

Macbeth e Banquo: ou os duplos da consciência

Carlos Roberto Ludwig

Submetido em 21 de agosto de 2016.

Aceito para publicação em 07 de novembro de 2016.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 53, janeiro de 2017. p. 159-172

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Quinta-feira, 19 de janeiro de 2017
15:59:59

MACBETH E BANQUO: OU OS DUPLOS DA CONSCIÊNCIA

MACBETH AND BANQUO: OR THE DOUBLES OF CONSCIENCE

Carlos Roberto Ludwig¹

RESUMO: Este artigo investiga a relação ambígua entre Macbeth e Banquo como duplos da consciência na peça *Macbeth*, de Shakespeare. Num certo sentido, Banquo funciona como a consciência de Macbeth que não seguiu “o caminho do mal”, ao passo que a personagem representa a dimensão da consciência que escolheu o crime e a usurpação do trono. Shakespeare criava duplos como Macbeth e Banquo, *Othello* e Iago, como um recurso estético para enfatizar um traço psicológico de uma personagem. É importante analisar esse duplo, porque Banquo sabe que as Bruxas apareceram para Macbeth, contudo, no momento da descoberta do assassinato, nada revela sobre as previsões sobre ele. Além disso, há uma relação ambígua de cordialidade e cumplicidade entre as personagens mencionadas, a ponto de Banquo simplesmente ignorar as ações de Macbeth.

Palavras-Chave: Consciência; Duplos; Macbeth e Banquo.

ABSTRACT: This essay investigates the ambiguous relationship between Macbeth and Banquo as the doubles of conscience in the play *Macbeth*, by Shakespeare. In a certain sense, Banquo works as Macbeth's conscience that did not follow the “wrong way”, whereas Macbeth represents the dimension of conscience that chose the crime and the usurpation of the throne. Shakespeare created doubles such as Macbeth and Banquo, *Othello* and Iago, as an aesthetic device to enhance a character's psychological trait, as Macbeth's conscience. It is important to analyze the double, because Banquo knows that the witches appeared to him, yet in the very moment when the crime unveiled, he reveals nothing about Macbeth's prediction. Moreover, there is an ambiguous relationship of cordiality and complicity between the characters mentioned, in such a way that Banquo simply despises Macbeth's actions.

Key-Words: Conscience; Doubles; Macbeth and Banquo.

1. Introdução – Consciência na Era Tudor e Elisabetano-Jacobina

A consciência é um dos problemas mais significativos em termos morais e teológicos na obra de Shakespeare e nas eras Tudor e Elisabetano-jacobina. Consciência e ação são duas facetas que determinam as ambiguidades profundas de personagens como Hamlet, Macbeth, Brutus e Lear, de modo que trazem à tona sua complexidade e profundidade psicológica 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* (1989) 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

¹ Universidade Federal do Tocantins – UFT

indivíduo a agir dentro dos padrões de hierarquias monárquica e teológica determinantes, instaurando um ambiente de paranoia e insegurança. 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 com a 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.² Consequentemente, a esfera pública era colocada em primeiro plano, a fim de moldar o privado. O “*inner-self*” era determinado por uma estrutura coercitiva e de ordem da política, que era transferida em termos teológicos formalmente arquitetados nas Homilias. Como assinala Collins, “a relação público-privada que provinha da ideia de ordem Tudor, necessitava de uma repressão severa da autoexpressão e do potencial.” (COLLINS, 1989, p. 22). Do contrário, o indivíduo poderia revoltar-se contra a ordem estabelecida, abrindo espaço para o questionamento do poder monárquico instaurado.

Por conseguinte, a ideia 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 ideia 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

² Sobre isso, veja também Tylliard, 1962 e 1968.

onipresente, era certo, bom e honesto. (COLLINS, 1989, p. 25)

Nota-se que a razão era considerada certa sempre que motivasse o comportamento racional, ao mesmo tempo 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 autorreflexão cognitiva e racional. Assim, percebe-se como os elementos da ideia 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. Em termos gerais, portanto, a psicologia social da época era superegoicamente orientada e 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 ideia 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 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 ideia de mutabilidade também era fortemente reprovada no período. A ideia de história cíclica era muito mais apropriada para os fins da política e da ideologia Tudor, do que a ideia de mutabilidade histórica. Nesse sentido, as mudanças históricas e políticas estavam intimamente ligadas às mudanças psicológicas, 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 ideia de ordem. A era 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 ideias de ordem não conseguia conter as transformações sociais e psicológicas na época, as 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 transformação rumo às mutações e à ambiguidade de caráter que se apresenta mais voltado para si mesmo do que para uma ideia cósmica de ordem, como reflexo de uma atitude para nuançar, explorar e enfatizar as dimensões mais profundas do caráter e da interioridade nesse cosmos que já mostrava sinais de crise.

2. Macbeth e Banquo: os Duplos da Consciência

A partir das considerações de Collins, e dos pressupostos da era Tudor e Elisabetana que consideravam duas dimensões da alma e, portanto, da individualidade e da psicologia do período, pretendo demonstrar como essa dupla dimensão da individualidade – ora superegoicamente orientada, ora em profundas transformações – são encenados como um duplo da consciência em Macbeth e Banquo. Macbeth e Banquo são duas personagens muito próximas e que realçam traços ambíguos da psicologia do período.

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. Além disso, Banquo é testemunha ocular do fato e das previsões de que Macbeth se tornará rei. Logo após ouvirem as profecias das Bruxas, ambos parecem muito cordiais e dialogam numa sintonia e cumplicidade:

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.³ (SHAKESPEARE, 1997, p. 17)

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 levantando nenhuma suspeita após o assassinato do Rei Duncan. Quando Macbeth recebe a notícia de que recebeu o título de Barão de Cawdor, Banquo diz: “What! Can the Devil speak true?”⁴ (SHAKESPEARE, 1997, p. 19). Embora Banquo revele surpresa com a revelação de Macbeth recebeu o título de Barão de Cawdor, Macbeth, de certa forma, coage Banquo a não falar nada sobre as Bruxas e a profecia:

MACBETH. Think upon what hath chanced, and, at more time,
 The interim having weighed it, let us speak
 Our free hearts each to other.
 BANQUO. Very gladly.
 MACBETH. Till then, *enough*.⁵ (SHAKESPEARE, 1997, p. 22, grifos meus)

A afirmação de Macbeth, “Till then, *enough*”, sugere que, por um lado, Macbeth

³ *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.

⁴ O que?! O diabo pode falar a verdade?

⁵ *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.

exige que Banquo não revele nada a ninguém sobre as profecias, o que seria muito conveniente para que Macbeth continue agindo sorrateiramente sem levantar suspeitas. Ao mesmo tempo, a afirmação “gladly” sugere que Banquo consente em falar sobre o assunto e manter segredo sobre isso. É evidente a consonância e a conivência de Banquo para com Macbeth, as profecias das bruxas e os acontecimentos na peça.

Instantes antes do assassinato de Duncan, Macbeth e Banquo se encontram novamente e conversam novamente num tom de cumplicidade:

BANQUO. I dreamt last night of the three weird sisters:
To you they have showed 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 kindest 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 counselled.
MACBETH. Good repose the while!
BANQUO. Thanks, sir: the like to you!⁶ (SHAKESPEARE, 1997, p. 46-47)

As personagens conversam com uma intimidade surpreendente. Macbeth promete honras para Banquo, ao passo que Banquo promete manter segredo sobre as três bruxas. É como se Macbeth 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 (1997), *honours* significa *lordship*, no sentido feudal. A atitude de Macbeth de prometer honrarias a Banquo é como uma forma de suborno para Banquo - dizer nada a respeito do assassinato prestes a acontecer.

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. 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, visto que funciona mimeticamente como a dimensão da consciência de Macbeth que “seguiu o caminho do bem”, mas que precisa ser calada para não revelar suspeitas sobre o crime. Shakespeare cria personagens correlatas como Macbeth e Banquo, Otelo e Iago, como duplos para poder realçar um traço de uma personagem, como a consciência de Macbeth e sua obstinação em levar adiante a ação. Apesar da tentativa de silenciar Banquo, após seu

⁶ *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!

assassinato, Macbeth não consegue dissimular o crime e começa paulatinamente sugerir pistas que irão desvendar o crime.

O seguinte solilóquio de Banquo, pouco antes de ser assassinado, é revelador sobre o duplo entre Macbeth e Banquo:

Thou hast it now: king, Cawdor, Glamis, all,
As the weird women promised, and, I fear,
Thou playedst 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.*⁷ (SHAKESPEARE, 1997, p. 72,
grifos meus)

Esse solilóquio de Banquo oscila entre um espelho da consciência de Macbeth, refletindo sobre a possibilidade de ter conseguido poder pela usurpação do trono, mas sugere, 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!*”⁸. Hegel argumenta que Macbeth tem de matar sua consciência, ou seja, tem de matar Banquo, o duplo de sua consciência. 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, ele corre grande perigo.⁹ Trinta e oito versos após esse solilóquio, Macbeth concebeu a ideia de matar Banquo:

Our fears in Banquo
Stick deep; and in his royalty of nature
Reigns that which would be feared:
[...] and, under him,
My Genius is rebuked; as, it is said,
Mark Antony's was by Caesar.¹⁰ (SHAKESPEARE, 1997, p. 74-74)

Nota-se que a singular consonância e cumplicidade entre Macbeth e Banquo entram em colapso a partir do solilóquio de Banquo e da ideia de Macbeth matá-lo. A comparação entre a proximidade e sintonia de Marco Antônio e Júlio César é reveladora. Macbeth e Banquo estão em sincronia, Banquo sempre cedendo aos pedidos de Macbeth, numa espécie de conluio. Contudo, o grau de confiança e a cumplicidade dos acontecimentos entre eles macula a imagem de Banquo. Com esse dado, como

⁷ 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 é 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.

⁸ Até lá, chega!

⁹ Cf. Hegel, *Frühe Schriften. Theorie Werkausgabe*, 1974

¹⁰ 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.

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 hailed 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 wrenched 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 murdered;
 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.¹¹ (SHAKESPEARE, 1997, p. 75)

A sucessão de Banquo atormenta Macbeth por ser uma ameaça ao seu poder, pois ele 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 (2006, p. 192) argumenta que a personagem “deseja fundar uma dinastia – e não ter cometido assassinato em benefício de estranhos”. Ao contrário de estabelecer uma relação entre Macbeth e o rei James I, como muitos críticos costumam fazer, 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 angustiosa exclamação pela notícia do nascimento de Jaime, foi obrigada por essa mesma esterilidade a fazer do rei escocês seu 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

¹¹ 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 joia / 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.

de Shakespeare baseia-se nesse mesmo contraste. (2006, p. 192).

Elizabeth I não tinha herdeiro para o trono, fato que influenciava as 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.¹² 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 I. 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, *Macbeth* e *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 [de Lear] podiam ser tomadas como ícones daqueles que, com a conivência 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 sem questionamento e levanta suspeita de que Macbeth matara Duncan somente muito depois de Macbeth ascender ao trono. Contudo, Honan destaca que Banquo é um “vínculo indissolúvel” de Macbeth, o que lança certa culpa sobre ele. (2001, 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 scotched the snake, not killed it:
She'll close and be herself, whilst our poor malice
Remains in danger of her former tooth. [...]
O, full of scorpions is my mind, dear wife!
Thou know'st that Banquo, and his Fleance, lives.¹³ (SHAKESPEARE, 1997,
p. 81-83).

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 visíveis somente às personagens atormentadas. O que era

¹² 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

¹³ 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.

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.¹⁴ (SHAKESPEARE, 1997, p. 92)

Macbeth vê o fantasma de Banquo e diz o que não convém. Por conseguinte, todos começam a suspeitar, a partir desta atitude de Macbeth, de que cometeu algum crime. Macbeth não consegue mais ter uma consciência tranquila, pois, como ele sugere, até os mortos retornam dos túmulos, algo que antes não o atormentava, mas que agora se torna mais um fantasma. A menção às entranhas das aves de rapina pode ser interpretada, segundo Muir (1997), 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).¹⁵ 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 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 desnorteado 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 intranquila. 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 sugerindo seu ato regicida:

¹⁴ 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.

¹⁵ Como sugere 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)

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, [...] ¹⁶ (SHAKESPEARE,
 1997, p. 95-96)

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. A partir das suas visões na cena do banquete, outras personagens começam a desconfiar que Macbeth matara Duncan e Banquo, bem como incriminou os guardas que estavam de vigília no quarto do rei.

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.¹⁷ Mesmo que fatores como a punição sejam bastante significativas no período, Lady Macbeth insiste para que Macbeth “*catch the nearest way*”¹⁸ (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 como uma forma de punição para seu crime. Shakespeare colocou Macbeth num dilema do qual não consegue sair, porque a ambição do casal é mais forte do que a consciência. A sobreposição da vontade de ambos 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 e sobrenaturais para conter seu temor. As bruxas prevêm que não deve temer “*none of woman born / Shall harm Macbeth*”¹⁹

¹⁶ 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.

¹⁷ Sobre esse assunto, cf. Victoria Time, em particular o capítulo 6 da obra *Classicalism: Rational choice: Macbeth*, pp. 63-65.

¹⁸ Tomar o caminho mais curto.

¹⁹ Ninguém nascido de mulher / Há de ferir Macbeth.

(SHAKESPEARE, 1997, p. 112). 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?*”²⁰ (SHAKESPEARE, 1997, p. 113). 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.*”²¹ (SHAKESPEARE, 1997, p. 114). Nessa sequência 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 ambiguidade 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). Simbolizam, de fato, seres que muito mais enlouquecem Macbeth do que preveem o futuro. Mesmo no início da peça, elas já apresentam essa dimensão, pois nem sempre dizem o que vai acontecer, mas dizem o que Macbeth gostaria de ouvir. Funcionam muito mais a materialização da mente deturpada 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 cooled
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 supped full with horrors;
Direness, familiar to my slaughterous thoughts
Cannot once start me.²² (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. O desgaste da experiência e o esvaziamento do sentido da vida perante a morte mostram-lhe a dimensão absurda e estranha de seu ato. 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,

²⁰ Há de o descendente de Banquo / Governar esse reino?

²¹ 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.

²² 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.

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.²³ (SHAKESPEARE, 1997, p. 152-154)

O que Macbeth percebe é que a vida é tão efêmera quanto uma peça encenada em um 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*”²⁴ (SHAKESPEARE, 1997, p. 145-146). O imaginário do palco de um teatro como espelho do mundo e da vida, como aponta Rousset (1995), 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.

3. Conclusão

O problema da consciência é representado em Macbeth com modulações e técnicas estéticas diversas. A duplicação de personagens é um recurso artístico usado por Shakespeare para realçar os conflitos psicológicos e os traços de certas personagens. Banquo pode ser visto como a consciência de Macbeth que não seguiu o 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. Na peça, a consciência 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. A consciência no drama de Shakespeare se apresenta como um

²³ 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.

²⁴ Vivi muito tempo: meu caminho da vida / está pendendo para o fim do dia, a folha amarela.

mecanismo punitivo antecipatório. As personagens revelam e sugerem, pelos gestos, não-ditos e silêncios, as tensões criadas pela consciência, que entra em conflito com o dever, a ética e a moral.

Nesse sentido, 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 pode sentir empatia por Macbeth, pois sabe, através de seus solilóquios, os temores e as angústias de Macbeth.

Há, portanto, 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.

REFERÊNCIAS

- COLLINS, S. L. *From divine cosmos to sovereign state*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- FREUD, S. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Vol. XIV (1914-1916), Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. Coleção Filosofia & Ensaios; tradução 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.
- HONAN, Park. *Shakespeare: uma vida*. 2ª reimpressão. Tradução Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KNIGHT, G. W. *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy*. London: Methuen, 2001.
- MUIR, K. Introduction to Macbeth. In: SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Editado por Kenneth Muir. London: Arden, 1997.
- ROUSSET, J. *La littérature de l'âge baroque en France – Circé et Paon*. Paris: José Corti, 1995.
- SCOT, R. *Discoverie of Witchcraft*. Londres: William Brome, 1584.
- SHAKESPEARE, W. *Complete Works*. Londres: Wordsworth Editions, 2007.
- _____. *Hamlet*. Editado por Harold Jenkins. London: Arden, 1997.
- _____. *Julius Caesar*. Editado por Norman Sanders. London: Penguin, 1976.
- _____. *King Lear*. Editado por Bernard Lott. Essex: Longman, 1987.
- _____. *Othello*. Editado por M. R. Ridley. Londres: Arden, 1993.
- _____. *Richard III*. Editado por Antony Hammond. New York: Matheun,

1997.

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

TILLYARD, E. M. *Shakespeare's history plays*. London: Penguin, 1962.

_____. W. *The Elizabethan World Picture*. London: Chatto & Windus, 1958.

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