

REPRESENTAÇÃO DA CONSCIÊNCIA NO DRAMA DE SHAKESPEARE *REPRESENTATION OF CONSCIENCE IN SHAKESPEARE'S DRAMA*

Carlos Roberto Ludwig¹
Doutor em Letras
Universidade Federal do Tocantins
(carlosletras@uft.edu.br)

RESUMO: Este artigo investiga o problema da consciência e ambição na obra de Shakespeare, em particular na peça Macbeth. A figura paterna idealizada causa tais tensões. Do mesmo modo, os mecanismos superegoicos da cultura na sociedade Tudor e Elisabetana permeiam as peças como um vetor que direciona sentimentos ambíguos, determinando a consciência moral e as decisões éticas do indivíduo. Vale notar que, muito embora a consciência em Macbeth seja ocultada e negada, aparece nas expressões corporais e na perturbação das personagens e surge, pois, como uma espécie de sonho involuntário.

Palavras-Chave: Consciência em Shakespeare. Ambição em Macbeth. Imaginação e Consciência.

ABSTRACT: This article inquires on the problem of conscience and ambition in Shakespeare's work, in particular in Macbeth. The paternal figure idealized causes such tensions. Likewise, the cultural superegoical mechanisms in Tudor and Elizabethan society pervade the plays as a vector that directs ambiguous feelings, determining the subject's conscience and ethical decisions. It is worth noting that, even though conscience in Macbeth is occluded and denied, it appears in the bodily expressions and in the characters' disturbance and, therefore, it emerges as a kind of involuntary dream.

Key-Words: Conscience in Shakespeare. Ambition in Macbeth. Imagination and Conscience.

Introdução

As relações em que a figura monárquica recebe um investimento ambíguo encontram relações nas concepções várias da palavra consciência existentes na obra de Shakespeare. Elementos superegoicos da cultura, como as Homilias pregadas nas igrejas e a doutrina retributiva divina são notadas na consciência e conseqüentemente na ação do indivíduo (FRYE, 1984). Um dos elementos ao qual a concepção de consciência está atrelada é o sentimento de culpa. Nesse sentido, essa ambivalência emocional em relação às figuras paternas e monárquicas pode ser percebida na obra de Shakespeare. Por exemplo, a destronação do rei gerava sentimentos ambíguos com relação ao rei e ao ato de destroná-lo. Temia-se, pois, as conseqüências desse ato de violação da figura de um rei ungido (KANTOROWICZ, 1997). Assim, os

¹ Professor do curso de Letras da Universidade Federal do Tocantins (UFT), atuando como coordenador e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras do Campus de Porto Nacional.

sentimentos ambíguos em relação à figura de um soberano geravam conflitos da consciência que são representados no drama de Shakespeare. Não só a violação de uma figura paterna idealizada e envolta numa aura mística causa tais tensões, mas também os mecanismos superegoicos inscritos na sociedade Tudor e Elisabetana permeiam as peças como um vetor que direciona os sentimentos ambíguos, determinando a consciência moral e as decisões éticas do indivíduo.

Muitos críticos, como Bradley (2009), Stauffer (1949), Rossiter (1961) e Knight (1961; 2001), assinalam que *Macbeth* (1997a) é a peça da consciência e da ambição. Surpreendentemente, 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*. Pode-se contrastar a consciência de Claudius com a de *Macbeth* e *Richard III*. Muito embora a consciência em *Macbeth* é negada, surge como um delírio involuntário, verdadeira irrupção do “superego” (como, com a visão do fantasma de Banquo). Pode-se contrastar a atitude de Claudius com a de *Macbeth*, pois Claudius analisa seu remorso de modo metódico e até pragmático, sem perder a razão, e a prece de Claudius se decompõe numa pesagem das vantagens ou desvantagens de seu arrependimento, ao passo que a consciência de *Macbeth* é irracional, quase que involuntária.

Modulações da palavra consciência no drama de Shakespeare

As relações em que a figura monárquica recebe um investimento ambíguo encontram reflexo nas concepções várias da palavra consciência existentes na obra de Shakespeare. Elementos superegoicos da cultura, como as Homilias, a doutrina dos dois corpos do rei tem reflexo na consciência e conseqüentemente na ação do indivíduo. A teoria dos dois corpos do rei condenava o regicídio, pois se tratava do assassinato, num de um mero súdito, mas de um rei ungido e tido como representante de Deus na terra (KANTOROWICZ, 1997). Um dos elementos ao qual a concepção da consciência está atrelada são sentimentos como culpa, piedade e remorso. Nesse sentido, analiso abaixo as várias acepções da palavra consciência em Shakespeare.

Consciência como função superegoica: Uma das figurações do termo consciência é a de função superegoica. Caracteriza-se como um frêmito de culpa pelo

temor de ser punido. Nesse caso, tem-se o exemplo de Cláudio, no primeiro momento 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!*² (SHAKESPEARE, 1985, p. 97). Nessa cena, notam-se os primeiros indícios de remorso que começam a perturbar Cláudio quanto à sua culpa, como um temor de ser punido pelo assassinato de seu irmão. Essa acepção era muito comum na Era Elisabetano-jacobina como uma figuração da estrutura superegoica da consciência combinada com os mecanismos punitivos da época. No mundo cristão elisabetano, a consciência é a faculdade de reflexão moral que é definida por dogmas religiosos, que determinavam em grande parte os mecanismos punitivos da época. Como assinala Keith Thomas (1991), 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.

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 e de determinar o ato a partir dos elementos que não são imediatamente colocados frente à ação. Inclui-se aqui não só a memória consciente, mas inconscientes cristalizações superegoicas interiorizadas no indivíduo. Nesse sentido, a consciência é a faculdade de ter ciência sobre as diversas questões, envolvidas na vida, na 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?”³ (SHAKESPEARE, 2007, p. 850). Consciência aqui é a razão, a faculdade de pensar e refletir sobre sua condição humana, 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.

A consciência como o próprio ato de cognição: A consciência como o próprio ato de cognição caracteriza-se por retornar a ideias fixas, como a exemplo de Hamlet preso à sexualidade materna. Isso não se dá com clareza na peça, mas

2 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.

3 Assim ouvi dizer. Oh, esses homens, esses homens! Eles pensam com a razão?

somente nos momentos de crise e *páthos*. Acontece como um ato e uma tentativa de racionalização, mas, por trás disso, está o receio de tocar o medo temido e então isso se processa como 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. Em *Macbeth*, no solilóquio do Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow (SHAKESPEARE, 1997, p. 152-154) 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.⁴ (SHAKESPEARE, 1985, p. 99)

Inicialmente, trata da consciência como consciência moral, mas depois cria uma torção de sentido, através de um desliza na sintaxe dos versos, passando da consciência da morte para a consciência ética. É visto então como a consciência 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.

Consciência moral: No tocante à consciência no sentido de 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 superegoica 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 superegoica. É a imposição 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

⁴ 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.

consciência no final da peça, como profetizara Queen Margaret: *The worm of conscience still begnaw thy soul*⁵ Ricardo observa que

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.⁶ (SHAKESPEARE, 2009, p. 396-398)

A angústia de Richard é revelada aqui involuntariamente, ato impensado, expressão da função superegoica incrustada na consciência. O temor antecipatório de ser punido não se manifestara, a princípio, em Richard III, mas surge como efeito retroativo tardio da ação. Ao contrário, no caso de Macbeth, em que a palavra consciência não figura na peça, mas 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?*⁷ (SHAKESPEARE, 1997, p. 20). A consciência em Macbeth se apresenta de forma muito mais concreta, orgânica, representada não através do conceito em si mesmo, mas através da reencenação 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 sob a forma 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 consequências de seu ato. Essas manifestações do corpo se situam também no olhar das personagens, particularmente nos momentos de absorção de Macbeth.

⁵ O verme da consciência há de corroer tua alma!

⁶ 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.

⁷ 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?

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 uma dimensão negativa em que ela se dissolve numa negação da ação. Por exemplo, 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 vê-la desse modo: Hamlet se interpõe entre o público e a mãe e o que vemos não é o que ela de fato é, mas o que Hamlet pensa que ela é. Embora exista uma positividade de regularidade, essa é modulada pelo fantasma 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. 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 ideia de ordem superegoica justificada por preceitos morais, teológicos, éticos e a ambição do casal se opõem às repreensões de Lady Macbeth.

Nesse sentido, Montaigne considera a afirmação do homem até mesmo em seus defeitos e suas paixões. Por exemplo, a cólera, os vícios, a incerteza, a ambição e tudo o que o homem tem de degradante leva à descoberta mais profunda do humano e permite a passagem da humildade à afirmação do homem. A paixão nos leva a agir melhor do que a razão, conforme realça Friedrich (2010, p. 185). Nesse ponto, a sabedoria de Montaigne distingue-se das de seus contemporâneos, pois ele não quer comandar ou se subjugar, sacrificar ou vencer, mas simplesmente obedecer e vibrar em “seu sentimento com a humanidade e nela se realizar”. (2010, p. 189).

A Consciência em *Macbeth*

Com relação à consciência e à imaginação de Macbeth, instantes antes de assassinar Duncan, o solilóquio em que ele imagina duas adagas 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 half world
Nature seems dead, and wicked dreams abuse
The curtain'd sleep.⁸ (SHAKESPEARE, 1997, p. 47-49)

A consciência de Macbeth apresenta um traço profundamente imaginoso. Macbeth é a personagem mais imaginosa de Shakespeare. Imagina 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 há uma espécie de impulsão que Macbeth não consegue controlar:

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

⁸ Isso é uma adaga 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 pego 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 natura parece morta e sonhos maus enganam / O sono velado.

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 autoafirmação 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 de surtos fantasmáticos que o atormentam pelo seu crime, ao passo que a decisão é racionalizada.

A imaginação provocada pela consciência era percebida pelas bruxas no período. Banquo nota que Macbeth está absorto em sua imaginação, após saber que é Barão de Cawdor: *Look, how our partner's rapt*⁹ (SHAKESPEARE, 1997, p. 21) e quando ambos veem as bruxas pela primeira vez e elas lhe predizem que será rei: *Sir, why do you start, and seem to fear / Things that do sound so fair?*¹⁰ (SHAKESPEARE, 1997, p. 15). A fantasia, a imaginação e no sonho possibilitam entrever que há algo indeterminado que só se evidencia em tais estados.

A força da imaginação, como se observa na cena da visão dos dois punhais em Macbeth, deixa claro como a imaginação e a consciência são consequências 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 ideia fixa e 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. Quando ouve um sino tocar, afirma: *I go, and it is done; the bell invites me. / Hear it not, Duncan; for it is a knell / That*

⁹ Vê como nosso parceiro está absorto.

¹⁰ Senhor, por que se abstém e parece temer / coisas que soam justas e belas.

*summons thee to heaven or to hell*¹¹ (SHAKESPEARE, 1997, p. 50). Nesse momento, Macbeth já tomou a decisão de matar Duncan e o que era imaginação torna-se realidade.

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

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.¹² (SHAKESPEARE, 1997, p. 53)

Macbeth não compreende porque não conseguiu pronunciar “Amém”, o que demonstra que ele tem escrúpulos morais, atormentado por sua consciência. O pavor impede que ele ore, porque ele acredita que possa absolvê-lo do crime. Aqui é evocada a ideia de que o temor e a consciência de Macbeth estão condicionados a preceitos morais que determinavam a conduta no período. Seu temor sugere 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. Quanto mais conturbada a consciência, tanto mais a expressão do *páthos* se intensifica, de modo que esta traz à tona as complexidades e ambiguidades de caráter das personagens, as indecisões e tencionamentos psicológicos. Shakespeare revela não só o lado sinistro e cruel de seus protagonistas, mas sobremaneira deixa aflorar sentimentos ambíguos e incompreensíveis inerentes à condição humana, como a indecisão de Hamlet e Macbeth. A profundidade psicológica das personagens é realçada, portanto, pela consciência que adensa os meandros da mente humana que eclodem nas expressões do *páthos* e nas rupturas linguísticas dos solilóquios.

¹¹ Eu vou e está decidido; o sino me convida. / Não o ouça, Duncan; por é um toque fúnebre / Que te íntima a ir para o céu ou inferno.

¹² 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 o “Amém” / Ficou preso na minha garganta.

No diálogo seguinte entre Macbeth e Lady Macbeth, percebe-se a introdução do tema da perda do sono, que ecoará na 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?
 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.'¹³ (SHAKESPEARE,
 1997, p. 53-54)

A imagística do sono é reiterada a partir dessa cena como um tema constante. Ao matar Duncan em pleno sono, Macbeth “matou o sono”. 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 perturbação de sua consciência. Macbeth, ao matar o sono, “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,

¹³ 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.”

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!¹⁴ (SHAKESPEARE, 1997, p. 55-57)

As batidas de Macduff no portão apavoram Macbeth que teme que os indícios revelem seu crime, como um ato de sua consciência atormentada. Knight 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” (2001, p. 124).

É nítido que, no momento em que Macbeth mata Duncan, há uma ruptura na relação de Macbeth e Lady Macbeth. Ele parece não mais 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. 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 (ADELMAN, 1992, p. 130-164).

É importante analisar 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

¹⁴ De onde batem? / Como é assim comigo, quando cada barulho me assusta? / Que mãos estão batendo? Hei! Elas arrancam meus olhos. / Todo o grande mar de Netuno lavará 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!

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 muito cordiais logo depois de ouvirem as profecias das Bruxas de que Macbeth será rei e que os descendentes de Banquo serão reis. Muito 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.

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 que não seguiu “o caminho do mal”. Na cena do Banquete, o fantasma de Banquo volta para atormentá-lo como uma espécie de punição. Shakespeare cria personagens correlatas como Macbeth e Banquo, Otelo e Iago, como artifícios estéticos para 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.¹⁵ (SHAKESPEARE, 1997,
p. 72, 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*

¹⁵ 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.

hush! no more sugere as mesmas repreensões anteriores de Macbeth *Till then, enough!*. Hegel (1974) 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 ideia de matá-lo, o público já sabe que Banquo é uma ameaça para Macbeth e que, por isso, corre grande perigo. Trinta e oito versos depois, Macbeth já concebeu a ideia 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.¹⁶ (SHAKESPEARE, 1997, p. 74-75)

Nota-se que a singular consonância entre Macbeth e Banquo entra em colapso aqui. A comparação entre Marco Antônio e Júlio César é reveladora. Macbeth e Banquo estão em sincronia, Banquo sempre encobrindo a ação de Macbeth. O grau de confiança e 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!

¹⁶ Nossos temores de Banquo / Cravam fundo; e em sua realeza da natureza / Reina aquilo que quer ser temido / [...] e, sob ele, / Meu gênio é exprobado; como dizem também / O de Marco Antônio foi por César.

Rather than so, come fate into the list.¹⁷ (SHAKESPEARE, 1997, p. 75)

A sucessão de Banquo atormenta Macbeth por ser uma ameaça ao seu poder, pois 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. Nesse sentido, o temor de que os descendentes de Banquo venham a ocupar o trono de Macbeth é atormentador. 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.¹⁸ (SHAKESPEARE, 1997, p. 92)

Macbeth vê o fantasma de Banquo e diz o que não convém. Por conseguinte, todos começam a suspeitar, a partir dessa atitude de Macbeth, de que ele é um regicida. Macbeth não consegue mais abrandar sua consciência, pois, como sugere, até os mortos retornam dos túmulos. Mesmo que Banquo esteja morto, não é possível que Macbeth contenha seu medo e imagine fantasmas que lhe atormentam.

Por isso, Macbeth reage às alucinações revelando seu crime. Ele questiona a natureza de suas alucinações que o dominam e o perturbam. Macbeth não entende como os fantasmas podem dominar sua própria vontade e coragem. Para um general honrado como ele, ser dominado por uma alucinação é uma forma de punição humilhante. O humano é encurralado em seus mistérios e enigmas, impotente de controlar essas forças misteriosas, bem como de se conhecer.

¹⁷ 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.

¹⁸ 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.

Nesse sentido, Time (1999) faz um estudo sobre a criminologia em Shakespeare. 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. Mesmo que fatores como a punição sejam bastante significativas no período, Lady Macbeth insiste para que Macbeth “tomar o caminho mais curto” (SHAKESPEARE, 1997, p. 27). 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 e ambos é 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, da ética e da justiça.

Em relação a isso, nota-se a ambiguidade das bruxas em Macbeth. 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). Simbolizam, de fato, seres que muito mais enlouquecem Macbeth do que preveem o futuro. Mesmo no início da peça já apresentam esse traço, pois nem sempre dizem o que vai acontecer, mas 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, lembra-se 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.¹⁹ (SHAKESPEARE, 1997, p. 152)

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 nothing²⁰ (SHAKESPEARE, 1997, p. 152-154).

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*²¹ (SHAKESPEARE, 1997, p. 145-146). O imaginário do palco de um teatro como espelho do mundo e da vida, como aponta Rousset (1995), aparece para representar a força e o impacto da consciência e do *páthos* de Macbeth, do

¹⁹ 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.

²⁰ 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 objetos 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.

²¹ Já vive o bastante: o caminho de minha vida / Pende para o ocaso, para a folha amarelada.

reconhecimento de que sua trajetória chega 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.

Considerações finais

Há, portanto, uma atitude de estranhamento de Macbeth com relação a seu ato, logo após matar Duncan. 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 e, ao mesmo tempo, pelo maravilhamento das conquistas humanas. No fim de tudo, Macbeth vê o sentido da vida e da condição humana como transitoriedade que não pode perdurar, a não ser através da transcendência, mas que é breve como a luz de uma vela.

Existe algo de incompreensível e inexprimível nos solilóquios de Macbeth, que não pode ser demonstrado através das palavras, mas apenas sugerido pela linguagem metafórica. 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 ideias numa única imagem, como assinala Spurgeon (2006). Macbeth chega ao final da peça 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.

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 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, como Macbeth sugere que tudo não passa de brinquedo (SHAKESPEARE, 1997, p. 65). A tragicidade 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.

Referências

ADELMAN, J. **Suffocating Mothers**: fantasies of maternal origin in Shakespeare's plays, Hamlet to Tempest. New York: Routledge, 1992.

BRADLEY, A. C. **A tragédia Shakespeariana**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FRYE, R. M. **The Renaissance Hamlet**: Issues and Responses in 1600. New Jersey: Princeton University Press, 1984.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. Coleção Filosofia & Ensaios; tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 2005.

_____. **Werke in Zwanzig Bänden 1**: Frühe Schriften. Theorie Werkausgabe. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

HONAN, P. **Shakespeare**: uma vida. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KANTOROWICZ, E. H. **The Kings' two bodies**: a study on mediaeval political theology. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

KNIGHT, G. W. **The sovereign flower**. London: Methuen, 1961.

_____. **The Wheel of Fire**: Interpretations of Shakespearean Tragedy. London: Methuen, 2001.

ROSSITER, A. P. **Angel with Horns and other Shakespeare Lectures**. London: Longmans, 1961.

SHAKESPEARE, W. **Complete Works**. Oxford: Oxford University Press, 2007. _____. **Hamlet**. Editado por Harold Jenkins. London: Arden, 1985.

_____. **Henry V**. London: Penguin, 1994.

_____. **Julius Caesar**. Editado por Norman Sanders. London: Penguin, 1976.

_____. **Macbeth**. Editado por Kenneth Muir. London: Arden, 1997.

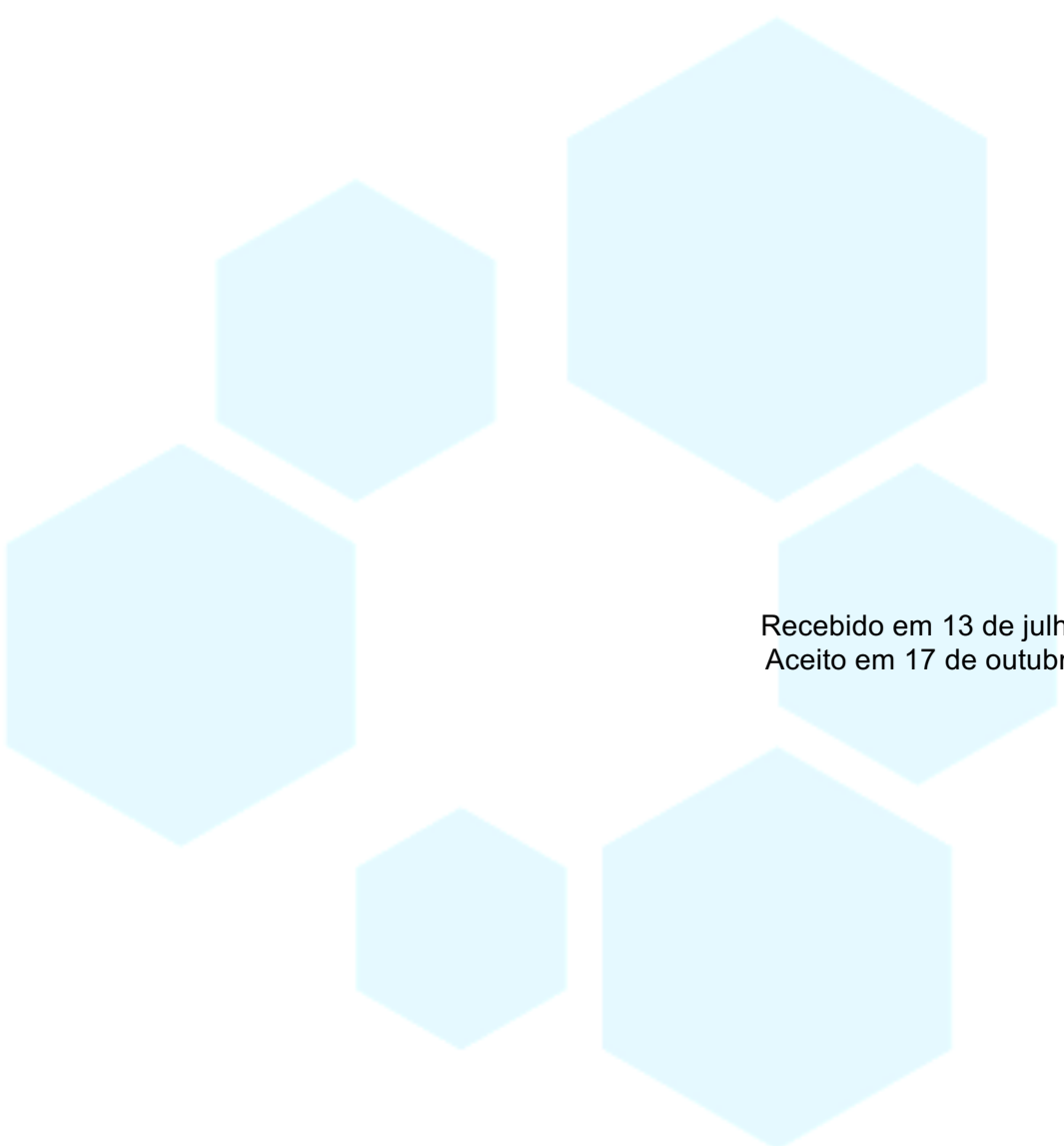
_____. **Othello**. M. R. Ridley (ed.). The Arden Edition. London e New York: 1993.

_____. **Richard III**. Editado por Antony Hammond. New York: Matheun, 2009.

SPURGEON, C. **A imagística de Shakespeare**. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

THOMAS, K. **Religion and the Decline of Magic**. London: Penguin, 1991.

TIME, V. M. **Shakespeare's Criminals: Criminology, Fiction, and Drama**. Greenwood Press, 1999.



Recebido em 13 de julho de 2016
Aceito em 17 de outubro de 2016