



A TEATRALIZAÇÃO DA CONSCIÊNCIA: OS AUTOS MEDIEVAIS EM *MACBETH* DE SHAKESPEARE

Carlos Roberto Ludwig¹

Resumo

Esse ensaio visa a analisar elementos dos autos medievais, as *Peças de Mistérios* e as *Moralidades*, na tragédia shakespeariana, em particular em *Macbeth*. Tais elementos são ora sugeridos na peça, ora são representados por características das personagens da peça, que evocam as figuras alegóricas das peças da Idade Média. É o caso das figuras do anjo bom e o anjo mal, que sugerem as representações da consciência. Tais representações foram introduzidas na Renascença Inglesa com fins morais, de contenção de desordem social e de proteção da figura do soberano. Além disso, analisarei também elementos da estrutura de pensamento medieval em Shakespeare, como a ideia de céu escalonado e a ideia de ordem e desordem no período. Em *Macbeth*, é nítida a teatralização da consciência e da ambição, representados no casal Macbeth e nas sugestões vocabulares da peça.

Palavras-Chave: Consciência na Tragédia Shakespeariana. Imaginário Medieval em Shakespeare. Autos Medievais.

1. Um Prelúdio à Teatralização: As Peças de Mistérios e Moralidades

A obra de William Shakespeare pode ser vista como um complexo produto de várias tradições literárias. Entre elas, pode-se destacar a tradição latina de Sêneca, Plutarco e Ovídio, que Shakespeare estudou e assimilou nas aulas de latim na *Grammar School*. Nela os alunos estudavam latim decorando trechos e representando pequenas cenas das peças estudadas, a fim de formar moralmente os jovens aprendizes. Alguns traços retóricos muito frequentes nos discursos das peças de Shakespeare foram assimilados através das *Homilias* lidas nas igrejas na era Tudor e Elisabetana. *The Book of Homilies* lido nas igrejas, recomendava obediência absoluta aos soberanos e condenava contendas e rebeliões, uma vez que violavam o poder divino supostamente concedido aos reis. 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.

Além dessas influências na obra de Shakespeare, a tradição popular foi fundamental para a configuração da obra do dramaturgo, ou seja, as peças de *Mistérios* e

¹ Doutorando em Letras - Literaturas de Língua Inglesa, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), desenvolvendo o Projeto de Pesquisa *Inwardness in Shakespeare's Drama*, orientado pela Profa. Dra. Kathrin H. Rosenfield (UFRGS).

Moralidades. As peças de *Mistérios* ou *Peças de Milagres* eram representações públicas que encenavam a história do universo desde a criação até o juízo final. Eram representações similares às estações da crucificação de Cristo pintadas nas igrejas, as quais mostravam didaticamente cenas da Bíblia como a criação, o dilúvio, a história de Caim e Abel, a morte de Cristo. Esse tipo de encenação pode ser ainda visível em Shakespeare como em **Richard II**, em que o descoroamento do rei acontece em pequenas seções que encenam a perda do coroa, depois a perda do cetro, a tirado do manto do rei e por fim a dissolução da figura do rei. Talvez isso aconteça também em **Rei Lear**, em que o rei primeiro entrega o trono, depois amaldiçoa Cordélia, perde o respeito das filhas, perde seu séquito, numa outra seção perde a lucidez, perde a única filha que o ama de fato 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, só que às avessas.

Enquanto que as *Peças de Mistérios* ensinavam a história bíblica do universo, as *Moralidades* representavam problemas da alma do indivíduo. Segundo Stephan Greenblatt (2004), as *Moralidades* eram "sermões seculares feitos para mostrar as terríveis consequências da desobediência, preguiça e dissipação. Tipicamente, uma personagem - uma abstração incorporada com um nome como Humanidade ou Juventude - desvia-se de um guia apropriado como a Recreação Honesta e a Vida Virtuosa e começa a gastar seu tempo com a Ignorância, Tudo-Por-Dinheiro ou Devassidão e Desordem." (GREENBLATT, 2004, p. 31). Conforme Greenblatt, Shakespeare provavelmente assistiu ao *Interlude of Youth*, representado em Stratford-upon-Avon em 1569. Essas peças eram encenadas pelas guildas, que eram corporações de artífices e trabalhadores que se reuniam depois do trabalho para representar essas peças. Cenas como a dos Coveiros e a dos atores em **Hamlet**, a peça dentro da peça em **Sonho de uma noite de verão** e a cena do porteiro em **Macbeth** podem ser consideradas resquícios dessas *Moralidades* nas peças de Shakespeare.

As *Moralidades* eram muito comum no século XIV e XV, mas persistiam ainda no século XVI. Vários Autos foram escritos na época, tais como os de Gil Vicente, como o **Auto da Alma** e o **Auto da Barca do Inferno**, e Calderón de la Barca, com sua peça **La vida es sueño**. Nesses autos, os conflitos da alma eram encenados a fim de se discutir o destino humano após a morte, de modo que ensinassem moralmente que o homem deveria seguir preceitos cristãos para merecer o paraíso como uma recompensa divina. Marlowe apresenta traços muito fortes em seu **Dr. Faustus**, com a encenação do pacto de Faustus com o diabo e sua danação. Marlowe representa a consciência de Faustus através de personagens como o anjo bom e o anjo mau. Há também a presença dos sete pecados capitais, Lúcifer, Belzebu e espíritos.

2. O Micro-cosmos e o Macro-Cosmos Medieval em *Macbeth*

Macbeth é uma peça que retoma elementos do período medieval, principalmente as noções de micro e macro-cosmo. Theodor Spencer (1966) afirma que há na peça uma profunda relação entre o caráter humano e a natureza. Elementos do cosmos estão interligados com a ação do homem: há uma constante perturbação da natureza. Paira no ar uma atmosfera de sangue e tumulto em que a ordem é invertida, como também os homens e animais tornam-se antinaturais. A confusão do mundo político não só está presente na natureza, como também é identificada com esse mundo. E o centro dessa discussão 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.

É, de fato, a peça mais impactante, mais sombria, violenta e terrível de Shakespeare. A noite e o terror da peça causam tal impacto. A maioria das cenas ocorrem à noite e isso reflete profundamente no caráter das personagens. Também é lembrada a todo o instante na peça. É dela que o sono foi expulso. É ela que governa o mundo e luta contra o crepúsculo. É na noite que tudo acontece. É invocada por Lady Macbeth para agir sobre ela e para dar-lhe força e coragem, para cobrir com uma máscara o rosto de seus atos. A noite age, transforma e domina o cosmos da peça. Nesse sentido também, o soturno e o sombrio também são bastante marcantes na peça. Macbeth afirma que “So foul and fair day I have not seen.”² (SHAKESPEARE, 1997b, p. 14). Isso ecoa nas falas iniciais da peça, em que as bruxas apresentam toda a tensão da peça. Assim como em **Hamlet**, 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, a cena das bruxas também funciona como tal.

É interessante se observar que o macro-cosmos da peça reflete e é de certa forma o micro-cosmos da consciência e da mente conturbada de Macbeth. É como se os personagens da peça agissem conforme a lógica conturbada e arruinada do tirano. Todos estão presos nesse calabouço de sua consciência sem entender o que está acontecendo. **Macbeth** é uma das peças que mais tem perguntas e dúvidas sobre o que está acontecendo, sendo que várias cenas da peça iniciam com perguntas. Todos se questionam onde estão, o que são, para onde vão, o que fazer, enfim perguntas que refletem dúvidas ontológicas sobre o homem, a natureza do cosmos em que estão presos, e sobre quais as atitudes devem tomar, em particular, sobre o tirano e destino da Escócia. Ninguém consegue entender o que é esse cosmos e qual sua lógica de funcionamento. É uma máquina que funciona de modo obscuro e fechado, comandado pela figura do tirano. Enfim,

² Um dia tão turvo e tão belo eu nunca vi.

as perguntas não acabam e permanecem sem resposta; não podem ser respondidas. Perguntas sobre a existência de seres, fatos, coisas, sobre a natureza do homem e do cosmos. É tudo tão obscuro, sinistro e incompreensível que há outra coisa a fazer senão fugir ou suportar a pressão de uma natureza que avassala, perturba e destrói. Nota-se que Shakespeare usa isso como um recurso mimético para encenar os problemas da consciência e das tensões psicológicas das personagens, algo que já não é mais mimetizado de forma estanque e formal como era na Idade Média, mas de modo muito mais sutil e velado.

Nessa lógica caótica, a natureza reage em conflito com as leis naturais. A relato do canibalismo dos cavalos de Duncan e de uma coruja que devorou um falcão é surpreendente e configura um reflexo desse cosmos rompido pelo crime e pela usurpação:

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.

ROSS. 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.³ (SHAKESPEARE, 1997b, p. 69-70)

A natureza se caracteriza como anti-natural, sem que haja limites e ordem nas leis primevas da natureza. Na verdade, essa ordem cósmica da peça parece ser guiada por desígnios determinados pelo tirano e seus atos. É como se o eixo do Estado e da natureza girasse em torno da natureza e da vontade de Macbeth. A obra de Tillyard (1958) 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 ideia 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

³ **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. **Ross.** 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. / **Ross** Fizeram isso, sim, para a

Inglaterra, com a redefinição da ordem geocêntrica para a ordem heliocêntrica, defendida por Copérnico e depois por Kepler e Galileu.⁴

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. 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. (TILLYARD, 1958, p. 10)

A ideia 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.²⁰ 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 “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 macrocosmo” (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

surpresa de meus olhos / Que viram isso.

⁴ Para um estudo mais detalhado sobre isso, veja LUDWIG, C. R. **Tensões Políticas e Psicológicas em Macbeth e no Drama de Shakespeare**. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Dissertação de Mestrado.

modelo do cosmo” (DELUMEAU, 2003, p. 286).

Essa mesma ideia reaparece em **Hamlet**, que define o homem como o paragon 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!"⁵ (SHAKESPEARE, 1997a, p. 253-254). 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. (TILLIARD, 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 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 restabelecer a ordem sociopolítica, incentivar o desenvolvimento econômico e cultural, além de ser de certa forma tolerante às práticas religiosas católicas e protestantes. Daí uma consequente idealização da figura da rainha, tomada como enviada divina para uma Inglaterra que vinha sofrendo com as guerras civis e religiosas. Por exemplo, Sir Philip Sidney, em seu poema *The Lady of May*, faz um elogio lírico-épico a Elizabeth I. Assim também, 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 era considerada fonte de alimento e conforto.

⁵ 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

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 ideias 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). 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” (COLLINS, 1984, p. 4). A ideia de ordem operava como um elemento definidor da consciência moral, processando assim a “redefinição do sentido” do princípio ordenador cultural e histórico.

No começo da peça, já na cena 2 do ato I, Macbeth reage às bruxas, denotando que há algo rompido, fora de ordem e anti-natural nele e no cosmos da peça: "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?"⁶ (SHAKESPEARE, 1997b, p. 20). A natureza desconexa atua nas esferas individuais e cósmicas da peça, funcionando de modo avesso à ordem natural, mas seguindo uma lógica caótica e neurótica governada pela mente conturbada de Macbeth.

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

paragão dos animais!

⁶ Se bom, porque eu cedo a essa sugestão / Cujas imagens horríveis deixam meus cabelos em pé / E faz meu coração fixo bater contra as costelas, / Contra o uso da natureza?

Para se romper essa ordem cataclísmica, será preciso que alguém de fora dessa natureza interfira aí, o que só será conseguido através do sacrifício do tirano. Apenas Malcolm, Donalbain e Macduff consegue escapar da alçada do tirano. E serão eles que irão pedir auxílio do exército inglês para romper o caos regido por Macbeth. Como veremos a seguir, eles vão representar aspectos morais que Macbeth não conseguiu destruir.

3. A Teatralização da Consciência e da Ambição em Macbeth

A cena inicial das bruxas de **Macbeth**, bem como outras cenas banidas por muitos críticos, são fundamentais para a estrutura da peça e do destino das personagens. Ela recobre toda a peça e determina os rumos assumidos pelo cosmos. Essa cena vai ecoar implícita e explicitamente por toda a peça, tanto na sua estrutura profunda, como na atmosfera sombria e nas falas das personagens. Uma das primeiras falas de Duncan “O que ele perdeu o nobre Macbeth ganhou” (SHAKESPEARE, 1997b, p. 11) remete à fala das bruxas da cena I: “When the battle’s lost and won.”⁷ (SHAKESPEARE, 1997b, p. 03). Essa reverberação da fala das bruxas na estrutura e no caráter dos personagens demonstra um cosmos agregado por forças múltiplas e invisíveis que retornam a todo o instante para redefinir os rumos e para lembrar a impossibilidade de se escapar do destino e dessas forças atuantes em esferas além do mundo físico, mas que às vezes assumem formas corporais para uma manifestação momentânea e definidora do mundo da peça.

As cenas das bruxas podem funcionar como uma espécie de teatralização da tentação e da ambição. São elas que incitam Macbeth de levar adiante seu crime, possivelmente prometido a Lady Macbeth. Elas despertam um desejo possivelmente adormecido em Macbeth. Por outro lado, essa teatralização pode ser fruto do desejo oculto de Macbeth de se tornar rei. Shakespeare sabia muito bem criar mecanismos que refletem a consciência de um personagem. Como no **Dr. Faustus** de Marlowe, em que a consciência pode ser representada pelo anjo bom e pelo anjo mau, o desejo de Macbeth, assim como o de Lady Macbeth, pode ser representados pelas bruxas.

Outro aspecto que possivelmente as bruxas podem estar demonstrando são as dimensões sombrias da mente conturbada de Macbeth. A caracterização e constituição física das bruxas como mulheres com barbas, músculos e deformações físicas revelam essa mente conturbada do tirano. A descrição que Banquo e Macbeth fazem das bruxas é bastante típica às descrições da época, conforme nos relata Mainka, em seu livro **Mulheres, bruxas e criminosas**. Basta lembrarmos também que a constituição física de **Ricardo III**, que é corcunda, tem um braço deformado e é manco, revela justamente sua mente e consciência deformadas e malignas. Em **Macbeth**, Shakespeare parece projetar esse

⁷ Quando a batalha estiver vencida ou perdida

estado mental deturpado em figuras exteriores ao personagem, do mesmo modo que Marlowe fez em **Dr. Faustos**. As bruxas representam portanto a consciência deturpada de Macbeth, como também sua ambição renegada, mas revigorada com a aparição das bruxas.

Se pensarmos em Duncan, o rei escocês assassinado por Macbeth, veremos que pode assimilar várias figuras como o poder, mas ao mesmo tempo fragilidade. Duncan é extremamente obstinado em sua decisão de matar o Barão de Cawdor, o que revela seu poder e determinação em governar. Mas também Duncan é generoso e bondoso com Macbeth, dando-lhe o título tirado do traidor. Por outro lado, é ingênuo frente ao tirano, não desconfiando que ele possa também lhe trair. Ele admira a bravura e a fidelidade de Macbeth, bem como sua generosidade demonstra um rei que, conforme Adelman em sua obra **Suffucating Mothers** (1992), é parente e pai de Macbeth. A admiração do rei frente às vitórias é realçada pela emoção de Duncan. Para Adelman, Duncan é tanto masculino como feminino; incorpora essas características. É tanto pai como mãe, sensibilidade e firmeza.

Pode-se afirmar que em certa medida Banquo representa, em certo sentido, a consciência de Macbeth. No início da peça, ele acompanha Macbeth quando encontram as bruxas e fica sabendo de suas previsões. É como se fosse um confidente do tirano nessa cena inicial. Talvez por isso, ele será assassinado mais tarde por Macbeth. O diálogo entre eles pode muitas vezes parecer o pensamento de Macbeth sobre as aparições, como na cena 3 do ato I: “**MACBETH**. Your children shall be kings. / **BANQUO**. You shall be king. / **MACBETH**. And thane of Cawdor too: went it not so?”⁸ (SHAKESPEARE, 1997b, p. 17). Em certo sentido, Banquo funciona, de fato, como a consciência de Macbeth na peça. Mas trata-se da esfera positiva da consciência do tirano, ao passo que Macbeth representa a dimensão maligna de sua consciência. O que é interessante notar é que Banquo será morto posteriormente pelo usurpador, que pode significar que Macbeth, assim como matou o sono, matou sua própria consciência também. Se considerarmos a peça partindo dessa dimensão, fica fácil de se explicar por que Banquo não menciona nada sobre as bruxas durante toda a peça, uma vez que ele atua como uma das dimensões da consciência do tirano. Mas ele representa a consciência que não se desviou do caminho moralmente correto na peça, mas é morta no meio da peça. Nota-se como Shakespeare usa recursos sutis para a representação de traços da consciência, o que na Idade Média seguia um padrão bastante determinado e, inclusive, as personagens eram divididas, como o anjo bom e o anjo mal. Shakespeare funde tais personagens que outrora eram separadas para criar um ambiguidades e dimensões muito mais complexas da consciência e da interioridade das personagens.

⁸ **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.

Quando Macbeth assume o trono, Banquo entra em cena proferindo um solilóquio revelador quanto à consciência e ao caráter do tirano:

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.*⁹ (SHAKESPEARE, 1997b, p. 72, grifos meus)

Nesse solilóquio fica bastante nítido a profunda relação entre ambos, de modo que um desperta a consciência do outro ao ponto de Macbeth “matá-la”. A expressão dramática “*But hush! no more*” parece ambíguo na fala de Banquo, parecendo muito mais uma repreensão de Macbeth. Assim também a expressão “*I fear, / Thou play'dst most foully for't*” remete diretamente à consciência de Macbeth que vem à tona e perturba Macbeth, como em outras partes da peça.

Seguindo um esboço pautado nas *peças de moralidades*, há ainda três personagens que direta ou indiretamente apresentam traços de personagens dessas peças. Logo após o assassinio de Duncan, Malcolm e Donalbain fogem da Escócia, e mais tarde também, Ross e Macduff. Se pensarmos nelas como personagens das *moralidades*, perceberemos que Malcolm representaria a Moral, Ross a Piedade e Macduff a Justiça. As falas e ações dessas personagens esboçam suas respectivas personagens morais dos autos medievais.

A personagem Malcolm pode representar a moral na peça, porque julga a si mesmo e Macbeth na peça. Numa de suas falas iniciais, ele relata ao rei que o Nobre de Cawdor confessou suas traições e pediu perdão ao rei. Não é coincidência que o relato da morte de Cawdor fosse feito por essa personagem que apresenta traços morais muito fortes. Após a morte de Duncan, ele questiona Donalbain por que ambos ficam calados perante a morte do rei: “*Why do we hold our tongues, / That most may claim this argument for ours?*”¹⁰ (SHAKESPEARE, 1997b, p. 67). Ele julga Macbeth como um tirano e usurpador, sem limites: “*I grant him bloody, / Luxurious, avaricious, false, deceitful, / Sudden, malicious, smacking of every sin / That has a name...*”¹¹ (SHAKESPEARE, 1997b, p. 125-126).

⁹ 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.

¹⁰ Por que seguramos nossas línguas, / Que podemos mais clamar esse argumento para nós?

¹¹ Denomino-o de sanguinário, / Voluptuoso, avarento, falso, enganador, / Inesperado, malicioso, cheirando a todo o tipo de pecado / Que tenha nome...

Malcolm também coloca-se como inapto a governar por não ter caráter moral condizente com o de um soberano justo:

But I have none: the king-becoming graces,
As justice, verity, temperance, stableness,
Bounty, perseverance, mercy, lowliness,
Devotion, patience, courage, fortitude,
I have no relish of them, but abound
In the division of each several crime,
Acting it many ways. Nay, had I power, I should
Pour the sweet milk of concord into hell,
Uproar the universal peace, confound
All unity on earth.¹² (SHAKESPEARE, 1997b, p. 127-128)

Malcolm tenta agir moralmente, ponderando sobre sua conduta. Por fim, descobre-se apto a governar. A consciência de Malcolm corresponde à de um príncipe herdeiro, que precisa mostrar-se confiável e, de certa forma, moralmente decente para com seu reino. Esse comportamento moral fica explícito em sua fala, quando em seguida Malcolm nega o que disse sobre si mesmo, julgando-se capaz de governar a Escócia: "Unspeak mine own detraction, here abjure / The taints and blames I laid upon myself, / For strangers to my nature."¹³ (SHAKESPEARE, 1997b, p. 129) Em relação a Macduff, Malcolm também age demonstrando sua dimensão moral profunda. Quando Macduff fica sabendo que sua família foi trucidada, Malcolm reage: "Dispute it like a man." (IV, 3). Macduff representaria na peça a justiça, na medida em que pondera sobre matar ou não o tirano e vingar-se de sua família. É exatamente ele quem vai decapitar Macbeth no final da peça. Se pensarmos em Ross, ou mesmo Macduff, como um personagem que lamenta o Estado da Escócia, veremos que apresenta alguns traços de piedade que são muito marcados na fala dele:

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...¹⁴ (SHAKESPEARE, 1997b, p. 132)

Ele fala como um mensageiro que traz as notícias da Escócia, mas lamenta seu estado de destruição e sofrimento. Não estou dizendo que **Macbeth** seja uma *moralidade*, mas essa peça apresenta traços que reverberam e ecoam esses autos medievais. Mas o aspecto moral de **Macbeth** é sugerido por esses traços, ativando a consciência de *todas as*

¹² Mas não tenho nenhuma: as graças do futuro rei, / Como a justiça, a verdade, temperança, equilíbrio, / Liberalidade, perseverança, piedade, humildade, / Devoção, paciência, coragem, força de espírito, / Não as possuo, mas estou pleno / Nas múltiplas categorias de crimes, / Cometendo-as de várias maneiras. Não, se eu tivesse poder, eu deveria / Derramar o doce leite da concórdia no inferno, / Tumultuar o paz universal, confundir / Toda a unidade da terra.

¹³ Desdigo minha própria detração, abjuro aqui / As marcas e culpas que coloquei sobre mim, / Pois são estranhas à minha natureza.

¹⁴ Ai de mim, pobre país! / Quase com medo conhecê-lo. Não pode / Ser chamada nossa mãe, mas nossa sepultura; onde nada, / Mas quem sabe nada, foi visto outrora sorrir; / Onde suspiros e gemidos e gritos que despedaçam o ar / São feitos.

personagens a todo o instante na peça. Bloom afirma que essa seria uma peça Pós-Cristã e que não haveria deuses nessa peça. Ora, na era elisabetana e jacobina, era extremamente complicado e perigoso representar no palco problemas religiosos da época. Desse modo, a sutileza de Shakespeare tem a capacidade de suscitar e discutir problemas morais através desses leves traços das *moralidades*, que ainda persistem na peça. Eles trazem à tona problemas morais e religiosos que certamente tocavam muito mais o público da época do que Macbeth.

Considerações Finais

Macbeth representa, portanto, traços e estruturas dos autos e pensamento medievais assimilados por Shakespeare na escola de Latim, nas homilias lidas nas Igrejas e na tradição popular do período. Dentre tais traços, destacou-se 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 medievais, Shakespeare transpõe para o plano psicológico as tensões políticas. Tanto maior o núcleo de conflitos históricos, tanto maior os embates psicológicos sofridos pelas personagens. Shakespeare funde elementos concretos de sua época com artifícios estéticos.

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 são necessários mecanismos punitivos que determinam a conduta do indivíduo como as ideias de ordem, a política dos dois corpos do rei, a ideia de justiça retributiva e as concepções tiranicídio, monarquismo 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.

Bibliografia

- ADELMAN, Janet. Suffocating Mothers: fantasies of maternal origin in Shakespeare's plays, Hamlet to Tempest. New York: Routledge, 1992.
- BLOOM, Harold. Shakespeare: a invenção do humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- COLLINS, Stephen L. From divine cosmos to sovereign state. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- ENTRE CLÁSSICOS. William Shakespeare. São Paulo: Duetto, 2006. Vol. 02.
- GREENBLATT, Stephen. Will in the World: how Shakespeare became Shakespeare. New York: W. W. Norton & Company, 2004.
- HELIODORA, Bárbara. A expressão dramática do homem político em Shakespeare. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HONAN, Park. Shakespeare: uma vida. Tradução Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LUDWIG, C. R. Tensões Políticas e Psicológicas em Macbeth e no Drama de Shakespeare. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Dissertação de Mestrado.
- MAINKA, Peter (org.). Mulheres, bruxas e criminosas: aspectos da bruxaria nos tempos modernos. Maringá: Eduem, 2003.
- MARLOWE, Christopher. Dr. Faustus. Tradução de João Ferreira Duarte e Valdemir Azevedo Ferreira. Lisboa: Inquérito, 1987.
- SHAKEPEARE. Hamlet. Edited by Harold Jenkins. London: Arden, 1997a.
- SHAKEPEARE. Macbeth. Edited by Kenneth Muir. London: Arden, 1997b.
- SHAKESPEARE. A tragédia do Rei Ricardo II. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s. d.
- SHAKESPEARE, William. King Lear. Editado por Bernard Lott. Essex: Longman, 1987.
- SHAKESPEARE, William. Richard III. \Editado por Antony Hammond. New York: Matheun, 1997.
- SHAKESPEARE. Macbeth. Edited by Kenneth Muir. London: Arden, 1997.
- SPENSER, Theodore. Shakespeare and the nature of man. New York: Collier Books, 1966.
- TILLYARD, E. M. W. The Elizabethan World Picture. London: Chatto & Windus, 1958.