi feito. Na última terça-feira, / Um falcão, sobrevoando seu lugar com orgulho / Foi atacado e morto por uma coruja espreitadora. **Rosse.** E os cavalos de Duncan – uma coisa muito estranha e certa - / Belos e rápidos, os melhores de sua raça, / Tornaram-se selvagens, quebraram seus estábulos, fugiram, / Desobedecendo a ordem natural, como se eles fossem fazer / Guerra contra a humanidade. **Velho Homem.** Dizem que eles se devoraram. / **Rosse.** Fizeram isso, sim, para a surpresa de meus olhos / Que viram isso.

<sup>103</sup> Dizem que o sangue terá sangue: / As rochas se moveram e as árvores falaram.

o plano psicológico as tensões políticas. Quanto maior o núcleo de conflitos históricos, tanto maior os embates psicológicos sofridos pelas personagens. Shakespeare funde elementos concretos de sua época com artifícios estéticos. Como será visto no próximo capítulo, a mímese dramática de Shakespeare se configura a partir dos elementos históricos e dos conflitos emocionais.

De um lado, o Estado necessitava manter uma ordem estável, sempre justificada através de concepções teológicas, hierárquicas e cosmológicas. Para a manutenção dessa ordem política eram necessários mecanismos punitivos que determinavam a conduta do indivíduo como as idéias de ordem, a política dos dois corpos do rei, a idéia de justiça retributiva e as concepções tiranicídio, monarcaquia e direito divino dos reis. Qualquer tentativa de sublevação seria fortemente reprimida através de execuções públicas e prevenidas através dos discursos, em particular as homilias. De outro, há o indivíduo, cuja vontade e ambição entram em conflito com essa ordem estável pré-estabelecida, na tentativa de satisfazer seus intentos pessoais. Por conseguinte, a violação da ordem política desencadeia conflitos psicológicos, acentuados tanto pelas personagens das peças como pelo público, cujas reações poderiam ser as mais diversas, visto que as concepções da época sobre a violação do poder monárquico eram paradoxais. Nesse embate, Shakespeare apresenta problemas éticos (dever e vontade), teológicos (bem e mal) e políticos (ordem e desordem) como um conjunto de elementos históricos que são usados para matizar artifícios estéticos, a fim de intensificar os tensionamentos políticos e psicológicos de suas peças.

## 2. A Consciência no Drama de Shakespeare e na Era Elisabetana e Jacobina

*'Between the acting of a dreadful thing  
And the first motion, all the interim is  
Like a phantasma or a hideous dream'*  
(JC, II, i, vs. 63-65)<sup>104</sup>

### 2. 1. Ordem e Consciência em Shakespeare e na Era Elisabetana

A consciência é um dos problemas mais significativos em termos morais, teológicos e até filosóficos na obra de Shakespeare e na era elisabetana e jacobina. Consciência e ação são duas facetas que determinam as ambigüidades profundas de personagens como Hamlet, Macbeth, Brutus e Lear, de modo que trazem à tona sua complexidade e riqueza através de uma série de paradoxos irreconciliáveis, causados pelas tramas em que estão enredados.

Nesse sentido, Stephen L. Collins, em sua obra **From Divine Cosmos to Sovereign State**, argumenta que a consciência moral no período elisabetano era determinada pela idéia de ordem e de correspondências entre o poder divino e dos reis, entre o macrocosmos e o microcosmos. A ordem política era extremamente coercitiva e seus parâmetros morais eram um meio eficiente para coagir o indivíduo a agir dentro dos padrões de hierarquias monárquica e teológica determinantes. Qualquer tentativa de não-cooperação com o bem-comum podia levar à “frustração e ao ostracismo”. Os teóricos da era Tudor, como Thomas Elyot, Francis Walsingham e Thomas Cranmer,<sup>105</sup> estavam bastante preocupados na manutenção da ordem social e política do reino e, por isso, moldaram um sistema de pensamento com bases medievais, que era regularmente pregado através das homilias.<sup>106</sup> Conseqüentemente, a esfera pública era colocada em primeiro plano, a fim de moldar o

<sup>104</sup> Entre e ação de uma coisa terrível / E o primeiro impulso, todo o ínterim é / Como um fantasma ou um sonho horrível.

<sup>105</sup> Para um estudo mais detalhado sobre as teorias desses pensadores, cf. Collins, **From Divine Cosmos to Sovereign State**, 1989, pp. 15-21.

<sup>106</sup> Sobre isso cf. Collins, pp. 20-27; e Tylliard, op. cit. 1962.



privado. O “*inner-self*” era determinado pela estrutura coercitiva e de ordem da política, que eram transferidos para ele em termos teológicos formalmente arquitetados nas Homilias. Como assinala Collins, “a relação público-privada que provinha da idéia de ordem Tudor necessitava de uma repressão severa da auto-expressão e do potencial.” (COLLINS, 1989, p. 22).

Por conseguinte, a idéia de ordem não só operava no plano político, mas era uma estrutura determinante da consciência e da interioridade do indivíduo. As relações entre público e privado, macrocosmos e microcosmos eram tão intrínsecas, que a noção de ordem era diretamente transposta do plano político para as descrições da alma:

Porque o mundo era naturalmente ordenado, a alma do indivíduo era do mesmo modo ordenada. Uma alma virtuosa era uma alma ordeira; uma alma corrupta era desordeira ou doente. Dessa forma, a psicologia Tudor entendia que o comportamento desordeiro num indivíduo era uma perversão do que era natural e bom, assim como uma sociedade desordeira era uma perversão de uma sociedade ordenada. A desordem era antinatural. Era simplesmente a negação do que era bom e natural e não tinha existência definida própria. A intemperança e a confusão, explica Robert Mason, era a razão gravada na luxúria e concupiscência. (COLLINS, 1989, p. 23-24)

Desse modo, virtude, temperança e moderação eram ordenadoras do comportamento do indivíduo. Sua ação e conduta revelavam sua virtude ou corrupção, pois a virtude direcionava a conduta correta, ao passo que a conduta desordeira era determinada pelo vício e pela corrupção moral. (COLLINS, 1989, p. 24). Nesse sentido, para Collins, o “*Self* era visto mais em termos de honra e reputação do papel de alguém na vida do que como algo gerado fora do ego.” (1989, p. 21). Nota-se aqui que os elementos condutores e definidores da consciência assumiam diversas dimensões, pois esse sistema de ordem, apesar de tentar conter situações de desordem, produzia insegurança tanto quanto insatisfações que obrigavam tal sistema criar modos de circunscrever a ação do indivíduo dentro dos padrões de ordem esperados na época.

Outro aspecto da idéia de ordem no período era que os lugares-comuns e a ética Tudor e Elisabetano-jacobina tinham suas bases na conciliação da vontade e da razão (COLLINS, 1989, p. 24). Conforme assinala Collins, havia uma divisão psicológica do corpo em três partes:

Sendo a mais alta o lugar da razão que direcionava a ação humana. O desejo desgovernado levava à desordem e ao caos. A ordem e a hierarquia, os pré-requisitos para um bem-estar público, revelavam a disposição divina de “influenciar a compreensão”. O bom conselho, esse lugar comum Tudor onipresente, era certo, bom e honesto. (COLLINS, 1989, p. 25)

Novamente aqui, a razão era considerada certa sempre que motivasse o comportamento racional, ao mesmo tempo em que o comportamento era considerado bom e certo quando conduzido pela razão e não pelas paixões e interesses individuais. Collins estabelece uma analogia entre a psicologia Tudor e a psicologia moderna: “Na terminologia moderna, a psicologia social Tudor era orientada pelo superego. O ego e o id do indivíduo eram controlados. Quanto mais o ego controlava o id, tanto mais se assemelhava ao superego e apropriava-se à “razão correta” como sua jurisdição própria.” (1989, p. 25). O senso de dever estava circunscrito na obediência irrefletida do indivíduo, que se definia a partir de uma modelagem exterior, e não a partir da auto-reflexão cognitiva e racional. Assim, percebe-se como os elementos da idéia de ordem na Era Tudor e Elisabetana eram primordiais para a política do reino com o objetivo de determinar a individualidade e a consciência moral, e em termos gerais, a psicologia social estava voltada para conter as rebeliões e as massas.

Por isso, a ponderação, moderação e a temperança eram virtudes extremamente elogiadas e estimuladas. Collins assinala que era óbvio que a ética Tudor dependia da repressão e que a razão era um agente repressor. Além do mais, na medida em que a razão era considerada uma virtude divina, natural e inspiradora da conduta correta, a ética Tudor reforçava a idéia de ordem (1989, p. 25) e, desse modo, definia os traços da consciência moral.

A importância do comportamento “decoroso” era extremamente ressaltada pelos teóricos da época, tais como Elyot, Starkey e Ratcliffe, a ponto de “as paixões e desejos individuais serem constantemente denegridas pelos escritores Tudor” (COLLINS, 1989, p. 25). Segundo Collins, eles não consideravam a introspecção<sup>107</sup> como um meio de se chegar ao “comportamento verdadeiro e bom” (1989, p. 25), pois essa era considerada antinatural e até doentia. Por conseguinte, a idéia de mutabilidade também era fortemente reprovada no período. A idéia de história cíclica era muito mais apropriada para os fins da política e da ideologia Tudor, do que a idéia de mutabilidade histórica. Nesse sentido, as mudanças históricas e políticas estavam intimamente ligadas às mudanças psicológicas e à percepção e à compreensão da realidade política e histórica. Como analisa Collins,

As mudanças políticas indicavam mudanças na psicologia pessoal também; essas mudanças não foram facilmente incorporadas dentro da idéia de ordem. A era

---

<sup>107</sup> Sobre isso ver Kathrine Maus, *Inwardness and Theater in the English Renaissance*, op. cit., 1995. A autora faz um estudo dos discursos da era Tudor e Elisabetana a fim de identificar traços da interioridade do indivíduo, cuja existência é em geral negada pelos críticos. Para isso, ela parte das tentativas de se diferenciar aparência e essência, extremamente enfatizado nos discursos, como um dado que comprova a existência da noção de interioridade no período.

elisabetana testemunhou uma crescente autoconsciência que era frequentemente projetada no nível do grupo. Parlamentares, mercadores e artistas começaram a experienciar a realização e a segurança em suas ocupações. O mesmo sentimento motivava o comportamento num nível individual. A disparidade entre tais sentimentos e os valores socialmente aceitáveis provocou uma grande quantidade de frustrações. Homens como Essex e Bacon e as tragédias como Edward II e Hamlet dão prova desse fato. (1989, p. 27)

Se a política coercitiva das idéias de ordem não conseguia conter as transformações sociais e psicológicas na época, tais transformações sociais, políticas e históricas tiveram um impacto sobre a psicologia do período, aumentando a autoconsciência da realidade em que se vivia. Assim, casos como Hamlet e Macbeth, por exemplo, incorporam um espírito em profundas transformações psicológicas que já não se adequava às estruturas de pensamento centrado na ordem do mundo e dos fatos, mas buscava em si mesmo redefinir sua própria individualidade e modo de conduta no mundo. A rejeição dos padrões de ação em Shakespeare revela uma guinada rumo às mutações e à ambigüidade de caráter que se apresenta mais voltado para si mesmo do que para uma idéia cósmica de ordem, numa atitude para nuançar, explorar e enfatizar as dimensões mais profundas do caráter e da interioridade nesse cosmos que já mostrava sinais de crise.

## 2. 2. Consciência em *Totem e Tabu* de Freud

Como foi visto anteriormente, a idéia de ordem era o cerne das estruturas hierárquicas e sócio-políticas da era Tudor, elisabetana e jacobina. Essa estrutura hierárquica era constituída por uma seqüência de camadas, partindo de uma ordem divina, transcendental, celeste, em que o Deus cristão ocupava o centro dessa ordem e movimentava todas as escalas inferiores, compostas por arcanjos, anjos e querubins.<sup>108</sup> Através de analogias, essa mesma ordem piramidal era representada em escalas hierárquicas na Terra, cuja estrutura refletia uma hierarquia piramidal celeste correlata. Na esfera terrena, o topo dessa hierarquia era ocupado pela figura do rei, uma figura paterna, que também num movimento para baixo exercia poderes simbolicamente análogos aos divinos.<sup>109</sup>

Tendo em vista que a idéia de ordem na era Tudor e Elisabetana respondia a um movimento hierárquico do topo à base, pode-se perguntar: quais as relações entre esse movimento piramidal hierárquico com a consciência e a interioridade do indivíduo nos séculos XVI e XVII? Ou mais especificamente, que determinações e influências exerciam as

<sup>108</sup> Sobre isso cf. Delumeau, **O que sobrou do Paraíso**, 2003, e TILLYARD, **The Elizabethan World Picture**, 1958.

<sup>109</sup> Sobre as idéias de correspondências, sobre as analogias e similitudes, veja também Foucault, *op. cit.*, **As Palavras e as Coisas**, 1992.

idéias de ordem e hierarquia sobre a consciência e a interioridade do indivíduo no período? É possível perceber uma relação direta e intrínseca entre a idéia de ordem e a intensificação e o agravamento da consciência (moral) devido à força e à pressão que tal ordem exercia sobre a consciência do indivíduo?

Ao se observar o sistema repressivo disseminado nos discursos da era Tudor e Elisabetana, pode-se ter uma noção, nos parâmetros da terminologia moderna da psicanálise, do alcance e da ação desse sistema de ordem, baseado em preceitos morais, éticos e teológicos. Noções como a justiça retributiva divina, piedade, remorso e consciência moral são mecanismos que servem, de um lado, como afirmação do poder dos reis, e de outro, funcionam como mecanismos punitivos antecipatórios contra transgressões e rebeliões sociais, constituindo-se assim um sistema superegóico de contenção de desordem e desequilíbrio de uma política monárquica estável e pré-fixada.

A propósito disso, Sigmund Freud<sup>110</sup> (1988) faz observações que podem lançar alguma luz nessa discussão sobre a consciência. Em linhas gerais, em seu ensaio **Totem e Tabu**, Freud conclui que as bases do *Tabu* estão em sentimentos ambivalentes configurados ao longo do desenvolvimento humano, que surgiram no confronto de estruturas psíquicas opostas: os povos primitivos tinham de um lado o medo dos fantasmas e dos demônios, e de outro, veneravam seus ancestrais. Freud assinala que o tabu dos povos primitivos que proibia o contato dos chefes, reis e sacerdotes não é algo estranho para os reis do período medieval e renascentista. Sobre *O tabu relativo aos governantes*, em **Totem e Tabu**, ele destaca que:

Isso se deve ao fato de constituírem veículos do poder mágico misterioso e perigoso que se transmite por contato, como uma carga elétrica, e que causa a morte e a ruína a quem quer que não esteja protegido por uma carga semelhante. Qualquer contato imediato ou indireto com essa entidade sagrada e perigosa é assim evitado e, se não puder sê-lo, certa cerimônias são imaginadas para impedir as conseqüências temíveis. [...]

Para exemplos do poder curador do contato real não há necessidade de recorrer a selvagens. Os reis da Inglaterra, em épocas não tão remotas, desfrutavam do poder de curar a escrófula, que era em conseqüência conhecida como o 'Mal do Rei'. A Rainha Elisabete I exerceu essa prerrogativa não menos que os seus sucessores. Diz-se que Carlos I curou uma centena de pacientes com um só toque, em 1633. Mas foi após a Restauração da monarquia sob o reinado de seu dissoluto filho, Carlos II, que as curas reais da escrofulose atingiram o ápice. No decorrer de seu reinado, calcula-se que ele tenha tocado perto de cem mil pessoas. A multidão dos que buscavam

---

<sup>110</sup> Na obra de Freud, percebe-se uma evolução que pode ser dividida em dois grandes momentos: no primeiro momento, até 1914, Freud parte da hipótese do princípio de prazer, uma espécie de redução antropológica, onde vemos o perigo do incesto e sua ambivalência, e, por conseguinte, sua proibição. Depois de 1914, a partir das obras **Para Além do Princípio de Prazer** e **Luto e Melancolia**, Freud começa a questionar o princípio de prazer, pois ele nota que o sonho repete o pesadelo obsessivamente, como uma traumática repetição compulsiva. Então ele se coloca o problema: a que se atribui essa repetição compulsiva? Daí surgem como resposta os princípios de *Eros* e *Thánatos*, um princípio erótico e o outro destruidor. Segundo Freud, há um pendor para o conflito, a violência, que pode estar ligado ao princípio erótico. O primeiro pendor da matéria viva é morrer; isso vai no sentido da entropia ou se manifesta e se desvincula da matéria viva para a morte.

cura costumava ser tão grande que, em determinada ocasião, seis ou sete dos que tinham vindo para serem curados foram esmagados por ela até morrer. (1988, p. 34)

Esse conjunto de poderes mágicos extraordinários, atribuídos ao rei, é um constructo medieval reintroduzido no século XVI, a fim de proteger a figura do rei, criando assim uma mística que tornava sua figura intocável. Essa mesma noção do poder de cura dos reis estava associada também ao *christomimētēs*, aos dois corpos do rei, um político e o outro natural, estudado por Ernst H. Kantorowicz, em **The King's Two Bodies**. Esse poder mágico e sagrado dos reis agia, portanto, como um mecanismo que despertava a consciência dos súditos em caso de tentativas de usurpação do trono ou assassinato do rei.

Freud destaca que a palavra *Tabu* era originariamente ambígua: ou seja, significava simultaneamente “impuro” e “sagrado”, “o que é demoníaco” e “o que não pode ser tocado”; logo, algo perigoso de contágio e infecção pelo toque e simultaneamente sagrado, misterioso, inominável. Freud afirma que “as proibições do tabu devem ser compreendidas como conseqüências de uma ambivalência emocional”. (1988, p. 52). Tal ambivalência foi sendo apagada com o desenvolvimento humano, reaparecendo aqui e ali em casos de neurose,<sup>111</sup> e foi substituída de maneira análoga por sentimentos como piedade, culpa e consciência. Freud assinala que partindo de uma comparação dessa relação obscura e enigmática do *Tabu* com a consciência, tal comparação pode lançar luz para a compreensão da origem e da natureza da consciência. Para Freud, é possível que exista uma consciência tabu resultante da violação de um tabu, sendo tal consciência a forma mais remota desse fenômeno que possa ser encontrado. Daí a relação intrínseca entre tabu e consciência que, no entanto, desapareceu com o desenvolvimento psíquico humano. A consciência, para Freud, é

a percepção interna da rejeição de um determinado desejo a influir dentro de nós. A ênfase, contudo, é dado ao fato de esta rejeição não precisar apelar para nada mais

---

<sup>111</sup> Freud assinala diferenças entre os neuróticos compulsivos e o tabu que são bastante significativas para não cair em reducionismos: há um sentimento de extrema conscienciosidade, ansiedade, que se manifesta como o pavor da consciência nos neuróticos. Essa ansiedade aponta para fontes inconscientes de desejos reprimidos, sendo que sua libido foi transformada em ansiedade. As neuroses são estruturas associativas e psíquicas. Para Freud, “a natureza associativa das neuroses tem sua origem genética em seu propósito mais fundamental, que é fugir de uma realidade insatisfatória para um mundo mais agradável de fantasia. O mundo real, que é assim evitado pelos neuróticos, acha-se sob a influência da sociedade humana e das instituições coletivamente criadas por ela. Voltar as costas à realidade é, ao mesmo tempo, afastar-se da comunidade dos homens.” (p. 56-57). Como Freud destaca, o tabu não é uma neurose, mas uma instituição social, é coletiva, não é individual. O homem primitivo teme que a violação do tabu recaia sobre si mesmo, ao passo que o neurótico teme que recaia sobre outra pessoa, constituindo-se assim atitudes egoísta e altruísta, respectivamente. É somente quando o tabu violado não é punido que esse sentimento é passado do individual para o coletivo, surgindo entre eles um sentimento ameaçador de ultraje coletivo, característico do medo de infecção e da tentação de imitar o ato. Assim, com o objetivo de reprimir o desejo imitativo do ato que violou o tabu, impinge-se, no transgressor, punições semelhantes ao ato, tendo provavelmente se constituído aí a base do sistema penal humano. O tabu se caracteriza pela fobia do contato contagioso, ao passo que a neurose se relaciona com o contato sexual. No caso do tabu, este não deve ser entendido no sentido *sexual*, mas no sentido de atacar, obter controle, poder e de se afirmar. Por exemplo, se há o tabu de que não se pode tocar num chefe ou algum de seus objetos, a violação desse tabu causa o horror do contato contagioso que deve ser sofreado com uma punição ou ato semelhante. Sobre isso cf. pp. 54-56. **Totem e Tabu**, op. cit. 1988.

em busca de apoio, de achar-se inteiramente ‘certa de si própria’. Isto é ainda mais claro no caso da consciência de culpa – a percepção da condenação interna de um ato pelo qual realizamos um determinado desejo. Apresentar qualquer razão para isto pareceria supérfluo: quem quer que tenha uma consciência deve sentir dentro de si a justificação pela condenação, sentir a autocensura pelo ato que foi realizado. Essa mesma característica pode ser observada na atitude do selvagem para com o tabu. Trata-se de uma ordem emitida pela consciência; qualquer violação dela produz um temível senso de culpa que vem como coisa natural e do qual a origem é desconhecida. (1988, p. 52-53)

Desse mesmo modo, para Freud, a consciência provavelmente tenha surgido de uma “ambivalência emocional, de relações humanas bastante específicas, às quais essa ambivalência estava ligada” (1988, p. 53). Ela deve ter se originado em condições similares às da origem do tabu: um dos sentimentos opostos é inconsciente (o sentimento positivo) que é mantido sob repressão pela ação compulsiva dominante do outro (o sentimento negativo).<sup>112</sup> Essa relação ambivalente do sentimento de culpa relaciona-se com o inconsciente, porque, para Freud, “não há necessidade de se proibir algo que ninguém deseja fazer e uma coisa que é proibida com a maior ênfase deve ser algo que é desejado”. (1988, p. 53). É provável que para os povos ancestrais uma de suas tentações mais fortes era matar seus reis e sacerdotes, cometer incesto,<sup>113</sup> ou seja, infringir a lei paterna.<sup>114</sup>

Resta a pergunta: como a consciência se acentua a partir da idéia de ordem? Pode-se considerar que isso acontece por um processo analógico, para Freud o *deslocamento*, entre a figura paterna na família e a figura do rei na esfera política, em particular na era Tudor e elisabetana. Ela se forma a partir de uma concepção monárquica em que o rei ocupa, na sociedade, posição correlata que o pai ocupa na família<sup>115</sup> e que Deus ocupa no céu e no universo. Como assinala Freud, “o totem nada mais é que um representante do pai” (1988, p. 105), assim como se considerava, na era Tudor, que o rei é o representante absoluto de Deus na terra e, por extensão, a lei é a consciência, o superego, que desperta o temor antecipatório da punição.

<sup>112</sup> É provável também que os sentimentos libidinais tenham sido reprimidos, transformando-se em ansiedade, o que sugere que há “algo de desconhecido e inconsciente” que está relacionado com a sensação de culpa, ou seja, o ato de repúdio. Segundo Freud, a ansiedade inerente ao sentimento de culpa corresponde a esse fator desconhecido. Sobre isso cf. **Totem e Tabu**, 1988.

<sup>113</sup> Um dos outros fatores levantados por Freud é que provavelmente os filhos do chefe do clã desejassem sua(s) mulher(es), mas que, por algum motivo, foi instituído o tabu do incesto a fim de conter sucessivas sublevações, num efeito dominó, em que os chefes seriam todos derrubados. Para tanto, foi necessário instituir um ritual sacrificial, em que uma figura tabu (animal ou pessoa) era sacrificada para “reencenar” o sacrifício primordial. Assim, à figura outrora odiada e destronada é dada uma importância sagrada, o que faz com que a antiga lei (outrora banida) volte a vigorar. Nesse sentido, o sentimento ambivalente reside justamente no fato de sentir desejo de destronar o pai, como também sentir remorso por tê-lo destronado. A instituição do sacrifício ritualístico serve como uma forma de conter a ira do espírito do morto que provavelmente iria exigir vingança por seu crime. Sobre isso cf. **Totem e Tabu**, 1988.

<sup>114</sup> Como observa Freud, onde há a tentação de se cometer um ato deve haver um desejo (positivo) subjacente. Freud supõe que há, desse modo, um sentimento ambivalente, por exemplo, no impulso de matar, pois ao repudiarmos tal sentimento, estamos reprimindo algo inconsciente, pois a corrente positiva desse desejo é inconsciente.

<sup>115</sup> Como vimos acima, as relações hierárquicas entre Deus, o Rei e os magistrados reproduzem-se no plano da família e do clã (escoceses e irlandeses) na era Elisabetana e jacobina.

A propósito disso, há uma ambivalência muito obscura nas relações entre filho e pai. Essa ambivalência para com a figura paterna pode ser explicada pelo complexo de Édipo, um fenômeno cujas características é o surgimento do pai como uma figura idealizada, estratosférica, intocada por qualquer defeito, mas, ao mesmo tempo, é a figura invejada, sobre o qual secretamente ou inconscientemente o sujeito conspira e quer ocupar seu lugar. Os mesmos desejos recalcados da criança, desejo pela presença da mãe e rivalidade com o pai,<sup>116</sup> Freud vê também nas sociedades primitivas como a base para a instituição do *tabu* do incesto. O investimento do ódio na figura paterna, para Freud, é um sintoma coletivo das sociedades primitivas, que se configura não só no nível individual, mas também no plano coletivo para com reis e sacerdotes. Como ele assinala, tais desejos ambíguos causam sentimentos de horror, repulsa e autopunição e, portanto, uma relação ambivalente principalmente para com a figura paterna,<sup>117</sup> em relação à qual não se sabe ao certo como agir.

### 2. 3. *Ricardo II*: Ambivalência para com a Figura do Rei

A partir dessa relação ambígua detectada por Freud na figura do totem e também a partir dos mecanismos coercitivos da Era Tudor e Elisabetana analisados por Collins (1989), pode-se analisar a ambivalência para com a figura do rei na peça **Richard II**, escrita provavelmente em 1593.<sup>118</sup> Nessa peça, a destronação do rei gera sentimentos ambíguos. Ora as personagens consideram justo destroná-lo, ora temem as conseqüências desse ato de violação da figura de um rei ungido. Pode-se ver aí um exemplo bastante peculiar de como os sentimentos ambíguos, em relação à figura de um soberano, podem gerar conflitos da consciência. Além do mais, não só a violação de uma figura paterna idealizada e envolta numa aura mística causa tais tensões, mas também os mecanismos superegóicos inscritos na

---

<sup>116</sup> “É destino de todos nós, talvez, dirigir nosso primeiro impulso sexual para nossa mãe, e nosso primeiro ódio e primeiro desejo assassino, para nosso pai. Nossos sonhos nos convencem de que é isso o que se verifica. O Rei Édipo, que assassinou Laio, seu pai, e se casou com Jocasta, sua mãe, simplesmente nos mostra a realização de nossos próprios desejos infantis. Contudo, mais afortunados que ele, entrementes conseguimos, na medida em que não nos tenhamos tornado psiconeuróticos, desprender nossos impulsos sexuais de nossas mães e esquecer nosso ciúme de nossos pais. Ali está alguém em quem esses desejos primevos de nossa infância foram realizados, e dele recuamos com toda a força do recalçamento pelo qual esses desejos, desde aquela época, foram contidos dentro de nós.” Freud, **Obras Completas, A Interpretação dos Sonhos**, Primeira parte, vol. IV, 1988, p. 178.

<sup>117</sup> Como assinala Freud, “hoje, tal como outrora, muitos homens sonham ter relações sexuais com suas mães, e mencionarm esse fato com indignação e assombro. Essa é claramente a chave da tragédia e o complemento do sonho de o pai do sonhador estar morto. A história de Édipo é a reação da imaginação a esses dois sonhos típicos. E, assim como esses sonhos, quando produzidos por adultos, são acompanhados por sentimentos de repulsa, também a lenda precisa incluir horror e autopunição. Sua modificação adicional se origina, mais uma vez, numa mal concebida elaboração secundária do material, que procurou explorá-la para fins teológicos.” Freud, op. cit, 1988, p. 179

<sup>118</sup> Quanto à data da publicação das peças, adoto aqui a cronologia de Spurgeon, **A imagística de Shakespeare**, op. cit. 2006.

sociedade Tudor e Elisabetana permeiam a peça como um vetor que direciona os sentimentos em relação a uma ambigüidade que determina a consciência moral e ética do indivíduo.

Richard II se autodenomina o rei ungido, intocado. Ele é insistente nisso em todos os seus discursos. Ele tenta justificar seu poder “divino”, mas falha e rende-se a Bolingbroke e seus súditos, sem se conformar com sua queda. Há uma espécie de fuga que trai a figura do rei, que se sente injustiçado, mostrando uma relação ambígua para com a figura paterna.

Nesse sentido, há um contraste muito peculiar entre Bolingbroke<sup>119</sup> e Richard II. Bolingbroke age como um estadista da época agiria, ao passo que o rei simplesmente age de modo tortuoso, falho, escorregadio, destituído da determinação desse estadista. Bolingbroke tem uma atitude política, ponderada e racionalista, ao passo que o rei está muito mais preocupado com os ornamentos de sua figura. Nesse sentido, Bloom assinala ironicamente que o governo de um estado e a poesia não funcionam lado a lado.<sup>120</sup> Ou seja, Richard II preocupa-se muito mais com a insistência na mística do rei, expressado por imagens poéticas algo barrocas, do que agir conforme a lógica de governo de um estadista preocupado em manter o Estado e seu poder seguros e estáveis.

Na cena em que ele é destronado e perde seus símbolos, há uma espécie de ritual invertido da coroação. Essa cena tem toda a pompa, a mística da coroação, mas invertida agora: é uma queda de forma sacralizada às avessas. Essa inversão é profundamente angustiante, revelando ao público o desejo consciente de que os súditos sentem pena dele. Como afirma Gaunt “God's is the quarrel; for God's substitute, / His deputy anointed in His sight, / [...] Let heaven revenge; for I may never lift / An angry arm against His minister”.<sup>121</sup> (**Richard II**, I, ii). Aqui Gaunt não admite que a figura do rei seja destituída de seus ornamentos, nem seja julgada pelos seus súditos, visto que se trata de um rei ungido, o representante de Deus na terra. A justiça compete não aos homens, mas tão-somente a Deus, como era defendido pela doutrina dos dois corpos do rei e pelas homilias do período.<sup>122</sup>

Pode-se observar que a queda do rei reencena analogicamente a queda de Cristo, em que cada novo momento de sua queda é apresentado com a perda progressiva de seus ornamentos. Primeiramente nota-se o temor de ser destronado (**Richard II**, III, ii); em seguida, Bolingbroke nega-se a fazer a genuflexão (**Richard II**, III, iii), gesto obrigatório para

<sup>119</sup> Shakespeare faz uma alusão muito sugestiva ao nome de Bolingbroke, pois bole = tronco de árvore e broke < break = quebrar, romper, sugerem analogicamente “o que quebra o tronco”. Nesse sentido, há uma série de imagens de tronco, galhos, ramos, flor na peça, como aponta Spurgeon (2006), relativas à linhagem e ao poder do rei, que são evocadas por esse imaginário. Bolingbroke, portanto, pode significar aquele que rompe o poder do rei, aquele que destrona o rei.

<sup>120</sup> Cf. **A invenção do Humano**, op. cit., 2001.

<sup>121</sup> A disputa é de Deus; pois o substituto de Deus, / Seu representante ungido em sua frente, [...] Deixa os céus vingá-lo; pois nunca devo levantar / Um braço irado contra Seu ministro.

<sup>122</sup> Sobre os dois corpos do rei cf. Kantarowicz, **The King's Two Body**, op. cit. **Los Dos Cuerpos del Rey**, 1985.



com os reis e príncipes; depois o rei entrega o trono (**Richard II**, III, iii); por fim ele abdica, entrega a coroa e o cetro, tira o bálsamo de sinal da unção do rei (ato IV). A cena da destronação é um dos momentos mais intensos do páthos de Richard II, quando sua queda é realçada pelo contraste entre os ornamentos do rei e os singelos utensílios de um mendigo. É nítido a metaforização exacerbada da queda do rei, através do contraste entre jóias e contas, um suntuoso palácio e um eremitério, vestes suntuosas e trajes de mendigo, a taça decorada e um prato de madeira, seu reino e uma cova. Há uma atitude de isolamento que acontece também com Lear, Macbeth e Richard III. Tal atitude eremita surgira primeiramente no cristianismo medieval, mas perdurou pelo menos até a Renascença. Esse gesto é uma atitude de tentar punir as faltas e purificar a alma em busca da transcendência. Peter Brown (1995), em sua obra **Le Renoncement à la Chair**, assinala que a atitude da ascese medieval era uma prática que perdurou por toda a Idade Média, em particular por figuras religiosas e também dos reis.<sup>123</sup> Ele assinala que a atitude de “fugir do mundo” era abandonar uma estrutura social precisa por uma outra possibilidade tão precisa e [...] também social. O deserto era um “mundo às avessas, um espaço onde se podia expandir uma cidade.” (1995, p. 269). Fugir para o deserto, a ascese, era manter uma condição não humana no deserto, num mundo às avessas. Ali o homem poderia reencontrar, no silêncio dessa paisagem, um pouco da glória inimaginável da condição original de Adão. Como se observa em **Richard II**, a abdicação aos bens materiais e paramentos é uma atitude algo ascética, eremita, como o próprio rei afirma: “My gorgeous palace for a hermitage” (**Richard II**, III, ii). A própria cela era vista como a sepultura do mundo, assinala Brown (1995, p. 171). O isolamento dos reis sugere algo da insuportabilidade da queda, da incapacidade de ver em si mesmo o ritual do destronamento, da despontualização, da castração. Por isso, a atitude ascética se torna uma tentativa de transcender os limites da carne, buscando não mais no material e nos gestos ritualísticos a transcendência humana, mas na atitude de contemplação interior o bem supremo.<sup>124</sup>

<sup>123</sup> Les établissements des ascètes égyptiens du IV<sup>e</sup> siècle combinaient la proximité géographique avec la terre habitée et un sentiment de distance où l’imagination importait plus que la mesure.

Le mythe du désert fut l’une des créations les plus durables de l’Antiquité tardive. C’était avant tout un mythe libérateur par sa précision même. Il délimitait la présence écrasante du “monde”, dont les chrétiens devaient se libérer en traçant une nette frontière écologique. Ce mythe assimilait le processus de retraite du monde au déplacement d’une zone écologique à l’autre, de la terre habitée d’Égypte au désert. C’était une frontière brutale par sa clarté même, déjà chargée d’associations immémorables. Brown, 1995, p. 268.

<sup>124</sup> Brown aponta que “Il avaient toujours un moment où l’on pouvait se rendre compte que les pensées du moine n’appartenaient plus totalement à l’esprit humain, mais aux démons ou aux anges, dont les présences subtiles étaient attestées par la force inhabituelle des flux de pensées traversant son cœur – les *logismoi*.” Daí a importância do dom de discernimento, de *diákrisis* – capacidade de discernir o que se pode chamar “sien dans le flot de sa propre conscience” (p. 283). Como resultado, o deserto torna-se fonte de uma energia para uma nova cultura. O discernimento não se dá mais pelo coração, mas pela meditação da Escritura, conforme a espiritualidade de Orígenes.

Para Freud, a derrubada de um rei pode ser considerado um tabu, envolto em sentimentos de piedade, culpa, consciência, ambivalência.<sup>125</sup> Mas essa piedade e culpa vem junto com a derrubada da figura paterna. Como sugere Carlisle em **Richard II**: “What subject can give sentence on his king? / And who sits here that is not Richard's subject? / Thieves are not judged but they are by to hear, / Although apparent guilt be seen in them”<sup>126</sup> (**Richard II**, IV, i). A fala de Carlisle revela a nítida ambivalência de sentimentos em relação ao rei, ora por um súdito ora por outro. Se, por um lado, deseja-se a destronação do rei, por outro, alguns súditos como Gaunt e Carlisle revelam sua consciência como uma tentativa de evitar possíveis punições. A noção de justiça divina, bem como o temor da queda ou morte do rei podem ser observados na única cena de agitação cósmica da peça, descrita por um capitão:

‘Tis thought the king is dead; we will not stay.  
The bay-trees in our country are all wither'd  
And meteors fright the fixed stars of heaven;  
The pale-faced moon looks bloody on the earth  
And lean-look'd prophets whisper fearful change;  
Rich men look sad and ruffians dance and leap,  
The one in fear to lose what they enjoy,  
The other to enjoy by rage and war:  
These signs forerun the death or fall of kings.<sup>127</sup> (**Richard II**, II, iv)

As relações entre microcosmos e macrocosmos, corpo físico e corpo político do rei aparecem aqui reencenadas na agitação cósmica que denota algo de sinistro, deturpado e antinatural nas esferas política, metafísica e sagrada do reino. O temor da queda do rei, evocado por cataclismos, agitação de meteoros e a cor sangrenta da lua, causa inquietação, desconforto e angústia. Assim também, a inversão de papéis nas classes sociais, o rico triste e os *ruffians* alegres, sugere desordem cósmica do reino, como que prenunciando a queda do rei. O público sentiria que essas agitações da ordem cósmica eram a causa de tentativas de usurpação do trono.<sup>128</sup>

Logo, é possível imaginar sentimentos como compaixão, piedade e medo para com Richard II. Aliás, algo que não passaria despercebido para os elisabetanos que temiam o destino do poder da rainha, visto que ela não tinha filhos e se recusava a casar. A peça deixa

<sup>125</sup> Diferentemente dos séculos XVI e XVII, o fato de o estado moderno civil-burguês ter conseguido diminuir a intensidade de associação da relação entre a figura paterna e as pessoas que ocupam o poder tem evitado revoltas. No mundo medieval, a associação era direta, então a ambivalência era óbvia. O domínio da lei não se distinguia do rei, a distinção entre governo e estado não existia. E o domínio da literatura intensifica isso, o que hoje seria impossível, pois tal contexto inexistia hoje.

<sup>126</sup> Que súdito pode dar sentença seu rei? / E quem aqui sentado não é súdito de Richard? / Os ladrões não são julgados, mas são ouvidos, / Apesar de a culpa aparente ser vista neles.

<sup>127</sup> Pensa-se que o rei morreu; não ficaremos. / Os loureiros em nosso país estão todos murchos / E as estelas cadentes assustam as estrelas fixas do céu; / A lua de face pálida parece-se sangrenta na terra / E profetas definhantes murmuram mudanças temíveis; / Os homens ricos parecem tristes e os rufiões dançam e saltam, / Um está com medo de perder o que lhes dá prazer, / O outro ter prazer com a ira e a guerra: / Esses sinais prenunciam a morte ou a queda dos reis.

<sup>128</sup> Sobre essa problemática veja Keith Thomas, **Religion and the Decline of Magic**, 1991.

um sentimento muito mais ambíguo para o público, pois, assim como Richard II, a rainha não demonstrava inclinações de ter um herdeiro, o que deixaria a Inglaterra sem um sucessor legítimo, despertando o temor de o país ficar à mercê de uma possível guerra civil e de interesses políticos estrangeiros, o que já era patente no período. Essa insegurança quanto ao futuro da sucessão da Inglaterra evocava o medo de o país ser assolado novamente pelos desastres das guerras civis, cenários históricos presentes nas peças **1, 2 e 3 Henry VI, 1 e 2 Henry IV, Henry V e Richard III**.

Além do mais, essa ambivalência é sentida também como uma relação entre pais e filhos na peça. Tais sentimentos ambivalentes, como Bolingbroke afirma ao rei, indiciam o temor patente de violação da figura do rei: “O, God defend my soul from such deep sin! / Shall I seem crest-fall'n in my father's sight? / Or with pale beggar-fear impeach my height / Before this out-dared dastard?”<sup>129</sup> (**Richard II**, I, i). A ambigüidade do sentimento de Bolingbroke para com o rei é modulada pela lembrança da figura paterna, projetada aqui na figura do rei, mas também pelo misto de ódio e ressentimento, visto que Bolingbroke foi banido por Richard II, tomando os bens de seu pai Gaunt. Nesse interstício entre respeito e ódio à figura paterna, criam-se zonas ambíguas, angustiantes e de sentimento de culpa antecipatório devido ao desejo de matar a figura paterna opressora e de renegar tal desejo. Shakespeare cria tensões psicológicas no bojo das tensões políticas, aproximando dois opostos que configuram um paradoxo irreconciliável: destronar o rei provoca inevitavelmente o sentimento de culpa, mas é algo desejado.<sup>130</sup> Por outro lado, nota-se o reverso: Richard sente temor de ser destronado por Bolingbroke. Ao que Richard diz para Bolingbroke “Tears show their love, but want their remedies. / Cousin, I am too young to be your father, / Though you are old enough to be my heir.”<sup>131</sup> (**Richard II**, III, iii). O sentimento entre figuras paternas e filiais é ambivalente em duplo sentido. Tanto os súditos demonstravam tais temores, como também a figura paterna, a figura do rei, demonstra esse sentimento ambíguo para com seus súditos. É nítido aqui o temor de Richard em ser destronado, logo por Bolingbroke, que sempre fora um súdito fiel. A ambivalência reside na inaceitação de que um

<sup>129</sup> Oh, Deus defenda minha alma de um pecado tão profundo! / Devo parecer desanimado na visão de meu pai? / Ou com o temor de um mendigo criticar minha superioridade / Diante desse atrevido vilão?

<sup>130</sup> A peça **Richard II** é considerada uma peça “perigosa” no corpo da obra de Shakespeare, pois Elisabeth I não via essa peça com bons olhos. Certa vez ela afirmou a William Lambarde “Richard II sou eu!”. Os inimigos políticos tinham comparado Elizabeth I com Richard II, que também não tinha herdeiros e foi deposto. O caso mais extremo foi o da facção Essex – Southampton, que insistiu demasiadamente nessa analogia, o que fez a rainha pensar que a culpa disso era deles. Em meados de 1590, a companhia de Shakespeare corria grandes riscos com essa peça, frente à indiferença militar inglesa e à possível nova tentativa de invasão da Espanha. As ameaças de insurreição contra a rainha envolveram a trupe no julgamento de Essex, mas a trupe foi considerada inocente. Sobre isso cf. Honan, op. cit, 2001, pp. 273-276.

<sup>131</sup> As lágrimas mostram seu amor, mas carecem de seus remédios. / Primo, sou jovem demais para ser teu pai, / Embora tenhas idade o bastante para ser meu herdeiro.

súdito leal se volte contra o rei, a fim de tomar seu poder num ato de justiça, mas ao mesmo tempo temendo suas conseqüências.

No final da peça, Bolingbroke lamenta a morte de Richard e exorta que seus concidadãos também lamentem sua morte:

though I did wish him dead,  
I hate the murderer, love him murdered.  
The guilt of conscience take thou for thy labour,  
But neither my good word nor princely favour:  
With Cain go wander through shades of night,  
And never show thy head by day nor light.  
Lords, I protest, my soul is full of woe,  
That blood should sprinkle me to make me grow:  
Come, mourn with me for that I do lament,  
And put on sullen black incontinent:  
I'll make a voyage to the Holy Land,  
To wash this blood off from my guilty hand...<sup>132</sup> (**Richard II**, V, vi)

A atitude de Bolingbroke também é ambivalente, pois teme possíveis retaliações divinas, porque desejou a morte do rei, mas mesmo assim repudia tal sentimento. Da mesma forma que Brutus sente essa ambivalência em matar Julius Caesar, Bolingbroke sente-se encurralado por tais sentimentos ambíguos. No fim de seu discurso, propõe uma espécie de ritual de purgação do crime, muito ao gosto das descrições ritualísticas de Freud sobre os povos primitivos. É interessante perceber que depois de se tornar uma figura paterna odiada, a sacralidade da figura do rei volta à ordem do dia através da instauração de um ritual expiatório do crime cometido coletivamente.

Percebe-se que nessa peça, em particular, as tensões políticas e psicológicas são levadas a uma exacerbação não vista nas peças antes de 1593. Park Honan observa que a peça **Richard II** é um importante momento na carreira de Shakespeare, em termos de criação de tensões psicológicas. Para esse crítico,

Com mais confiança intelectual aqui do que em peças históricas anteriores, Shakespeare usa o patriotismo como um tema a ser contraposto a idéias profundamente perturbadoras. **Richard II** mostra como é fácil se livrar de um rei ungido. O que é posto em questão de forma radical não é o poder de Deus, mas certas suposições acerca da divindade: a peça desmistifica a monarquia minando a noção de sanção divina e sugere que investir soberanos não faz parte das preocupações do céu. A idéia de que Deus não mais “guarda os justos” tem um impacto dramático tremendo e contraria dogmas da fé que sustentam exércitos desde os tempos da dinastia Tudor até os nossos dias. Sendo uma obra-chave do

---

<sup>132</sup> Embora desejasse que ele morresse, / Odeio seu carrasco, amo-o assassinado. / A culpa da consciência toma-te para teu pesar, / Mas nem minha palavra verdadeira nem o favor principesco: Com Cain vai vagar pelas sombras da noite, / E nunca mostrar tua cabeça de dia nem à luz. / Senhores, asseguro, minha alma está cheia de tristeza, / Esse sangue devia se espalhar para me fazer crescer: / Venham, lamentem comigo por aquele que eu lamento, / E tenham um olhar sombrio calado: / Farei uma viagem à Terra Santa, / Para lavar esse sangue de minhas mãos culpadas.

desenvolvimento do autor, **Richard II** também abre um novo caminho para as tragédias shakespearianas. Se a graça divina não protege nem mesmo o servo ungido, a história pode não passar de um produto da vontade humana; assim, a ênfase recai sobre a escolha, a responsabilidade e a habilidade como fatores que podem dominar o destino de um Macbeth ou de um Lear. (2001. p. 276)

Nessa peça, Shakespeare está desenvolvendo uma mudança da esfera meramente política para um plano psicológico, fundindo este com o problema político, que será central nas grandes tragédias. Nessas tragédias, problemas como livre-arbítrio, ponderação e consciência entram em transformação, desvinculando-se de uma lógica arcaica de pensar o indivíduo como subordinado ao poder divino, para assumir uma lógica própria da individualidade e da vontade humanas.

#### 2. 4. Modulações da Palavra *consciência (conscience)* na obra de Shakespeare

As relações em que a figura monárquica recebe um investimento ambíguo encontram relações nas concepções várias da palavra consciência existentes na obra de Shakespeare. Como foi visto anteriormente, elementos superegóicos da cultura, como as Homilias e a doutrina retributiva divina são notadas na consciência e conseqüentemente na ação do indivíduo. Um dos elementos ao qual a concepção de consciência está atrelada é o sentimento de culpa e piedade.

Nesse sentido, muitos críticos, como Bradley, Stauffer, Rossiter e Knight,<sup>133</sup> assinalam que **Macbeth** é a peça da consciência e da ambição. Surpreendentemente, eles não demonstram esse problema passo a passo nem em **Macbeth**, muito menos nas peças de Shakespeare, com exceção de Stauffer que adensa o problema. O que é mais surpreendente ainda é que a palavra *conscience* não aparece uma vez sequer em **Macbeth**, apenas correlatos como *pity, remorse, guilt e judgement*.<sup>134</sup> Lawrence Flores Pereira contrasta a consciência de Claudius com a de Macbeth e Richard III assinalando que a consciência em **Macbeth** é sempre negada, mas “aparece na forma de delírio involuntário, verdadeira irrupção do “superego” (por exemplo, com a visão do fantasma de Banquo)”.<sup>135</sup> Lawrence Pereira contrasta a atitude de Claudius com a de Macbeth, pois Cláudio analisa seu remorso de modo metódico e até pragmático, sem perder a razão, e “sua prece se decompõe numa paisagem das

<sup>133</sup> BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy*, 1986; STAUFFER, Donald A. *Shakespeare's World of Images: The Development of his Moral Ideas*, 1949; ROSSITER, A. P. *Angel with Horns and other Shakespeare Lectures*, 1961; KNIGHT, G. Wilson. *The sovereign flower*, 1961 e também seu clássico *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy*, 2001.

<sup>134</sup> Sobre esse problema ver o Apêndice A.

<sup>135</sup> Cf. as notas dos versos 36-37, 80 e 83 da tradução de **Hamlet** por Lawrence Flores Pereira, Editora 34, 2008.

vantagens ou desvantagens de arrepender-se” (n. vs. 36-37), ao passo que a consciência de Macbeth é irracional, quase que involuntária. Nesse sentido, vale analisar as várias acepções da palavra consciência em Shakespeare.

*Consciência como função superegóica.* Uma das figurações do termo consciência é a de função superegóica. Caracteriza-se como um frêmito de culpa pelo temor de ser punido por algum ato. Nesse caso, tem-se o exemplo de Cláudio, no primeiro momento em revela sentimento de culpa pela morte de seu irmão Hamlet: “How smart a lash that speech doth give my conscience! / The harlot's cheek, beautied with plastering art, / Is not more ugly to the thing that helps it / Than is my deed to my most painted word: / O heavy burthen!”<sup>136</sup> (**Ham**, III, i, 50-54). Nessa cena, notam-se os primeiros indícios de remorso que começam a perturbar Cláudio quanto à sua culpa, como um temor de ser punido pela morte de seu irmão. Essa acepção é muito comum na Era Elisabetano-jacobina como uma figuração da estrutura superegóica da consciência combinada com os mecanismos punitivos da época. No mundo cristão elisabetano, a consciência é a faculdade de reflexão moral que é definida pela lei religiosa, que determina em grande parte os mecanismos punitivos da época. Como assinala Keith Thomas, a igreja tinha influência surpreendentemente ubíqua através das cortes eclesiásticas, que exerciam jurisdição sobre o casamento, divórcio, difamação e em todos os âmbitos da moralidade.<sup>137</sup>

*Consciência como capacidade de ter ciência sobre as coisas e sobre o mundo.* Outro sentido patente da consciência em Shakespeare é a consciência como uma capacidade inerentemente humana, não-animal, de pensar o futuro e o passado, por exemplo em **Hamlet**, e de determinar o ato a partir dos elementos que não estão imediatamente colocados frente à ação. Inclui aqui não só a memória consciente, mas inconscientes cristalizações superegóicas interiorizadas no indivíduo. Nesse sentido, a consciência é a faculdade de ter ciência sobre as diversas questões, envolvidas na vida, no mundo moral e na ação. Por exemplo, em **Othello**, Desdêmona diz para Emília que “I have heard it said so. O, these men, these men! / Dost thou in conscience think?”<sup>138</sup> (**Othello**, IV, iii). Consciência aqui é a razão, a faculdade de pensar e refletir sobre sua condição diante dos homens e do mundo, como uma tentativa de compreender sua angústia e raciocinar sobre como agir. Nesse sentido, não se trata especificamente de consciência aqui no sentido moral, mas como reflexão, raciocínio, pensamento.

<sup>136</sup> Que açoite agudo essa fala dá em minha consciência! / A face da prostituta, embelezada com a arte da maquiagem, / Não é tão feia quanto à coisa que a auxilia / Assim é meu ato para a palavra mais embelezada: / Oh, fardo pesado!

<sup>137</sup> Sobre esse assunto, Keith Thomas discute mais aprofundadamente em **Religion and the Decline of Magic**, p. 181, 1991.

<sup>138</sup> Assim ouvi dizer. Oh, esses homens, esses homens! Eles pensam com a razão?

*A consciência como o próprio ato de cognição.* A consciência como o próprio ato de cognição se caracteriza por retornar a idéias fixas, como a exemplo de Hamlet preso à sexualidade materna. Isso não se dá com clareza na peça, mas somente nos momentos de crise e paixão. Acontece como um ato e tentativa de racionalização, mas, por trás disso, está o receio de tocar o medo temido e isso se processa como simples fuga da ação. Nesse sentido, trata-se da consciência como “faculdade cogitativa” (que se define em oposição à vontade como faculdade volitiva).

*A consciência da morte.* A consciência como “consciência da morte”, como a manifestação de um temor do que está por detrás da morte, do que virá depois da morte. Processa-se muito mais como uma manifestação da angústia e da incerteza de que algo realmente exista no *post-mortem*, ou seja, o medo da morte. Por exemplo, em **Macbeth**, no discurso do *Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow* (**McB**, V, v, 17-28) e em **Hamlet**, no solilóquio *To be or not to be*:

Thus conscience does make cowards of us all;  
And thus the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,  
And enterprises of great pith and moment  
With this regard their currents turn awry,  
And lose the name of action.<sup>139</sup> (**Ham**, III, i, 83-88)

Inicialmente ele trata da consciência como consciência moral, mas depois dá uma guinada no sentido, através de um desliza na sintaxe dos versos,<sup>140</sup> da consciência da morte para a consciência ética, a consciência como retardadora da ação, do suicídio, mas também como covardia, a consciência que retarda a vingança da morte do pai. Aqui a consciência é nuançada por diversos matizes, deixando a apreensão do público em suspenso, entre noções da consciência que escorregam e fluem de um lado para outro. Há uma associação contínua entre consciência e covardia em várias peças de Shakespeare, como em **Ricardo III**: “*It makes a man a coward*” (I, iv, 134); e também “*coward conscience*” (**Richard III**, V, iii, 179).

*Consciência moral.* No tocante à consciência como consciência moral, a culpa é uma interiorização do temor antecipatório, que está incorporada no sujeito, como algo impensado. Trata-se muito mais da culpa como uma interiorização superegóica e da antecipação de um castigo para a afirmação da lei, culpa essa que emana da consciência da ação ou do crime. A consciência situa-se nesse interstício com a moral, como função superegóica. É a imposição

<sup>139</sup> Portanto, a consciência nos faz covardes; / E, portanto, a cor natural da resolução / Parecer doente como a palidez do pensamento, / Assim considerando, suas correntezas tornam-se oblíquas, / E perdem o desígnio da ação.

<sup>140</sup> Sobre isso cf. Lawrence Flores Pereira, tradução de **Hamlet**, Editora 34, 2008.

de uma lei como uma possibilidade de punição, sentida por antecipação. Em termos genéricos, pode-se considerar que *a consciência é a lei*. Por exemplo, Richard III dá sinais de sua consciência no final da peça, como profetizara Queen Margaret: “The worm of conscience still begnaw thy soul!”<sup>141</sup>

O coward conscience, how dost thou afflict me! [...]
 My conscience hath a thousand several tongues,  
 And every tongue brings in a several tale,  
 And every tale condemns me for a villain.  
 Perjury, perjury, in the high'st degree  
 Murder, stem murder, in the direst degree.<sup>142</sup> (**Richard III**, V, iii)

A angústia de Richard é revelada aqui involuntariamente, ato impensado, expressão da função superegógica da consciência. O temor antecipatório de ser punido não se manifestara, a princípio, em **Richard III**, mas apenas como efeito retroativo tardio da ação. No caso de **Macbeth**, em que a palavra consciência não figura na peça, ela se apresenta apenas por imagens que descrevem analogicamente a consciência, sem defini-la através de um conceito ou vocábulo, como se observa nesse solilóquio, “This supernatural soliciting cannot be good, cannot be ill: / If good, why do I yield to that suggestion / Whose horrid image doth unfix my hair / And make my seated heart knock at my ribs, / Against the use of nature?”<sup>143</sup> (**McB**, I, iii, 130-134). A consciência em Macbeth se apresenta de forma muito mais concreta, orgânica, representada não através do conceito em si mesmo, mas através da re-encenação de imagens dos sentidos que o corpo manifesta. Macbeth, em particular é a peça em que “o corpo fala”, ou seja, a linguagem da peça se configura nas manifestações gestuais do corpo, raramente a partir de uma racionalização. É provável que, por isso, a consciência seja negada na peça: não é consciente, apenas sentida, sendo que as personagens são quase incapazes de racionalizar sobre as causas e conseqüências de seu ato. Essas manifestações do corpo se situam também no olhar das personagens, particularmente nos momentos de absorção de Macbeth. Como nota Banquo, “Look, how our partner's rapt.” (**McB**, I, iii, 143).

Como se percebe, há um modo de representação em Shakespeare que nos obriga a ver as superestruturas da consciência patentes no pano de fundo, ativo nas estruturas de pensamento do período, mas também nos não-ditos e silêncios das personagens. Existe uma positividade – mas há um “lodo” em que ela se dissolve numa negação da ação. Por exemplo,

<sup>141</sup> O verme da consciência há de corroer tua alma!

<sup>142</sup> Oh, consciência covarde, como me afliges agora! [...] / Minha consciência tem mil línguas severas, e cada língua leva numa estória severa, / E cada estória condena-me como um vilão. / Perjúrio, perjúrio, no mais alto grau / Assassinato, assassinato da linhagem, no grau mais horrendo.

<sup>143</sup> Esse apelo sobrenatural, não pode ser bom, não pode ser mau: Se bom, porque eu cedo a essa sugestão / Cuja imagem horrída deixa meus cabelos em pé / E faz meu coração fixo bater contra as costelas, / Contra o uso da natureza?



a cena do quarto entre Hamlet e Gertrudes. Ele usa termos morais para tentar coagi-la, mas não consegue, pois, para Hamlet, ela age com instinto, não com a razão. Tal modo de representação nos obriga a ver assim. Existe uma positividade de regularidade, mas essa é modulada pelo fantasma, como por exemplo em **Othello**, o que tira sua positividade. Outro exemplo que acontece em Hamlet, em que matar Cláudio é uma possibilidade legal, mas há uma superfície fantasmática, que transforma isso na negação do ato. Se a consciência aparece como dever, uma positividade de direito, ela também está associada por esse outro tipo de universo negativo e retardador.

Ao contrário de **Hamlet**, em **Macbeth** a ação já nasce em si mesma como uma negatividade, alimentada pela ambição do casal e pela supernaturalidade sinistra das bruxas e dos sentimentos ambiciosos do casal. Nesse caso, Lady Macbeth não usa termos morais para coagir Macbeth, mas termos depreciativos, vis e degradantes e, sobretudo, questiona a masculinidade e virilidade de Macbeth, num movimento de dois vetores, como ato de pressão de um vetor contra o outro, que encurrala e esmaga Macbeth: ou seja, a idéia de ordem superegórica justificada por preceitos morais, teológicos, éticos e a ambição do casal e as repreensões de Lady Macbeth.

## 2. 5. Consciência, Justiça Divina Retributiva em Richard III e em Shakespeare

Em **Richard III**, consciência e justiça divina retributiva são problemas bastante substanciais, que intervêm de modo determinante na consciência moral e na ação das personagens. Justiça retributiva e consciência são colocadas lado a lado e estão intimamente ligadas. Por exemplo, é possível ver como Shakespeare modulou essas relações na consciência de Clarence, do Segundo assassino de Clarence e do Rei.

Clarence está preso na torre do castelo por causa de uma artimanha de Richard III. Ele persuadiu o rei de que, segundo uma profecia, seria destronado por alguém cujo nome iniciasse pela letra “G”, por isso foi preso porque seu primeiro nome é George. Na prisão, Clarence tem um sonho na noite anterior à sua morte e relata ao carcereiro que sonhara com Warwick, seu sogro, morto por Clarence numa das batalhas da Guerra das Rosas, e que num ato de fúria e vingança, proferiu a Clarence: “Seize on him, Furies, take him to your torments!”<sup>144</sup> (**Richard III**, I, iv, 50). Essa cena evoca uma atmosfera sinistra, soturna e de perigo, que prenuncia seu assassinato. Nisso Clarence afirma que

---

<sup>144</sup> Prendam-no, Fúrias, levem-no aos seus tormentos.

O Brakenbury, I have done those things,  
 Which now bear evidence against my soul,  
 For Edward's sake; and see how he requites me!  
 O God! if my deep prayers cannot appease thee,  
 But thou wilt be avenged on my misdeeds,  
 Yet execute thy wrath in me alone,  
 O, spare my guiltless wife and my poor children!  
 I pray thee, gentle keeper, stay by me;  
 My soul is heavy, and I fain would sleep.<sup>145</sup> (**Richard III**, I, iv, 66-74)

Aqui o Duque de Clarence revela medo atarrador de que a justiça divina possa recair sobre sua família. Sua consciência atormenta-o e sua atitude é quase um exame de consciência. Segundo Keith Thomas, o exame de consciência na Renascença surgiu como um instrumento substitutivo da confissão com um sacerdote. Eram geralmente feitos na Igreja comumente, mas também podiam ser feitos fora de um recinto religioso. Keith Thomas, em sua obra **Religion and the Decline of Magic** (1991), assinala que

Esse procedimento foi bem planejado para assegurar a coação da moralidade religiosa e com seu desaparecimento na Reforma, geralmente pareceu ter deixado um vácuo que até mesmo as cortes essencialmente ativas eram incapazes de preencher. A confissão e a interrogação pessoal de cada leigo era potencialmente um sistema de modo geral mais compreensível da disciplina social do que a perseguição isolada de transgressores relativamente notáveis. O padre da Idade Média, por exemplo, fora capaz de agir como um agente para a detenção do ladrão. (1991, p. 184)

Assim também, um dos substitutos da confissão foram os diários e as autobiografias.<sup>146</sup> Para se ter uma idéia de como o problema da consciência moral era levado a sério, Thomas assinala que o cura era o principal elemento para instigar a consciência moral, e para “o conselho e conforto espiritual”. (1991, p. 186). Obviamente, Shakespeare usa esse exame de consciência de Clarence para sugerir que o aspecto moral na peça é latente e constantemente sugerido, em diversas passagens, como coercitivo, pelas alusões à justiça divina e à consciência.

Nessa peça, Shakespeare apresenta o problema da consciência intimamente ligado à moral e à justiça divina. Não só o núcleo da nobreza, mas também a mais simples personagem, como é o caso do Segundo Assassino, revelam consciência conturbada por uma ação cruel e passível de punição. Quando Richard contrata os dois assassinos, adverte-os que

<sup>145</sup> Oh, Brakenbury, cometi aqueles atos, / Que agora carregam evidência contra minha alma, / Pela graça de Edward; e veja como ele se vingará de mim! / Oh, Deus! E minhas sinceras orações não podem te apaziguar, / Mas te vingará de meus erros, / Pratique tua ira somente sobre mim / Oh, poupe minha esposa inocente e meus pobres filhos! / Minha alma está pesada, e quem me dera poder dormir.

<sup>146</sup> Sobre esse problema, cf Thomas, 1991, pp. 187-188.

Clarence “May move your hearts to pity if you mark him.”<sup>147</sup> (**Richard III**, I, iv, 346). Piedade e arrependimento eram meios usados na época para se despertar a consciência. Os discursos e as homilias eram bastante apelativos à consciência e, como já foi dito, a obediência passiva era usada como argumento para conter as insurreições e revoltas.

Em seguida, o carcereiro, Brakenbury, ao entregar as chaves da torre aos dois assassinos, diz que estará livre de qualquer acusação ou culpa, e, para isso, confessará ao rei que o destino de Clarence está nas mãos dos dois assassinos: “I will not reason what is meant hereby, / Because I will be guiltless of the meaning. [...] / I'll to the king; and signify to him / That thus I have resign'd my charge to you.”<sup>148</sup> (**Richard III**, iv, 93-97). A atitude de Brakenbury contrasta com a atitude do Segundo Assassino de Clarence para intensificar o problema moral na cena, demonstrando que, assim como Clarence, a consciência não só atormenta, mas pode trazer conseqüências muito severas, como a punição de um ato pela consciência ou, em alguns casos, *a posteriori*, com a pena capital. Em seguida, nota-se o diálogo entre os dois assassinos que revela o despertar da consciência através da menção ao Juízo final:

**Second Murderer.** The urging of that word 'judgment' hath bred a kind of remorse in me. [...] I hope my holy humour will change; 'twas wont to hold me but while one would tell twenty.

**First Murderer.** How dost thou feel thyself now?

**Second Murderer.** 'Faith, some certain dregs of conscience are yet within me.<sup>149</sup>  
(**Richard III**, I, iv, 107-117)

Aqui, como em **Macbeth** e **Julius Caesar**, o pensamento, instantes antes da ação, torna-se fantasmático, despertando o remorso e a consciência de punição antecipatória do Segundo Assassino. O assassino teme muito mais as conseqüências do crime do que o ato em si. A consciência aqui é tida como um humor momentâneo, outrora um hábito normal, que agora é apenas breve e passageira. Ambos continuam a discussão sobre consciência e remorso, depois de seu espasmo de consciência ter enfraquecido:

**First Murderer.** Where is thy conscience now?

**Second Murderer.** In the Duke of Gloucester's purse.

**First Murderer.** So when he opens his purse to give us our reward, thy conscience flies out.

<sup>147</sup> Possa persuadir seus corações a ter piedade se você observá-la.

<sup>148</sup> Não vou tentar entender o que se pretende fazer aqui, / Porque não serei culpado dessa intenção. [...] / Vou até o rei e relatar a ele / Que entreguei minha custódia para ti.

<sup>149</sup> **Segundo Assassino.** A instigação dessa palavra “juízo” criou um tipo de remorso em mim. [...] Espero que meu humor sagrado mude; era hábito me refrear, mas enquanto até que alguém contasse até vinte. / **Primeiro Assassino.** Como te sentes agora? / **Segundo Assassino.** Na verdade, alguns resíduos de consciência ainda estão em mim.

**Second Murderer.** Let it go; there's few or none will entertain it.

**First Murderer.** How if it come to thee again?

**Second Murderer.** I'll not meddle with it: it is a dangerous thing: it makes a man a coward: a man cannot steal, but it accuseth him; he cannot swear, but it cheques him; he cannot lie with his neighbour's wife, but it detects him: 'tis a blushing shamefast spirit that mutinies in a man's bosom; it fills one full of obstacles: it made me once restore a purse of gold that I found.<sup>150</sup> (**Richard III**, I, iv, 121-137)

A consciência, como afirma Hamlet, “nos torna covardes”. Isso também é assinalado aqui pelo Segundo Assassino, que está encurralado pela consciência entre a possibilidade de obter uma recompensa pelo ato e as temíveis conseqüências que lhe apavoram. Ele define consciência como uma dimensão humana incontrolável, que entrega seus crimes e sua culpa. Shakespeare cria tonalidades diversas para modalizar o problema da consciência, como nessa cena sombria e apavorante. Para Thomas, considerava-se, na Renascença, que a consciência delatava de fato um criminoso:

‘Quando as pessoas são pecadoras e profanas,’ escreveu Oliver Heywood, ‘Deus os conduz de tal maneira [...] que podem formar e acelerar sua própria ruína.’ Mesmo quando o vício não era punido, ainda permaneciam os horrores de um distúrbio de consciência. Quanto menos eles falassem de julgamentos divinos, tanto mais os moralistas protestantes trabalhavam sobre as angústias de uma mente conturbada. (1991, p. 128)

Há uma intrínseca relação entre arrependimento e consciência no período, pois se julgava que esta entregava o crime. Nessa cena, o assassino se atormenta com sua consciência por alguns instantes, definindo-a como delatora de um crime ou de um ato reprovável. Obviamente isso não vale, a princípio, para o tirano Richard III, que apenas no ato V demonstrará sua consciência. Shakespeare sabia muito bem representar concepções da época na ação de suas peças, utilizando tais concepções como mecanismo para deixar vir à tona a consciência, a interioridade e a complexidade de suas personagens. O tom sussurrante dessa cena intensifica as tensões e temores que afloram com a consciência, deixando a reação do público em suspenso.

Em seguida, Clarence percebe que o Segundo Assassino demonstra resquícios de piedade em si. Aconselha-os a ter piedade e se arrependerem de sua intenção, para não ser assassinado:

---

<sup>150</sup> **Primeiro assassino.** Onde está tua consciência agora? / **Segundo assassino.** Na bolsa do Duque de Gloucester. / **Primeiro assassino.** Assim, quando ele abrir sua bolsa e nos der nossa recompensa, tua consciência sairá voando. / **Segundo Assassino.** Deixe-a ir; há poucos ou ninguém que se entreterá com ela. / **Primeiro Assassino.** E se ela voltar até você novamente? / **Segundo Assassino.** Não me meterei com ela: é uma coisa perigosa: faz um homem um covarde: um homem não pode roubar, pois ela o acusa; [...] não pode se deitar com a mulher do vizinho, pois ela o deleta: é um espírito que causa vergonha que se revolta no peito do homem; enche alguém de obstáculos: fez-me uma vez devolver a bolsa de ouro que encontrei.

**CLARENCE.** Relent, and save your souls.  
**First Murderer.** Relent! 'tis cowardly and womanish.  
**CLARENCE.** Not to relent is beastly, savage, devilish.  
 Which of you, if you were a prince's son,  
 Being pent from liberty, as I am now,  
 if two such murderers as yourselves came to you,  
 Would not entreat for life? [*To 2 Murderer*]  
 My friend, I spy some pity in thy looks:  
 O, if thine eye be not a flatterer,  
 Come thou on my side, and entreat for me;  
 A begging prince what beggar pities not?<sup>151</sup> (**Richard III**, I, iv, 246-257)

O apelo de Clarence é sua última tentativa de despertar a piedade e a consciência do Segundo Assassino. Ele usa, muito arditamente, elementos dos discursos religiosos das *Homilies*, fazendo aqui uma referência direta ao *Sermon on Obedience*, que condenava qualquer tipo de revolta, consideradas brutais, selvagens e até demoníacas. Shakespeare modula aqui e ali essas concepções com tonalidades que demonstram o pavor, a fim de reconfigurar o discurso teológico como um princípio de determinação da ação e dos conflitos psicológicos das personagens.

Concepções como a Justiça retributiva divina também estão presentes em **Richard III**. Essa noção era muito assinalada nas homilias do período elisabetano como recurso para manter rebeliões e revoltas. Nessa mesma cena com os dois assassinos, isso aparece na fala do Duque de Clarence quando ressalta que a vingança não está nas mãos dos homens, mas nas mãos de Deus:

the great King of kings  
 Hath in the tables of his law commanded  
 That thou shalt do no murder: and wilt thou, then,  
 Spurn at his edict and fulfil a man's?  
 Take heed; for he holds vengeance in his hands.<sup>152</sup> (**Richard III**, I, iv, 184-189)

Aqui é evocada a crença de que se alguém cometesse um crime, conseqüentemente Deus puniria o culpado, mas muitas vezes também, todos os que estavam à volta, inclusive a própria comunidade poderiam sofrer punições divinas. Como se observa, a justiça retributiva divina era um temor constante nos séculos XVI e XVII. É algo similar na tragédia grega, como em **Édipo Rei**, em que o povo de Tebas é punido com uma peste que avassala a cidade,

<sup>151</sup> **Clarence.** Arrependam-se, e salvem suas almas. / **Primeiro Assassino.** Arreponder-se! É covarde e feminil. / **Clarence.** Não se arreponder é bestial, selvagem, demoníaco. / Qual de vocês, se fossem um filho de um príncipe, / Sendo privados da liberdade, como sou agora, / Se dois assassinos como vocês viessem até mim, / Não implorariam pela vida? [Para o 2 Assassino] / Meu amigo, vejo piedade em teus olhos; / Oh, se teu olho não pode ser um adulator, / Fique do meu lado, e implore por mim; / Um príncipe que implora que pedinte não se apieda?

<sup>152</sup> O grande Rei dos reis / Ordenou nas tábuas de sua lei / Que não hás de cometer nenhum assassinato: e queres, então, / Desprezar o édito e cumprir o de um homem? / Tomem cuidado; pois ele mantém a vingança em suas mãos.

porque abriga nos muros da cidade o assassino de Laio. Era o miasma que contaminava a cidade e exigia uma punição como o exílio ou a morte do assassino.<sup>153</sup> No caso de **Richard III**, o rei Edward IV, que está doente, faz as pazes com todos os rivais da Guerra das Rosas para que possa morrer tranqüilamente. O que se observa aqui é uma reconciliação exigida pela própria doutrina cristã, porque se acreditava que podia ser castigado por crimes impunes ou rivalidades remanescentes. Desse modo, assim que o rei fica sabendo que Clarence acabou de ser executado, Edward IV tem um surto de consciência, remorso e temor da justiça divina:

My brother slew no man; his fault was thought,  
And yet his punishment was cruel death.  
Who sued to me for him? who, in my rage,  
Kneel'd at my feet, and bade me be advised  
Who spake of brotherhood? who spake of love? [...]  
And I unjustly too, must grant it you  
But for my brother not a man would speak,  
Nor I, ungracious, speak unto myself  
For him, poor soul. [...]  
O God, I fear thy justice will take hold  
On me, and you, and mine, and yours for this!<sup>154</sup> (**Richard III**, II, i, 103-133)

O *páthos* do rei surge aqui num ímpeto de temor, angústia e autopunição, eclodindo numa sucessão de julgamentos da inação de seus conselheiros. O rei julga que a culpa não recairá somente sobre si, que condenou Clarence à morte, mas sobre seus conselheiros – Hastings, Dorset, Rivers, Buckinham, Grey e Richard – que permitiram tal condenação. Observa-se novamente essa noção peculiar da era Elisabetana, fruto também dos discursos da idéia de ordem, usados como contensão de revoltas e restrição moral. Segundo Keith Thomas, era muito comum na Renascença que fenômenos naturais como tempestades, terremotos, doenças ou mortes acidentais fossem considerados atos da justiça retributiva divina<sup>155</sup>. Como afirma Thomas,

Era comum considerar as calamidades nacionais como a resposta de Deus aos pecados do povo. As Homílias ensinavam que a miséria, a privação e a fome eram causadas pela ira divina contra os vícios da comunidade. A Bíblia mostrava que as pragas e infortúnios eram normalmente uma punição para algum pecado notório e que a vingança divina era tão provável nesse mundo quando no próximo. [...]  
Portanto, sempre que os desastres atacavam, os pregadores e panfletistas eram rápidos em indicar a origem direta disso nas delinquências morais do povo. Desde o

<sup>153</sup> Sobre isso cf. Vernant e Vidal-Naquet, **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Op. cit., 1999.

<sup>154</sup> Meu irmão não matou homem algum; sua falta foi em pensamento, / Mas sua punição foi a morte cruel. / Quem implorou por ele? Quem, em minha raiva, / Ajoelhou-se a meus pés, e pediu-me para er aconselhado / Quem falou em relações fraternas? Quem falou em amor? [...] / E eu injustamente também, devo transferir isso a vocês / Mas por meu irmão nenhum homem falou, / Nem eu, não amável, falei eu mesmo / Por ele, pobre alma. [...] / Oh Deus, temo que tua justiça recaia / Sobre mim, e vocês, e os meus e os seus por isso!

<sup>155</sup> Para um aprofundamento desse assunto cf. Keith Thomas, op. cit, 1991, Jean Delumeau, **Origem e ascensão da Reforma**, op. cit. 1989 e também Delumeau **La Peur en Occident**. Paris: Fayard, 1983.

terremoto de 1582 até a grande tempestade de 1703, cada ocorrência natural espetacular trazia consigo um fluxo de literatura relativa às homilias e de comentários moralizantes. A fome, o surgimento da peste e o fogo eram atos de Deus, provocados diretamente pela condição moral daqueles sobre os quais elas [as calamidades] recaíam. (THOMAS, 1991, p. 96-97)

A justiça retributiva divina não era apenas uma construção teológica da era Tudor, mas tinha fundamentos bíblicos que modelavam e determinavam a consciência do indivíduo nesse período. Os discursos moralizantes da época, ao reagirem às catástrofes e calamidades públicas como sendo ação da justiça divina, revelam, por um lado, consciência moral bastante intensa e, por outro lado, a preocupação de moldar a conduta moral do povo como uma forma de conter tanto levantes contra o poder político, como revoltas religiosas.

Nesse sentido, percebe-se que as conturbações naturais figuram como um cenário muito comum nas peças de Shakespeare, em particular em **Macbeth**, na cena do canibalismo dos cavalos de Duncan e da noite conturbada da peça; em **Hamlet**, no relato de Marcellus de que o Estado está fora do eixo; em **Julius Caesar**, na tempestade da noite anterior ao assassinato de César. Essas alusões às agitações cósmicas e naturais evocam não só a desordem do Estado, mas sugerem e desencadeiam o temor da violação do poder divino e dos reis que atuava tanto no plano político como no plano natural e físico, adentrando progressivamente para o plano psicológico dessas peças. Esses três planos, o político, o natural e o psicológico, estão intimamente conectados numa rede de relações e sugestões dos tensionamentos políticos e psicológicos em Shakespeare. Elas funcionam como um elemento estético que representa essas confusões e rupturas no período.

A idéia da justiça retributiva é reiterada com frequência nessa peça, como por exemplo, quando Margaret lança uma praga contra os que estão à volta, ao sair de cena: “Live each of you the subjects to his hate, / And he to yours, and all of you to God's!”<sup>156</sup> (**Richard III**, I, iii, 302-303). Na peça, Queen Margaret era rainha da Inglaterra antes da Guerra das Rosas. Ela é uma Lancastre, perdeu o trono para Elizabeth, que é York. Ela enlouqueceu e funciona na peça como uma espécie profetisa.<sup>157</sup> Tudo o que ela diz se concretiza na peça. Ela prevê que a consciência atormentará Richard, o que de fato acontece:

And leave out thee? Stay, dog, for thou shalt hear me.  
If heaven have any grievous plague in store  
Exceeding those that I can wish upon thee,  
O, let them keep it till thy sins be ripe,

<sup>156</sup> Vivam cada um de vocês sob seu ódio, / E ele ao de vocês, e todos vocês ao de Deus!

<sup>157</sup> Sobre o poder profético dos loucos na Idade Média e na Renascença, cf. FOUCAULT, **História da Loucura**, 2008. Segundo o documentário *Richard III: um ensaio*, de Al Pacino (1996), Margareth é uma figura que sente o que está acontecendo e, por isso, lança profecias tanto para prenunciar o futuro, como vingar-se de seus inimigos na corte.

And then hurl down their indignation  
 On thee, the troubler of the poor world's peace!  
 The worm of conscience still begnaw thy soul!<sup>158</sup> (**Richard III**, I, iii, 216-221)

Ela figura na peça como uma espécie de fantasma que volta para atormentar Richard e a corte do rei Edward IV. É patente que Shakespeare construía figurações fantasmáticas da consciência, como um artifício estético, para mostrá-la como algo antecipador do medo de punição e também enlouquecedor. A intensidade do *páthos* em sua fala exacerba o tom profético e ameaçador de suas maldições. Aqui ela é um fantasma que prenuncia que a consciência de Richard irá atormentá-lo, lançando isso como uma praga sobre ele. Nessa fala, Margaret reitera a idéia da justiça retributiva, pois ela sente o que Richard está tramando, bem como não esquece que matou seu filho e seu esposo na Guerra das Rosas. O que Margaret prevê nessa cena, acontece no ato V, cena iii.

Nessa cena, Richard tem um pesadelo em que aparecem os fantasmas de todas as vítimas suas: King Henry VI, o Príncipe Edward, Buckingham, Hastings, os filhos do rei Edward IV, Lady Anne e muitos outros. Todos o amaldiçoam com diversas pragas, mas principalmente com “despair and die”, que é repetido por todos eles no final de cada fala, como uma espécie de mote. Quando Richard acorda do pesadelo, profere um solilóquio confuso, cheio de rupturas e non-sequiturs, o qual revela sua consciência, remorso e covardia:

Give me another horse: bind up my wounds.  
 Have mercy, Jesu! – Soft! I did but dream.  
 O coward conscience, how dost thou afflict me!  
 The lights burn blue. It is now dead midnight.  
 Cold fearful drops stand on my trembling flesh.  
 What do I fear? myself? there's none else by:  
 Richard loves Richard; that is, I am I.  
 Is there a murderer here? No. Yes, I am:  
 Then fly. What, from myself? Great reason why:  
 Lest I revenge. What, myself upon myself?  
 Alack. I love myself. Wherefore? for any good  
 That I myself have done unto myself?  
 O, no! alas, I rather hate myself  
 For hateful deeds committed by myself!  
 I am a villain: yet I lie. I am not.  
 Fool, of thyself speak well: fool, do not flatter.  
 My conscience hath a thousand several tongues,  
 And every tongue brings in a several tale,  
 And every tale condemns me for a villain.  
 Perjury, perjury, in the high'st degree [...]  
 I shall despair. There is no creature loves me;  
 And if I die, no soul shall pity me:  
 Nay, wherefore should they, since that I myself

<sup>158</sup> E deixar-te de fora? Espera, cão, pois hás de me ouvir. / Se os céus têm alguma praga atroz em reserva / Superando aquelas que eu posso desejar para ti, / Oh, deixa-os mantê-la até que teus pecados estejam maduros, / E então lancem sua indignação / Sobre ti, o tormento da paz do pobre mundo! / O verme da consciência ainda há de roer tua alma!



Find in myself no pity to myself?  
 Methought the souls of all that I had murder'd  
 Came to my tent; and every one did threat  
 To-morrow's vengeance on the head of Richard.<sup>159</sup> (**Richard III**, V, iii, 177-207)

O pesadelo de Richard surge como um ímpeto do remorso e da consciência, que o perturba por sua conduta criminosa. Kathrine Maus (1995) assinala que aqui Richard tenta definir sua interioridade por tautologias e contradições.<sup>160</sup> Ela argumenta que a hipocrisia de Richard III é um dos meios de ele constituir sua interioridade e que, por isso, nessa passagem em que a consciência lhe atormenta, o único meio possível é através dessas contradições e tautologias. A consciência de Richard é expressada aqui pelo *páthos* e por uma seqüência de expressões paradoxais, que revelam muito mais sua confusão e conflito mentais, que até aqui não lhe perturbavam explicitamente, mas que atuavam como um pano de fundo para moldar sua hipocrisia. É importante notar que essas tensões que vêm à tona aqui, já estavam inscritas na deformação física de Richard: manco, corcunda e com um braço deformado. Shakespeare também constrói recursos miméticos com as figurações físicas como um modo de expressar a mente doentia de Richard, mesmo que a capacidade de velar tal deturpação psicológica da personagem se dê, de forma convincente, através de seu discurso. O que Lady Anne teme, ele consegue, com efeito, velar através da linguagem:

**LADY ANNE.** I would I knew thy heart.  
**GLOUCESTER.** 'Tis figured in my tongue.  
**LADY ANNE.** I fear me both are false.<sup>161</sup> (**Richard III**, I, ii, 196-198)

Se a hipocrisia e a falsidade de Richard podem ser disfarçadas pela linguagem, a ação do vilão desperta sua consciência e leva-o a temer a si mesmo, o que não pode ser disfarçado nem pela linguagem, nem pela hipocrisia ou falsidade.

<sup>159</sup> Dê-me outro cavalo: cubram minhas feridas. / Tenha piedade, Jesus! – Calma! Eu apenas sonhei. / Oh, consciência covarde, como me afliges agora! / As luzes estão azuladas. É exatamente a meia noite agora. / Gotas frias de medo estão em minha carne trêmula. / Do que eu tenho medo? De mim mesmo? Não há mais ninguém por perto: / Richard ama Richard; isto é, eu sou eu. / Há algum assassino aqui? Não. Sim, eu sou um; / Então fuja. O quê, de mim mesmo? Grande razão para isso: / Para que não eu não me vingue. O quê, eu de mim mesmo? / Ah meu Deus. Eu me amo. Por quê? Por qualquer bem / Que eu fiz para mim mesmo? / Oh, não! Ai de mim, eu prefiro me odiar / Pelos atos detestáveis cometidos por mim! / Eu sou um vilão: mas eu minto. Não sou. / Bobo, de falar bem de ti: bobo, não te adules. Minha consciência tem milhares de línguas, / E cada língua traz em cada uma delas uma mentira, / E cada mentira me condena como um vilão. / Perjúrio, perjúrio, no mais algo grau [...] / Hei de me desesperar. Não há criatura que me ama; / E se eu morrer, nenhuma alma há de lamentar por mim: / Não, por que deveriam, visto que eu mesmo / Não acho piedade em mim? / Penso que as almas de todos que eu assassinei / Vieram para minha tenda; e cada uma ameaçou / Com a vingança do amanhã sobre a cabeça de Richard.

<sup>160</sup> Kathrine Maus em sua obra **Inwardness and Theater in the English Renaissance**, faz um estudo sobre a interioridade – inwardness – na Renascença, analisando as oposições entre aparência e realidade, público e privado que impregnam vários discursos da época, tratados médicos e jurídicos, poemas e peças de teatro. Cf. p. 47-54.

<sup>161</sup> **Lady Anne.** Gostaria de conhecer teu coração. / **Gloucester.** Ele se mostra em minha língua. / **Lady Anne.** Temo que os dois sejam falsos.

O grito de desespero no final de Richard “A horse! a horse! My kingdom for a horse!”<sup>162</sup> (**Richard III**, V, v, 07 e 12) é bastante similar ao desespero final de Macbeth no discurso *Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow*. Dois homens, Richard III e Macbeth, encontram-se encurralados à mercê de sua própria sorte num mundo desolado e em ruínas, destruído por eles mesmos, cuja única perspectiva é o vazio e a morte. É nesse vazio que a emoção poética assume o poder de expressar com convicção, através do *páthos*, sentimentos quase que inexprimíveis, inexplicáveis e incompreensíveis. É só através da palavra poética que se torna possível a expressão convincente de tais sentimentos que vão além da compreensão e do alcance humanos.

Em *Macbeth*, em seus solilóquios, em particular o *Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow*, bem em outros solilóquios expressa atribuladamente a efemeridade da condição humana, da vida e da ação que se transformam no vazio com a morte. Observa-se a angústia do herói e seu desespero, mesmo que suas ações cruéis e facínoras sejam odiadas, pois Macbeth expressa algo não só inerente ao seu caráter, mas, sobretudo, um sentimento vivo e poderoso da condição humana, ou seja, os anseios frente ao enfrentamento da morte e da efemeridade das ações humanas.

Consoante Hegel na **Estética**, os exemplos mais densos, complexos e vivos, são o caráter de Hamlet e Macbeth que apresentam diversas modulações do *páthos* e do caráter. Em particular, isso aparece no primeiro solilóquio de Hamlet, “O, that this too too solid flesh would melt / Thaw and resolve itself into a dew!” (**Hamlet**, I, ii). Poderia ser considerado o primeiro exemplo de mimesis da subjetividade no Ocidente, algo nunca representado desse modo até então. Aqui Hamlet revela sutilmente seu ódio contra Cláudio, mas muito mais com a intuição de que há algo de errado na Dinamarca e de que há algo deturpado e perverso nas relações humanas e políticas do reino em toda a peça. Mesmo sentindo adesão às suas angústias, o público pode reprovar sua incapacidade de cumprir o juramento ao Hamlet pai. Aí reside o caráter ambíguo, complexo e modulado de Hamlet, pois não é representado através de traços planos, mas como um indivíduo expressando suas inquietudes e aflições.

Hegel argumenta, na **Estética**,<sup>163</sup> que o caráter deve ser uma “síntese do particular e do subjetivo”, deve ser representado numa forma determinada e possuir aí “força e fixidez de um *páthos* sempre igual a si próprio” (2005, p. 241). Se não há essa unidade, os diversos elementos de sua multiplicidade se dispersam, caracterizando-se pela carência de idéias e

<sup>162</sup> Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo.

<sup>163</sup> A seguinte exposição segue passo a passo as considerações de Hegel sobre o *páthos* e o caráter do herói trágico na **Estética**, 2005, em particular, as páginas 234-244

sentimentos. É a harmonia e a unidade que a individualidade realiza consigo mesma que garantem seu traço divino e infinito, e, nesse sentido, é a fortaleza e a firmeza que fornecem a determinação do caráter, fazendo com que a personagem aja por iniciativa própria. É o caso de Hamlet após o quarto ato, e também Macbeth, principalmente depois de matar Duncan, quando parece não mais precisar da força de Lady Macbeth. Ambos parecem ganhar força com a ação e com as atribulações em seus dilemas. Como assinala Hegel sobre isso,

O que, precisamente, é notável em Shakespeare é a integridade dos caracteres até no aspecto da grandeza formal ou no da firmeza na maldade. Hamlet é, decerto, um caráter indeciso; a sua indecisão não incide, porém, sobre o que se deve fazer, mas sim sobre a maneira como há de fazer aquilo que se propõe. (2005, p. 244)

Assim, o elemento essencial do caráter, para Hegel, é constituído por um *páthos* determinado num indivíduo de riqueza interior; esta riqueza deve impregnar o *páthos* de maneira que seja ela a representação em uma obra de arte. A predileção de Hegel pela obra de Shakespeare se dá principalmente devido à complexidade e à ambigüidade com que Shakespeare modelava suas personagens, o que servia aos propósitos específicos da **Estética** para Hegel. Como será visto adiante, a consciência e ambigüidade das situações são determinantes sobre o caráter do indivíduo nas peças de Shakespeare, de modo que impregna o *páthos* das personagens, trazendo à tona a riqueza e a complexidade do caráter desses indivíduos de forma viva e comovente.

Para Hegel, o *páthos* e o caráter do herói são centrais para a representação poética. Hegel assinala que o *páthos* é o centro e o domínio da arte, na medida em que consegue compreender a totalidade do sujeito e adensar sua particularidade (individualidade). O *páthos* designa as “potências gerais que não se manifestam apenas na sua independência, mas também residem vivas no peito humano” (2005, p. 234), ou seja, constitui-se parte da expressão dos sentimentos humanos, uma parte do todo, que constitui o caráter, uma totalidade, portanto. Hegel assinala que o *páthos* não pode ser traduzido e definido por “paixão”, no sentido de expressão de sentimentos exagerados como o patético, visto que paixão designa algo de insignificante, baixo e vil, como quando se diz que “não se deve ceder às paixões humanas”. Hegel assinala que o *páthos* carrega um sentido mais elevado, não “lamentável” ou “egoísta”, pois, trata-se de um “poder da alma, legítimo em si, um conteúdo essencial da racionalidade e vontade livre”. Como exemplos, Hegel cita o amor sagrado de Antígona por Polínicos como *páthos* no sentido grego da palavra e também o exemplo de Orestes que mata sua mãe, não influenciado por impulsos interiores, vis e mesquinhos, o que

é chamado de paixões, mas movido por um *páthos* motivado e refletido, legítimo e justificado, portanto. O *páthos* é entendido como o “conteúdo essencial e racional” que envolve a alma humana, deixando-a absorta em si mesma.

Hegel defende então que o *páthos* é domínio por excelência da arte, é o “centro verdadeiro”, é por ele que arte atua sobre o espírito do expectador, calando fundo na alma. Apresenta algo de racional e elevado, precioso, comovendo o expectador, porque tem um “poderoso papel na existência humana” (2005, p. 234). Nesse sentido, a ambientação natural, o cenário, a natureza representados na obra de arte servem como acessórios que apóiam a ação do *páthos*. A arte, portanto, deve utilizar-se da natureza apenas como meio simbólico e acessório para dar realce ao *páthos* a fim de comover seu público. Se arte tem como fim comover, Hegel reitera que somente o *páthos* deve ser genuinamente capaz disso, pois outros sentimentos como as paixões e as vilanias não constituem o *páthos* e, portanto, não são elevados, porque não pertencem ao espírito. Assim como o *páthos* não deve pertencer a sentimentos baixos, no cômico e no trágico não deve ser tampouco “uma simples estultícia nem um capricho” (2005, p. 235). Hegel critica aqui os poetas contemporâneos que criam obras repletas de “devassidão de invenções fantásticas e falsas”, não sendo consideradas naturais ao *páthos* em si. Hegel parece estar em concordância com as noções de necessidade e verossimilhança aristotélicas<sup>164</sup> como essenciais e naturais à representação do *páthos* como genuíno de um espírito elevado.

No entanto, uma vez que o *páthos* é um sentimento genuíno, reflexivo e ponderado, Hegel nega que tudo que seja relativo ao conhecimento teórico e analítico e às investigações científicas carece de *páthos*, não constituindo objeto de representação artística verdadeira. Assim também, as convicções teológicas e religiosas não entram no registro do *páthos*, embora por vezes apareçam concepções religiosas na arte. Por isso, não pode ser conteúdo da ação, por não pertencer ao humano em si, mas exclusivamente ao divino e, portanto, não pode ser exteriorizado porque é absoluto.

Hegel assinala também que só um espírito nobre pode expressar no seu *páthos* toda a sua riqueza da interioridade, alcançando as formas mais perfeitas. No entanto, isso não é atingido por um espírito reflexivo, afeito às reflexões, pois, para Hegel, o que só se expressa por eloquência e verbosidade é contrário ao *páthos* genuíno e verdadeiro. O *páthos* deve ser a “representação de um espírito rico e total” (2005, p. 237), o que está intimamente relacionado a outro aspecto da ação, o do caráter.

---

<sup>164</sup> Sobre isso, veja ARISTÓTELES. *La Poétique*. Paris: Éditions Seuil, 1980. E veja também sobre o caráter e o pensamento no capítulo 6, os sentimentos de temor e piedade no capítulo 13.

O caráter para Hegel constitui-se o ponto crucial da representação artística, pois nele se encontram fundidos, como partes de sua totalidade, a ação em si, o páthos e a individualidade humana. Pois a idéia como ideal, a idéia que tomou forma acessível “à representação e à percepção sensíveis”, constitui a individualidade verdadeiramente livre, exigida pelo ideal, e deve se manifestar como generalidade e particularidade concreta e como “centro de fusão” desses aspectos, constituintes de uma unidade em si mesmo. Para tanto, Hegel parte das “potências *gerais substanciais* da ação” (2005, p. 237), que, para se realizarem, necessitam da *individualidade* humana, na qual toma a “forma patética da emoção” (2005, p. 237). Como Hegel assinala,

o caráter geral destas potências deverá, nos indivíduos particulares, contrair-se para se tornar totalidade e particularidade. Esta totalidade é a do homem na sua espiritualidade concreta, com a sua subjetividade, é a individualidade humana total em si, como caráter. (2005, p. 237)

Nesse sentido, a arte é capaz de estabelecer nexos sutis entre o humano e divino, a fim de ascender às formas mais perfeitas, divinas e completas, expressas numa forma individualizada.<sup>165</sup> “Nisso consiste a totalidade do caráter, e o seu ideal reside na vigorosa riqueza e no poder de síntese da subjetividade”. (2005, p. 237).

Hegel destaca que, ao analisar o caráter, três aspectos devem ser levados em consideração. Primeiro, deve-se ter em mente o caráter como “individualidade total, enquanto riqueza do caráter como tal”. Segundo, essa totalidade, porém, deve ser considerada como particularidade e o caráter deve ser determinado. Terceiro, o caráter, *uno* em si mesmo, constitui com esta determinação, “um ser-para-si subjetivo”, afirmando-se como “caráter *firme e estável*” (2005, p. 238).

O *páthos* não aparece mais como o centro da representação, mas como uma das partes do caráter. É que o *páthos* humano não é constituído por “*um* só Deus”, mas a alma humana é vasta e possui todas as potências divinas fundidas em seu espírito. É nessa riqueza que o caráter se afirma como uma totalidade, sem deixar de ser em si próprio. Hegel exemplifica com o caráter de heróis como Aquiles e Ulisses. Essas personagens apresentam

---

<sup>165</sup> Sobre esse traço da arte, cf. p. 230, onde Hegel assinala que “A relação ideal verdadeiramente poética consiste na identidade dos deuses e dos homens que deve ser manifesta até quando as potências gerais são representadas como independentes e sem nada terem de comum com a individualidade dos homens e com as paixões dele. O conteúdo dos deuses deve revelar-se claramente como o conteúdo dos indivíduos mesmos, de tal modo que, por um lado, as potências dominantes apareçam como individualizadas em si e para si e que, por outro lado, embora sejam exteriores ao homem, se apresentem como imanentes ao seu espírito e ao seu caráter. A função do artista consiste, pois, em conciliar esta aparente oposição ou, antes, em criar umnexo sutil entre as potências gerais e o homem, mostrando claramente que o ponto de partida se acha na alma humana e, ao mesmo tempo, que nela se exerce o poder do geral e do essencial apresentados numa forma individualizada” (p. 230)

caráter múltiplo e completo, pois apresentam forças e fraquezas humanas fundidas em si, sem que seu caráter caia em paixões vis e egoístas. São em si mesmos homens completos, viventes, um “mundo em si mesmo”, “não a abstração alegórica de um traço isolado” (2005, p. 239). Há uma aura que envolve o caráter desses heróis que, ao mesmo tempo em que agem com crueldade, não perdem o encanto poético. É essa multiplicidade que proporciona ao caráter tal encanto. Mas tal plenitude e riqueza devem ser apresentadas num ser indivisível, não num conjunto de qualidades reunidas ao acaso, que não se relacionam porque não têm nexos, firmeza e coesão. A alma deve condensar os mais diversos traços humanos, uma “subjetividade concentrada em si próprio, que não se desvia, nem se dispersa” (2005, p. 239).

A arte não deve limitar-se a essa totalidade, mas necessita de determinação para alcançar o ideal. Para Hegel, a “determinação se dá quando um *páthos* particular se torna o traço de caráter essencial, que domina todos os outros, e leva a fins, decisões e ações determinados” (2005, p. 239), não devendo ser dominado pela simplicidade, a ponto de ser dotado de apenas um traço simples e puro de um determinado *páthos*, ou seja, abstrato e frio, carecendo de traços viventes da subjetividade de um caráter vivo e complexo. O caráter deve manter um traço dominante, mas não deve eliminar, dentro de si mesmo, todos os outros que dão a tonalidade viva do indivíduo, para que este não se apresente como “constrangido” em si, e que possa manifestar a riqueza inerente à sua interioridade. Hegel exemplifica essa explanação com Romeu, de *Romeu e Julieta*, em que o sentimento patético principal é o amor por Julieta, que o impela a todas as ações. Contudo, ele não se limita a apenas esse traço, mas age em diversas situações como o duelo com Tebaldo, seu respeito para com o monge e seus pais. Hegel destaca que, apesar de as personagens apresentarem traços repulsivos, eles nos encantam de alguma forma, e é do ponto de vista da racionalidade que se nota que essas incongruências estão imbricadas no caráter próprio dessas personagens.

Observa-se que Shakespeare está constantemente atento à criação do caráter das suas personagens, cujo *páthos* e a expressão interior revelam sua interioridade, sua complexidade, seus conflitos psicológicos e sua consciência. Ele cria artifícios estéticos, como a exacerbação da linguagem metafórica e a expressão de sentimentos em momentos cruciais de sua obra, para sugerir variações psicológicas e modulações de caráter frente aos conflitos enfrentados pelos heróis de suas peças. É possível notar, a todo o instante, de forma modulada, o deslocamento da tensão dos protagonistas para os fulcros dos embates políticos, históricos e psicológicos desencadeados no drama de Shakespeare. O drama de Shakespeare cria tensões psicológicas assinaladas pelo *páthos* aguçado pela linguagem poética cujas imagens sintetizam a perda, o desespero e angústia frente à morte.

### 3. Tensões Psicológicas em *Macbeth*: a Consciência e a Ambição

*I have lived long enough: my way of life  
Is fall'n into the sere, the yellow leaf;  
And that which should accompany old age,  
As honour, love, obedience, troops of friends,  
I must not look to have...<sup>166</sup>*  
(McB, V, iii, 22-26)

#### 3. 1. Consciência e Ambição em *Macbeth* e *Julius Caesar*

Em *Macbeth*, o problema da consciência está intimamente ligado com os problemas da ambição e com o problema político da peça. Em geral, críticos como Knight, Bradley, Bloom, Kott descrevem a peça **Macbeth** como a peça da consciência. No entanto, eles tomam isso como um fato dado, sem demonstrar os meandros e nuances da consciência na peça. Muito menos apontam os matizes do termo *conscience* em Shakespeare, como foi visto anteriormente. O único estudo que aprofunda essa discussão, mas sem entrar muito nas nuances do problema, é Donald A. Stauffer, em sua obra **Shakespeare's World of Images: The Development of his Moral Ideas** (1949). Assim, esse capítulo apresentará uma análise centrada nos problemas da consciência, da ambição e da loucura, como conseqüentes, em parte, das tensões políticas da peça.

No início da peça, numa cena como que deslocada de seu todo, numa espécie de prólogo ou coro, nota-se as bruxas, cujas falas sinistras ecoarão por toda a peça, evocando que há ali algo de “Fair is foul, and foul is fair”. (McB, I, i, 11). Essa cena funciona simbolicamente como uma espécie de exteriorização da mente ambiciosa, deturpada e sombria de Macbeth, do mesmo modo que Shakespeare deformou exageradamente os traços

---

<sup>166</sup> Já vivi o bastante: o caminho da minha vida / Pende para o outrono; / E o que deveria acompanhar a velhice, / Como honra, amor, obediência, vários amigos, / Parece que não terei.

físicos de Richard III para sugerir sua deturpação mental. Sobre esses traços das bruxas, Hegel assinala na **Estética** que

No *Macbeth*, as bruxas aparecem como poderes estranhos que predeterminam a sorte do protagonista. Mas o que esses poderes predizem não passa, na realidade, do mais querido desejo de Macbeth que só assim dele toma consciência, como se ele lhe fosse exteriormente imposto. (2005, p. 233)

Essa primeira cena de Macbeth, assim como a cena iii, em que as bruxas aparecem para ele e Banquo, é uma cena dramaticamente impulsionadora da ação tanto quanto da ambição de Macbeth. Elas revelam não só que Macbeth será rei, mas também funcionam dramaticamente como uma espécie de espelho que reflete o desejo de grandeza, a ambição e as dimensões mais sinistras de Macbeth. As bruxas são caracterizadas por Banquo como:

What are these  
So wither'd and so wild in their attire,  
That look not like the inhabitants o' the earth,  
And yet are on't? Live you? or are you aught  
That man may question? You seem to understand me,  
By each at once her chappy finger laying  
Upon her skinny lips: you should be women,  
And yet your beards forbid me to interpret  
That you are so.<sup>167</sup> (McB, I, iii, 39-47)

A descrição que Banquo faz das bruxas é bastante peculiar à identificação das bruxas no período. A identificação e a descrição das bruxas em **Macbeth** colocam-nas numa posição sombria e degradante, mas elas não são figuras imaginárias na peça. Contudo eram, no período, figuras reais que assumiam papel, por vezes, de bode expiatório de temores coletivos e fatos corriqueiros como tempestades, catástrofes e insucessos financeiros. Segundo a obra *Discoverie of Witchcraft*, de Reginald Scot (1584), as pessoas da época acreditavam que tempestades, trovões e chuvas de granizo não vinham do céu, mas eram causados pelas bruxas. Por conseguinte, havia uma relação intrínseca entre a bruxaria e a criminalidade na era clássica, como aponta Foucault (2008), em **História da Loucura**. Os internamentos de loucos tanto quanto de mendigos, bruxas, pobres e criminosos tinha o propósito ético, que assumia dimensões correcionais, dissimulado sob a máscara da moral, dos bons costumes e da intervenção divina, por muitas vezes. O caso mais notório é o do Bethlem, na Inglaterra, que recebia internos desde meados do século XVI, e na França, a Salpêtrière e o Saint Lazare.

<sup>167</sup> O que é isso, / Tão deformadas e tão selvagens em seus trajes, / Que não se parecem com os habitantes da terra / E, entretanto nela estão? – Vivem? Ou são algo / Que não se pode questionar? Parece que entendem / Pelos dedos rachados imediatamente / Sobre seus lábios finos: devem ser mulheres, / Contudo as barbas não deixam identificar / Vocês como tal.



Apesar disso, conforme apontam Adelman (1992), Thomas (1991) e Mainka (2003), as reações às bruxas na Inglaterra foram mais amenas do que no Continente. A caça às bruxas foi muito mais rígida na Alemanha e na França do que na Inglaterra. Além disso, é nítido, mesmo em **Macbeth**, que as reações e às crenças em relação às bruxas eram mais tênues. Na Europa continental, pensava-se que uma bruxa poderia ter poderes quase que ubíquos sobre uma família, suas propriedades e até sobre a natureza. Na Inglaterra, seu domínio era muito mais particular, limitando-se a casos de vingança cotidiana. Como diz a primeira bruxa “A sailor's wife had chestnuts in her lap, / And munch'd, and munch'd, and munch'd:- / 'Give me,' quoth I: / 'Aroint thee, witch!' the rump-fed ronyon cries.”<sup>168</sup> (**McB**, I, iii). Aqui ela pretende vingar-se da esposa do marinheiro somente por causa de ninharias, preocupadas muito mais com pequenas situações cotidianas.<sup>169</sup>

Nesse sentido, pode-se dizer que há uma projeção dos desejos de Macbeth na figura das bruxas, principalmente em sua última aparição, e na figura do homem “não nascido de mulher”, que, a princípio, não lhe atormenta, mas no final da peça é o elemento que substitui as bruxas: “Be bloody, bold, and resolute; laugh to scorn / The power of man, for none of woman born / Shall harm Macbeth.”<sup>170</sup> (**McB**, IV, i, 79-81). E também,

That will never be  
Who can impress the forest, bid the tree  
Unfix his earth-bound root? Sweet bodements! good!  
Rebellion's head, rise never till the wood  
Of Birnam rise, and our high-placed Macbeth  
Shall live the lease of nature, pay his breath  
To time and mortal custom. Yet my heart  
Throbs to know one thing: tell me, if your art  
Can tell so much: shall Banquo's issue ever  
Reign in this kingdom?<sup>171</sup> (**McB**, IV, i, 94-103)

A partir das previsões das bruxas, Macbeth sente-se seguro quanto ao futuro, não temendo nenhuma ação sobrenatural. No entanto, as bruxas ludibriam-no através de enigmas

<sup>168</sup> A mulher de um soldado tem castanhas no seu colo, / E mastigava, e mastigava, e mastigava. / “Me dá”, eu disse. / “Fora, bruxa!” gritou a sarenta de ancas largas.

<sup>169</sup> Não será possível abordar os diversos aspectos sobre a bruxaria aqui. Para um estudo mais detalhado sobre os aspectos históricos e exemplos da bruxaria, veja MAINKA, Peter (org.). **Mulheres, bruxas, criminosas: aspectos da bruxaria nos tempos modernos**. Maringá: Eduem, 2003, FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2008 e principalmente THOMAS, Keith. **Religion and the Decline of Magic**. London: Penguin, 1991. Também sobre as figurações do demônio, veja LINK, Luther. **O Diabo: a máscara sem rosto**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>170</sup> Seja sanguinário, valente e resolutivo; ria para zombar / O poder do homem, pois ninguém nascido de mulher / Há de prejudicar Macbeth.

<sup>171</sup> Isso nunca acontecerá / Quem pode recrutar a floresta, pedir para as árvores / Arrancar suas raízes fixas na terra? Doces presságios! Ótimo! / Chefe da rebelião, nunca te levantes até que a floresta / De Birnam se levante, e nosso Macbeth em posição elevada / Há de desfrutar o contrato da natureza, pagar seu ar / Para o tempo e o hábito mortal. Mas meu coração / Palpita para saber de uma coisa: diga-me, se tua arte / Pode predizer tanto: os descendentes de Banquo / Hão algum dia reinar em seu reino?

que Macbeth nem sequer imagina. As bruxas também agem como determinantes da ação de Macbeth. No entanto, elas agem muito mais no sentido de ludibriá-lo do que de criar nele um padrão de conduta para afirmação do poder. Como aponta Hegel, elas refletem, em certo sentido, o desejo latente em Macbeth de ser rei e conquistar a coroa, usadas por Shakespeare como artifícios estéticos a fim de nuançar o problema da ambição de Macbeth. Além do mais, a peça **Macbeth** é considerada a peça que elogia o rei, trazendo para a cena problemas considerados importantes pelo rei, como a bruxaria. Isso porque, James I acreditava na existência da bruxaria, tanto que escreveu o tratado *Daemonologie* (1597) (Fig. 06).

Como assinala Hegel, provavelmente Macbeth já possuía a ambição de ser rei, faltando apenas o impulso das bruxas para ele se tornar consciente ou relembrar algo que provavelmente ele prometera a Lady Macbeth. Como Macbeth afirma a Angus, Banquo e Rosse, absorto em seus pensamentos: “Give me your favour: my dull brain was wrought / With things forgotten”<sup>172</sup> (**McB**, I, iii, 150-151). Isso talvez insinue que ele já havia vislumbrado a possibilidade de se tornar rei, o que se confirma quando Lady Macbeth lembra-o de sua promessa: “had I so sworn as you / Have done to this.”<sup>173</sup> (**McB**, I, vii, 58-59). A idéia de que as bruxas despertam algo que estava latente em Macbeth é reiterada por alguns críticos como Stauffer, em sua obra **Shakespeare’s World of Images: the Development of his Moral Ideas** (1949). Segundo o crítico, “elas ajudam Macbeth a ver um segredo já existente” (1949, p. 211). Para ele, elas têm existência objetiva, não funcionam como uma figuração da mente doentia de Macbeth. Por outro lado, Knight (2001) aponta que tanto em **Hamlet** como em **Macbeth**, as figuras sobrenaturais são objetivas tão-somente no início das peças, visto que depois são vistas apenas pelos heróis e, por fim, claramente não existem mais.<sup>174</sup> O crítico afirma que as figuras desaparecem em ambas as peças, “como se alguma agitação no universo exterior fosse satisfatoriamente projetada e dissipada” (2001, p. 159). Além do mais, no mesmo instante em que as bruxas aparecem, Banquo percebe a perplexidade de Macbeth com as profecias: “why do you start; and seem to fear / Things that do sound so fair?”<sup>175</sup> (**McB**, I, iii, 51-52). É possível perceber nesses silêncios e não-ditos os assombros que o deixam absorto, sugerindo que Macbeth já tinha a ambição de ter a coroa ou talvez tivesse planejado algo.

<sup>172</sup> Peço suas desculpas: meu cérebro lerdo estava ocupado / Com coisas esquecidas.

<sup>173</sup> Se eu tivesse jurado como você / Jurou isso.

<sup>174</sup> Cf. Knight, *Macbeth and the Metaphysic of Evil*. In: KNIGHT, G. Wilson. **The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy**. London: Methuen, 2001. p. 159.

<sup>175</sup> Por que você se espanta e parece temer / Coisas que soam tão belas?

Assim que as bruxas profetizam o futuro tanto para Macbeth como para Banquo, mensageiros do rei anunciam que Macbeth é Nobre de Cawdor. Imediatamente Banquo, numa atitude realista, espanta-se com a novidade, ciente das possíveis conseqüências por ter acreditado nas bruxas: “What! can the Devil speak true?”<sup>176</sup> (**McB**, I, iii, 107), ao passo que Macbeth é tomado por um frêmito de ceticismo: “The thane of Cawdor lives: why do you dress me / In borrow'd robes?”<sup>177</sup> (**McB**, I, iii, 108-09). Instantes depois, no entanto, Macbeth já é tomado pelo impulso de ambição, num de seus apartes: “Glamis, and thane of Cawdor! / The greatest is behind.” A partir desse momento, a ambição e a consciência travam um embate, que levará Macbeth ao crime e à perda do que lhe é mais precioso. Consoante Stauffer, as bruxas prevêm o futuro, mas não tentam coagir Macbeth. Ou seja, “a ordem do mundo é determinada no sentido de que conseqüências previsíveis seguem as causas” (1949, p. 211).

Nesses primeiros instantes em que Macbeth é surpreendido pela possibilidade de se tornar rei, encontra-se numa situação delicada, pois possui uma posição respeitada perante o rei e o povo, é parente e súdito do rei, mas também porque Macbeth é um homem que possui escrúpulos morais, como assinala Stanley Wells.<sup>178</sup> Ele conhece os perigos que podem levá-lo a conseqüências extremas. Em seu primeiro solilóquio, ele reflete os prós e contras da ação que o separam da coroa:

This supernatural soliciting  
Cannot be ill, cannot be good: if ill,  
Why hath it given me earnest of success,  
Commencing in a truth? I am thane of Cawdor:  
If good, why do I yield to that suggestion  
Whose horrid image doth unfix my hair  
And make my seated heart knock at my ribs,  
Against the use of nature? Present fears  
Are less than horrible imaginings:  
My thought, whose murder yet is but fantastical,  
Shakes so my single state of man that function  
Is smother'd in surmise, and nothing is  
But what is not. (**McB**, I, iii, 130-142)<sup>179</sup>

Esse é o primeiro momento em que a consciência de Macbeth e a ambição se mesclam num confronto entre agir e não agir, obter a coroa ou não. Inicialmente ele questiona a

<sup>176</sup> O quê? Pode o diabo falar a verdade?

<sup>177</sup> O Barão de Cawdor vive: por que vocês me vestem / Com roupas emprestadas?

<sup>178</sup> Cf. SMALLWOOD, Robert & WELLS, Stanley. **The Themes of Shakespeare**. op. cit., 2004.

<sup>179</sup> Esse apelo sobrenatural / Não pode ser mau, não pode ser bom: se mau, / Por que me deu a prosperidade mais séria, / Começando com uma verdade? Sou Nobre de Cawdor: / Se bom, por que eu cedo a essa instigação / Cujas imagens horrendas desprende meus cabelos, / E faz meu coração fixo bater contra minhas costelas / Contra o hábito natural? Os objetos do medo presente / São menos do que idéias horríveis: / Meu pensamento, cujo assassinato contudo é apenas imaginário, / Agita tanto meu fraco estado de homem de modo que a função / É abafada na imaginação e nada é / só o que não é.

natureza dessa “*supernatural soliciting*” e que conseqüências podem acarretar. Assim como Hamlet, Horácio, Marcellus, Bernardo questionam a natureza do fantasma, Macbeth e Banquo, ao encontrarem as bruxas, também duvidam de sua natureza e da possibilidade de serem maléficas (**McB**, I, iii, vs. 39-47). Para Banquo, “oftentimes, to win us to our harm, / The instruments of Darkness tell us truths”<sup>180</sup> (**McB**, I, iii, vs. 123-124).

No século XVI, na Inglaterra protestante, as reações aos fantasmas e às bruxas eram paradoxais. Dover J. Wilson, em **What happens in Hamlet** (s. d.), faz um mapeamento das possíveis reações à bruxaria e aos fantasmas em Hamlet e na passagem do século XVI para o XVII. Segundo ele, embora os católicos acreditassem em bruxas e fantasmas, protestantes mais ortodoxos duvidariam imediatamente de sua natureza, assim como os cétricos. Além disso, a natureza do fantasma é duvidosa, pois tanto Hamlet precisa testar suas afirmações, como Marcellus, Barnardo e Horacio duvidam dele e temem que Hamlet seja dominado por ele e enlouqueça. Trata-se também de um fantasma que provavelmente retorne do purgatório, numa Dinamarca supostamente protestante, da qual Hamlet partiu para estudar em Wittenberg. Nesse sentido, a figura do fantasma do Hamlet pai é paradoxal, pois incorpora posições diversas sobre as possibilidades de existência real e imaginária de fantasmas e bruxas. Shakespeare mantém, com isso, a atenção do público em suspenso, fazendo as tensões oscilar de modo pendular, com um conseqüente acentuamento desses paradoxos. Ele fundia vários elementos para criar artificios estéticos que demonstrassem as tensões psicológicas no teatro elisabetano.

Além de Macbeth duvidar da natureza dessas profecias, os momentos de assombro parecem ser constantes, “my seated heart knock at my ribs, / Against the use of nature” (**McB**, I, iii, 136-137), de modo que se percebe a expressão de sua profundidade psicológica e temor pelo crime que deve cometer. A idéia do assassinato aqui é apenas imaginária, fantasmática. A consciência em Shakespeare, em particular **Macbeth** e **Julius Caesar**, revela-se como densidade moral que provoca pensamentos fantasmáticos, como quando Brutus define que entre o pensamento e a ação todo o ínterim é como um *phantasma*. Em **Macbeth**, a consciência age contra a ambição, criando fantasmas sobre uma possibilidade muito remota, o que de fato ainda não existe (“and nothing is, but what is not” – **McB**, I, iii, 142).

Os últimos dois apartes dessa cena apresentam modulações bastante estranhas da consciência. O primeiro “If chance will have me king, why, chance may crown me, / Without my stir”<sup>181</sup> (**McB**, I, iii, 144-145) soa obscuro nessa cena. É na verdade um *non-sequitor* de

<sup>180</sup> Às vezes, para nos conquistar para o dano, / Os instrumentos das Treves nos dizem verdades.

<sup>181</sup> Se a fortuna quer me fazer rei, por que a fortuna pode me coroar, / Sem meu impulso.

Macbeth, que provavelmente se explique nos solilóquios seguintes, em particular o solilóquio *If it were done, when 'tis done*: Macbeth almeja a ação sem conseqüências, sem julgamentos, sem a justiça e a piedade, portanto, sem a consciência que lhe atormenta. Esse aparte revela, através de sua inquietação, um desejo inalcançável, que se realizaria apenas em sua imaginação ou em seu sonho, ou seja, tornar-se rei sem ter de matar Duncan. O uso do condicional aqui – “*If Chance will have me king...*” – nada mais é do que uma possibilidade remota de se tornar rei com a ajuda da fortuna. Contudo, para que sua ambição se concretize, a sorte e a condição de Macbeth exigem inexoravelmente o crime contra o rei e todos os outros assassinatos subseqüentes. O segundo aparte, “*Come what come may, / Time and the hour runs through the roughest day*”<sup>182</sup> (**McB**, I, iii, 147-148), revela um impulso de determinação irreversível, o qual é apenas uma questão de tempo até que chegue o dia “brutal” (roughest), embora Macbeth tente desistir, quando ponderar mais profundamente no solilóquio seguinte, *If it were done, when 'tis done*. Enquanto que no primeiro aparte Macbeth almeja o crime perfeito, sem a necessidade de outros crimes, para esconder o primeiro, nesse aparte, ele revela que sua determinação depende apenas da passagem das horas. Teria aqui Macbeth já decidido matar Duncan? Ou dependeria da determinação de Lady Macbeth para que ele cometesse o crime? Ora, o que Shakespeare sugere aqui é o caráter de indecisão, inquietação e de profundidade de Macbeth, que se revela através de seu *páthos*, já que num primeiro momento sonha ser rei sem necessitar matar Duncan, mas tem consciência dessa impossibilidade; e, no segundo, revela que o ato não depende dele, mas de fatores externos, que estão além de sua decisão, como o tempo e de certa forma a coragem de Lady Macbeth.

Como assinala Bradley, em **Shakespearean Tragedy** (1986), há uma semelhança bem maior da consciência em Macbeth e Hamlet, do que Lear e Otelo, porque ela assume, nessas duas peças, modulações muito peculiares:

**Macbeth** lembra **Hamlet** muito mais do que **Othello** ou **Rei Lear**. Nos heróis de ambas as peças, a passagem do pensamento para uma resolução e ação criminosa é difícil, e excita o interesse mais sutil. Em ambas as peças, como em **Othello** e **Rei Lear**, o *páthos* doloroso é um dos efeitos principais. O mal, novamente, embora mostre em **Macbeth** uma energia prodigiosa, não é a inumanidade fria e cruel como Iago ou Goneril; e, como em **Hamlet**, é perseguida pelo remorso. (1986, p. 277)

É exatamente o que se percebe no solilóquio seguinte de Macbeth, em que a tensão de sua consciência parece mais profunda, mais complexa, pois Macbeth sente-se muito mais próximo da ação do que antes. Ele delibera profundamente sobre sua ação, mas permanece

---

<sup>182</sup> Venha o que possa vir, / O tempo ea hora correm para o dia brutal.

indeciso se leva adiante o crime. Esse solilóquio se passa à noite, quando Macbeth já recebeu Duncan e seus súditos, enquanto todos ceiam, pouco antes de Macbeth matar o rei:

If it were done when 'tis done, then 'twere well  
It were done quickly: if the assassination  
Could trammel up the consequence, and catch  
With his surcease success; that but this blow  
Might be the be-all and the end-all here,  
But here, upon this bank and shoal of time,  
We'd jump the life to come. But in these cases  
We still have judgment here; that we but teach  
Bloody instructions, which, being taught, return  
To plague the inventor: this even-handed justice  
Commends the ingredients of our poison'd chalice  
To our own lips.<sup>183</sup> (McB, I, vii, 01-12)

Macbeth deseja aqui que o ato seja tão rápido quanto certo, mas que não acarrete nenhuma consequência maléfica contra ele. Pondera aqui sobre os julgamentos que ameaçam com suas consequências que não podem ser vencidas com crime. A justiça imparcial não se rende a fato nenhum, exigindo que todos os crimes sejam julgados. Se o crime fosse cometido num ímpeto, e se desse modo não fosse percebido, a possibilidade de fracasso e de se sofrer suas consequências soariam pequenas diante da monstruosidade desse ato. Macbeth deseja um ato certo e definitivo, que não exija mais nenhum outro crime, mas está ciente dessa impossibilidade; sabe que como um usurpador não consegue escapar da fatalidade que o obriga a cometer sucessivos assassinatos para velar o primeiro crime. A consciência de Macbeth gira em torno desse entrave, configurando-se como um pivô que movimenta toda a sua ação e domina sua decisão momentânea. Sua ponderação revela aqui seu estado patético de indecisão e talvez reflita seu profundo desejo de não ter de agir como um tirano, mas como um herdeiro legítimo, cuja conquista do trono não dependa do crime e da usurpação. O desejo de Macbeth transcende sua natureza, mas ele parece não se conformar com a tirania como possibilidade única de ascensão ao poder, marcada pela necessidade de cometer assassinatos e conseqüentemente ser punidos por eles. Nesse sentido, Stauffer vê que a consciência de Macbeth está inscrita nessa impossibilidade de escapar do crime. Ele assinala que

A simples idéia central – de que a ordem moral existe no macrocosmo, de que não há como escapar da consciência, de que o homem é simultaneamente um criminoso e seu próprio carrasco – é concretizada na forma dramática pura, de modo que a

---

<sup>183</sup> Se estivesse feito quando fosse feito, então seria bom / Que fosse feito rapidamente: se o assassinato / Pudesse estancar a consequência, e ficar / O sucesso com seu fim; que apenas um golpe / Pudesse ser tudo e o fim de tudo aqui, / Mas aqui, nesse banco e nessa escola do tempo, / Saltaríamos a vida futura. Mas nesses casos / Ainda temos um julgamento aqui; em que só ensinamos / Lições sanguinárias, que, sendo ensinados, retornam / Para desgraçar o inventor: essa justiça imparcial / Oferece os ingredientes de nosso cálice envenenado / Para nossos próprios lábios.

natureza introspectiva da proposição dificilmente é notada pelo leitor ou espectador e nunca é dita diretamente. O teatro da luta essencial está na mente da Macbeth. [...] Macbeth é seu próprio antagonista e luta uma batalha fadada não apenas contra o mundo, mas contra ele próprio. (1949, p. 210)

Em seguida, Macbeth continua a ponderar os prós e os contras do assassinato, agora considerando seus laços familiares e leais para com Duncan:

He's here in double trust;  
 First, as I am his kinsman and his subject,  
 Strong both against the deed; then, as his host,  
 Who should against his murderer shut the door,  
 Not bear the knife myself. Besides, this Duncan  
 Hath borne his faculties so meek, hath been  
 So clear in his great office, that his virtues  
 Will plead like angels, trumpet-tongued, against  
 The deep damnation of his taking-off;  
 And pity, like a naked new-born babe,  
 Striding the blast, or heaven's cherubim, horsed  
 Upon the sightless couriers of the air,  
 Shall blow the horrid deed in every eye,  
 That tears shall drown the wind.<sup>184</sup> (McB, I, vii, 12-25)

A questão agora gira em torno de se respeitar a posição do rei, sua popularidade, seu parentesco e sua condição de hóspede de Macbeth. Adelman<sup>185</sup> sugere que Duncan, além de parente, é uma figura paterna de Macbeth,<sup>186</sup> o que possivelmente deixa-o numa situação muito mais delicada, já que não conseguiria matar seu parente, pai, hóspede e soberano. Lady Macbeth, na cena do crime, também afirma que se Duncan não se parecesse tanto com seu pai, *ela* mesma cometeria o assassinato. As figurações simbólicas que Macbeth projeta em Duncan, como uma figura paterna, causam tanto pavor e angústia, que fica difícil para ele agir sem que sua consciência obrigue-o a considerar a situação. A admiração que Duncan sente por Macbeth também se contrapõe ao crime, de modo que a ternura do rei dedicada a Macbeth se sobressai e ameaça sufocar todas as forças que impulsionam a ação. Além do mais, Duncan é um rei cuja conduta é estimada por seu povo, e, por conseguinte, qualquer ato que afronte o rei é perigoso para Macbeth. Stauffer argumenta que a idéia de ordem do estado está em Duncan. “O rei é a alma da estrutura política” (1949, p. 212). Para o autor, matar o rei é um crime múltiplo, pois os súditos dependem de sua existência individual e, nessa tragédia do

<sup>184</sup> Está aqui com dupla confiança; / Primeiro, como sou seu parente e súdito, / Ambas fortes contra o ato; então, como sou seu anfitrião / Que deve, contra seu assassinato, fechar a porta, / E eu mesmo não portar a faca. Além disso, esse Duncan / Nasceu com suas aptidões tão dóceis, tem sido / Tão inocente em seu ofício, que suas virtudes / Rogarão como anjos, cantando como trombetas, / Contra a profunda maldição de seu assassinato; / E a piedade, como um recém-nascido despido, / Cavalgando com a corneta ou o querubim do céu, / Montado nos invisíveis corredores do ar, / Há de soprar o horrível ato em cada olho, / De modo que as lágrimas não inundam o vento.

<sup>185</sup> Cf. Sobre a afirmação da figura paterna de Duncan, cf. também Adelman, *Suffocating Mothers*, op. cit, 1992.

<sup>186</sup> Cf. Adelman, 1992.

crime e da punição na alma humana, o regicídio é usado como paralelo simbólico na ação externa para o que acontece na mente de Macbeth. Macbeth tenta matar o que ele reconhece como “a força em sua natureza – sua alma e sua consciência” (1949, p. 212).

Nesse solilóquio, J. Dover Wilson<sup>187</sup> assinala nessa passagem que “angels”, “trumpet-tongu’d” e “Cherubins” aludem o juízo final, sugerindo nesse contexto que Macbeth seria perseguido por sua consciência até o juízo final. Além disso, na batalha inicial Macbeth tem coragem de “abrir com a espada um inimigo do umbigo ao queixo”, mas o ato de matar Duncan lhe causa temor e sentimentos fantasmáticos mais diversos. Ora, vale lembrar que Macbeth é um general que tem o dever de e pode matar numa batalha para defender o Estado, e o cumprimento de suas obrigações proporciona-lhe prestígio e popularidade tanto por parte do rei como do povo; paradoxalmente, assassinar o rei satisfaz seu desejo de ser rei através do regicídio e da traição, mas, por outro lado, desperta a consciência nele, pois Macbeth conhece as conseqüências da traição e sente que está excedendo seus limites.

Macbeth Finaliza esse solilóquio, demonstrando que não tem mais coragem para cometer o crime: “I have no spur / To prick the sides of my intent, but only / Vaulting ambition, which o'erleaps itself / And falls on the other.”<sup>188</sup> (McB, I, vii, 25-28). Como se observa, é tão-somente através de sua ação inconseqüente que comete seu crime sendo apenas sua ambição exagerada que vai conseguir superar todos esses empecilhos, dando um “salto e caindo do outro lado”.

Nesse sentido, Victor Hugo define Macbeth como a peça da ambição. Outros críticos tomaram o mesmo viés como Kott, Bloom, Knight e Rossiter. Como afirma Victor Hugo, Macbeth é a peça da ambição, “É a fome. Qual fome? A fome do monstro sempre possível no homem.” (VICTOR-HUGO, p. 191). No entanto, Stauffer aponta que não há motivos para que Macbeth e Lady Macbeth matem Duncan. Afirma que a ambição não é a resposta para essa pergunta e que o próprio casal desconhece o motivo.<sup>189</sup> Ora, a ambição do casal é por grandeza, poder e admiração. E é natural considerar que o assassinato de Duncan se deve à ambição do casal.

A ambição na era elisabetana era um termo ambíguo: por um lado era a expressão da vontade sob a forma da *virtù* aristocrática e, portanto, extremamente valorizada; por outro lado, a ambição podia suscitar temores de ostentação de glória e poder. A ambição na época

<sup>187</sup> Apud. Kenneth Muir, p. 39, nota do verso 19.

<sup>188</sup> Não tenho espora / Para incitar os flancos do meu intento, mas / Apenas a ambição saltadora, que salta sobre si / E cai do outro lado.

<sup>189</sup> Sobre isso, cf. Stauffer, *Shakespeare's World of Images*, 1949, p. 213



era definida na época como uma cólera. Nesse sentido, Collins sugere em sua obra **From Divine Cosmos and Sovereign State** que

A rebelião é causada simplesmente pela ambição e ignorância. A ignorância é a falta de conhecimento do desejo revelado de Deus, que ensina a obediência e a aversão à rebelião; e a ambição é ‘o desejo impaciente e contrário à lei nos homens de alcançar o estado superior ao que Deus deu ou indicou a eles’. [Homilias] (1989, p. 19)

A ambição em Shakespeare pode ser notada dessa forma, em particular em **Richard III**, em que Richard se torna perigoso, assim como em **Macbeth**. Mas Shakespeare modula a ambição de Macbeth de modo muito mais ambíguo, pois em parte a ambição de Macbeth é instigada por ele próprio, em parte é instigada por Lady Macbeth e pelas bruxas. Nesse sentido, Macbeth é um homem encurralado entre a ação e a decisão, a sua ambição e a de Lady Macbeth. Mas é interessante assinalar que a ambição é muito mais complexa do que parece. Para McAlindon, em **Shakespeare’s tragic cosmos**, considerar **Macbeth** a peça da ambição é muito redutivo, pois a ambição de Macbeth é complexa, “estando profundamente enredada na concepção shakespeariana da natureza do microcosmo e do macrocosmo, de modo que chega a se envolver numa relação significativa com o todo na peça”. (1996, p. 197). Para McAlindon, nesse aspecto Shakespeare estava desenvolvendo uma noção de ambição “sistemática e explicitamente articulada em **Tamburlaine**, de Marlowe” (1996, p. 197). Há uma identificação tanto em Macbeth como em Tamburlaine ao “mais nobre, ao mais aspirante”, o desejo de Macbeth é por “grandeza”. Esse desejo não só é manifestado no “valor marcial, mas também numa imaginação poderosa que oblitera as realizações e satisfações do presente com suas delineações encantadoras dos feitos do futuro.” (1996, p. 198). O crítico assinala que a ambição na Renascença podia ser considerada uma nobre virtude ou um vício mortal. (1996, p. 197).

Além do problema da ambição, pode-se perguntar qual a reação do público para com os problemas da ambição, da consciência e do livre-arbítrio. Tal reação era ambivalente. Como julgar a situação de uma personagem como Macbeth que é encurralado pelo dever com o reino, impulsionado por sua ambição de ter a coroa, sendo que a possibilidade do livre-arbítrio é uma escolha prevista nos textos bíblicos. Essa ambigüidade se exacerba, pois, por um lado, os católicos acreditavam na noção de livre-arbítrio, ao passo que os protestantes mais ortodoxos desconsideravam a possibilidade de livre-arbítrio, pois defendiam que Deus pré-determinava a condição humana no mundo, o que era nítido na posição social de cada

indivíduo.<sup>190</sup> Nesse sentido, como assinala Kenneth Muir, **Macbeth** re-encena o imaginário da queda, sendo que a ambivalência de Macbeth evoca a de Adão e a influência de Lady Macbeth evoca a de Eva.<sup>191</sup> É natural que essa ambigüidade e ambivalência em **Macbeth** deva ter causado um impacto muito desconcertante e intenso no público da época.

Ora, o que Shakespeare faz é criar uma personagem que está enredada pela possibilidade de se tornar rei, impulsionada por sua ambição e de Lady Macbeth, pelas bruxas, mas que teme as conseqüências do crime, temor esse expressado por sua consciência. Contudo, ele vê também, na possibilidade do livre-arbítrio, uma justificativa plausível para a sua ação. Shakespeare funde esteticamente esses problemas morais, colocando o herói numa situação extremamente paradoxal. Assim com Hamlet que, por um lado, deve vingar o pai, mas teme que o fantasma seja um demônio que quer tentá-lo, Macbeth também é empurrado para dentro de uma situação similar, em que qualquer que seja sua escolha, esta será inevitavelmente problemática. Na visão de Bullough, em sua obra **Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare**,

Tomando a idéia do mal relutante e do “remorso da consciência” tanto de Macbeth como de Donwald, Shakespeare desenvolve o conflito entre os escrúpulos e a ambição, a imaginação e o endurecimento num tema maior, tomando da vida de outro assassino mais ambicioso, Kenneth II, o relato de seu sono e alucinação atormentados. Assim, pode-se dizer que a peça apresenta uma imagem composta do lado mais sombrio da história escocesa medieval, vista a partir do presente feliz no benéfico reino da unidade e da concórdia de James. Mas, além disso, Shakespeare converteu o que podia ter sido um catálogo de crime e carnificina num profundo estudo da culpa e da autodestruição, em que a poesia desempenha uma parte tão importante quanto a ação. (1975, p. 448)

Para Bullough, consciência e ambição estão intrincadas em **Macbeth** devido a esse artifício estético de unir embates sugeridos pelos conflitos de várias outras personagens históricas ainda presentes no imaginário do público renascentista inglês. Além do mais, a política de James I de concórdia e unidade parece sugestivamente entrar em colapso em **Macbeth**, o que desmistifica a impressão da leitura crítica de que **Macbeth** fosse uma peça para “elogiar” o rei escocês que desejava “unir” a Inglaterra e a Escócia.<sup>192</sup>

<sup>190</sup> Sobre isso cf. THOMAS, Keith. **Religion and the Decline of Magic**. London: Penguin, 1991. e DELUMEAU, Jean. **Nascimento e afirmação da Reforma**, 1989.

<sup>191</sup> Cf. Muir, *Introduction to Macbeth*, p. xxvii. In: SHAKESPEARE. **Macbeth**. Edited by Kenneth Muir. London: Arden, 1997. O crítico afirma que “Macbeth’s tragedy might therefore appear as a second Fall, with Lady Macbeth as a second Eve”, p. xxvii.

<sup>192</sup> Honan também sugere essa leitura, desmistificando a imagem criada de James I como um sucessor admirado e respeitado por seus súditos, que ainda viam na imagem memorada de Elizabeth I uma governante exemplar, que restituiu a ordem e a paz à Inglaterra. Sobre isso cf. Honan, op. cit., 2001; e também MONDADORI, **Grandes Personagens da História Universal**, 1972. vol. III.

Apesar de Macbeth tentar desistir, sua esposa instiga-o a agir. Na fala seguinte, ele discute com Lady Macbeth se leva o crime adiante ou não: “We will proceed no further in this business: / He hath honour'd me of late; and I have bought / Golden opinions from all sorts of people, / Which would be worn now in their newest gloss, / Not cast aside so soon.”<sup>193</sup> (**McB**, I, vii, 31-35). Macbeth continua a ponderar sobre sua honra e popularidade obtidas com suas vitórias. Até esse momento, Macbeth é respeitado pelo rei e por seus súditos, que o admiram como um grande guerreiro que defendeu bravamente o reino, ao ter sufocado duas revoltas. Por exemplo, Duncan admira sua bravura ao dizer “O worthiest cousin! / The sin of my ingratitude even now / Was heavy on me”<sup>194</sup> (**McB**, I, iv, 14-16). Sua popularidade e seus prestígios devem ser mantidos por ele, bem como sua honra,<sup>195</sup> pois corre o risco de ser condenado pelo assassinato. Isso é claro na peça, pois o Barão de Cawdor é executado por traição. Os perigos do crime levam-no a ponderar sobre sua decisão, pois está num entrave que o leva a veredas cujo retorno é inexorável. Para Macbeth, matar Duncan não é simplesmente como matar inimigos em combate, mas um ato cujas conseqüências são drásticas não só para si, mas para a política e o cosmo da Escócia.

Em contrapartida, Lady Macbeth repreende severamente sua covardia,

**LADY MACBETH.** Was the hope drunk  
Wherein you dress'd yourself? hath it slept since?  
And wakes it now, to look so green and pale  
At what it did so freely? From this time  
Such I account thy love. Art thou afeard  
To be the same in thine own act and valour  
As thou art in desire? Wouldst thou have that  
Which thou esteem'st the ornament of life,  
And live a coward in thine own esteem,  
Letting 'I dare not' wait upon 'I would,'  
Like the poor cat i' the adage?  
**MACBETH.** Prithce, peace:  
I dare do all that may become a man;  
Who dares do more is none.<sup>196</sup> (**McB**, I, vii, 35-47)

Aqui Lady Macbeth questiona sua coragem que é menos intensa e constante quanto seu desejo. A coragem e a vontade de Lady Macbeth são surpreendentemente mais determinadas

<sup>193</sup> Não vamos mais continuar nesse negócio: / Ele me honrou há pouco; e conquistei / Opiniões de ouro de todo tipo de pessoas, / Que devem agora estar extenuados em mais novo lustro / Não deixados de lado tão logo.

<sup>194</sup> Oh, valoroso primo! / O pecado da minha ingratidão agora há pouco / Pesava sobre mim.

<sup>195</sup> Sobre isso cf., **Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor**, de Curtis Brown Watson; New Jersey: Princeton University Press, 1960

<sup>196</sup> **Lady Macbeth.** A esperança estava bêbada / Na qual te vestiste? Já dormiu antes? / E acorda agora, para parecer tão doente e pálida / No que fez com tanta liberdade? De agora em diante / Assim considero teu amor. Estás com medo / De ser o mesmo em teu próprio ato e valor / Como és no desejo? Não queres ter / O que estima o ornamento da vida, / E um covarde vive em tua própria estima, / Deixando o “não ousa” esperar pelo “eu poderia”, / Como um pobre gato no provérbio? / **Macbeth.** Por favor, calma! / Desafio tudo o que pode se tornar um homem; / Quem ousa fazer mais, não é nada.

do que a de Macbeth. É provável que a consciência de Lady Macbeth não intervenha em sua vontade aqui, fato que provavelmente a leva à loucura no ato V. Nesse sentido, Freud assinala que

De início, não há qualquer hesitação, qualquer sinal de conflito interno nela, qualquer esforço senão o de vencer os escrúpulos de seu ambicioso, embora compassivo, marido. Ela se mostra pronta a sacrificar até mesmo sua feminilidade à sua intenção assassina, sem refletir no papel decisivo que esta feminilidade deverá desempenhar quando, posteriormente, surgir a questão de preservar a finalidade de sua ambição, alcançada através de um crime.<sup>197</sup> (1988, p. 191)

Mesmo sem saber que ela está colocando em risco sua sanidade, é implacável e não desiste um instante sequer de sua decisão. Ela põe em cheque aqui sua relação com ele, colocando a coragem e ação de Macbeth como intermediador e elemento de comparação de seu amor por ele. Ela maneja muito bem os sentimentos mais primevos de Macbeth, a fim de instigar nele sua coragem, ambição e vontade para conseguir a coroa. A comparação da vontade de Macbeth, nesse diálogo, com os provérbios da época, “um gato quer o peixe, mas não quer molhar a pata”, sugere o olhar sarcástico, desdenhoso e crítico de Lady Macbeth para com a frágil coragem de Macbeth. Kenneth Muir dá dois exemplos de provérbios populares na época, que explicam essa analogia de Lady Macbeth, um deles tirado do livro de Heywood, *Three Hundred Epigrammes*, que diz ‘The cate would eat the fyshe, and would not wet her feete’. Muir dá também exemplo francês: ‘Le chat aime le Poisson, mais il n’aime pas à mouiller la patte’.<sup>198</sup> Como resposta, Macbeth afirma algo surpreendentemente irônico, “Who dares do more is none”. “None” pode ser algo sobrenatural ou demoníaco, como aponta Muir, ou então, para Wilson significa subumano.<sup>199</sup> Nesse sentido, transpor os limites da condição humana é simbolicamente agir como “*instrument of Darkness*” (McB, I, iii, 124), visto que a ação de Macbeth é instigada também pelas bruxas. A natureza do mal e das bruxas na peça volta a agir sobre a indecisão e a consciência de Macbeth, como uma ironia, pois aqui afirma que não agiria como um instrumento do mal, no entanto, acaba agindo como tal. A coragem de Macbeth não transpõe os limites da condição humana e da moral, porque sua consciência age como uma barreira que tenta retardar ou dissuadi-lo do assassinato. Para levar o ato adiante, ele precisa da coragem de sua esposa. Em contraste com Macbeth, a coragem e a vontade de Lady Macbeth não são filtradas pela consciência, o que sugere um caráter algo sinistro e sobrenatural nela, como se seu desejo de ser “dessexuada” tivesse sido realmente

<sup>197</sup> Sigmund Freud, *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*, Vol. XIV (1914-1916), p. 191. in: *Obras Completas*, op. cit., 1976. Todas as citações de Freud aqui serão tiradas desse volume.

<sup>198</sup> Cf. Kenneth Muir, p. 41, n. do verso 45.

<sup>199</sup> Essa afirmação é feita por Kenneth Muir, p. 41, n. do verso 47.

concretizado. No entanto, sua coragem é surpreendentemente avassaladora, pois ela esmagaria a crânio de um bebê se tivesse prometido como ele prometera conseguir a coroa:

What beast was't, then,  
That made you break this enterprise to me?  
When you durst do it, then you were a man;  
And, to be more than what you were, you would  
Be so much more the man. Nor time nor place  
Did then adhere, and yet you would make both:  
They have made themselves, and that their fitness now  
Does unmake you. I have given suck, and know  
How tender 'tis to love the babe that milks me:  
I would, while it was smiling in my face,  
Have pluck'd my nipple from his boneless gums,  
And dash'd the brains out, had I so sworn as you  
Have done to this.<sup>200</sup> (McB, I, vii, vs. 47-59)

Coleridge assinala, nessa passagem, que para Lady Macbeth, matar uma criança é um ato tão cruel e horrível quanto o assassinato de Duncan, o que demonstra que ela não é insensível, pois se o fosse, essa analogia não teria impacto algum. Pelo contrário, mostra que a relação de Duncan e Macbeth é tão “terna” quanto a relação dela com um bebê.<sup>201</sup> A coragem dela é, por isso, muito mais determinada do que a de Macbeth, pois não sofre intervenções de sua consciência.

Ora, Lady Macbeth teme e tem consciência da natureza dúbia e arredia de Macbeth. Há uma duplicidade em Macbeth, e Lady Macbeth conhece a natureza dúbia de seu esposo. Contudo, embora pareça extremamente destemida e sua coragem pareça constante, ela na verdade desconhece sua própria natureza dúbia, pois, como Stauffer assinala, ela invoca espíritos para impedir a “passagem da ternura e do remorso”. Como o crítico afirma

Ela acredita que não há nada nem bom nem mal, mas o pensamento o torna assim. Mas ela não pode querer ela própria e os fatos externos se opõem e vencem a determinação inflexível da qual ela mesma imaginou ser capaz [- matar Duncan ela mesma]: Sua resolução sobre o mal rompe mais breve do que a de Macbeth, porque sua imaginação, limitando-a a uma ilusão de poder implacável, é incongruente com seu próprio estado natural. (1949, p. 214).

Por isso, continua Stauffer, pode-se ver Macbeth um espelho de sua esposa, pois ela não tem nenhum nome, a não ser o de seu marido. Estão ligados numa terrível simpatia, sendo um

<sup>200</sup> Que besta foi essa, então, / Que fez você quebrar esse empreendimento para mim? / Quando te atreveste a fazê-lo, então eras um homem; / E para ser mais do que eras, querias ser / Muito mais que um homem. Nem o tempo nem o espaço / Apoiaram, e, entretanto querias fazer os dois: / Eles mesmos fizeram e que agora sua aptidão / Te desfaz. Eu amamenteei e sei / Quão afável é amar o bebê que mamou em mim: / Eu queria, enquanto sorria em minha frente, / Ter arrancado meu mamilo de sua gengiva sem ossos, / E batido/golpeado os miolos, se eu tivesse jurado como você / Fez com isso.

<sup>201</sup> Cf. Coleridge, op. cit., p. 198.

deles parte do outro – “the dearest partner of greatness”. São variações do desejo do mal puro, “o princípio inexplicável, a freqüente insanidade que acredita que a vontade pode mudar o próprio padrão da natureza”. (1949, p. 215)

Além do mais, nessa fala Lady Macbeth questiona a virilidade de Macbeth. Para ela, Macbeth age com covardia e medo, o que ela já sugere no seu solilóquio do “unsex me here”. Para se ter uma idéia de como a covardia e o medo eram vistos na Renascença, pode-se comparar essa passagem com o ensaio de Michel de Montaigne *Da covardia* (MONTAIGNE, 1987, I, XVI), um dos escritores que teve uma influência impactante sobre Shakespeare.<sup>202</sup> Nesse ensaio, Montaigne sugere que não era raro um soldado ser morto por um ato de pusilanimidade, como é o caso do Sr. De Vervins. Como assinala Montaigne, “Quanto à covardia, é certo que vergonha e ignomínia são os castigos mais comumente infligidos aos réus” (1987, I, XVI, p. 149). Mas também relata casos de soldados que foram expostos ao ridículo, como fez o legislador Charondas. Ele ordenou que os soldados que fugissem das batalhas fossem vestidos de mulher e expostos em praça pública por três dias a fim de despertar neles a vergonha por sua covardia.<sup>203</sup> Esse é um fato pitoresco que Montaigne usa para matizar o problema da falta da *virtù*, que era considerada muito grave no período. Do mesmo modo como Charondas ridicularizava seus soldados, Lady Macbeth põe em cheque duas vezes a masculinidade e coragem de Macbeth: “When you durst do it, then you were a man;” (McB, I, vii, vs. 49) e anteriormente “From this time / Such I account thy love.” (McB, I, vii, 38-39).

Levando em consideração esses exemplos de Charondas e Vervins, Montaigne argumenta também sobre a condenação de um ato consciente ou inconsciente, mais ou menos ao gosto de Aristóteles em sua **Ética a Nicômaco**:

Convenho em que é justo diferenciar-se um erro devido à fraqueza de ânimo da falta maliciosa. Neste caso, agimos com pleno conhecimento de causa contra o que nos dita a razão posta pela natureza a nosso serviço a fim de nos guiar. No outro caso, parece-me que podemos invocar a própria natureza, da qual provém nossa fraqueza e imperfeição. É esse raciocínio que leva muita gente a pensar que só devemos ser responsabilizados pelo que fazemos de contrário à nossa consciência. É mesmo nessa regra que se baseiam as pessoas que censuram e condenam à pena capital heréticos e infíéis; e também pela mesma razão não há como responsabilizar juizes e advogados que por ignorância erram no cumprimento de seus deveres. (1987, I, XVI, p. 149)

<sup>202</sup> Segundo Honan, **Shakespeare: uma vida**, 2001, Shakespeare leu Montaigne por volta de 1603 na excelente tradução de Florio. Ele assimilou palavras da tradução principalmente para produzir suas peças, como também enriqueceu suas opiniões com Montaigne. A influência de Montaigne mudou de alguma forma a perspectiva de Shakespeare que, como mostra Honan, “tal mudança envolveu um aumento de sua autoconfiança, um autofortalecimento que trouxe consigo uma nova introspecção, e até mesmo uma atitude mais ousada, mais questionadora, em relação aos valores populares.” (p. 414). Sobre a influência de Montaigne sobre Shakespeare, cf. também Honan, p. 407.

<sup>203</sup> Cf. Livro I, XVI, p. 149

O problema da consciência estava subordinado a uma rede complexa de elementos jurídicos, éticos e teológicos, cujos limites não eram muito nítidas. Montaigne está muito mais preocupado em diferenciar o ato voluntário do ato involuntário do que em uma moral extremamente rígida e inflexível. É o que se percebe no seu ensaio *Da consciência* (MONTAIGNE, 1987, II, V), em que ele retoma esse problema ao criticar a tortura como um instrumento de investigação, pois, segundo ele, muitas vítimas da tortura revelam o que de fato não sabem ou não experienciaram: “Quem a não pode suportar [a tortura] esconde a verdade tanto quanto quem a suporta; pois por que a dor o levaria a confessar o que é mais do que o que não é?” E também, “para chegar à verdade, considero a tortura um processo inumano e bem pouco útil” (1987, II, V, p. 123 e 124, respectivamente). Nesse ponto, Montaigne assinala que a tortura “tem sua origem na ação da consciência” (1987, II, V, p. 123), como forma de levar o torturado a confessar seu crime. A consciência nesse sentido está condicionada muito mais à dor do que à razão e à moral.

Se não raro alguns argumentavam que um ato inconsciente não devia ser punido, como é o caso de Montaigne, outros julgavam que tanto a justiça divina como a justiça humana deveriam ser imparciais, como nos sermões e homilias do período. Keith Thomas, em **Religion and the Decline of Magic** (1991), assinala que a esfera eclesiástica tinha um poder e uma abrangência sociais muito grandes e determinantes na Renascença. Porque a Igreja possuía grandes quantidades de terra e acumulava riquezas, seus líderes desempenhavam um papel proeminente na política e no governo. Além do mais, exercia controle sobre a opinião pública:

Os clérigos desempenhavam uma parte dominante na censura da imprensa, no licenciamento de mestre e doutores, e na administração das universidades. Numa era sem rádio, televisão ou (até a metade do século XVII) jornais, o púlpito era o meio mais importante de comunicação direta com as pessoas. Os sermões contemporâneos discutiam não só teologia, mas também moral, política, economia e assuntos correntes em geral. Os tentáculos da Igreja se espalhavam através das cortes eclesiásticas, que exerciam uma grande jurisdição sobre o casamento e o divórcio, difamação, a legitimação de testamentos e todo aspecto concebível da moralidade privada. Se um homem brigasse com sua esposa, cometesse adultério com sua empregada, fizesse fofoca sobre seus vizinhos, trabalhasse num dia santo ou emprestasse dinheiro a juros, ele certamente teria de comparecer diante da corte eclesiástica. Lá ele devia ser forçado a se submeter a formas humilhantes de punição ou até mesmo ser excomungado, ou seja, afastado dos sacramentos da igreja e, em sua forma mais severa, estaria sujeito ao ostracismo social e econômico pelo resto da comunidade; uma punição que refletia a identidade assumida da igreja e da sociedade. (1991, p. 181)

Se por um lado Montaigne considera o problema dos julgamentos como condicionado à ignorância ou não das conseqüências da ação, por outro lado, o papel predominante da esfera eclesiástica quase que determina as decisões tomadas inclusive por juristas e juizes em julgamentos, provavelmente com medo da censura. Mas vale notar que a consciência moral no período era configurada pelo domínio da ideologia dos discursos da Igreja, sistematicamente conduzida pelos ditames cristãos. A consciência do indivíduo era intensificada não só por essa doutrina, mas também pelos exemplos dados pelas execuções e humilhações públicas na época. Shakespeare, porém, não via o problema de forma unidimensional, de modo a colocar o conflito de Macbeth nos termos de apenas uma dessas dimensões. Ele situa tal conflito no limiar dessas duas posições paradoxais, a de pensadores como Montaigne e da moral cristã, lançando-o num dilema entre dever e vontade. Provavelmente era aterrador o impacto que o público sentia ao ver um homem como Macbeth encurralado pela consciência moral e pelo desejo de ser rei, bem como pelas repreensões desdenhosas e aviltantes de sua esposa. Nesse entrave entre a consciência, a ambição e a masculinidade, matar o rei talvez seja uma das saídas para que Macbeth não seja considerado covarde, mesmo que os riscos fossem bem maiores que a recompensa esperada.<sup>204</sup>

Em seu diálogo com Lady Macbeth, cogita a possibilidade de fracassar, o que era muito provável, uma vez que Duncan estava sendo vigiado, seus filhos estavam em seu castelo, bem como seu temor podia impedi-lo de matar o rei:

**Macbeth.** If we should fail?  
**Lady Macbeth.** We fail!  
 But screw your courage to the sticking-place,  
 And we'll not fail.<sup>205</sup> (McB, I, vii, 59-61)

Contudo, Lady Macbeth instiga-o duramente a cometer o crime, que o planeja quase sozinha. A analogia que Lady Macbeth usa aqui, “parafusar sua coragem até o ponto máximo”, revela sua força brutal que, outrora sensível, foi como que “dessexuada” e livre do “leite da bondade humana”, como no ato I, cena v. De fato, Adelman, em **Suffocating Mothers** (1992), afirma que Lady Macbeth age quase como uma figura materna para Macbeth.<sup>206</sup> Trata de todos os detalhes e demonstra-lhe afeição materna. Num certo sentido também, é como se Macbeth precisasse da coragem de Lady Macbeth, ao passo que ela necessitasse de sua força física para

<sup>204</sup> Sobre o problema da honra na Renascença e em Shakespeare, veja o estudo de Watson, em **Shakespeare and the Renaissance concept of honor**, 1960.

<sup>205</sup> **Macbeth.** E se falharmos? / **Lady Macbeth.** Nós falharmos! / Apenas parafuse a tua coragem até o ponto máximo / E não falharemos.

<sup>206</sup> Sobre esse problema, ver ADELMAN, Janet op. cit. pp. 130-164.



cometer o crime e atingir sua ambição. Ambos almejam a coroa e, um sem o outro, não atingiriam tal objetivo.<sup>207</sup> Essa força de Lady Macbeth é visível nas palavras de Macbeth: “Bring forth men-children only; / For thy undaunted mettle should compose / Nothing but males.”<sup>208</sup> (**McB**, I, vii, 73-75). Lady Macbeth repreende-o com sua força, encorajando-o a não temer o crime, pois tudo já está devidamente preparado. Somente desse modo, Macbeth consegue tomar a decisão de levar adiante o plano do casal. Depois de alguns instantes de uma tensa conversa com a esposa, ele parece completamente determinado em sua ação: “I am settled, and bend up / Each corporal agent to this terrible feat.”<sup>209</sup> (**McB**, I, vii, 80-81). Como se nota, há três momentos de modulações da ambição de Macbeth. Um primeiro instante de seu afloramento é a recordação de sua provável promessa a Lady Macbeth, que soa como algo indistinto, confuso e tentador para Macbeth, físgado com uma isca muito sedutora. Num segundo momento, a eufórica agitação inicial da ambição de Macbeth passa a ser filtrada e abafada pela consciência, fazendo com que ele, num ato de conciliação entre ambição e dever (moral e ético), retroceda em seu ato. Num terceiro momento, a ambição é fortemente instigada por Lady Macbeth que o obriga a cumprir sua promessa. Nessas oscilações, a consciência age criando imagens fantasmagóricas, como na afirmação de Brutus, de que entre o pensamento e a ação, os fantasmas se projetam como elemento que interfere na ação.<sup>210</sup>

Wilson Knight<sup>211</sup> fez um estudo comparativo entre Brutus e Macbeth. Segundo ele, **Julius Caesar** é uma peça cujos temas e tensionamentos serão aprofundados e amadurecidos posteriormente em **Macbeth**, pois desenvolve tensões poéticas mais profundas e densas do que na primeira peça. **Julius Caesar** apresenta o *Brutus-theme* e o *Cassius-theme* que servem como uma “valiosa introdução às complexidades da própria visão de **Macbeth**”. (2001, p. 120). Brutus é também confrontado com o pavor de ter de matar Julius Caesar, pois os conspiradores – Brutus, Casca, Cassius, Cinna e outros – julgam que sua arrogância e ambição farão com que ele queira tornar-se rei. Knight aponta que, assim como Macbeth, Brutus “sofre um estado de divisão mental e espiritual” (2001, p. 120). Mas vale lembrar que Brutus, diferentemente de Macbeth, é movido muito mais pelo estímulo de Casca, tão ambicioso quanto Lady Macbeth, do que por sua própria ambição. Brutus confronta-se com a conspiração que leva sua consciência a atormentá-lo:

Since Cassius first did whet me against Caesar,

<sup>207</sup> Cf. Wells e Smallwood, op. cit, 2004.

<sup>208</sup> Gere apenas filhos homens; / Porque teu vigor audaz deve formar / Tão-somente homens.

<sup>209</sup> Estou decidido e determinei / Todo agente corporal para esse feito terrível.

<sup>210</sup> Cf. **Julius Caesar**, II, i, vs. 63-65.

<sup>211</sup> Cf. o capítulo *Brutus and Macbeth*, de Knight em **The Wheel of fire**, 2001, pp. 120-139.

I have not slept.  
 Between the acting of a dreadful thing  
 And the first motion, all the interim is  
 Like a phantasma, or a hideous dream:  
 The Genius and the mortal instruments  
 Are then in council; and the state of man,  
 Like to a little kingdom, suffers then  
 The nature of an insurrection.<sup>212</sup>(**JC**, II, i, vs. 61-69).

Nessa fala de Brutus, Shakespeare investiga a fundo as dimensões da consciência que atormenta o conspirador entre o pensamento e a ação. Em **Macbeth**, no entanto, isso já não aparece mais de forma analítica, mas diluído nas tensões, nas falas atormentadas e nos espasmos de consciência de Macbeth. São apenas sensações, e não mais uma análise precisa do mecanismo do fantasma da consciência. O mecanismo que em **Julius Caesar** é analisado com maiores detalhes, em **Macbeth** é latente como um motor que funciona como pano de fundo, direcionando seus temores e sentimentos. Nesse solilóquio, Brutus também faz uma referência ao microcosmo – o homem como uma miniatura do universo: *little kingdom*. Em **Macbeth** as tensões são apresentadas tanto no microcosmo como no macrocosmo, como se percebe através da agitação da natureza da peça. Em **Julius Caesar** isso aparece nos relâmpagos e trovões na noite anterior à conspiração, mas bem mais sutil e tênue do que em **Macbeth**.

**Julius Caesar** é uma peça cuja ambientação é romana. Apesar disso, o espírito que perpassa a peça é muito mais renascentista que romano. Como em **Macbeth**, a perda do sono também aparece em Brutus como um símbolo da consciência que lhe atormenta. O sono é um padrão em Shakespeare para representar o quanto a consciência perturba as personagens, em particular aqui e em **Macbeth**. Como Brutus diz para o jovem Lucius: “Enjoy the honey-heavy dew of slumber: / Thou hast no figures nor no fantasies, / Which busy care draws in the brains of men”.<sup>213</sup> (**JC**, II, i, 230-232).

Além disso, o desejo de Brutus é poder sacrificar o espírito de César, não ele próprio, mas o espírito de César, assim como Macbeth gostaria de ser rei sem assassinar Duncan:

Let us be sacrificers, but not butchers, Caius.  
 We all stand up against the spirit of Caesar;  
 And in the spirit of men there is no blood:  
 O, that we then could come by Caesar's spirit,  
 And not dismember Caesar! But, alas,

<sup>212</sup> Visto que Cassius anteriormente me atçou contra César, / Eu não dormi. / Entre e ação de uma coisa terrível / E o primeiro impulso, todo o interim é / Como um fantasma ou um sonho horrível: O Gênio e os instrumentos mortais estão então em conselho; e o estado do homem, como um pequeno reino, sofre então / A natureza de uma insurreição.

<sup>213</sup> Usufua o doce pesado orvalho do descanso: / Não tens figuras nem fantasias, / Que o cuidado constante desenha nos cérebros dos homens.

Caesar must bleed for it!<sup>214</sup> (JC, II, i, 166-171)

Essa afirmação de Brutus sugere o temor despertado por sua consciência, pois ele pondera sobre as conseqüências de sua ação, como também se atormenta em ter de matar César que o ama como um filho. O desejo de Brutus é matar apenas o espírito de César, mas ironicamente é seu espírito que ele não conseguirá matar. O temor que é pura imaginação concretiza-se com as aparições do fantasma de César na cena em Philippi. Para Stauffer, ao passo que Brutus segue sua consciência, Macbeth estrangula-a. Macbeth está consciente da piedade, do sentimento universal contra o crime. (STAUFER, 1949, p. 213). Nesse sentido, o que Mark Antony diz após a morte de César soa como uma maldição sobre os conspiradores: “And Caesar's spirit, ranging for revenge, / With Ate by his side come hot from hell, / Shall in these confines with a monarch's voice / Cry havoc and let slip the dogs of war...”<sup>215</sup> (JC, III, i, 270-272). No fim da peça, a vingança do fantasma de César se cumprirá em Philippi, levando Brutus ao suicídio. O espírito de César atormentará Brutus, mas Shakespeare usa o artifício do fantasma já presente em Sêneca, para representar a consciência que atormenta os vilões. No final da peça, Brutus percebe que não conseguiu livrar-se do espírito de César: “O Julius Caesar, thou art mighty yet! / Thy spirit walks abroad and turns our swords / In our own proper entrails.”<sup>216</sup> (JC, V, iii, 94-96). Assim como em **Richard III**, Brutus também tem pesadelos com o espírito de César, que volta para perturbá-lo, para anunciar que irá revê-lo em Philippi:

**BRUTUS.** Art thou any thing?  
Art thou some god, some angel, or some devil,  
That makest my blood cold and my hair to stare?  
Speak to me what thou art.  
**GHOST.** Thy evil spirit, Brutus.  
**BRUTUS.** Why comest thou?  
**GHOST.** To tell thee thou shalt see me at Philippi.<sup>217</sup> (JC, IV, iii, 276-281)

Brutus, do mesmo modo que Hamlet e Banquo, duvida da natureza do fantasma, visto que, como apontam Frye e Wilson, a crença em fantasmas era muito questionada e

<sup>214</sup> Sejamos sacrificadores, mas não carrascos, Caius. / Todos nós nos levantamos contra o espírito de César; / E no espírito dos homens não há sangue: / Oh, se pudéssemos então aproximar do espírito de César, / E não mutilar César! Mas, ai de mim, / César tem que sangrar por isso!

<sup>215</sup> E o espírito de César, vagueando por vingança, / Com a Ate em seu lado voltou quente do inferno, / Há de gritar em altos brados nesses confins com uma voz de monarca / e deixar escapar os cães da guerra.

<sup>216</sup> Oh, Júlio César, ainda és poderoso! / Teu espírito caminha para fora e vira nossas espadas / Contra nossas próprias entranhas.

<sup>217</sup> **Brutus.** És algo real? / És algum deus, algum anjo ou algum demônio, / Que torna meu sangue frio e faz meu cabelo ficar em pé? / Fala para mim o que és. / **Fantasma.** Teu mau espírito, Brutus. / **Brutus.** Por que vens até aqui? / **Fantasma.** Para dizer-te que me verás em Philippi.

ambígua.<sup>218</sup> O que Shakespeare sugere aqui também é que o fantasma de César não é senão fruto da imaginação de Brutus – *thy evil spirit*. O fantasma perseguirá Brutus até que ele tire sua própria vida com a ajuda de Strato: “Caesar, now be still; / I killed not thee with half so good a will”.<sup>219</sup> (JC, V, v, 50-51). O temor da consciência no início da peça, tanto em **Julius Caesar**, quanto em **Macbeth**, tornam-se visões reais para os protagonistas como uma criação fantasmática da própria imaginação.

Com relação à imaginação de Macbeth, instantes antes de assassinar Duncan, o solilóquio em que ele imagina dois punhais revela sua angústia e sua fanstamagoria ao encarar o ato. Esse é o último solilóquio dele antes da morte de Duncan:

Is this a dagger which I see before me,  
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee: –  
I have thee not, and yet I see thee still.  
Art thou not, fatal vision, sensible  
To feeling as to sight? or art thou but  
A dagger of the mind, a false creation,  
Proceeding from the heat-oppressed brain?  
I see thee yet, in form as palpable  
As this which now I draw.  
Thou marshall'st me the way that I was going;  
And such an instrument I was to use.  
Mine eyes are made the fools o' the other senses,  
Or else worth all the rest; I see thee still,  
And on thy blade and dudgeon gouts of blood,  
Which was not so before. There's no such thing:  
It is the bloody business which informs  
Thus to mine eyes. Now o'er the one halfworld  
Nature seems dead, and wicked dreams abuse  
The curtain'd sleep.<sup>220</sup> (McB, II, i, 32-51)

A consciência de Macbeth apresenta aqui um caráter profundamente imaginoso. Macbeth é a personagem mais imaginosa de Shakespeare. Vê diante de si dois punhais que nada mais são que construções fantasmáticas da sua consciência e de seu temor. Mas essa alucinação é expressada pelo que há de mais poético em Macbeth. Para Rossiter, no entanto, há uma espécie de *impulsion* que Macbeth não consegue controlar:

<sup>218</sup> Sobre isso cf. FRYE, Roland Mushat. **The Renaissance Hamlet: Issues and Responses in 1600**, 1984, e J. Dover Wilson, **What happens in Hamlet**, 1961. Um exemplo bastante cético no período sobre bruxas e fantasmas era a obra de Reginal Scot, **Discoverie of Witchcraft**. Por outro lado, James I escreveu a obra **Daemonologie**, em que demonstra a existência de bruxas e fantasmas e mostra-se bem menos cético do Scot.

<sup>219</sup> César, alcama-te agora; / Não te matei nem com meia vontade tão valorosa.

<sup>220</sup> Isso é uma faca que vejo na minha frente, / O cabo virado pra minha mão? Vem, deixa eu te agarrar. / Não te tenho, e, no entanto ainda te vejo. / Não és, visão ominosa, perceptível / Ao sentido como para a visão? Ou és apenas / Uma adaga da mente, uma falsa criação, / Procedendo do cérebro ardendo de febre? / Ainda te vejo, numa forma palpável / Como essa que peço agora. / Tu me guias no caminho que eu estava tomando; E tal instrumento eu ia usar. / Meus olhos são como tolos dos outros sentidos, / Ou então, todo o resto; ainda te vejo, / E em tua lâmina e teu cabo goteja o sangue, / Que não era assim antes. Não há nada igual: / É o assunto sangrento que toma forma / Para meus olhos então. Agora sobre o hemisfério / A natureza parece morta e sonhos maus enganam / O sono velado.

Em **Macbeth**, Shakespeare simboliza as forças que operam em todo conflito moral: em cada conflito moral profundo nos traz a contemplação de algo poderoso, anômalo e aparentemente inapreensível. Eu chamo isso de um impulso, e uso o nome *desejo* para isso por falta de um melhor: significando por isso menos o maquinador intelectual e consciente, menos argumentativo, pertencendo mais ao sangue e às paixões primevas, do que comumente pensamos quando usamos o termo. É o desejo-de-auto-afirmação passional para a individualidade e especialmente o impulso para forçar o mundo (e tudo nele) para o *meu* perfil, no *meu* tempo e com minhas próprias mãos. (1961, p. 217-218)

Rossiter relaciona a consciência muito mais às forças incompreensíveis em **Macbeth** do que aos problemas morais da peça: é algo transcendente e sobrenatural. Mas o crítico assinala que há uma dimensão muito mais intelectual e consciente em **Macbeth** do que em **Richard III**, por exemplo. A consciência de Macbeth está de certa forma atrelada a forças sobrenaturais, mas uma vez que seu crime é uma escolha consciente, a expressão de sua consciência não depende totalmente de forças externas. Trata-se muito mais de surtos fantasmáticos que o atormentam pelas conseqüências de seu crime.

Para se ter idéia de como a imaginação e a consciência estavam relacionadas, vale tomar as observações de Michel de Montaigne, em seu ensaio *A força da imaginação* (MONTAIGNE, 1987, I, XXI). Para ele, a imaginação pode ser conseqüência da consciência ou vice-versa. Montaigne assinala que a força da imaginação pode ter grande domínio sobre o homem, pois “todos são atingidos por ela, mas alguns há que ela derruba.” (1987, I, XXI, p. 169). A imaginação tanto quanto a consciência, para o ensaísta francês, são dimensões psicológicas bastante fortes. Montaigne demonstra identificação com a angústia de outrem, como afirma, “a vista das angústias alheias influi fisicamente em mim de maneira penosa, e, não raro, sofro de sentir que alguém sofre.” (1987, p. 169). A imaginação provocada pela consciência era imediatamente percebida. Banquo percebe em dois momentos que Macbeth está absorto em sua imaginação, após saber que é Barão de Cawdor – “Look, how our partner’s rapt” (**McB**, I, iii, vs. 143) e também quando ambos vêem as bruxas pela primeira vez e elas lhe predizem que será rei: “Good Sir, why do you start, and seem to fear / Things that do sound so fair?” (**McB**, I, iii, vs. 51-52).

Montaigne cita também exemplos de como a consciência pode ser tão influenciada pela imaginação, que as imagens provocadas por esta acentuam aquela, a ponto de concretizar medos e angústias que não passam de imagens fantasmáticas do indivíduo. Ele inicia esse ensaio com uma afirmação de Sêneca, “Uma imaginação fortemente preocupada com um acontecimento pode provocá-lo”, dizem os clérigos” (p. 169). Nesse ensaio, cita também exemplos de condenados que temem a morte:

Em certos condenados o pavor adianta-se à ação do carrasco, como se viu no caso do condenado a quem desvendaram os olhos no patíbulo a fim de lhe comunicarem ter sido agraciado. Ao lhe tirarem a venda, verificaram que já morrera, fulminado pela sua imaginação. Suamos e trememos, empalidecemos e coramos sob sua influência. Em leito de plumas agita-nos o corpo a ponto, por vezes, de nos levar à morte... (1987, I, XXI, p. 169-170)

A força da imaginação, como se observa na cena da visão dos dois punhais em **Macbeth**, demonstra como a imaginação e a consciência são conseqüências inerentes ao medo de que se descubra um crime, ou então, tais receios criam imagens de algo que pode vir a acontecer. No caso de Macbeth, cenas antes de matar Duncan, imagina os dois punhais como antecipação de seu ato. Ele está tão imbuído dessa idéia fixa que não consegue abstrair-se de seu mundo imaginário para ponderar sobre o que é fantasia e o que é fato. No final desse solilóquio em que imagina os dois punhais, Macbeth deseja que seu ato não seja revelado: “[*A bell rings.*] I go, and it is done; the bell invites me. / Hear it not, Duncan; for it is a knell / That summons thee to heaven or to hell.”<sup>221</sup> (**McB**, II, i, 62-64). Nesse momento, Macbeth já tomou a decisão de matar Duncan e o que era mera visão de dois punhais torna-se realidade.

Na cena seguinte, Lady Macbeth expressa-se numa fala bastante conturbada. Ela acabou de colocar um entorpecente na bebida dos guardas de Duncan e preparou os punhais para que Macbeth matasse-o: “Alack, I am afraid they have awaked, / And 'tis not done. The attempt and not the deed / Confounds us. Hark! I laid their daggers ready; / He could not miss 'em. Had he not resembled / My father as he slept, I had done't.”<sup>222</sup> (**McB**, II, ii, 09-13). Se nas cenas anteriores Lady Macbeth parecia não demonstrar consciência, aqui é o primeiro momento em que ela deixa seu medo e sua consciência vir à tona, através de sua expressão confusa. Mesmo que pareça implacável nos dois primeiros versos da cena – “That which hath made them drunk hath made me bold / What hath quenched them hath given me fire”<sup>223</sup> (**McB**, II, ii, 01-02) – o medo se manifesta na semelhança de Duncan com seu pai, porque possivelmente relembre a figura paterna repressora. Esse primeiro surto de consciência vai progressivamente se acentuar a partir dessa cena, culminando na cena do sonambulismo.

Esta cena é uma das mais intensas da peça, pois é o momento exato do crime. A reação do casal é demonstrada a cada momento de pavor e medo:

<sup>221</sup> *Um sino toca.* / Eu vou e foi feito; o sino me convida. / Não o ouve, Duncan; por é um toque (fúnebro) / Que te intima a ir para o céu ou inferno.

<sup>222</sup> Nossa, estou com medo que estejam acordados, / E não foi feito. A tentativa e não o feito / Nos confundem. – Ouça! – Deixei suas adagas à mão; / Não podiam notar a falta delas. Se não se parecesse / Com meu pai enquanto dormia, eu o teria feito.

<sup>223</sup> Aquilo que os embriagou tornou-me audaz; / O que os sufocou tornou-me poderosa.

**MACBETH.** One cried 'God bless us!' and 'Amen' the other;  
As they had seen me with these hangman's hands.  
List'ning their fear, I could not say 'Amen,'  
When they did say 'God bless us!'  
**LADY MACBETH.** Consider it not so deeply.  
**MACBETH.** But wherefore could not I pronounce 'Amen'?  
I had most need of blessing, and 'Amen'  
Stuck in my throat.<sup>224</sup> (**McB**, II, ii, 25-32)

Macbeth não pode compreender porque não conseguiu pronunciar “Amém”, o que demonstra que Macbeth tem escrúpulos morais, atormentado por sua consciência. O pavor impede Macbeth de orar, por que ele talvez acredite que poderia absolvê-lo do crime. Aqui é evocada a idéia de que o temor e a consciência de Macbeth estão condicionados a preceitos morais que determinavam a conduta no período. Seu temor sugere, no fundo, que ele teme que a única possibilidade de transcendência seja, não através do poder, mas da moral religiosa que lhe atormenta e o domina.

Observa-se nessa cena, e em outros momentos da peça, que há uma relação intrínseca em Shakespeare entre o *páthos* e a consciência, em particular, em **Macbeth**, **Julius Caesar**, **Lear** e **Hamlet**. Quanto mais conturbada a consciência, tanto mais a expressão do *páthos* se intensifica, de modo que este traz à tona as complexidades e ambigüidades de caráter das personagens, as indecisões e tencionamentos psicológicos. Shakespeare revela não só o lado sinistro e cruel de suas protagonistas, mas sobremaneira deixa aflorar sentimentos ambíguos e incompreensíveis inerentes à condição humana, como a indecisão de Hamlet e Macbeth e a incapacidade de Lear perceber sua cegueira. A profundidade psicológica das personagens é realçada, portanto, pela consciência que adensa os meandros da mente humana que eclodem nas expressões patéticas e segmentadas dos solilóquios.

No diálogo seguinte entre Macbeth e Lady Macbeth, percebe-se a introdução do tema da perda do sono, que ecoará por toda peça como um elemento da agitação e da desintegração do reino:

**MACBETH.** Methought I heard a voice cry 'Sleep no more!  
Macbeth does murder sleep', the innocent sleep,  
Sleep that knits up the ravell'd sleeve of care,  
The death of each day's life, sore labour's bath,  
Balm of hurt minds, great nature's second course,  
Chief nourisher in life's feast, –  
**LADY MACBETH.** What do you mean?

<sup>224</sup> **MACBETH.** Um gritou “Deus nos abençoe!” e o outro “Amém”; / Como se tivessem me visto com essas mãos de carrasco. / Ouvindo seu medo, não pude dizer “Amém”, / Quando disseram “Deus nos abençoe!” / **LADY MACBETH.** Não considere isso tão gravemente. / **MACBETH.** Mas por que não consegui proferir “Amém”? / Tinha tanta necessidade de benção e “Amém” / Presa na minha garganta.

**MACBETH.** Still it cried 'Sleep no more!' to all the house:  
'Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor  
Shall sleep no more; Macbeth shall sleep no more.'<sup>225</sup> (**McB**, II, ii, 33-42)

A imagística do sono é reiterada a partir dessa cena como um tema constante. Ao matar Duncan em pleno sono, Macbeth “matou o sono”. Macbeth não só mata o rei e viola o corpo político da Escócia, mas também “o sono”, “o bálsamo que tranqüiliza a sua consciência”: “sore labour's bath, / Balm of hurt minds,” (**McB**, II, ii, 38-39). As tensões psicológicas e a perturbação da consciência são desencadeadas pelo crime de Macbeth, agindo não só sobre ele, mas também sobre as outras personagens da peça. É interessante notar que Macbeth tenta fugir do temor do crime, evocando seus títulos – Glamis, Cawdor, Macbeth – mas não consegue, pois toda a sua *physis* (natureza) está contaminada pelo crime e pela intranqüilidade de sua consciência. Vários críticos, como Wilson Knight, Ian Kott e H. Bloom já analisaram esse problema do ponto de vista metafórico. No entanto, a peça sugere algo mais. O que se percebe aqui é que Macbeth, ao matar o sono, o sono que dá o repouso, matou a consciência e qualquer possibilidade de agir sem ser atormentado por ela. Para Wilson Knight, “um dos piores terrores da experiência de Macbeth e Brutus é imaginado como uma perda do doce curativo do sono.” (2001, p. 127).

Como se observa na continuação da fala, Macbeth não tem coragem de levar os punhais de volta para o local do crime, pois, ao matar o sono, sua coragem é dominada pela consciência:

Whence is that knocking?  
How is't with me, when every noise appals me?  
What hands are here? ha! they pluck out mine eyes.  
Will all great Neptune's ocean wash this blood  
Clean from my hand? No, this my hand will rather  
The multitudinous seas in incarnadine,  
Making the green one red. [...]  
To know my deed, 'twere best not know myself. [*Knocking within*]  
Wake Duncan with thy knocking! I would thou couldst!<sup>226</sup> (**McB**, II, ii, 56-62 e 72-73)

<sup>225</sup> **MACBETH.** Acho que ouvi uma voz gritar “Não durma jamais! / Macbeth matou o sono”, o sono inocente, / O sono que liga fio desfeito do cuidado, / A morte da vida de cada dia, o banho do labor dolorido, / Bálsamo das mentes feridas, segundo curso da grande natura, / Nutridor chefe no banquete da vida; – / **LADY MACBETH.** O que você está querendo dizer? / **MACBETH.** Ainda gritou “Não durma jamais!” para todos da casa: / Glamis assassinou o sono, e por isso Cawdor / Não dormirá jamais; Macbeth não dormirá jamais.”

<sup>226</sup> De onde isso está batendo? / Como é assim comigo, quando cada barulho me assusta? / Que mãos estão batendo? Hei! Elas arrancam meus olhos. / Todo o grande mar de Netuno lavarás esse sangue / De minha mão? Não, essa mão quer antes / Pintar os inúmeros mares de vermelho, / Tornando o verde em escarlate. [...] / Ao invés de conhecer meu ato, seria melhor não me conhecer. [*Batem*] / Acorda Duncan com tua batida! Queria que tu pudesses!



As batidas de Macduff no portão do palácio apavoram Macbeth que teme os indícios indeléveis de seu crime, ato de sua consciência atormentada. Ian Kott assinala que o crime e seus sinais contaminarão tudo a partir desse momento. Ele sugere que Macbeth não se reconhece mais, pois foi transformado pela ação do crime. Para ele, “Macbeth, cuja consciência se revolta por causa do crime, persuade-o de que é o vilão mais sangue-frio e apenas teme a punição real e pessoal.” (KNIGHT, 2001, p. 124).

É nítido no momento em que Macbeth mata Duncan que há uma ruptura na relação de Macbeth e Lady Macbeth. Ele parece não precisar mais da força da esposa, é como se ela fosse “descartada” por ele. Sobre o desaparecimento das personagens femininas nas peças de Shakespeare, Adelman argumenta, em sua obra **Suffocating Mothers** (1992), que Shakespeare identificou a fantasmática angustiante sobre o feminino em **3 Henry VI**, com a personagem Ricardo III. Mas esse problema desaparece das peças seguintes e retorna somente em **Hamlet**, persistindo até às últimas obras do dramaturgo. Ela analisa também como as personagens masculinas constroem sua masculinidade retornando imaginariamente ao útero materno. No caso de Macbeth e Coriolanus, são figuras que constroem sua masculinidade fugindo da presença da figura materna (*escaping the matrix*). Eles agem progressivamente afastando-se de Lady Macbeth e Volumnia, como uma reação negativa à presença materna e como uma reação à impossibilidade de suportar a presença da figura materna e de seu sufocamento, sentido por eles como algo ameaçador, devastador e maléfico. O corpo da mãe, para Macbeth, é sempre revestido por imagens do imaginário militar. Apesar disso, a constituição da masculinidade de Macbeth se dá de modo paradoxal: pela fuga do corpo materno, mas também através da figuração de uma imagem militar da mãe que lhe dá forças para agir e determinar sua ação.<sup>227</sup>

Após o assassinato de Duncan, Smallwood e Wells argumentam que parece que ambos não estão mais falando a mesma língua. Há um afastamento e uma ruptura na relação do casal, em contraste com a íntima relação das cenas iniciais da peça.<sup>228</sup> Ambos falam coisas sem sentido um para o outro, como já foi visto acima (II, ii, 34-40):

**MACBETH.** There's one did laugh in's sleep, and one cried, 'Murder!'  
That they did wake each other: I stood and heard them:  
But they did say their prayers, and address'd them  
Again to sleep.

**LADY MACBETH.** There are two lodged together.<sup>229</sup> (**McB**, II, ii, 22-25)

<sup>227</sup> Veja especialmente pp. 130-164 para um estudo mais detalhado sobre essa problemática em **Macbeth**.

<sup>228</sup> Sobre esse assunto, ver Smallwood e Wells, **The Themes of Shakespeare**, 2004.

<sup>229</sup> **MACBETH.** Há um que riu em seu sono e um que gritou “Assassinato!” / Que eles acordaram: levantei e os ouvi: / Mas eles fizeram suas preces e prepararam-se Para dormir de novo. **LADY MACBETH.** Dois estão deitados juntos.

Essa ruptura torna-se bastante visível, após Macbeth convidar seus súditos para o jantar: “Let every man be master of his time / Till seven at night: to make society / The sweeter welcome, we will keep ourself / Till supper-time *alone*: while then, God be with you!”<sup>230</sup> (**McB**, III, i, grifos meus). Aqui Macbeth já foi coroado e vale lembrar que *Nós* (*we*) aqui se refere ao rei, ao corpo do rei como um soberano que representa tanto o Estado como sua pessoa. Assim, ele diz “ficaremos só”, ordenando que todos os homens se retirem, inclusive Lady Macbeth. Ele não precisa mais dela. A reação de Lady Macbeth deve representar uma expressão de surpresa e espanto aqui, porque foi simplesmente dispensada por ele como um súdito qualquer. Na cena ii, ato III, ela pergunta “why do you keep alone”. Esse afastamento revela, além da ruptura da relação do casal, um progressivo isolamento de Macbeth que o leva à constante irascibilidade e fúria. No final da peça, ele se encontrará sozinho e seu grito de desespero revelará que sua batalha foi em vão.

É importante analisar também a relação entre Macbeth e Banquo. Merece atenção especial, porque Banquo sabe que as Bruxas apareceram para Macbeth, porém, no momento da descoberta do assassinato, nada revela sobre Macbeth. Haveria uma relação de cordialidade e cumplicidade entre Banquo e Macbeth, a ponto de Banquo simplesmente ignorar as ações de Macbeth e não revelar nada a ninguém?

No início da peça, ambos são vistos juntos pela primeira vez na cena em que as Bruxas aparecem para Macbeth. É uma prova bastante consistente de que elas, em certo sentido, não são mera ilusão de Macbeth. Ambos parecem ser muito cordiais logo depois de ouvirem as profecias das Bruxas:

**MACBETH.** Your children shall be kings.

**BANQUO.** You shall be king.

**MACBETH.** And thane of Cawdor too: went it not so?

**BANQUO.** To the selfsame tune and words.<sup>231</sup> (**McB**, I, iii, 86-89)

Embora Banquo pareça expressar desvantagens em relação a Macbeth, há uma espécie de cumplicidade entre eles. É como se Banquo corroborasse com Macbeth, escondendo o que sabe sobre as Bruxas, não despertando nenhuma suspeita. Quando Macbeth recebe a notícia de que é Barão de Cawdor, Banquo diz: “What! Can the Devil speak true?” (**McB**, I, iii, 107). Mas Macbeth, de certa forma, coage Banquo a não falar nada sobre as Bruxas e a profecia:

<sup>230</sup> Que cada homem ser dono de seu tempo / Até as sete da noite: para dar à sociedade / As mais doces boas vindas, ficaremos sozinhos / Até a hora da ceia: até aí, Deus estará vocês!

<sup>231</sup> **Macbeth.** Seus filhos serão reis. / **Banquo.** Você será rei. / **Macbeth.** E então Barão de Cawdor também: não foi assim? / **Banquo.** Os sentidos e as palavras para o mesmo.

**MACBETH.** Think upon what hath chanced, and, at more time,  
The interim having weigh'd it, let us speak  
Our free hearts each to other.  
**BANQUO.** Very gladly.  
**MACBETH.** Till then, *enough*.<sup>232</sup> (**McB**, I, iii, 154-158, grifos meus)

A afirmação de Macbeth, “Till then, *enough*”, sugere que, por um lado, Macbeth exige que Banquo corrobore com ele, ao mesmo tempo em que “very gladly” sugere que Banquo consente em falar sobre o assunto e manter segredo sobre isso. Instantes antes do assassinato de Duncan, Macbeth e Banquo se encontra novamente:

**BANQUO.** I dreamt last night of the three weird sisters:  
To you they have show'd some truth.  
**MACBETH.** I think not of them:  
Yet, when we can entreat an hour to serve,  
We would spend it in some words upon that business,  
If you would grant the time.  
**BANQUO.** At your kind'st leisure.  
**MACBETH.** If you shall cleave to my consent, when 'tis,  
It shall make honour for you.  
**BANQUO.** So I lose none  
In seeking to augment it, but still keep  
My bosom franchised and allegiance clear,  
I shall be counsell'd.  
**MACBETH.** Good repose the while!  
**BANQUO.** Thanks, sir: the like to you!<sup>233</sup> (**McB**, II, i, 20-34)

Conversam com uma intimidade surpreendente. Macbeth promete honras para Banquo. É como se ele o usasse para encobrir o que possa acontecer. Num tom de conluio, Banquo consente mais uma vez em não falar nada, Macbeth volta a reiterar o convite de conversarem sobre as Bruxas em segredo e reforça a cumplicidade entre ambos com a promessa de honras. Conforme Kenneth Muir, *honours* significa *lordship*, no sentido feudal.<sup>234</sup> A atitude de Macbeth de prometer honrarias a Banquo é como uma forma de suborno para Banquo não diga nada a respeito do assassinato.

Hegel, em seus primeiros escritos, no ensaio *Der Geist des Christentums* (1974, p. 342-343) argumenta que num certo sentido, Banquo funciona como a consciência de Macbeth

<sup>232</sup> **Macbeth.** Pense sobre o que aconteceu, e, com mais tempo, / Tendo o momento o acalmado, vamos falar / Um ao outro abertamente. / **Banquo.** Com muito prazer. / **Macbeth.** Até lá, basta.

<sup>233</sup> **Banquo.** Sonhei ontem à noite com as três irmãs: / Mostraram algo de verdadeiro para ti. / **Macbeth.** Não penso mais nelas: / Mas, quando podemos ter uma hora, / Poderíamos gastá-la com umas palavras sobre aquele assunto, / Se você quer conceder um instante. / **Banquo.** Conforme seu amável prazer. / **Macbeth.** Se aderires à minha anuência, quando for a hora, / Haverá uma recompensa para ti. / **Banquo.** Assim não perco nada / Tentando aumentá-la, mais ainda mantenho / Minha alma livre e a sujeição inocente, / Hei de aceitar. / **Macbeth.** Bom repouso por enquanto! / **Banquo.** Obrigado, Senhor: o mesmo para você!

<sup>234</sup> Muir, *Introduction a Macbeth*, op. cit., p. 47.

que não seguiu “o caminho do mal”. Na cena do Banquete, o fantasma de Banquo volta para atormentá-lo como uma espécie de punição. Nesse sentido, explica-se por que ele não tenha mencionado absolutamente nada sobre as profecias e as bruxas, ou não demonstre nenhuma suspeita sobre o assassinato. Shakespeare cria personagens correlatas como Macbeth e Banquo, Otelo e Iago, como artificios estéticos para poder realçar um traço de uma personagem, como a consciência de Macbeth e sua obstinação em levar adiante a ação. O seguinte solilóquio de Banquo, pouco antes de ser assassinado, é revelador sobre esse fato:

Thou hast it now: king, Cawdor, Glamis, all,  
As the weird women promised, and, I fear,  
Thou play'dst most foully for't: yet it was said  
It should not stand in thy posterity,  
But that myself should be the root and father  
Of many kings. If there come truth from them –  
As upon thee, Macbeth, their speeches shine –  
Why, by the verities on thee made good,  
May they not be my oracles as well,  
And set me up in hope? *But hush! no more.*<sup>235</sup> (McB, III, i, 01-10, grifos meus)

Esse solilóquio de Banquo oscila entre um espelho da consciência de Macbeth, mas sugerem, num certo sentido, ressentimento por ele não ter as mesmas conquistas de Macbeth, algo similar que ocorre entre Otelo e Iago. A expressão “But hush! no more” sugere as mesmas repreensões anteriores de Macbeth “Till then, enough!”. Hegel argumenta que Macbeth tem de matar sua consciência, tem de matar Banquo. No momento em que Banquo profere esse solilóquio, mesmo sem Macbeth ter tido a idéia de matá-lo, o público já sabe que Banquo é uma ameaça para Macbeth e que, por isso, corre grande perigo.<sup>236</sup> Trinta e oito versos depois, Macbeth já concebeu a idéia de Matar Banquo:

Our fears in Banquo  
Stick deep; and in his royalty of nature  
Reigns that which would be fear'd:  
[...] and, under him,  
My Genius is rebuked; as, it is said,  
Mark Antony's was by Caesar.<sup>237</sup> (McB, III, i, 48-56)

Nota-se que a singular consonância e harmonia entre Macbeth e Banquo entram em colapso aqui. A comparação entre Marco Antônio e Júlio César é reveladora. Macbeth e Banquo estão

<sup>235</sup> Tens isso agora: rei, Cawdor, Glamis, tudo, / Como prometeram as bruxas e temo / Que agiste de modo mais maligno para isso: mas disseram / Que não devia perdurar na posteridade, / Mas que eu deveria ser a raiz e o pai / De muitos reis. Se és verdade o que disseram – / Sobre ti, Macbeth, suas falas brilham – / Bem, pelas verdades comprovadas sobre ti, / Talvez não sejam meus oráculos também, / Me ajudem em esperança? Mas chega! Nada mais.

<sup>236</sup> Cf. Hegel, *Frühe Schriften. Theorie Werkausgabe*, 1974.

<sup>237</sup> Nossos temores de Banquo / Cravam fundo; e em sua realeza da natureza / Reina aquilo que quer ser temido / [...] e, sob ele, / Meu gênio é exprobadado; como dizem também / O de Marco Antônio foi por César.

em sincronia, Banquo sempre cedendo aos pedidos de Macbeth, numa espécie de conluio, misturado com suborno. O grau de confiança, a cumplicidade dos acontecimentos entre eles, macula a imagem de Banquo. Esse dado, como sugere Honan (2001, p. 401), Shakespeare não quis criar uma imagem moralmente exemplar do antecessor da linhagem de James I, o que dramaticamente pode ter tido um efeito surpreendente até mesmo para James I. Shakespeare “sabe que tem de correr certos riscos e, então, aceita-os sem ser imprudente”. (HONAN, 2001, p. 401). Banquo sabe demais e, por isso, Macbeth manda matá-lo. Por causa de Banquo, os frêmitos de consciência de Macbeth continuam a atormentá-lo:

then prophet-like  
 They hail'd him father to a line of kings:  
 Upon my head they placed a fruitless crown,  
 And put a barren sceptre in my gripe,  
 Thence to be wrench'd with an unlineal hand,  
 No son of mine succeeding. If't be so,  
 For Banquo's issue have I filed my mind.  
 For them the gracious Duncan have I murder'd;  
 Put rancours in the vessel of my peace  
 Only for them; and mine eternal jewel  
 Given to the common enemy of man,  
 To make them kings, the seed of Banquo kings!  
 Rather than so, come fate into the list.<sup>238</sup> (McB, III, I, 58-70)

A sucessão de Banquo atormenta Macbeth por ser uma ameaça ao seu poder, porque Macbeth não tem sucessor. Percebe-se que em Macbeth seus atos sanguinários se direcionam não só para morte de um soberano, mas também para a morte dos descendentes de uma linhagem. Sigmund Freud argumenta que Macbeth “deseja fundar uma dinastia – e não ter cometido assassinato em benefício de estranhos”<sup>239</sup>. Freud assinala uma relação bastante similar entre Macbeth e a vida da Elizabeth:

Parece-me impossível chegar a uma decisão. *Macbeth*, de Shakespeare, é uma *pièce d'occasion*, escrita para a ascensão de Jaime, até então Rei da Escócia. O enredo foi feito de encomenda e já fora trabalhado por outros escritores contemporâneos, de cuja obra Shakespeare provavelmente se utilizou, como costumava fazer. Apresentava notáveis analogias com a situação real. A ‘virginal’ Elisabeth, de quem se dizia que jamais fora capaz de ter filhos e que certa vez se descrevera a si própria como um ‘tronco estéril’, numa angustiada exclamação pela notícia do nascimento de Jaime, foi obrigada por essa mesma esterilidade a fazer do rei escocês seu

<sup>238</sup> Então como profetas, / Elas saudaram-no pai de uma linhagem de reis: / Em minha cabeça puseram uma coroa infrutífera / E puseram um cetro estéril em minhas garras, / Para serem arrancados numa mão sem linhagem / Nenhum filho da minha descendência. Se for assim, / Para a saída de Banquo manchei minha mente/consciência; / Por eles matei o gracioso Duncan; / Pus ódio no cálice de minha paz / Somente para eles; e minha eterna jóia / Dada ao inimigo comum do homem, / Para torná-los reis, a semente dos reis de Banquo! / Menos que isso, o destino vem para a arena.

<sup>239</sup> Para uma discussão mais permenorizada na obra de Freud desse assunto, ver Sigmund Freud, **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos**, Vol. XIV (1914-1916), in: **Obras Completas**, op. cit., 1988, p. 192.

sucessor. E ele era o filho de Maria Stuart, cuja execução ela, embora relutantemente, ordenara, e que, apesar do toldamento de suas relações por causa de preocupações políticas, era não obstante do seu sangue e podia ser chamada de sua hóspede.

A ascensão de Jaime I foi como uma demonstração da maldição da esterilidade e das bênçãos da geração contínua. E a ação do *Macbeth* de Shakespeare baseia-se nesse mesmo contraste. (1988, p. 192) (Fig. 07)

Elizabeth I não tinha herdeiro para o trono, fato que influenciava nas tensões psicológicas do teatro de Shakespeare, em particular em peças como **Richard II** e **Macbeth**, ambos os reis que não tinham filhos. A propósito, a peça **Richard II** não era vista com bons olhos pela rainha Elizabeth I. Esses dados biográficos de Elizabeth sugeridos aqui e ali na obra de Shakespeare impulsionam, de modo muito mais tênue, os temores do público, que via o teatro como um espelho do mundo.<sup>240</sup> Curiosamente **Macbeth**, a peça dedicada ao rei James I, sugere fatos quase que distantes tanto para James como para o público, que ainda sentia grande admiração por Elizabeth (Fig. 08). Essa relação evoca o antigo temor de que o trono da Inglaterra fosse ocupado por um soberano estrangeiro, ou que o país entrasse numa guerra civil. No entanto, para o alívio dos ingleses da virada do século XVII, a transição do poder aconteceu sem derramamento de sangue. Segundo Honan (2001), embora James I se denominava o “Rei da Grã-Bretanha”, essa questão não foi resolvida senão cem anos depois. No entanto, tanto **Macbeth** como **King Lear** parecem ir de encontro às aspirações de James I, principalmente Lear que, ao invés de manter o reino unido, dividiu-o entre suas filhas, atitude que se distancia do empreendimento almejado por James. Ambas as peças parecem não ter um elemento de propaganda para a realeza. Segundo Honan, “as duas filhas inescrupulosas podiam ser tomadas como ícones daqueles que, com a convivência da corte, estavam apossando-se de monopólios; a imagem de uma realeza predatória e de uma ordem decadente dificilmente agradaria ao séquito do rei Stuart.” (2001, p. 405). Em **Macbeth**, apesar de Banquo estar isento do crime, ele aceita a ascensão de Macbeth ao trono. Honan também destaca que Banquo é um “vínculo indissolúvel” de Macbeth, o que lança certa culpa sobre ele. (cf. p. 401 e 405).

Nesse sentido, o temor de que os descendentes de Banquo venham a ocupar o trono de Macbeth é atormentador: “We have scotch'd the snake, not kill'd it: / She'll close and be herself, whilst our poor malice / Remains in danger of her former tooth. [...] / O, full of

---

<sup>240</sup> Essa imagística, tão cara para o final da Renascença e que perpassa por todo o Barroco, foi estudada por Jean Rousset em sua obra *La littérature de l'âge baroque en France*, 1995.

scorpions is my mind, dear wife! / Thou know'st that Banquo, and his Fleance, lives.”<sup>241</sup> (**McB**, III, ii, 13-37). Ele teme que Banquo e sua descendência possam destroná-lo e tomar seu posto mais cedo ou mais tarde. A cena do Banquete em **Macbeth** é uma das cenas mais impactantes da peça. Macbeth está ceando com seus convidados e ao sentar-se à mesa vê o fantasma de Banquo em seu lugar. Essa cena reitera o padrão em Shakespeare, como em **Richard III** e **Julius Caesar**, de que o temor da consciência se concretiza em imaginações fantasmáticas. O que era apenas medo fantasmático volta em uma visão que o perturba e delata seu crime

Prithee, see there! behold! look! lo!  
how say you?  
Why, what care I? If thou canst nod, speak too.  
If charnel-houses and our graves must send  
Those that we bury back, our monuments  
Shall be the maws of kites.<sup>242</sup> (**McB**, III, iv, 68-72)

Macbeth vê o fantasma de Banquo e diz o que não convém. Por conseguinte, todos começam a suspeitar, a partir da atitude de Macbeth, de que cometeu algum crime. Macbeth não consegue mais ter a consciência tranqüila, pois, como ele sugere, até os mortos retornam dos túmulos, algo que antes não o atormentava, mas que agora se torna mais um fantasma. Para ele, a menção às entranhas das aves de rapina pode ser interpretada, segundo Muir, a partir da obra **Discouerie of Witchcraft**, de Reginald Scot, como “para prevenir que os corpos retornem do túmulo, devemos dá-los aos corvos para que sejam devorados” (1997, p. 93).<sup>243</sup> Como sugere Scot, “alguns escrevem que após a morte de Nabucodonosor, seu filho Eilusmorodat deu seu corpo aos urubus para ser devorado, para que depois seu pai não pudesse levantar da morte” (1584, v, vi). Mesmo que Banquo esteja morto, não é possível que Macbeth contenha seu medo e imagine fantasmas que lhe atormentam, deixando-o à mercê de sua consciência.

É interessante comparar também a atitude de Macbeth com a apresentada por Montaigne. No ensaio *Da consciência*, define a consciência como algo que entrega um culpado tanto quanto o tortura com antecedência. Montaigne conta uma de suas anedotas pitorescas para expor seu argumento: durante as guerras civis, Montaigne e Sr. de la Brousse

---

<sup>241</sup> Ferimos a cobra, mas não a matamos: / Ela se enrolará e está sozinha, enquanto nossa pobre maldade / Corre perigo de seu dente como antes. [...] / Oh, minha mente está cheia de escorpiões, querida esposa! / Sabes que Banquo e seu filho Fleance vivem.

<sup>242</sup> Por favor, veja lá! Olha! Repare! / Como disseste? / Por que, o que me inquieta? Se pode acenar, fale também. / Se os sepulcros e nossas tumbas devem mandar / De volta os que enterramos, nossos monumentos / Deveriam ser o papo das aves de rapina.

<sup>243</sup> Como segere Scot, em **The Discouerie of Witchcraft**, “Some write that after the death of Nabuchadnezzar his sonne Eilusmorodath gave his bodie to the ravens to be devoured, least afterwards his father should arise from death” (v, vi)

conheceram um fidalgo, mas ninguém desconfiava que ele fosse do partido contrário ao rei. Com o tempo, Montaigne descobre a farsa desse fidalgo:

Nosso companheiro de jornada estava tão apavorado, eu o via tão desnortado cada vez que deparávamos com alguns grupos de cavaleiros ou que atravessávamos cidades do partido do rei, que acabei por adivinhar que seus temores provinham de uma consciência intranquã. Parecia-lhe que, em sua fisionomia e através das cruces que trazia ao casaco, se liam seus mais íntimos pensamentos, tal o efeito maravilhoso e irresistível da consciência. Obriga-nos a nos denunciarmos, a combatermo-nos a nós mesmos e, na ausência de outra testemunha, depõe contra nós: “servindo ela própria de carrasco e fustigando-nos com látego invisível” (1987, II, V, p. 122) [a citação de Montaigne é de Juvenal]

Essa concepção de consciência, muito comum na época, é reencenada em várias peças de Shakespeare como em **Richard III** e em **Macbeth**, em particular nessa cena, quando o fantasma de Banquo volta para perturbá-lo. Por conseguinte, Macbeth reage às suas alucinações revelando seu crime:

**MACBETH.** Can such things be,  
And overcome us like a summer's cloud,  
Without our special wonder? You make me strange  
Even to the disposition that I owe,  
When now I think you can behold such sights, [...]  
**ROSSE.** What sights, my lord?<sup>244</sup> (**McB**, III, iv, 109-115)

Ele questiona aqui a natureza de suas alucinações que o dominam e o perturbam. Macbeth não entende como os fantasmas podem superar sua própria vontade e coragem. Para um general honrado como ele, ser dominado por uma alucinação é uma forma de punição humilhante.

Nesse sentido, Victoria M. Time faz um estudo sobre a criminologia em Shakespeare, em sua obra **Shakespeare's Criminals: Criminology, Fiction, and Drama** (1999). Ela aponta três elementos que influem na decisão de uma ação, na punição de um crime e, sobretudo, na prevenção de outros crimes: (1) o livre-arbítrio, (2) a punição que interfere como um meio de prevenção e controle criminológico e (3) a punição é “inerentemente má e devia ser usada apenas por impedimento”, seja específica ou geral.<sup>245</sup> Mesmo que fatores como a punição sejam bastante significativas no período, Lady Macbeth insiste para que

<sup>244</sup> **Macbeth.** Tais coisas podem existir / E passar sobre nós como uma nuvem de verão, / Sem nosso especial assombro? Me tornas estranho / Até para a disposição que possuo, / Quando penso agora que podes olhar tais visões / [...] / **Rosse.** Que visões, meu senhor?

<sup>245</sup> Sobre esse assunto, cf. Victoria Time, em particular o capítulo 6 da obra *Classicism: Rational choice: Macbeth*, pp. 63-65.



Macbeth “catch the nearest way” (**McB**, I, v). Assim, Macbeth está sujeito às punições jurídicas que, consoante Time:

O custo do crime pode incluir penalidades instituídas pelo estado (por exemplo, multas, prisão, sanções intermediárias e a morte) ou pode incluir controle social informal [...]. O custo do crime pode incluir também “custos morais”, por exemplo, a culpa sentida por uma pessoa que viola a lei. Antes de Macbeth ser morto, ele experienciou surtos de culpa. É a culpa, “o custo moral” dos crimes, que levam Lady Macbeth a cometer suicídio. (1999, p. 65)

O que se sobressai em **Macbeth** é, em primeiro plano, o tormento da consciência moral e, em seguida, a loucura de Lady Macbeth e a morte de ambos. Shakespeare colocou Macbeth num dilema do qual não consegue sair, porque a ambição de ambos foi mais forte do que a consciência. A sobreposição da vontade do casal sobre a consciência faz com que tomem o caminho mais curto e rompam os limites da moral e da justiça.

Na última cena em que as bruxas aparecem, Macbeth as procura para saber mais sobre seu futuro, numa tentativa patética de ludibriar a consciência e conter o medo. O desespero de Macbeth é tão incontrolável, que já não pode mais confiar em sua própria coragem, mas depende de forças externas, sobrenaturais para conter seu temor. As bruxas prevêm que não deve temer “none of woman born / Shall harm Macbeth” (IV, i, 80-81). Mas essa afirmação é um engodo, pois, como se sabe no final da peça, elas usam linguagem obscura que o engana. Nove aparições mostram a Macbeth o que ele deve temer. Macbeth questiona se “shall Banquo's issue ever / Reign in this kingdom?” (IV, i, 102-103). Durante as aparições, ele volta a temer Banquo: “Thou art too like the spirit of Banquo: down! / Thy crown does sear mine eye-balls: – and thy hair, / Thou other gold-bound brow, is like the first.”<sup>246</sup> (**McB**, IV, i, 112-114). Nessa seqüência de aparições, Macbeth não consegue superar o medo de ser perseguido pelos fantasmas criados por ele mesmo, ou seja, por sua consciência. Atormenta-se pelos crimes que cometeu, como também porque tem de encobri-los e suportar a possibilidade de ser destronado. Macbeth está preso num círculo vicioso cuja origem está em sua própria mente conturbada, da qual não consegue mais sair.

Também há a ambigüidade das bruxas em **Macbeth**. Wilson Knight sugere que no início da peça elas são como “as três Parcas, ou Destino, prevendo o futuro de Macbeth, agora, nesse último estágio de sua história, elas se tornam as Erínias, vingadoras do assassinato, símbolos da alma atormentada.” (2001, p. 155). Aqui simbolizam, de fato, seres que muito mais enlouquecem Macbeth do que prevêm o futuro. Mesmo no início da peça

<sup>246</sup> Tu és parecido demais com o espírito de Banquo: para baixo! / Tua coroa queima as orbes de meus olhos: - e teu cabelo, / Tua outra testa dourada, é como a primeira.

elas já apresentam essa dimensão, pois nem sempre dizem o que vai acontecer e, sobretudo, dizem o que Macbeth gostaria de ouvir. Funcionam muito mais a materialização da mente de Macbeth do que seres reais.

No final da peça, o temor e a consciência de Macbeth já foram atenuados por sua implacabilidade. Quando ouve o grito de uma mulher, ele lembra momentaneamente da sensação de medo:

I have almost forgot the taste of fears;  
The time has been, my senses would have cool'd  
To hear a night-shriek; and my fell of hair  
Would at a dismal treatise rouse and stir  
As life were in't: I have supp'd full with horrors;  
Direness, familiar to my slaughterous thoughts  
Cannot once start me.<sup>247</sup> (McB, V, v, 09-15)

O que outrora o atormentava, torna-se sem sentido, não lhe atormenta mais. Macbeth perdeu a consciência, e o temor do que pode acontecer já não significa mais nada para quem pôs em risco tudo o que tinha. Seu último grito de desespero se dá no solilóquio *Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow*. Ao saber da morte de Lady Macbeth, lamenta amargamente:

She should have died hereafter;  
There would have been a time for such a word.  
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,  
Creeps in this petty pace from day to day  
To the last syllable of recorded time,  
And all our yesterdays have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out, brief candle!  
Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more: it is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.<sup>248</sup> (McB, V, v, 17-28)

O que Macbeth percebe é que a vida é tão efêmera quanto uma peça encenada num teatro. A vida é transitória, cujos momentos se esvaem como o pó. A consciência e o temor de Macbeth já não o atormentam mais, apenas nesse breve instante em que percebe que já “have lived long enough: my way of life / Is fall'n into the sear, the yellow leaf” (McB, V, iii, 22-23). O imaginário do palco de um teatro como espelho do mundo e da vida, como aponta

<sup>247</sup> Quase esqueci o gosto do medo; / Houve um tempo em que meus sentidos teriam congelado / Ao ouvir um grito noturno; e meus cabelos / Se arrepiariam num movimento lúgubre / Como se houvesse vida neles: E eu jantaria dominado por horrores; / O pavor, familiar aos meus pensamentos destrutivos / Não podem mais me assustar.

<sup>248</sup> Ela teria que morrer futuramente; / Haveria de existir um tempo para tal palavra. / Amanhã, e amanhã, e amanhã, / Se arrasta nesse ritmo insignificante dia após dia / Até a última sílaba do tempo, / E todos os nossos ontens iluminaram para os bobos / O caminho para a morte. Apaga-te, apaga-te, vela breve! / A vida é apenas uma sombra andejante, um pobre ator / Que se espavoneia e se agita na sua hora sobre o palco / E então não é mais ouvido: é uma história / Contada por um idiota, cheia de som e fúria, / Significando o nada.

Rousset,<sup>249</sup> aparece aqui para representar a força e o impacto da consciência e do *páthos* de Macbeth, do reconhecimento de que sua trajetória está chegando ao fim e de que todo o esforço e todos os riscos foram em vão. O grito de Macbeth expressa seu temor ao enfrentar o fim da vida, o vazio da vida, fruto da sua ação implacável, mas algo inevitável para a condição humana.

Nesse sentido, há uma atitude de estranhamento de Macbeth com relação a seu ato, logo após matar Duncan: “To know my deed, 'twere best not know myself.” (**McB**, II, ii, 72). Macbeth não se reconhece mais depois de cometer o assassinato. Isso se configura como uma atitude de inaceitação e incapacidade de captar o alcance de seu ato. O desejo de domínio e conquista de Macbeth transfigura-se aqui, não em insatisfação, mas num assombro pela monstruosidade e até pelo maravilhamento das conquistas humanas. No fim de tudo, Macbeth vê o sentido da vida e da condição humana como uma transitoriedade terrena que não permite ficar registrada na memória, a não ser através da transcendência, mas que é breve como a luz de uma vela.

Existe algo de incompreensível e inexprimível nesse solilóquio de Macbeth, que não pode ser demonstrado através das palavras, mas apenas sugerido pela linguagem metafórica. Essas atitudes de desajuste e desconforto de Macbeth não eram algo incomum na Renascença Inglesa. Nesse sentido, Greenblatt reitera as palavras de Górgias sobre a “violência mágica do discurso” (1984, p. 215). Para Greenblatt, o homem é sempre “excluído do conhecimento do ser, sempre preso ao parcial, ao contraditório e ao irracional” (1984, p. 215). Há um abismo entre linguagem e as coisas, pois o que se comunica é discurso e o discurso não é a mesma coisa que as próprias coisas. (1984, p. 215). A decepção de Macbeth é sentida como algo estranho, mas pode ser expressada somente imaginativamente pela linguagem. Há uma distância entre o que é sentido e o que é possível de se expressar.

A incapacidade de Macbeth transpor sua decepção é possível de ser assimilada unicamente através de seu discurso imaginativo e criativo. **Macbeth** é a peça de Shakespeare que apresenta o maior número de metáforas e imagens concentradas, que fundem duas ou mais idéias numa única imagem, como já assinalou Spurgeon.<sup>250</sup> Macbeth chega ao final da peça, depois de conquistar o que almejava, e sente que todas as suas conquistas foram em vão, que serão apagadas pelo tempo. A incapacidade de apreender e dominar o mundo provoca a sensação de contínua incompletude.

<sup>249</sup> Cf. Jean Rousset, **La littérature de l'âge baroque en France**, 1995.

<sup>250</sup> Para um estudo sobre a linguagem de Shakespeare, veja em particular a obra de Spurgeon, **A imagística de Shakespeare**, 2006, e também Frank Kermode, **A linguagem de Shakespeare**, 2006.

O estranhamento sentido por Macbeth não é algo incomum na época. Greenblatt analisa a obra *The Ambassadors*, de Holbein (Fig. 09), demonstrando, através dessa tela, essa sensação de desconforto em relação às conquistas do mundo no período. Com o grande número de descobertas científicas e astronômicas e conquistas marítimas, não haveria como não sentir tal estranhamento devido à imensa quantidade de formas de se ver e sentir o mundo, bem como os assombros do novo mundo. No meio da pintura, no meio da tela, uma imagem indefinida e sombria confunde a percepção do espectador. No entanto, ao mudar de posição diante da tela, o observador vê a projeção de uma caveira, o que causa um estranhamento e desconforto, como uma representação que desfaz a ostentação de todos os outros objetos belamente representados na tela. Os sentimentos de estranheza sobre as modulações da autoformação são perceptíveis nessa obra de Holbein.<sup>251</sup> A pintura apresenta o caráter da representação do espaço de forma paradoxal, ambígua e desconcertante. Ela sugere que o que é estranho e desconcertante não é a presença da caveira, mas as construções, ornamentos e artificios humanos modelados e colocados à disposição do homem. A caveira assinala a efemeridade da vida, da dominação do mundo e do acúmulo do conhecimento como uma possibilidade efêmera de transcendência. A artificialidade dos objetos pintados se opõe à representação da caveira, único objeto que não é atingido pelo artifício humano. Assim, até as faces e as mãos dos dois embaixadores parecem artificiais, levemente distorcidas e forçadas. A caveira representa então a morte que é sentida somente quando há um deslocamento para o lado da pintura. O sentido de estranhamento da pintura sugere que, assim como as conquistas humanas são acúmulos efêmeros, voláteis e até absurdos, os modos de interação artificiais representados na pintura, a conquista do conhecimento e do mundo são completamente absurdas quando colocados diante da morte.

Nesse sentido, a metáfora do fim e do sentido da vida é tida em Macbeth como transitoriedade efêmera. Só então começa a entender que, em si, a violência e a violação do humano voltam-se contra si mesmo e que todas as suas conquistas se tornam absurdas. O nível de abstração metafórica da imagem da vida como luz intensa, mas breve, aponta para a compreensão derradeira de Macbeth, de que sua própria condição se limita à ação momentânea, intensa, e que sua queda de homem admirado por todos, que regrediu a um estado primitivo de violência, usurpação e violação, é resultante de seu crime e de sua ambição pela grandeza humana. Tudo na vida não passa de encenação, brinquedo, como Macbeth sugere: “All is but toys: renown and grace is dead” (**McB**, II, iii, 92). A tragicidade

---

<sup>251</sup> Cf. maiores detalhes no anexo B, juntamente com a análise de Greenblatt.

de Macbeth é consequência de seus próprios atos que o levaram a cometer vários crimes, criando uma esfera caótica e conturbada. Todas as suas conquistas, vitórias e honras são dissolvidas e significam o nada, quando ele olha para a vida através de outra perspectiva: a perspectiva da morte.

### 3. 2. Loucura e Consciência de Lady Macbeth

Lady Macbeth é uma personagem muito preocupada e dedicada a Macbeth até pouco antes de enlouquecer. Ao mesmo tempo em que o instiga e o repreende, tenta incansavelmente moldá-lo de acordo com padrões de comportamento esperados por um homem de corte da época. Na cena em que o casal está junto pela primeira vez, Lady Macbeth admoesta-o com dedicação surpreendente, com certo carinho doméstico e, paradoxalmente, com rigor materno: “Your face, my thane, is as a book where men / May read strange matters. To beguile the time, / Look like the time; bear welcome in your eye, / Your hand, your tongue: look like the innocent flower, / But be the serpent under't.”<sup>252</sup> (McB, I, v, 62-66). As investidas persuasivas de Lady Macbeth tendem a criar em Macbeth a postura de um homem que mostre feição cortês, confiável e ponderada, mas que, sob essas dissimulações, subjazam seus desejos e suas ambições mais perversos e sinistros. Lady Macbeth quer instigar em seu esposo o desejo e a ambição de conquistar a coroa, dissimulados em suas feições, através da contenção de sentimentos, medos e angústias, que possam delatar um assassino. Nesses conselhos severos de Lady Macbeth, ela percebe que o rosto de Macbeth parece muito mais um livro aberto que revela seus pensamentos e sentimentos sinistros e obtusos. Para enganar o olhar perscrutador, é preciso a aparência cínica que esconde as perversões e os desejos mais sombrios e ambíguos. O conselho “To beguile the time, / Look like the time” demonstra que, para Macbeth poder conquistar o que deseja e resguardar suas conquistas com a passagem do tempo, precisa enganar proposições da justiça, da honra e da fidelidade, para não ser destronado. E é isso o que acontece em grande parte da peça: Macbeth tenta constantemente aprender a modular-se para manter seu poder e grandeza, enquanto que Lady Macbeth apresenta-se como uma espécie de “preceptora” que ensina e impõe normas de como velar, sob as aparências, desejos sinistros e perversos.

Assim que Macbeth se nega a prosseguir em seu plano, Lady Macbeth repreende-o severamente. A esperança vaga, imprecisa e frágil revela-se na atitude de negação de Macbeth

---

<sup>252</sup> Teu rosto, meu nobre, é um livro, em que os homens / Podem ler assuntos estranhos. Para iludir o tempo, / Imita o tempo; tem boas-vindas em teu olho, / Tua mão e tua língua: imita a flor inocente, / Mas seja uma cobra sob ela.

em levar adiante os planos do casal. Lady Macbeth repreende-o por sua fraqueza e vê, nas expressões faciais e gestos, a expressão frágil, inconstante e covarde da interioridade de Macbeth. Novamente o investimento na expressão medida das aparências reaparece no uso do imaginário das vestimentas: vestir-se com uma esperança frágil e bêbada (*drunk*) é uma atitude que não proporciona segurança e consistência na ação de Macbeth. Por isso, instiga-o a distender-se até o ponto máximo, como uma corda de um instrumento: “But screw your courage to the sticking-place, / And we'll not fail.” (**McB**, I, vii, 60-61), na tentativa de construir nele esse poder de domínio e autocontrole.

Apesar de sua força determinante na peça, Lady Macbeth parece não demonstrar sua consciência na primeira parte da peça. Contudo, a dubiedade de seu caráter vem à tona mais tarde na cena do sonambulismo. Se, até pouco antes da morte de Duncan Lady Macbeth parecia não demonstrar nenhum sinal de consciência, nessa cena ela está completamente dominada pelo pavor a ponto de enlouquecer, como se vê na intensidade e na insistência em lavar suas mãos. É provável que ela enlouqueça porque tenha reprimido sua consciência durante quase toda a peça. Segundo Bradley, “Partilhando, como vimos, certos traços com seu marido, é ao mesmo tempo claramente distinta dele por uma inflexibilidade de vontade, que parece manter a imaginação, o sentimento e consciência completamente sob controle.” (1986, p. 307). A força e a coragem que ela tinha no início da peça são perdidas provavelmente devido à consciência contida, que aflora tardiamente, e à ruptura no relacionamento do casal, pois, ela percebe que o assassinato de Duncan ocasionou também tal ruptura e o colapso da sua consciência.

A consciência é tão atormentadora em **Macbeth** que leva sua esposa à loucura. Lady Macbeth enlouquece, apesar de ter tido muito mais coragem que Macbeth. Ela sofre de sonambulismo, revelando que ela e Macbeth cometeram dois crimes: o de Duncan e o de Banquo. O Médico e a Gentlewoman observam apavorados a cena:

**Gentlewoman.** It is an accustomed action with her, to seem thus washing her hands: I have known her continue in this a quarter of an hour.

**LADY MACBETH.** Yet here's a spot.

**Doctor.** Hark! she speaks: I will set down what comes from her, to satisfy my remembrance the more strongly.

**LADY MACBETH.** Out, damned spot! out, I say! – One: two: why, then, 'tis time to do't. – Hell is murky! – Fie, my lord, fie! a soldier, and afeard? What need we fear who knows it, when none can call our power to account? – Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him.

**Doctor.** Do you mark that?

**LADY MACBETH.** The thane of Fife had a wife: where is she now? – What, will these hands ne'er be clean? – No more o' that, my lord, no more o' that: you mar all with this starting. [...] Wash your hands, put on your nightgown; look not so pale. – I

tell you yet again, Banquo's buried; he cannot come out on's grave.<sup>253</sup> (McB, V, i, 26-60)

Essa é uma das cenas mais comoventes da peça, pelo seu páthos e pela sensação de desespero, em que se nota a consciência como elemento atormentador. Se Lady Macbeth parecia não ter consciência, agora ela é o reverso do início da peça, apresentando o temor que tentava sufocar até então.

No início da peça, ela vê, na atitude inconstante de Macbeth, o perigo de desfazer sua coragem e determinação. Já em sua primeira fala, a atitude de Lady Macbeth de conter sua feminilidade e fragilidade:

Glamis thou art, and Cawdor; and shalt be  
 What thou art promised: yet do I fear thy nature;  
 It is too full o' the milk of human kindness  
 To catch the nearest way: thou wouldst be great;  
 Art not without ambition, but without  
 The illness should attend it: what thou wouldst highly,  
 That wouldst thou holily; wouldst not play false,  
 And yet wouldst wrongly win: thou'ldst have, great Glamis,  
 That which cries 'Thus thou must do, if thou have it;  
 And that which rather thou dost fear to do  
 Than wishest should be undone.' Hie thee hither,  
 That I may pour my spirits in thine ear;  
 And chastise with the valour of my tongue  
 All that impedes thee from the golden round,  
 Which fate and metaphysical aid doth seem  
 To have thee crown'd withal.<sup>254</sup> (McB, I, v, 15-30)

Ela sabe que Macbeth é ambicioso, mas carece de perversidade para cometer um ato sangrento. Ela deseja que ele esteja o quanto antes por perto, para poder ter domínio e controle sobre o caráter e a ação de Macbeth, a fim de não deixar que sua fraqueza interfira em seus planos. Ela teme que os desejos do esposo sejam desfeitos (*undone*) pelos sentimentos e temores. O texto da peça é minado por vocábulos como *undone*, *unmake* e *unbend*, que sugerem que Macbeth possa ser dissuadido de sua intenção de ser rei. Esse uso

<sup>253</sup> **Dama.** É uma ação costumeira sua, parece lavar suas mãos: I presenciei ela fazer isso por um quarto de hora. / **Lady Macbeth.** Mas há aqui uma mancha. / **Médico.** Ouça! Ela fala: vou anotar o que ele diz para manter isso bem guardado em minha memória. / **Lady Macbeth.** Fora, mancha danada! Fora, eu disse! Uma: duas: por que, então, é hora de fazê-lo. – O inferno é sombrio! – Ora, meu senhor, ora! Um soldado e com medo? O que precisamos temer quem o conhece, quando ninguém pode exigir a prestação de contas de nosso poder? – Mas quem pensaria o velho teria tanto sangue nele. / **Médico.** Ouviu isso? / **Lady Macbeth.** O nobre de Fife tem uma mulher: onde ela está agora? – O que, essas mãos nunca serão limpas? – Chega disso, meu senhor, chega disso: você observa tudo com assombro. [...] Lave suas mãos, coloque sua roupa para dormir; não pareça tão pálido. – Mas eu lhe digo de novo, Banquo está enterrado; ele não pode sair de sua tumba.

<sup>254</sup> És Glamis e Cawdor; e hás de te tornar / O que te prometeram: mas temo tua natura: / Plena do leite da bondade, para tomar / O caminho mais curto. Tu queres ser grande; / Não estás sem a ambição, mas sem a maldade / Que querias ter: o que desejarias tanto / Mas querias sacramento; não queres trair, / Mas ganhar injustamente: queres ter, / Grande Glamis, a que brada “Então tem de fazer, / Se a tens; E o que deves antes temer fazer / Do que querer, seria desfeito”. Te apressa / Para que eu possa espargir em teu ouvido espíritos; / E castigar, com a coragem da minha língua / Tudo o que te afasta da coroa de ouro, / Que a ajuda do fado e do sobrenatural / Parecem ter-te com ela coroado.

vocabular enfatiza a incapacidade de Macbeth agir sem a ação de Lady Macbeth. Em seguida, ela invoca os espíritos para que destruam nela qualquer traço de bondade e remorso que possam interferir no crime:

The raven himself is hoarse  
That croaks the fatal entrance of Duncan  
Under my battlements. Come, you spirits  
That tend on mortal thoughts, unsex me here,  
And fill me from the crown to the toe top-full  
Of direst cruelty! make thick my blood;  
Stop up the access and passage to remorse,  
That no compunctious visitings of nature  
Shake my fell purpose, nor keep peace between  
The effect and it! Come to my woman's breasts,  
And take my milk for gall, you murdering ministers,  
Wherever in your sightless substances  
You wait on nature's mischief! Come, thick night,  
And pall thee in the dunnest smoke of hell,  
That my keen knife see not the wound it makes,  
Nor heaven peep through the blanket of the dark,  
To cry 'Hold, hold!'<sup>255</sup> (McB, I, v, 38-54)

Seu desejo mais profundo e sinistro é perder sua sexualidade e sua fragilidade, para que não interfiram em sua ação de persuadir Macbeth. Lady Macbeth também desconhece sua fraqueza. Se ela invoca espíritos para que não deixem sua sensibilidade interferir no seu ato, também possui uma dimensão interior que pode aflorar intervindo na ação. A duplicidade de seu caráter é sintomática de uma interioridade que vem à tona somente no final da peça na cena do sonambulismo. Segundo McAlindon, em sua obra **Shakespeare's tragic cosmos** (1996), a idéia de *double* é constantemente referida em Macbeth. Através de um estudo do simbolismo numérico em **Macbeth**, o autor enfatiza a duplicidade das relações na peça. Ele afirma que “duplicidade significa também dualidade-sem-unidade, contração, duplicidade, e assim, também, confusão e dúvida.” (1996, p. 201). A idéia de duplicidade assinala as ambigüidades e as dimensões multifacetárias dos indivíduos na peça. No início da peça, Lady Macbeth está consciente da duplicidade do caráter de Macbeth, de sua fraqueza que subjaz sua força e coragem aparentes. Stauffer assinala (1949, p. 214) a duplicidade do caráter de Lady Macbeth. Ela conhece a natureza dúbia de Macbeth, mas desconhece sua própria

---

<sup>255</sup> O corvo está rouco / Ao anunciar a mortal entrada de Duncan / Em minha fortaleza. Venham, oh espíritos / Que esperam idéias mortais, me dessexuem / Cubram-me dos pés à cabeça com a crueldade / Mais terrível! Tornem meu sangue mais espesso; / Fechem o acesso e a passagem para o remorso / Que nenhum ente arrependido da natura / Abale meu cruel intento e mantenha a paz / Entre o efeito e ele! Venham para os meus seios de mulher, / Tomem meu leite por fel, oh, letais agentes / Onde quer que em sua substância invisível / Cuidem dos males naturais! Vem, densa noite, / Te envolva na mais sombria névoa do inferno, / Para que minha faca aguda não veja as chagas / Que faz, nem o céu espie pela cortina / Da escuridão para gritar “Espere! Espere!”



natureza dúbia, influenciada pela consciência e pelo temor, visto que invoca espíritos para impedir a “passagem da ternura e do remorso”, que podem interferir em sua ação.

Nesse sentido, outro comentário de Montaigne, no ensaio *Da consciência*, revela algo muito particular que evoca a cena do sonambulismo de Lady Macbeth:

É o que também ocorre com quem se compraz no vício; engendra um desprazer que lhe atormenta a consciência, na vigília como no sono: “numerosos culpados revelam, durante o sono ou o delírio da febre, crimes de há muito escondidos”. (1987, II, V, p. 122) [citação é de Lucrécio]

Como aponta Honan (2001), Shakespeare conhecia os ensaios de Montaigne na tradução do Florio de 1603, da qual assimilou palavras e concepções.<sup>256</sup> É provável que Shakespeare tenha tomado exemplos de Montaigne para construir a cena do sonambulismo, mas vale notar que essa idéia também era peculiar do período. A leitura de Montaigne pode ter sido sugestiva para Shakespeare moldar a consciência de Lady Macbeth, criando, a partir do sonambulismo, um artifício estético para intensificar o impacto de sua consciência que se manteve oculta até o quinto ato da peça.<sup>257</sup>

Sigmund Freud<sup>258</sup> tenta esclarecer por que Lady Macbeth enlouquece. Para ele, é impressionante como uma figura tão ambiciosa e destemida não consegue manter seu caráter e enlouquece. Como ele ressalta,

Então, quando se torna Rainha pelo assassinato de Duncan, ela trai por um momento algo como um desapontamento, algo como uma desilusão. Não podemos dizer por que razão. [...]. Terá sido somente a desilusão – o aspecto diferente revelado pelo fato consumado –, e devemos inferir que, mesmo em Lady Macbeth, uma natureza originalmente dócil e feminina foi levada a um ponto de concentração e de alta tensão que não pôde suportar por muito tempo, ou devemos procurar indícios de uma motivação mais profunda, que tornará essa derrocada mais humanamente inteligível para nós? (1988, p. 191-192)

Talvez Freud tenha razão e não haja um fato concreto para explicar a loucura de Lady Macbeth. Mas é possível levantar algumas hipóteses sobre o problema: (1) é provável que, como aponta Freud, sua natureza feminina foi levada a um estado de tensão e concentração insuportáveis; (2) ou então, como foi assinalado anteriormente, Lady Macbeth não consiga suportar a ruptura da relação do casal; (3) Lady Macbeth desconhecia sua própria dubiedade de caráter, sem saber que possuía em si mesma a consciência moral (4) ou a loucura de Lady

<sup>256</sup> Sobre essas informações cf. Honan, 2001, p. 407.

<sup>257</sup> A idéia de que um culpado podia revelar seu crime durante o sono é também estudada por Keith Thomas, **Religion and the Decline of Magic**, 1991. Ver p. 176.

<sup>258</sup> Sigmund Freud, **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos**. in: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

Macbeth seja conseqüência da fragilidade tanto dela como da de Macbeth, a ponto de não suportar seus frêmitos de consciência, que afloraram muito tarde.

Se for observada a relação entre loucura e consciência, como no exemplo de Montaigne, nota-se que Shakespeare sabia muito bem modular esteticamente os níveis de consciência, fazendo com que a consciência de Lady Macbeth, sufocada até o ato V, leve-a à loucura. Do mesmo modo, Shakespeare sabia criar mecanismos dramáticos para realçar um problema, como o exemplo dos fantasmas em **Richard III**, **Julius Caesar** e na cena do Banquete. Nesse caso, a loucura de Lady Macbeth é um artifício para enfatizar sua consciência que, por ter surgido tarde demais, a enlouquece. O caráter de Lady Macbeth é modulado com vários matizes, ora como profunda expressão de coragem, ora como fraqueza que a leva a loucura, mas também contendo sua consciência num ato repressivo até o ato V. Essa oscilação de Lady Macbeth revela o paradoxo e a profundidade de caráter que entram em conflito gerado pelo temor da consciência e pela necessidade de mantê-la reprimida para não intervir na ação. Lady Macbeth possuía uma força assustadora no início da peça, a ponto de não deixar ser abalada por qualquer sentimento de remorso ou culpa antecipadamente. Percebe-se isso em sua coragem, quando ela instiga Macbeth a “screw your courage to the sticking-place, / And we'll not fail.” (**McB**, I, vii, 61-62). E também quando ela mostra destemor absoluto, se tivesse tomado a decisão de esmagar o crânio de um bebê, assim como ele jurou tornar-se rei (**McB**, I, vii, 54-59). A propósito, uma das soluções dada por Freud para esse problema se deve à infertilidade de Lady Macbeth que a leva à loucura.

Creio que a doença de Lady Macbeth, a transformação de sua impiedade em penitência, poderia ser explicada diretamente como uma reação à sua infecundidade, pela qual ela se convence de sua impotência contra os ditames da natureza, sendo ao mesmo tempo lembrada de que foi através de sua própria falta que seu crime foi roubado da melhor parte dos seus frutos. (1988, p. 193)

No entanto, esse problema parece insolúvel para Freud, pois as tentativas são vãs face às obscuridades do texto, ao “poderoso efeito que a tragédia exerce sobre o expectador” (1988, p. 192) e, sobretudo devido ao agenciamento dos elementos da tragédia criado pelo dramaturgo. Por fim, Freud dá uma solução interessante, que reforça o argumento que Shakespeare criava artifícios estéticos para enfatizar um problema, um argumento ou uma personagem, como no caso de Lady Macbeth, para quem a loucura é um meio de expressar sua consciência muito mais conturbada do que a de Macbeth. Freud dá uma solução bastante plausível dentro dos limites da criação estética do dramaturgo:

Ludwig Jekels, num recente estudo shakespeariano, pensa ter descoberto uma técnica particular do poeta, e isso poderia aplicar-se a *Macbeth*. Ele crê que 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 mais uma vez numa unidade. Macbeth e Lady Macbeth poderiam estar nesse caso. Ainda sendo, seria destituído de fundamento considerá-la como um tipo independente e procurar os motivos de sua modificação, sem considerar o Macbeth que a completa. [...] Assim, o que ele temia em seus tormentos de consciência, se realiza nela; ela se torna toda remorso e ele, todo desafio. Juntos esgotam as possibilidades de reação ao crime, como duas partes desunidas de uma individualidade psíquica, sendo possível que ambos tenham sido copiados de um protótipo único. (1988, p. 194)

De fato, a solução do problema da loucura de Lady Macbeth é bastante plausível dentro dos limites estéticos de Shakespeare. Há uma duplicação das personagens, como também a de Macbeth e Banquo, e provavelmente uma divisão, como sugere Freud entre Macbeth e sua esposa. Se no início da peça ela era toda coragem e ele temor, no fim da peça, percebe-se que, através de uma ruptura ocasionada pelas tensões da peça, Macbeth torna-se destemido e Lady Macbeth teme a noite, perde o sono e tem alucinações similares às de Macbeth antes de matar Duncan.

Como se percebe, os artifícios estéticos e poéticos criados por Shakespeare são bastante variados e respondem a uma intenção poética para efeitos estéticos específicos em cada peça. Os problemas da consciência e da ambição são sempre enfatizados por um conjunto de elementos estéticos e dramáticos, como pela linguagem imagética exacerbada, pelos gestos e pelos conflitos psicológicos revelados através dos solilóquios. No caso de Macbeth e Lady Macbeth, ambos enfrentam o problema da consciência e da ambição, que lhes dominam de formas variadas em diversos momentos da peça. Se no começo da peça Macbeth teme o crime e Lady Macbeth se apresenta como uma figura destemida e ambiciosa, após o crime há uma ruptura nessa lógica e uma inversão de papéis: Macbeth apresenta mais coragem e ambição, ao passo que Lady Macbeth perde sua ambição e enlouquece. Essa inversão de papéis pode ser visto como um artifício dramático que Shakespeare cria para acentuar os traços psicológicos tanto de Macbeth como de Lady Macbeth.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos principais objetivos da dissertação de mestrado *Tensões Políticas e Psicológicas em Macbeth e no Drama de Shakespeare* foi estabelecer relações entre os problemas políticos e históricos com os problemas psicológicos e estéticos da obra de Shakespeare, em particular **Macbeth**. Há duas situações opostas no drama de Shakespeare: de um lado, o Estado que tenta manter uma ordem harmônica e estável, que, para isso, necessita criar mecanismos punitivos que regem e determinam a conduta e a consciência do indivíduo, como as idéias de ordem, de justiça retributiva, pregadas nas homilias, e da mística dos dois corpos do rei. De outro, percebe-se o indivíduo, cujo desejo entra em conflito com o Estado e sua necessidade de ordem, a fim de tentar sobrepor-se para satisfazer sua vontade. Nesse embate, há um acentuamento das tensões psicológicas devido aos problemas políticos e históricos subjacente ao contexto da peça, que são usados como artifícios estéticos. Os mecanismos sugeregóicos da ordem criados pelo Estado monárquico provocam, no indivíduo, o temor antecipatório de punição, o que surge como um perigo que pode intervir em sua ação. Esse temor se revela, por exemplo, nos surtos de consciência expressados pelas feições, pelos não-ditos, pelos gestos e pelos solilóquios de Macbeth e Lady Macbeth.

Dentre os mecanismos superegóicos criados pelo estado monárquico, apresentam-se as noções de tirania, tiranicídio, monarcaquia e a teoria dos dois corpos do rei, amplamente discutidas por teóricos e pensadores do período. A proibição de qualquer tentativa de violação do poder monárquico, mesmo sendo um tirano, era considerada um ato antinatural, porque feria não só o poder monárquico, mas, sobretudo o poder divino. Por conseguinte, a esfera de ação política estava ligada com a esfera teológica. Além disso, esses elementos se propagavam nos planos cósmicos, políticos e metafísicos da peça. A criação desse complexo e amplo arcabouço possibilitava, nas peças de Shakespeare, a criação de uma esfera psicológica conflituosa e tênue, em que a alteração de qualquer um desses elementos tornava-se um problema maior e progressivamente mais acentuado. Por exemplo, assim que Macbeth imagina a possibilidade de se tornar rei através de um crime, suas reações emocionais são

imediatamente alteradas e modificadas pelos temores de ser punido pela violação do poder monárquico.

Nesse sentido, a noção dos dois corpos do rei era fundamental para manter a estabilidade dessa ordem hierárquica social determinativa. As noções de céu escalonado e da cadeia do ser era um constructo medieval que foi reintroduzido tardiamente no reinado de Elizabeth I, a fim de manter o poder monárquico intacto. Nessa estrutura de pensamento medieval, Deus e os reis eram tidos como o centro do macrocosmo – Deus era o centro do Universo, o monarca ocupava o topo máximo da hierarquia terrestre e, por contigüidade, o homem era considerado um microcosmo, bem como o centro da família e do poder local. Os problemas da ordem cósmica, bem como as possíveis sublevações eram insistentemente impostos através das homilias, que serviam como um recurso de propaganda e disseminação ideológica.

Depois de Macbeth matar Duncan e assumir o trono, ele não consegue manter-se no poder sem cometer outros assassinatos e, por isso, é considerado um tirano e usurpador da coroa. Ele não viola somente o poder do Estado, mas viola o poder divino e o corpo do rei ungido como representante de Deus na terra. Por isso, também as tensões se acentuam, provocando sentimentos angustiantes e dilemas que exigem que o tirano seja destronado.

A distorção da obra de Maquiavel na Renascença inglesa, como apontou Fluchère, pode ter sido um traço que alterou, de algum modo, a percepção das figuras da desordem no teatro elisabetano. Se for considerado que as concepções distorcidas da obra do pensador italiano podem ter funcionado como um elemento para acentuar os traços de um vilão, talvez a reação e a percepção do público sobre essa característica pode ter sido unívoca. Ora, ao contrário das peças de Marlowe, em que seus vilões são figuras algo caricaturais, no drama shakespeariano esses traços são ora sugeridos ora modificados pelo aprofundamento do caráter das personagens. Quanto ao caráter maquiavélico em Shakespeare, as tensões psicológicas são acentuadas, não porque se apresenta traços planos, unívocos e caricaturais, mas porque Shakespeare altera a profundidade das dimensões do mal de seus heróis, tornando-os mais humanos. Como é o caso de Macbeth que tem de agir quase que como uma obrigação para com Lady Macbeth. Shakespeare criava suas peças, não como uma representação estanque e plana sobre esses problemas, mas fundia problemas políticos com problemas psicológicos de suas personagens. Hamlet, Macbeth, Brutus, Richard III sofrem não só por questões meramente pessoais como fraqueza, angústia e desespero, mas porque estão encurralados em dilemas e paradoxos irreconciliáveis, criados às vezes por eles mesmos. Assim também, são artificios estéticos como a ambigüidade do fantasma em **Hamlet**

e das bruxas em **Macbeth** e o temor da violação do poder de figuras paternas como em **Richard II** que criam esses fulcros de tensões psicológicas conseqüentes das tensões políticas e históricas.

Outro artifício estético criado por Shakespeare é a agitação cósmica em **Hamlet**, **Macbeth** e **Julius Caesar**, que insinua e intensifica os conflitos patentes nessas peças. A agitação cósmica funciona como um mecanismo para representar esteticamente as reações naturais contra as violações do poder divino e monárquico. Elas também faziam parte das crenças do período, de que a natureza estava intimamente associada com o cosmos e o poder político. Shakespeare usava esses elementos concretos de sua época como uma forma de elaboração dos conflitos emocionais num pano de fundo que preenche os vazios da peça, contribuindo para a economia dramática das peças.

A divisão e duplicação de personagens também é um recurso artístico usado por Shakespeare para realçar os conflitos psicológicos e os traços de certas personagens. Assim, Lady Macbeth pode ser considerada um duplo da consciência de Macbeth, que enlouquece no final da peça. No início da peça, ela age como o desejo, a vontade e a ambição de Macbeth, ao passo que ele age com temor e fraqueza. Depois do assassinato de Duncan, há uma espécie de ruptura na relação do casal e os papéis se invertem. De modo similar, Banquo pode ser visto como a consciência de Macbeth que não seguiu do caminho do mal. Por isso, Macbeth manda matar Banquo como uma forma de “matar sua consciência”. Assim também, Cassius pode ser visto como a dimensão instigadora de Brutus, que o convence de assassinar Julius Caesar.

Outro problema central no drama de Shakespeare, especialmente em **Macbeth**, é o da consciência e da ambição. A consciência em **Macbeth** não é revelada nominalmente pela palavra *conscience*, mas pela linguagem metafórica, pelos gestos, expressões e reações confusas das personagens. Macbeth pondera com temor se deve agir ou não contra Duncan. Nesse conflito psicológico, Lady Macbeth intervém como um vetor determinante de sua ação, pois planeja o crime e age como uma figura repressora, obrigando-o a tomar a coroa. Antes do assassinato de Duncan, a consciência age como retardadora de sua ação, desencadeando em Macbeth o temor antecipatório da punição.

Macbeth passa a sofrer culpa e temor de ser punido por seu crime. Ele reage desesperadamente, sugerindo, na cena do Banquete, que ele cometeu o assassinato de Duncan e Banquo. Do mesmo modo, a consciência de Lady Macbeth revela, na cena do sonambulismo, que o casal cometeu tais crimes. A consciência no drama de Shakespeare se apresenta como um mecanismo punitivo antecipatório. As personagens revelam e sugerem,

pelos gestos, não-ditos e silêncios, os tensionamentos criados pela consciência, que entra em conflito com o dever, a ética e a moral.

Como foi visto, a consciência em Shakespeare passa por modulações diversas. É notável uma grande variedade de concepções sobre a consciência (*conscience*), pois Shakespeare não modulava as dimensões e conflitos psicológicos de modo unívoco e plano, mas sempre com vistas à complexificação e à profundidade psicológicas. Como no caso de Hamlet, no solilóquio *To be or not to be*, em que há um deslize do sentido da palavra consciência moral para a consciência da morte. Através de um desvio e deslize da sintaxe, Shakespeare sugere como as diversas camadas psicológicas de Hamlet são maleáveis e fluidas, deixando a percepção do público em suspenso.

Nesse sentido também, desde o primeiro momento em que Macbeth entrevê a possibilidade de conseguir a coroa, a ambição e a consciência travam um embate entre dever e vontade. O desejo e a consciência moral se opõem tornando a ação e as reações de Macbeth extremamente conflituosas. Por um lado, é instigado por sua esposa a conquistar o que eles mais desejam; por outro, seus escrúpulos morais o obrigam a ponderar e tentar, em vão, retroceder. Nesse conflito, vale notar que o embate entre a consciência e a ambição acentua progressivamente as tensões psicológicas de Macbeth. No mesmo sentido, o público sente empatia por Macbeth, pois sabe, através de seus solilóquios, os temores e as angústias de Macbeth.

Para acentuar ainda mais as tensões no teatro de Shakespeare, a ambição na era elisabetana era um termo ambíguo: de um lado, era a expressão da vontade sob a forma da *virtù* aristocrática e, portanto, extremamente valorizada; de outro, a ambição podia suscitar temores de ostentação de glória e poder. A ambição podia ser definida como uma cólera ou uma paixão incontrolável. Mas Shakespeare modula a ambição de Macbeth de modo muito mais ambíguo, pois em parte a ambição de Macbeth é instigada por ele próprio, em parte é instigada por Lady Macbeth e pelas bruxas. As Bruxas também funcionam como elemento estético para realçar a ambição do casal. Como assinala Hegel, ele já tinha a ambição dentro si, faltando apenas um elemento desencadeador para fazer com que sua ambição viesse à tona.

Há três momentos de modulações da ambição de Macbeth. Inicialmente, a ambição surge como a recordação de uma provável promessa a Lady Macbeth, que soa como algo indistinto e confuso para Macbeth. Em seguida, a possibilidade de satisfazer sua ambição passa a ser filtrada pela consciência, fazendo com que ele, num ato de conciliação entre ambição e dever (moral e ético), recue em seu ato. Posteriormente, a ambição é fortemente instigada por Lady Macbeth que o obriga a cumprir sua promessa. Nessas modulações

flutuantes, a consciência age criando zonas de imaginação fantasmagórica e de conflitos morais angustiantes.

Há também uma forte oposição entre ambição, livre-arbítrio e consciência. Era extremamente desconcertante imaginar-se numa situação em que o desejo e a ambição podiam ser justificados pelas noções de livre-arbítrio, previstas pelos textos bíblicos, sendo, no entanto, imediatamente barradas pela consciência moral e pelos mecanismos superegóicos punitivos. Esse paradoxo assinala a impossibilidade de se concretizar a ambição, sem ser tomado por ambivalências e pelo temor de ser punido pela ação. Nesse sentido, Shakespeare sabia usar muito bem esses elementos para criar zonas de conflitos psicológicos tanto em suas personagens como em seu público.

A consciência é tão sufocante em **Macbeth**, que leva Lady Macbeth à loucura. Ela desconhecia sua própria dubiedade de caráter, negando em si mesma sua consciência e possibilidade de remorso. A loucura de Lady Macbeth pode ser consequência da fragilidade tanto dela como de Macbeth, a ponto de não suportar seus frêmitos de consciência, que afloraram tardiamente. Nesse sentido, Shakespeare cria artificios estéticos, como a loucura, para assinalar um fato importante da peça. A loucura de Lady Macbeth encena o temor e o terror que a consciência causa em virtude do desconhecimento total de si mesma e de sua natureza.

Devido ao tempo, não foi possível abordar amplamente o problema da bruxaria e do feminino em Shakespeare. Por isso, vale indicar algumas obras fundamentais de leitura que possam contribuir para futuras pesquisas sobre o assunto. Também não foi possível adentrar nos problemas das fantasias masculinas para com as figuras femininas, o que é patente em **Macbeth**. Nesse sentido, a análise de Janet Adelman (1992) é fundamental sobre esse assunto, pois revela minuciosamente o problema das fantasias infantis que se reproduzem constantemente nas peças de Shakespeare.

No embate entre Estado e indivíduo, dever e vontade, as figuras femininas perpassam essas relações e conflitos, de um lado, como catalisadoras ou intensificadoras desse conflito, como é o caso de **Macbeth** e **Coriolanus**, em que Lady Macbeth e Volumnia determinam a ação dos heróis; de outro, elas atuam como núcleos nos quais se projetam os fantasmas e as angústias sexuais masculinas, resultantes da consciência e da reação contra essa ordem pré-estabelecida, como é o caso de Ofélia e Gertrudes em **Hamlet**. No caso de Lady Macbeth, ela age instigantemente no sentido de impor em Macbeth um padrão de conduta que dissimule as aparências. Ela teme, pois, que sua consciência e sua bondade – “too full of the milk of human kind” – interfiram no plano de assassinar Duncan. Ela interfere na tentativa de modelar



sua conduta e de redirecionar a ação de Macbeth para a ação. Conseqüentemente, pode-se considerar que esse padrão imposto a Macbeth torna-se compulsão repetitiva de cometer outros crimes. Ele não só sente necessidade de matar Duncan, mas de matar compulsivamente Banquo, Lady Macduff, seus filhos e súditos. O problema das representações das figuras femininas em **Macbeth** e no drama de Shakespeare é patente em sua obra. Apesar de não ter sido possível abordá-lo nesse estudo, as análises de Adelman (1992), Desinberre (1996), Bamber (1982) e Maus (1995) são bastante sensíveis sobre esse problema.

Por fim, há um estranhamento patente de Macbeth com relação a seu ato, logo após matar Duncan: “To know my deed, 'twere best not know myself.” (**McB**, II, ii, 72). Macbeth não se reconhece mais depois de cometer o assassinato. Isso se configura como uma atitude de inaceitação e incapacidade de captar o alcance de seu ato. O desejo de domínio e conquista de Macbeth transfigura-se, não em insatisfação, mas num assombro pela monstruosidade das conquistas humanas. No fim de tudo, Macbeth vê o sentido da vida e da condição humana como uma transitoriedade terrena que não permite ficar registrada na memória, a não ser através da transcendência, mas que é breve como a luz de uma vela. Ou como se percebe nas palavras de Próspero, na **Tempestade**, em que Shakespeare percebeu esse estranhamento como algo incompreensível e angustiante que o humano deve enfrentar:

Our revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits and  
Are melted into air, into thin air:  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Ye all which it inherit, shall dissolve  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on, and our little life  
Is rounded with a sleep. (**The Tempest**, IV, i)

## 5. REFERÊNCIAS

- ADELMAN, Janet. **Suffocating Mothers: fantasies of maternal origin in Shakespeare's plays, *Hamlet to Tempest***. New York: Routledge, 1992.
- ALKER, Sharon & NELSON, Holly Faith. *Macbeth, the Jacobean Scot and the Politics of the Union*. Studies in English Literature, 1500-1900, Vol. 47, 2007. Retirado de Questia Media America, Inc. www.questia.com. Acesso dia 22 de junho de 2008.
- AL PACINO. *Richard III: um ensaio*. Twentieth Century-Fox, (1996).
- ALVIS, John E., WEST, Thomas G. **Shakespeare as Political Thinker**. Wilmington: ISI Books, 2000.
- ARISTÓTELES. **Poética. Ética a Nicômaco**. Tradução de Vizenzo Cocco et alii. São Paulo: Nova Cultural, 1986.
- ARISTÓTELES. **La Poétique**. Paris: Éditions Seuil, 1980.
- AUERBACH, Erich. **Dante, Poeta do Mundo Secular**. Tradução Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis. A representação da realidade na Literatura Ocidental**. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos).
- BAMBER, Linda. **Comic Women, Tragic Men: a Study of Gender and Genre in Shakespeare**. Califórnia: Stanford University Press, 1982.
- BAXANDAL, Michel. **O Olhar Renascente**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BRADBROOK, M. C. **Themes and conventions of Elizabethan tragedy**. New York: Cambridge University Press: 1960
- BRADLEY, A. C. **Shakespearean Tragedy**. New York: The Macmillan Co., 1986.
- BRENNAN, Anthony. **Shakespeare's Dramatic Structures**. London; New York: Routledge, 1988.
- BRODY, Paulo José Hauser. **King Lear: Dramatic Literature as a Time Machine**. (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2006.
- BROWN, Peter. **Le renoncement à la chair : virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif**. Traduzido por Pierre-Emmanuel Dauzat et Christian Jacob. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

- BULLOUGH, Geoffrey. **Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare**. Vol. VII. London: Routledge; New York: Columbia University Press, 1975.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A Renascença Internacional*. In: \_\_\_\_\_. **História da Literatura Ocidental**. Vol. I-A. Rio de Janeiro: Edições o Cruzeiro, 1961.
- CAROTENUTO, Aldo. **Eros e Pathos: Amor e Sofrimento**. São Paulo: Paulus, 1994.
- CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento**. São Paulo: Martins Fontes: 2001.
- CHARLTON, H. B. **Shakespearian Comedy**. London & New York: Methuen, 1984.
- CHARTIER, Roger (org.). **História da vida privada 3: da Renascença ao Século das Luzes**. Tradução de Hildgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2007.
- CHUAQUI, Tomás. *Locke y la adulación*. In: **Revista de Ciencia Política**. Instituto de Ciencia Política.. Vol. XXIV, No. 2. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. **Coleridge's Writings on Shakespeare**. New York: Capricorn Books, 1959.
- COLLINS, Stephen L. **From divine cosmos to sovereign state**. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. 2<sup>a</sup> ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- DELUMEAU, Jean. **Nascimento e afirmação da Reforma**. Trad. João Pedro Mendes. São Paulo: Pioneira, 1989.
- DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do Paraíso**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DESINBERRE, Juliet. **Shakespeare and the Nature of Women**. 2<sup>a</sup> ed. London: MacMillan, 1996.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. **O imaginário da Renascença**. Tradução de Sérgio Bath. Brasília: Editora da UNB, 1995.
- ENTRE CLÁSSICOS. *William Shakespeare*. Vol. 2. São Paulo: Duetto, 2006.
- FLUCHÈRE, Henri. **Shakespeare, dramaturge élisabétain**. Paris: Gallimard, 1987.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- FRYE, Northrop. **Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy**. Toronto: Toronto University Press, 1991.
- FRYE, Roland Mushat. **The Renaissance Hamlet: Issues and Responses in 1600**. New Jersey: Princeton University Press, 1984.
- GREENBLAT, Stephan. **Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare**. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- GREENBLATT, Stephen. **Will in the World: how Shakespeare became Shakespeare**. New York: Norton & Company, 2004.
- GUMBRECHT, Ulrich Hans. *Crocodilos no Paul: o que perdemos no Desencantamento. Estética e Arte Contemporânea: entre a Crise e a Crítica*. LETRAS/PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS. Nos. 28 e 29. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005.
- HEGEL, G. W. F. **Estética**. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 2005.
- HEGEL, G. W. F. **Werke in Zwanzig Bänden 1: Frühe Schriften. Theorie Werkausgabe**. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- HELIODORA, Bárbara. **A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.
- HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva: 2004.
- HOLDEN, Anthony. **Shakespeare**. Tradução de Beatriz Horta. São Paulo: Ediouro, 2003.
- HOMILY ON OBEDIENCE*. In: LANCASHIRE, Ian. *Short-Title Catalogue 13675*. Renaissance Electronic Texts 1.2. Toronto: University of Toronto, 1997.
- HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HUGO, Victor. **William Shakespeare**. Paris: Charpentier e Fasquelle, s. d.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KANTOROWICZ, Ernst H. **Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval**. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- KERMODE, Frank. **A linguagem de Shakespeare**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- KNIGHT, G. Wilson. **The sovereign flower**. London: Mathuen, 1961.

- KNIGHT, G. Wilson. **The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy**. London: Methuen, 2001.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LERNER, Laurence. **Shakespeare Tragedies: An Anthology of Modern Criticism**. London: Penguin Books, 1992.
- LETRAS/ Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras. *Literatura e Pensamento entre o Final da Renascença, o Barroco e a Idade Clássica*. Programa de Pós-Graduação em Letras. Lawrence Flores Pereira; Kathrin H. Rosenfield (orgs.). – N. 24. (jan./jun. 2002) – Santa Maria, 2002.
- LINK, Luther. **O Diabo: a máscara sem rosto**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LOCKE, John. **Carta Acerca da Tolerância Política; Segundo Tratado Sobre o Governo; Ensaio Acerca do Entendimento Humano**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção Os Pensadores.
- MAINKA, Peter (org.). **Mulheres, bruxas, criminosas: aspectos da bruxaria nos tempos modernos**. Maringá: Eduem, 2003.
- MAQUIAVEL. **O príncipe**. 9<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- MAUS, Katharine Eisaman. **Inwardness and Theater in the English Renaissance**. Chicago e London: University of Chicago Press, 1995.
- McALINDON, T. **Shakespeare's tragic cosmos**. Cambridge: C. U. P., 1996.
- McGEE, Arthur. **The Elizabethan Hamlet**. New Haven & London: Yale University Press, 1987.
- MONDADORI, Arnaldo. **Grandes Personagens da História Universal**. São Paulo: Abril Cultural, 1972. vol. III
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de. **Ensaio**. Tradução de Sergio Milliet, 2<sup>a</sup>. ed. Brasília: UnB; Hucitec, 1987.
- MURRY, John Middleton. **Shakespeare**. London: Jonathan Cape, 1959.
- NEVO, Ruth. **Shakespeare's other language**. New York & London: Methuen, s. d.
- NIETZSCHE, Friederich. **O Nascimento da Tragédia**. Tradução de Jaime Ginzburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friederich. **Aurora**. Tradução de Rui Magalhães. Porto: RÉ.S. S. d.
- NIETZSCHE, Friederich. **Cinco Prefácios para Cinco Livros não Escritos**. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000.

- NOSTBAKKEN, Faith. **Understanding Macbeth: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents**. Greenwood Press, 1997.
- PEREIRA, L. F. *Hamlet: as tensões políticas e emocionais no teatro de Shakespeare*. In: **Massangana**. Fundação Joaquim Nabuco. Recife: Editora Massangana, 2007.
- PEREIRA, Lawrence Flores. **De Shakespeare a Racine: o engano especular e outros temas**. Tese de Doutorado. PUC-RS, 2000.
- PRICE, George. **To Shakespeare's Macbeth**. New York: Barron, 1966.
- ROSSITER, A. P. **Angel with Horns and other Shakespeare Lectures**. London: Longmans, 1961.
- ROUSSET, Jean. **La littérature de l'âge baroque en France – Circé et Paon**. 14<sup>a</sup> reimpressão. Paris: José Corti, 1995.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. **Der Prado**. Munique/Zurique: Droemersche Verlag, 1959.
- SCOT, Reginald. **Discoverie of Witchcraft**. 1584.
- SHAKESPEARE, William **King Lear**. Edited by Bernard Lott. Essex: Longman, 1987.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Editado por Harold Jenkins. London: Arden, 1997.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SHAKESPEARE, William. **Henry V**. London: Penguin, 1994.
- SHAKESPEARE, William. **Julius Caesar**. Editado por Norman Sanders. London: Penguin, 1976.
- SHAKESPEARE. **Macbeth**. Edited by Kenneth Muir. London: Arden, 1997.
- SHAKESPEARE, William. **Othello**. M. R. Ridley (ed.). The Arden Edition. London e New York: 1993.
- SHAKESPEARE. **Richard II** (eds. W. G. Clark, W. Aldis Wright), 2008. <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.03.0052>
- SHAKESPEARE, William. **Richard III**. Editado por Antony Hammond. New York: Matheun, 1997.
- SHAKESPEARE, William. **Shakespeare's Sonnets**. Edited by Katherine Kuncan-Jones. Croatia: ITP, 1997.
- SHAKESPEARE, William. **The Tempest**. London: Penguin, 1996.
- SMALLWOOD, Robert & WELLS, Stanley. **The Themes of Shakespeare**. Stratford-upon-Avon: Cromwell Films & Eagle Rock Entertainment, 2004.
- SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Comentários e notas por Kathrin Holzermayr Rosenfield: Topbooks, 2006.

- SPENSER, Theodore. **Shakespeare and the nature of man**. New York: Collier Books, 1966.
- SPURGEON, Caroline. **A imagística de Shakespeare**. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- STAUFER, Donald A. **Shakespeare's World of Images: The Development of his Moral Ideas**. New York: Norton, 1949.
- TAVARES, Enéias Farias. **Otelo – O Mouro de Veneza, de Shakespeare: Crítica e Tradução Literária**. Dissertação de Mestrado. Santa Maria: UFSM, 2008.
- The Random House Colledge Dictionary**. Edited Jess Stein. Random House, 1975.
- THOMAS, Keith. **Religion and the Decline of Magic**. London: Penguin, 1991.
- THOMPSON, Mary Ives & ANCONA, Francesco Aristide. *He Says/she Says: Shakespeare's Macbeth*. Journal Title: Journal of Evolutionary Psychology. Institute for Evolutionary Psychology. Vol. 27. Issue: 3-4. 2005. Retirado de Questia Media America, Inc. www.questia.com. Acesso dia 22 de junho de 2008.
- THOMSON, J. A. K. **Shakespeare and the classics**. London: Mathuen, s. d.
- TILLYARD, E. M. **Shakespeare's history plays**. London: Penguin, 1962.
- TILLYARD, E. M. **The Elizabethan World Picture**. London: Chatto & Windus, 1958.
- TIME, Victoria M. **Shakespeare's Criminals: Criminology, Fiction, and Drama**. Greenwood Press, 1999.
- VERNANT, Jean Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga I e II**. Tradução Vários. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Estudos)
- VIGOTSKI, L. S. **A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- VOLCATO, José Carlos Marques. **Piling up Logs in a Brave New World: Brazilian Invisibility Abroad and the Genesis of Shakespeare's *The Tempest***. (Tese de Doutorado). Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2007. 2 vols.
- WATSON, Curtis Brown. **Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor**. New Jersey: Princeton University Press, 1960
- WILLIAMS, Neville. **Elizabeth the First, Queen of England**. New York: Dutton, 1962.
- WILSON, J. Dover. **What happens in Hamlet**. Cambridge: C. U. P., s. d..
- WITHERSPOON, Alexander Maclaren. **The Influence of Robert Garnier on Elizabethan Drama**. New Have: Yale University Press, 1924.

## APÊNDICE A

ESTUDO DO CAMPO LEXICAL DA PALAVRA *CONSCIENCE* E SEUS  
CORRELATOS NOS PRINCIPAIS DRAMAS DE SHAKESPEARE

Peça	conscience	remorse	guilt guilty	justice justicer	pity	judge judgement	trial	law lawful	fear afeard fearful	shame ashamed
<i>Macbeth</i>	00	1	2	3	2	2	00	00	48!	04
<i>Julius Caesar</i>	1	1	2	2	5	5	1	2	41!	06
<i>Hamlet</i>	8!	2	10!	1	4	16!	3	11	27	10
<i>King Lear</i>	00	1	3	10	10	8	2	8	21	16
<i>Othello</i>	3	2	6	4	4	10	00	9	25	08
<i>Richard III</i>	13!	4	17	5	9	5	1	18	46!	18
<i>Measure for Measure</i>	1	2	6	33!	7	15	3	35!	24	14
<i>Richard II</i>	3	00	9	7	9	6	9	7	33	16

Obs.: Em todas as palavras foram consideradas também palavras derivadas do vocábulo pesquisado como, por exemplo, *law / lawful / lawless / unlawful*, exceto *father-in-law, sister-in-law, etc.*

## Nota Explicativa:

Vale observar que esse estudo é muito menos para provar que uso de uma palavra, como *conscience*, seja um indício factual de que tal palavra assinale a presença de um problema numa peça, mas que a configuração disso pode ocorrer muito mais através das relações entre as palavras e sintagmas, imagens e analogias, do que através da presença da palavra em si. Como foi visto em **Macbeth**, não há as palavras *conscience, law* e *trial*. Há a presença de outras palavras como *remorse, pity, guilt* e, sobretudo, *fear*. Como muitos críticos assinalam, como Knight e Kott, **Macbeth** é a peça do medo. Em **Macbeth**, sobretudo, é a linguagem metafórica, simbólica e os sentimentos que cumprem esse papel, não as palavras. Em **Julius Caesar**, a segunda peça de Shakespeare em que o problema da consciência aparece com maior relevância, a palavra *conscience* aparece apenas uma única vez e a palavra *fear* aparece em número quase igual a **Macbeth**. Aliás, na maioria das peças as palavras *fear* e *shame* sugerem o predomínio dos sentidos e da expressão corporal do que da que do pensamento.

Esta tabela de palavras, portanto, demonstra e alerta o perigo de que não só a presença do léxico sobre uma dada idéia, como a consciência, indicia que tal problema esteja presente numa obra literária. Sobretudo os estudos estruturalistas vêem nessa técnica uma solução “segura e comprovada” de que realmente uma obra literária apresenta tal problema. Como exemplo, cito os estudos de Bárbara Heliodora, **A Expressão Dramática do Homem Político de Shakespeare**, e Caroline Spurgeon, **A Imagística de Shakespeare**, onde analisam, respectivamente, a presença de palavras relativas à sacralidade da figura do rei e a imagística nas peças do dramaturgo inglês. No entanto, ao se fazer um estudo do problema da sacralidade do rei, em **Macbeth**, por exemplo, confirma-se novamente a hipótese de que a presença de tais palavras não é uma prova segura e concreta de que tal tema apareça na peça. No caso de **Macbeth**, as imagens tocantes à sacralidade da figura do rei são bastante raras, mesmo que esse problema também seja central na peça. Há um pano de fundo na peça que mostra essa problemática, não através da presença lexical sobre tal assunto, mas através de um conjunto de elementos como imagens, figuras de linguagem, palavras, gestos, non-sequitors e não-ditos que se coadunam para formar um todo complexo de sugestibilidade e expressão não só lingüística, mas também gestual, de silenciamentos e rupturas.

Como se percebe nessa tabela, peças em que o problema da consciência é patente, como em **Macbeth, Julius Caesar** e **King Lear**, há um rareamento do uso lexical relativo ao tema, com exceção de **Hamlet**, em que há uma expressão lexical considerável. De modo paradoxal, **Othello**, a peça em que o problema moral da vergonha é patente, a palavra *shame* aparece apenas oito vezes. Assim, nota-se a relatividade do uso vocabular em Shakespeare, pois a presença de certos vocábulos em número considerável ou não, não é indicativo seguro e definidor de um problema maior das peças.



## APÊNDICE B – IMAGENS DOS SÉCULOS XVI E XVII

**Fig. 01 – The Ditchley Portrait, c1592, por Marcus Gheeraerts, o Jovem.**



Fonte: <http://www.marileecody.com/gloriana/elizabethditchley.jpg>

Nessa imagem, percebe-se a oposição entre o céu ensolarado e o céu tempestuoso, o que sugere também as reações bipolares do temperamento de Elizabeth descrito pelos biógrafos, como a de Williams (1962): ora buscando paz, serenidade e confiança de seus súditos, ora demonstrando aspereza, força na autoridade e domínio. Tal oposição entre os dois céus é um traço barroco da pintura, o qual começa a surgir já no final do século XVI. A parte do céu ensolarado tem uma abertura circular da qual emana uma luz muito mais intensa e ofuscante. Essa abertura em forma de círculo concêntrico sugere as metáforas do céu escalonado que ilustraram os discursos político-teológicos ao longo do século XVI. Essa circularidade concêntrica é sugerida também pelos adornos em forma de pequenos broches circulares em suas vestes e na extremidade do coque de seu cabelo.

Há uma ligação entre esses adornos arredondados em seu vestido feito por uma avolumação branca do vestido que os liga formando pequenos hexágonos, com um broche em seu centro. A ligação entre eles, feita por essa avolumação quase invisível, sugere a idéia de correspondência entre as esferas celestes e terrestres, não visíveis a olho nu, mas só por que conseguem contemplar as idéias de correspondências na ordem do mundo. (Sobre isso cf. Foucault, **As palavras e as coisas**, 1992). E um detalhe importante: o que liga essa linha em suas vestes e o mapa da Inglaterra é justamente o sapato direito de Elizabeth. Ou seja, ela é a intermediadora entre as esferas celestes e o mundo terreno. É ela quem faz a ligação entre os homens e Deus, ela é a representante legítima de Deus na terra capaz de estabelecer tal ligação.

Assim, pode-se perceber a cadeia hierárquica reproduzida nessa pintura: acima de Elizabeth está o céu, do qual emana a luz e as trevas, o bem e o mal. Logo abaixo, está a imagem imponente, iluminada de Elizabeth, ostentando luxo e beleza em sintonia com a luminosidade do céu. Bem abaixo está o mapa da Inglaterra sobre o qual a rainha pisa elegantemente, mas também esse gesto denota sua soberania, ponderação e equilíbrio entre suas atitudes.

Apesar de o céu tempestuoso sugerir seu temperamento difícil, rigoroso e irascível, a inclinação do rosto da rainha para o lado do céu luminoso sugere as idéias de ponderação, raciocínio, autocontrole e bom senso esperadas por um príncipe da época, como descreve muito bem R. Frye, em **The Renaissance Hamlet** (1984), em particular no capítulo 5, *The Deliberate Prince*, p. 167-204.

Note-se que a silhueta de Elizabeth está exatamente no meio da divisão entre os dois céus, levemente curvada para o lado do céu iluminado, formando uma espécie de arco que parte do meio da divisão entre os céus, passando pelo centro de sua silhueta, dividindo-a em duas partes simétricas, indo da extremidade do coque, pelo rosto, em que seu nariz acompanha a silhueta, pelo meio do peito, uma linha central dos hexágonos acompanha o seu vestido até o chão, junto a seus pés, e segue com a divisão no mapa entre os Condados de Wiltonia e até Southampton e Portsmouth. A própria inclinação de seu corpo acompanha essa silhueta do arco. Seu vestido, seu colar em estilo elisabetano e seu manto também reproduzam essa curvatura que lembra a arcada celeste das pinturas nas igrejas que remontam à Idade Média. Assim, a imagem sugere que Elizabeth I estabelece a relação entre os céus e a terra, como defendia a teoria dos dois corpos do rei, segundo a qual o monarca era considerado um representante de Deus na terra, e portanto o intermediador de seu poder.

Fig. 02 – Elizabeth I: The Rainbow Portrait, c1600, por Isaac Oliver.



**Fonte:** <http://www.marileecody.com/gloriana/elizabethrainbow1.jpg>

**The Rainbow portrait**, pintado por Isaac Oliver representa a figura de Elizabeth, cujas vestes estão cobertas por olhos e ouvidos, que simbolizam seu poder de ver e ouvir tudo, estendendo a idéia do poder onipotente e a onisciência divina para a figura monárquica. Toda a pintura é ornada com círculos celestes, que sugerem novamente a intrínseca relação que a rainha estabelece entre os céus e a terra. As pérolas simbolizam sua pureza e virgindade (cf. Dicionário de Símbolos, Jean Chevalier, 2007). A serpente em seu braço esquerdo representa a sabedoria, mas também é o símbolo da vida. Nota-se que Elizabeth não está envelhecida aqui, o que pode sugerir que o corpo do rei não morre, é mais do que mortal, porque é ungido por Deus.

**Fig. 03 – Gunpowder explosion – Revolta da pólvora**



**Fig. 04 – Genealogia de James I**



Fig 03

Imagem do período em que se representa a Revolta da Pólvora, mencionada brevemente na cena do porteiro. Guido ou Guy Fawkes planejou uma explosão para matar o rei James e seus súditos, no entanto, a conspiração foi descoberta. Essa era uma das tentativas de de conspiração contra o poder monárquico que não foram levadas a cabo, mas que revela o perigo constante de levantes e conspirações.

Fig. 04

A genealogia inglesa mostrando James e Anne da Dinamarca no topo e Henrique VII com Elizabeth de York na base. Como se observa, há uma tendência de idealizar também a figura de James I não como um rei escocês no trono inglês, mas como um rei inglês legítimo. Nesse sentido, a ironia do porteiro: “*here's an English tailor come hither, for stealing out of a French hose*” (McB, III, ii). Essa frase obscura parece se dirigir à figura de James que “tomou o trono inglês”, considerando-se que muitos ingleses não aprovavam a escolha de James por Elizabeth I para a sucessão do trono inglês.

**Fonte das figuras 03 e 04:**

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://imagesrvr.epnet.com/embimages/rdk/hit/01jun02/30n2.jpg&imgrefurl=http://www.geocities.com/queenswoman/jameswormald.html&h=394&w=313&sz=53&hl=pt-BR&start=8&um=1&tbnid=Aczt1zaBISZOvM:&tbnh=124&tbnw=99&prev=/images%3Fq%3Djames%2BI%26um%3D1%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DN>

Fig. 05 – *The Darnley Memorial*, por Lieven de Vogeleer, em 1568



O memorial de Darnley, pai de James VI, representa o jovem príncipe orando. As inscrições da pintura – “avenge the innocent blood of the King” – vingue o sangue inocente do rei, relembra o assassinato do pai de James, Rei Henry da Escócia. A vingança de Henrique foi planejada por anos, mas sem sucesso.

**Fonte:**

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://imagesrvr.epnet.com/embimages/rdk/hit/01jun02/30n2.jpg&imgrefurl=http://www.geocities.com/queenswoman/jameswormald.html&h=394&w=313&sz=53&hl=pt-BR&start=8&um=1&tbnid=Aczt1zaBISZOvM:&tbnh=124&tbnw=99&prev=/images%3Fq%3Djames%2B1%26um%3D1%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DN>

Fig. 06 – James I e a caça às bruxas



Um grupo de mulheres acusadas de bruxaria diante do rei James. O rei se interessava bastante pelos problemas da bruxaria, que escreveu um estudo chamado *Daemonologie*. Nota-se aqui uma configuração ambígua em relação aos corpos das bruxas, visto que são apenas dois corpos e quatro cabeças, o que sugere, de certa forma, a concepção da época de anormalidade em relação às descrições físicas relativas às bruxas.

**Fonte:**

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://imagesrvr.epnet.com/embimages/rdk/hit/01jun02/30n2.jpg&imgrefurl=http://www.geocities.com/queenswoman/jameswormald.html&h=394&w=313&sz=53&hl=pt-BR&start=8&um=1&tbnid=Aczt1zaBISZOvM:&tbnh=124&tbnw=99&prev=/images%3Fq%3Djames%2BI%26um%3D1%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DN>

**Fig. 07 – Elizabeth I: The Sieve Portrait, c1583, por Quentin Metsys, o Jovem.**



Esse retrato foi pintado para representar a pureza e a castidade da “virgin Queen”. A peneira é um símbolo da castidade e a pureza, tomada originalmente do *Triunfo da Castidade*, de Petrarca. Na história original, uma virgem romana prova sua pureza e castidade ao carregar uma peneira cheia da água sem derramar nenhuma gota. Essa pintura foi usada para reforçar a pureza da “virgin Queen”, visto que ela era constantemente cortejada por príncipes estrangeiros e inclusive por seus súditos. A imagem da “rainha virgem” era um modo de prevenir a tomada do poder de Elizabeth, mas, ao mesmo tempo, provocava desconforto e angústia de seus súditos, pois viam a possibilidade de a Inglaterra ficar sem um sucessor e o perigo de uma guerra civil era iminente.

**Fonte:**

<http://www.marileecody.com/gloriana/eliz1-metsys.jpg>



Fig. 08 – **Princess Elizabeth**, c1546, por William Scrots.



**Fonte:**

<http://www.marileecody.com/eliz1-images.html>

Desde jovem, Elizabeth sempre foi admirada pelos ingleses. Como se observa nessa imagem aos doze anos, ela apresenta-se belamente representada como uma princesa diligente, culta, cercada por livros, como um exemplo a ser seguido pela realeza inglesa. Além do mais, a educação recebida por ela foi incomum para a época.

Fig. 09 – *The Ambassadors*, pintado por Holbein, em 1533.



**Fonte:**

[http://www.shafe.co.uk/crystal/images/lshafe/Holbein\\_The\\_Ambassadors\\_1533.jpg](http://www.shafe.co.uk/crystal/images/lshafe/Holbein_The_Ambassadors_1533.jpg)

Holbein pinta Jean de Dinteville, seigneur de Polisy e embaixador de Francis I e seu amigo Georges de Selve, que em breve será bispo de Lavaur, que estão em pé ao lado de uma mesa com duas prateleiras. São jovens, bem sucedidos, cujos interesses e conhecimentos são representados elegantemente nos instrumentos de ostentação e do conhecimento da época, como o astrolábio, a bússola, os mapas, os compassos, os quadrantes. Esses instrumentos representam a alta tecnologia da época, como a astronomia, a náutica e a geometria. Nota-se também um alaúde e um jogo flautas que representam a música. Holbein pinta também um livro alemão de aritmética, um livro de Hinos

alemão, em que é possível ver a tradução de Lutero do “*Veni Creator Spiritus*” e uma Curta Versão dos Dez Mandamentos. O livro de hinos sugere mais que o interesse à Música, mas, segundo Greenblatt, “its presence in the portrait of two important Catholic statesman may signal the French king’s attempt, by cynically advancing the Lutheran cause in England, to further tension between Henry VIII and the emperor Charles V, or, alternatively, it may mark that moment in European history in which it still seemed possible to cultivated men of good will that the Catholic Church and the Reformers could meet on common ground and resolve their differences.” (GREENBLATT, 1984, p. 17)

Dinteville e Selve são pintados no contexto das grandes conquistas e expectativas de sua época. A rica tapeçaria turca e o pavimento mosaico requintado sugerem o domínio do Quadrivium – Música, Aritmética, Geometria e Astronomia – e o Trivium – Gramática, Lógica e Retórica – que compõem as Sete Artes Liberais, implicadas na própria profissão das personagens. Eles possuem instrumentos que colocam o mundo em perspectiva – em foco – representam-no em perspectiva apropriadamente. O conjunto de instrumentos e objetos representa a Arte da Perspectiva. “As esferas terrestres e celestiais, a espada e o livro, o Estado e a igreja, o protestantismo e o catolicismo, a mente como medidora de todas as coisas e a mente como uma força unificante, as artes e as ciências, o poder das imagens e o poder das palavras – estão todos conjugados na pintura de Holbein e integrados num *design* tão intrincado como o pavimento.” (GREENBLATT, 1984, p. 18). Todos esses elementos estão em consonância uns com os outros, numa relação aparentemente harmônica e correlata.<sup>259</sup> No entanto, mais abaixo na pintura, aparece uma figura opaca e sombria, apagada, que ao se deslocar para a direita, num jogo perpendicular de perspectiva, se projeta, se revela a imagem de uma caveira. Vale notar que à direita da pintura há uma porta de saída obrigatória. O que estava em harmonia agora é dissonante, rompido. Embora a imagem pareça dissonante, a caveira está muito mais integrada na pintura do que parece. A capa de Dinteville tem um broche com uma caveira e há um crucifixo semivisível à esquerda acima. A caveira representa também um gesto de auto-ornamento e ostentação.

Greenblatt sugere que a pintura da caveira parece “as much mocked as confirmed by the large alien presence that has intruded into this supremely civilized world of human achievement.” (1984, p. 18). A caveira atrai para si um elemento de dissonância – a corda arrebitada do alaúde, o que é emblemático para a idéia de discórdia.<sup>260</sup> Ambas sugerem uma sutil mas poderosa oposição para as forças da harmonia, reconciliação e conquista intelectual confiante e segura. (GREENBLATT, 1984, p. 18). A caveira é perturbadora e reveladora.<sup>261</sup> Mas a representação da morte é mais forte que nos quadros da Idade Média: “a morte é afirmada não em seu poder de destruir a carne [...] ou no poder de causar horror, mas em sua inacessibilidade e ausência sinistra” (1984, p. 19). A caveira anamórfica lança uma sombra sobre o pavimento elegante, o que demonstra sua substancialidade, mas é uma sombra divergente da sombra das outras figuras da tela. Sua presença é ao mesmo tempo então afirmada e negada. (1984, p. 19). Ao mudar de perspectiva, a projeção da figura da caveira apaga a imagem dos outros elementos, personagens e toda a ostentação pintada na tela. “Esse apagamento é móvel – que isso é sentido como uma morte – é uma função da pintura das representações técnicas que [...] glorifica as superfícies e as texturas das coisas, que celebra a relatividade do homem para com os objetos de suas construções”. (1984, p. 20). Além disso, tudo na imagem é produto da cultura humana,

<sup>259</sup> Veja também a análise de Foucault da obra *Las Meninas*, em **As Palavras e as Coisas**, 1992, no primeiro capítulo da sua obra.

<sup>260</sup> Sobre a idéia da música como elemento de harmonia, veja a imagística musical em Shakespeare, por exemplo, como harmonia, concórdia, ordem, no soneto 8, em **Troilus and Cressida** e **Merchant of Venice**.

<sup>261</sup> Greenblatt sugere que, para uma análise mais aprofundada da arte, para se notar esses detalhes minuciosos, para se ver a caveira, é necessária uma atitude de observação, percepção e contemplação muito mais precisa do que nossa visão normal exige, para que possamos ver o que está oculto. Devemos lembrar que na Renascença o conjunto de imagens disponíveis num determinado local era muitas vezes bastante restrito. Levava meses ou até anos até que uma pintura chegasse ao seu destinatário, ou então, era necessário viajar dias para se ver uma pintura, o que provocava grande expectativa, encanto e excitação nos espectadores. Conseqüentemente, a capacidade de observação e contemplação era muito mais apreciada e aguçada pelos espectadores em virtude da raridade das obras de arte disponíveis, principalmente no início do século XVI. Nossa percepção hoje é baratinada pela quantidade excessiva de imagens e material visual disponível principalmente na Internet. Sobre a perda da sensibilidade e o desencantamento, veja o ensaio de Hans Ulrich Gumbrecht, *Crocodilos no Paul: o que perdemos no desencantamento?* Publicado em: Revista LETRAS/PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS. N. 28 e 29. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2005. Veja também Baxandall, **O Olhar Renascente**. São Paulo: Paz e Terra, 1991. Sobre a demora para se adquirir uma obra de arte na Renascença, veja, F. J. Sánchez Cantón, **Der Prado**. Munique/Zurique: Droemersch Verlag, 1959.

não há flores, paisagens, plantas – com exceção da caveira. “É somente quando alguém deixa esse mundo – literalmente quando se afasta da frente da tela para o lado – essa pessoa pode ver o objeto *alien* sozinho – a caveira. A caveira expressa a morte que o expectador, de fato, traz em si mesmo ao mudar de perspectiva, ao mudar sua face da pintura para o lado – mover-se alguns passos da frente da caveira apaga todos os outros objetos belamente representados.” (1984, p. 20). A caveira é humana e completamente *natural* no sentido de ser o único objeto intocável pelo artifício. Se for observado com atenção, as mãos e os rostos são impenetráveis, as poses e os pés das personagens são artificialmente pintados, distorcidos. As mãos parecem luvas deformadas, intencionalmente distorcidas: os rostos possuem uma impenetrabilidade calculada por pensadores como Castiglione e Maquiavel. “A caveira é então virtualmente única em sua inacessibilidade ao poder de formação humana, afirmada em todo o lugar na pintura”. (1984, p. 20) A caveira é tratada esteticamente como o emblema do que resiste ao artifício, a negação da grandeza humana, a negação de todos os artificios e conquistas humanas, a negação da possibilidade de o homem trazer o mundo em perspectiva. Ela assinala a efemeridade da vida, da dominação do mundo e do acúmulo do conhecimento como uma possibilidade de transcendência: “The effect of these paradoxes is to resist any clear location of reality in the painting, to question the very concept of locatable reality upon which we conventionally rely in our mappings of the world, to subordinate the sign systems we so confidently use to a larger doubt.” (1984, p. 20). A pintura apresenta o caráter da representação do espaço de forma paradoxal, ambígua e desconcertante. A pintura sugere que o que é estranho e desconcertante não é a presença da caveira, mas as construções, ornamentos e artificios humanos modelados e colocados à disposição do homem. “For the painting insists, passionately and profoundly, on the representational power of art, its central role in man’s apprehension and control of reality, even as it insists, with uncanny persuasiveness, on the fictional character of that entire so-called reality and the art that pretends to represent it. [...] In the same artistic moment, the moment of passage from the center of the painting to the periphery, life is effaced by death, representation by artifice. The non-place that is the place of the skull has reached out and touched phenomenal reality, infecting it with its own alienation. Jean de Dinteville and Georges de Selve, so present to us in their almost hallucinatory substantiality, are revealed to be pigments on stretched canvas, an illusionist’s trick. They who seem to be present before us exist nowhere, exist then in utopia.” (1984, p. 21). O sentido de estranhamento da pintura assinala que, assim como as conquistas humanas são acúmulos efêmeros e voláteis, os modos de autoformação artificiais representados na pintura, a conquista do conhecimento são completamente absurdas quando colocados diante da morte.