

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ-UNIOESTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

JUNIOR LUIZ FERREIRA DA CUNHA

**SHAKESPEARE:
A QUEBRA DA ORDEM POLÍTICO-SOCIAL E A RELAÇÃO ENTRE
GOVERNANTES E GOVERNADOS**

TOLEDO

2022

JUNIOR LUIZ FERREIRA DA CUNHA

**SHAKESPEARE:
A QUEBRA DA ORDEM POLÍTICO-SOCIAL E A RELAÇÃO ENTRE
GOVERNANTES E GOVERNADOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Linha de pesquisa: Ética e Filosofia Política.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco de Assis Dias.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Liana Camargo Leão.

TOLEDO

2022

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas daUnioeste.

Cunha, Junior Luiz Ferreira da

Shakespeare: a quebra da ordem político-social e a relação entre governantes e governados / Junior Luiz Ferreira da Cunha; orientador José Francisco de Assis Dias; coorientadora Liana Camargo Leão. -- Toledo, 2022.

100 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Toledo) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2022.

1. Shakespeare. 2. Ordem político-social. 3. Lei natural. 4. Bem comum. I. Dias, José Francisco de Assis, orient. II. Leão, Liana Camargo, coorient. III. Título.

JUNIOR LUIZ FERREIRA DA CUNHA

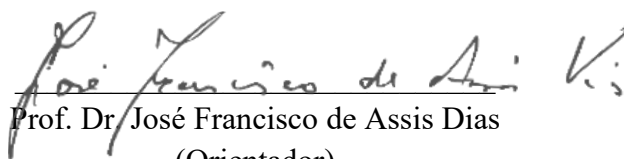
SHAKESPEARE:

**A QUEBRA DA ORDEM POLÍTICO-SOCIAL E A RELAÇÃO ENTRE
GOVERNANTES E GOVERNADOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora em 05/07/2022.

BANCA EXAMINADORA

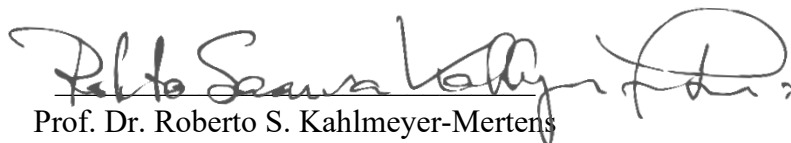

Prof. Dr. José Francisco de Assis Dias

(Orientador)



Prof. Dr. Pedro Sússekind

(UFF)

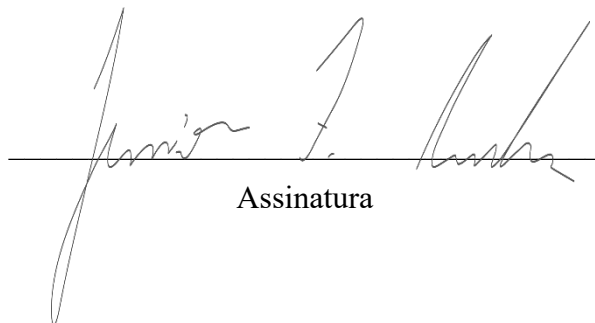

Prof. Dr. Roberto S. Kahlmeyer-Mertens

(UNIOESTE)

DECLARAÇÃO DE AUTORIA TEXTUAL E DE INEXISTÊNCIA DE PLÁGIO

Eu, JUNIOR LUIZ FERREIRA DA CUNHA, pós-graduando do PPGFil da Unioeste, *Campus* de Toledo, declaro que este texto de dissertação é de minha autoria e não contém plágio, estando claramente indicadas e referenciadas todas as citações diretas e indiretas nele contidas. Estou ciente de que o envio de texto elaborado por outrem e também o uso de paráfrase e a reprodução conceitual sem as devidas referências constituem prática ilegal de apropriação intelectual, estando contrário a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, Título II, Capítulo I, Art. 5º e inciso XXVII, ao estabelecer que pertence aos autores “[...] o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixa”, contrário ao Código Civil descrito pela lei Nº10.406 de 2002, especificamente no que condiz ao direito a propriedade e contrário a Lei Nº 9610 de 1998, que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Como tal, estão sujeitos às penalidades previstas na Universidade, no Código Penal através do Decreto-Lei Nº 2848 de 1940, Art. 184, sobre violação de direito autoral, podendo sofrer pena de até 4 anos de reclusão, e às demais sanções da legislação em vigor.

Toledo, 26/09/2022



Assinatura

*À minha avó,
de natureza tão alheia ao mal,
Maria Carmina Ferreira.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, José Francisco de Assis Dias.

À minha coorientadora, Liana Camargo Leão.

Aos membros da banca examinadora, Pedro Sússekind e Roberto S. Kahlmeyer-Mertens.

Aos membros da banca de qualificação, Marlene Soares dos Santos, Pedro Sússekind, Marta Nunes da Costa e Roberto S. Kahlmeyer-Mertens.

À minha esposa, Priscila Helena Pereira Santos.

Aos meus avós, pais e amigos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), pelo apoio financeiro – Código de Financiamento 001.

*Eu ousou tudo que convém a um homem;
Quem ousa mais não o é.*

William Shakespeare
(*Mac.* 1.7.48-49)

CUNHA, Junior Luiz Ferreira da. *Shakespeare: a quebra da ordem político-social e a relação entre governantes e governados*. 2022. 100 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2022.

RESUMO

A presente pesquisa aborda a quebra da ordem político-social e a relação entre governantes e governados na tragédia de *Macbeth*. O mote da pesquisa encontra-se no centro da esfera política apresentada por Shakespeare nas tragédias de *Júlio César* (1599), *Hamlet* (1600-1601), *Rei Lear* (1605-1606) e *Macbeth* (1606-1607), escritas logo após seus dois conjuntos de peças sobre a história da Inglaterra. Argumenta-se que nessas tragédias a lei natural, que é representada por Shakespeare de dois modos, enquadra-se como um princípio que sustenta a ordem político-social que proporciona o bem comum das comunidades em que os personagens estão inseridos, assim, investiga-se o porquê de os personagens, em especial os protagonistas trágicos, ferirem a lei natural e romperem a ordem político-social e, como isto, afetam a relação entre governantes e governados. A investigação dos motivos que levam os personagens a agirem e as consequências provenientes de suas ações são justificadas por serem o fenômeno central das tragédias de Shakespeare. Nesse sentido, o rompimento com a ordem político-social e o declínio que culmina na morte dos protagonistas trágicos se dão, sobretudo, por conta de ações que levam a outras ações. O primeiro ponto abordado é um prelúdio às tragédias, por meio de uma contextualização política dos períodos elisabetano e jaimismo, evidenciando que Shakespeare escreve suas obras dramáticas em meio a concepções herdadas, em parte, da visão de mundo medieval e, em parte, construídas a partir do pensamento Renascentista. Depois, coloca-se em foco os dois conjuntos de peças sobre a história da Inglaterra, buscando-se compreender como Shakespeare, no início de sua carreira, aborda a esfera política; como representa as ações cujo fim é a obtenção ou manutenção do poder e as suas consequências; e como retrata a relação entre governantes e governados. Na sequência, trata-se da natureza do mal que recai sobre os protagonistas trágicos de *Júlio César* e *Hamlet* e de suas construções dramáticas. Por fim, o objeto deste estudo é a tragédia de *Macbeth*: expõe-se as ações políticas que caracterizam os personagens; explora-se as nuances do rompimento com a ordem político-social realizado pelo protagonista trágico e mostra-se as consequências desse rompimento; e discute-se o motivo de o personagem romper com a ordem político-social. O estudo é conduzido por meio da análise da construção dramática dos protagonistas e da estrutura das tragédias de *Júlio César*, *Hamlet* e, com maior profundidade, *Macbeth*. Utiliza-se, como principais fundamentos das análises, textos de Barbara Heliodora, Agnes Heller e A. C. Bradley. Conclui-se que o motivo que leva Macbeth a ferir a lei natural e romper com a ordem político-social deve ser explicado em dois planos: um superficial, que se mostra no comportamento aparente do personagem; e um interno, que é condição de possibilidade para o plano superficial e se deve ao modo como Shakespeare realiza a construção dramática do protagonista. No que tange ao plano superficial, Macbeth é motivado por sua ambição desmedida. No plano interno, isto é, no que se refere à construção dramática do personagem, Macbeth denota a mesma condição para agir que os protagonistas trágicos de *Júlio César* e *Hamlet*: a liberdade.

PALAVRAS-CHAVE: Ordem político-social. Lei natural. Bem comum. Natureza do mal. Construção dramática.

CUNHA, Junior Luiz Ferreira da. *Shakespeare: the breakdown of the political-social order and the relationship between rulers and ruled*. 2022. 100 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2022.

ABSTRACT

The present research addresses the breakdown of the political-social order and the relationship between rulers and ruled in Macbeth's tragedy. The research theme is at the center of the political sphere presented by Shakespeare in the tragedies of *Julius Caesar* (1599), *Hamlet* (1600-1601), *King Lear* (1605-1606) and *Macbeth* (1606-1607), written shortly after his two sets of plays on the history of England. It is argued that in these tragedies the natural law, which is represented by Shakespeare in two ways, fits as a principle that sustains the political-social order that provides the common good of the communities in which the characters are inserted, thus, investigating if why the characters, especially the tragic protagonists, violate the natural law and break the political-social order and, as a result, affect the relationship between rulers and ruled. The investigation of the motives that lead the characters to act and the consequences arising from their actions are justified by being the central phenomenon of Shakespeare's tragedies. In this sense, the break with the political-social order and the decline that culminates in the death of tragic protagonists are mainly due to actions that lead to other actions. The first point addressed is a prelude to the tragedies, through a political contextualization of the Elizabethan and Jamesian periods, showing that Shakespeare writes his dramatic works in the midst of conceptions inherited, in part, from the medieval worldview and, in part, built on from Renaissance thought. Then, the two sets of plays on the history of England are put into focus, seeking to understand how Shakespeare, at the beginning of his career, approached the political sphere; how it represents the actions whose purpose is to obtain or maintain power and its consequences; and how it portrays the relationship between rulers and ruled. Next, it deals with the nature of the evil that befalls the tragic protagonists of *Julius Caesar* and *Hamlet* and their dramatic constructions. Finally, the object of this study is the tragedy of *Macbeth*: it exposes the political actions that characterize the characters; the nuances of the rupture with the political-social order carried out by the tragic protagonist are explored and the consequences of this rupture are shown; and the reason for the character to break with the political-social order is discussed. The study is conducted through the analysis of the dramatic construction of the protagonists and the structure of the tragedies of *Julius Caesar*, *Hamlet* and, in greater depth, *Macbeth*. As the main foundations of the analysis, texts by Barbara Heliodora, Agnes Heller and A. C. Bradley are used. It is concluded that the reason that leads Macbeth to violate the natural law and break with the political-social order must be explained on two levels: a superficial one, which is shown in the character's apparent behavior; and an internal one, which is a condition of possibility for the surface plane and is due to the way Shakespeare carries out the dramatic construction of the protagonist. As far as the ultimate plan goes, Macbeth is motivated by his unbridled ambition. Internally, that is, with regard to the dramatic construction of the character, Macbeth denotes the same condition for acting as the tragic protagonists of *Julius Caesar* and *Hamlet*: freedom.

KEY WORDS: Social-political order. Natural law. Common good. Evil nature. Dramatic construction.

OBRAS REFERIDAS ABREVIADAMENTE

Neste trabalho, às referências às peças de Shakespeare foram realizadas conforme às normativas da *Modern Language Association of America*: empregou-se as seguintes formas abreviadas, sempre seguidas de ATO, CENA e LINHAS, por exemplo, (*Mac.* 1.7.48-49).

<i>Wiv.</i>	para	<i>As alegres comadres de Windsor</i>
<i>Ham.</i>	para	<i>Hamlet</i>
1H6	para	<i>Henrique VI, parte 1</i>
3H6	para	<i>Henrique VI, parte 3</i>
H5	para	<i>Henrique V</i>
JC	para	<i>Júlio César</i>
<i>Mac.</i>	para	<i>Macbeth</i>
<i>Lr.</i>	para	<i>Rei Lear</i>
R2	para	<i>Ricardo II</i>

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
2 PRELÚDIO ÀS TRAGÉDIAS DE SHAKESPEARE.....	24
2.1 O encadeamento natural dos seres e a ordem política Tudor	24
2.2 As peças históricas e a visão política de Shakespeare.....	36
3 O PERÍODO TRÁGICO E CONSTRUÇÃO DRAMÁTICA DOS PROTAGONISTAS TRÁGICOS.....	49
3.1 A natureza do mal e os protagonistas trágicos	49
3.2 Contexto político e literário de <i>Macbeth</i>	59
4 <i>MACBETH</i> E A GRANDE PERTURBAÇÃO DA NATUREZA	74
4.1 “Macbeth matou o sono”	74
4.2 “O que está feito não pode ser desfeito”.....	86
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS	97

1 INTRODUÇÃO

William Shakespeare se destaca dentre os dramaturgos do período elisabetano¹, entre outros motivos, pela rica variedade de âmbitos da vida humana que retratou em uma vasta gama de personagens que se destacam no universo literário, e enredos com grande profundidade dramática e com tramas imbricadas e complexas. Certamente, as emoções, sentimentos e, principalmente, as ações dos personagens que criou, se aproximam do que seus olhos e ouvidos capturaram de seus contemporâneos nos palácios, casas de espetáculos, hospedarias e ruas londrinas do final do século dezesseis e início do dezessete.

Em diversas obras, Barbara Heliodora reitera a importância da dimensão política na dramaturgia shakespeariana. Em *Por que ler Shakespeare* (2008, p. 8), ela escreve que “o bem da comunidade é o primeiro referencial de todas as obras teatrais shakespearianas, sejam elas comédias, peças históricas ou tragédias”. Em *Reflexões Shakespearianas* (2004), aponta que Shakespeare mostrava um constante interesse em apresentar em suas peças retratos de bons e maus governantes, colocando em contraposição governantes que se preocupavam com os interesses comuns e respeitavam as leis que regem o ordenamento político-social, e aqueles que visam seus interesses próprios em detrimento do bem comum. Em *O homem político em Shakespeare* (2005), ela indica que a política perpassa toda a obra dramática shakespeariana, como um fio que entrelaça todas as peças, deixando evidente a preocupação do poeta pela dimensão política.

Ao analisarmos as obras shakespearianas, portanto, é certo que a esfera política mereça atenção. Decerto, em suas observações dos festejos e cerimônias reais nos palácios, do múltiplo e variado público que frequentava as casas de espetáculos e hospedarias, e dos boatos e notícias informais que circulavam pelas ruas londrinas Shakespeare viu os seres humanos como agentes políticos: indivíduos capazes de provocar e/ou solucionar conflitos em torno da convivência social. Eduardo Rinesi, em *Política e tragédia: Hamlet, entre Hobbes e Maquiavel* (2009), aponta que os conflitos são o elemento constitutivo fundamental da política e do pensar político, pois a política é colocar em voga conflitos. Ainda de acordo com Rinesi (2009), as tragédias, como forma dramática, são um meio de apresentar conflitos, mais ainda, são sempre um modo de lidar com os conflitos, com as contradições e os antagonismos presentes nas relações inter-

¹ Chama-se elisabetano o período entre 1558 e 1603; compreende o reinado de Elizabeth I, que subiu ao trono em 1558 e o deixou ao falecer, em 1603. O período recebeu este nome, pois foi Elizabeth quem criou e motivou o ambiente em que o mais memorável teatro inglês floresceu (cf. HELIODORA, 2009, p. 19).

humanas. Podemos conceder às tragédias shakespearianas o mesmo tratamento? São elas um meio pelo qual Shakespeare apresentou e lidou com conflitos?

Para Barbara Heliodora (2004), Shakespeare, em suas tragédias, investiga os valores fundamentais de vida e morte, e nelas pesa não só a justiça das leis, mas também a da lei natural², aquela que fundamenta valores éticos. Uma leitura atenta das tragédias de *Júlio César* (1599), *Hamlet* (1600-1601), *Rei Lear* (1605-1606) e *Macbeth* (1606-1607), escritas logo após os dois conjuntos de peças sobre a história da Inglaterra, revela-nos, pelo menos, quatro características em comum: (1) há sempre uma ação que desencadeia um rompimento com a ordem político-social e, até o fim das tragédias, necessariamente, a ordem precisa ser restaurada. O rompimento com a ordem político-social ocorre sempre que as instâncias de poder deixam de cumprir suas funções e/ou se instala uma ameaça à harmonia da comunidade na qual os personagens fazem parte. As ações que provocam esse rompimento, também são um desrespeito à lei e/ou à lei natural, nesse sentido, podem ser encaradas como um erro ou como um conflito ético e, por consequência, uma injustiça no âmbito do meio político-social da qual os personagens fazem parte.

As ações de um personagem dessas tragédias de Shakespeare se caracterizam como erros, quando o personagem opta por seguir suas vontades em detrimento de preceitos impostos a ele; ademais, não são praticadas com mau intuito, embora provoquem consequências nocivas ao bem comum; são frutos da própria personalidade do personagem e, sendo assim, não há maneira de este eximir-se da responsabilidade da ação. As ações que denotam um conflito ético, são aquelas marcadas pela condição de os personagens terem de se agarrar em um de dois conjuntos contrapostos de valores, a impossibilidade de um equilíbrio estável entre os dois conjuntos impede que os personagens se agarrem a ambos. O ponto crítico é que não há escolha correta e ambas as possibilidades resultam, de alguma forma, no desrespeito às leis e/ou à lei natural, e, por conseguinte, provocam a quebra da ordem.

(2) As ações, que desencadeiam o rompimento com a ordem político-social da qual os personagens fazem parte, são sempre realizadas pelos próprios protagonistas das tragédias ou por aqueles que exercem antagonismo direto a eles; em ambos os casos, (3) os protagonistas trágicos de Shakespeare que, seja por seus méritos ou qualidades intrínsecas, iniciam as tragédias em posição elevada, enfrentam um inevitável declínio que culmina em suas mortes.

² A lei natural interliga-se com a ideia de encadeamento dos seres e “afeta toda a comunidade, pois todos são igualmente submetidos a ela” (cf. HELIODORA, 2004, p. 286). Em síntese, a lei natural dita que todos os seres humanos possuem a capacidade, por meio do uso da razão, de distinguirem o bem e o mal; assim, encaminhar-se para o bem é uma prática virtuosa.

As ações que provocam o rompimento da ordem político-social, portanto, levam também os protagonistas trágicos à derrocada.

(4) Os protagonistas das tragédias em destaque exercem ou estão intimamente ligados a posições de governo e, como já aludido, há um constante interesse da parte de Shakespeare em discutir em suas tragédias as características de bons e maus governantes, isto é, aqueles que se voltam para o bem comum ou que estão apenas em busca de poder e privilégios.

O mote de nosso estudo, portanto, é a esfera política presente nas tragédias mencionadas, com um foco maior em *Macbeth*. Nessas tragédias, parece-nos, que a lei natural se enquadra como um princípio que sustenta a ordem político-social que proporciona o bem comum das comunidades em que os personagens estão inseridos. Agnes Heller, em *O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como filósofo da História* (2005), indica que a lei natural aparece de dois modos nas peças de Shakespeare: como manutenção dos costumes ou como favorecimento ao que é naturalmente dado. Sendo necessário que as ações dos personagens se coadunem e concordem com um desses modos da lei natural. Adotar a lei natural como manutenção dos costumes significa aceitar que o bem da comunidade se dá pelo respeito à hierarquia ditada pela posição social em que se nasce. As tradições imperam como fundamentos dos direitos, da justiça e, em última instância, da própria ética.

Por outro lado, a lei natural, como favorecimento ao que é naturalmente dado, implica que a hierarquia asseguradora do bem comum se dá pelas capacidades de cada indivíduo. Segue, daí, uma maior liberdade individual e a possibilidade de inovações no âmbito ético que se refletem nos direitos e na aplicação da justiça. Em síntese, personagens que optam pelo primeiro modo da lei natural sofrem por não acreditarem ser possível se desvincular do peso que a ética tradicionalmente dada carrega e, assim, veem a justiça como necessariamente rígida e implacável. Já os personagens que se decidem pelo segundo modo da lei natural são atraídos de tal maneira pela liberdade ao seu dispor que, por vezes, esquecem-se da justiça ou acreditam ser possível postergá-la.

Ambos os modos como a lei natural aparece na obra de Shakespeare podem servir como garantia da ordem político-social, mas apenas quando o bem comum é priorizado. Nesse sentido, os costumes fazem jus à lei natural, mas as realizações individuais também. A escolha entre um modo ou outro não se trata de uma opção entre o bem e o mal ou entre o certo e o errado, mas entre dois modos distintos, entretanto, igualmente possíveis de se garantir o bem comum. Os dois modos como a lei natural aparece nas obras de Shakespeare, no entanto, podem coexistir, mas nunca se relacionarem: a ordem político-social é preservada quando os modos da

lei natural são respeitados e mantidos como duas linhas paralelas. O que ocorre é que personagens ávidos por benefícios próprios se agarram tanto a um princípio quanto ao outro como um meio para atingirem seus fins.

A tragédia, conseqüentemente, nasce do conflito entre dois ou mais personagens que se antagonizam ao escolherem cada qual um modo da lei natural; do conflito interno de um personagem que não se decide por qual modo optar; ou do conflito interno de um personagem que tenta se agarrar a ambos. É em meio ao conflito do qual nasce a tragédia que a singularidade dos protagonistas trágicos ganha destaque. Suas ações provocam o encadeamento que, inevitavelmente, conduzirá a trama ao seu desfecho trágico. Os protagonistas trágicos, portanto, são os responsáveis pelo rompimento da ordem político-social e, também, por seus próprios declínios.

À vista disso, nosso principal objetivo é investigar os motivos que levam os personagens a ferirem a lei natural e a romperem com a ordem político-social e as conseqüências de suas ações de ruptura, em especial, as que afetam negativamente a relação entre governantes e governados. Investigaremos os motivos que levam os personagens a agirem e as conseqüências provenientes de suas ações, pois, como aponta A. C. Bradley, em *A tragédia shakespeariana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth* (2009), são elas o fenômeno central das tragédias de Shakespeare: mais do que as circunstâncias iniciais, os acidentes que envolvem os personagens e/ou os fenômenos naturais, as ações dos personagens incidem de forma direta em seus desfechos trágicos. Nesse sentido, o rompimento com a ordem político-social e o declínio que culmina na morte dos protagonistas trágicos de Shakespeare se dão, sobretudo, por conta de ações que levam a outras ações. Trata-se de uma série de ações interligadas que, por uma seqüência aparentemente inevitável, resulta em finais trágicos.

Faremos, inicialmente, uma breve contextualização política dos períodos elisabetano e jaimismo, ressaltando que Shakespeare escreve suas obras dramáticas em meio a concepções herdadas, em parte, da visão de mundo medieval e, em parte, construídas a partir do pensamento renascentista. O autor preocupou-se sempre com a harmonia do grupo social e com as implicações do encadeamento dos seres presentes no ideário elisabetano.

Em seguida, trataremos dos dois conjuntos de peças sobre a história da Inglaterra, buscando compreender como Shakespeare, no início de sua carreira, aborda a esfera política; como representa as ações cujo fim é a obtenção ou manutenção do poder e as suas conseqüências; e como retrata a relação entre os governantes e governados. Com as peças históricas, Shakespeare parece indicar que a prática política não se sustenta em princípios como

o da primogenitura e do direito divino dos reis, mas em um compromisso real e sincero com a justiça, fator determinante para a obtenção legítima e manutenção do poder.

Acompanhando a cronologia das peças, em seguida abordamos *Júlio César* e *Hamlet*, já consideradas tragédias importantes de uma segunda fase da carreira do autor. Trataremos da questão do mal, isto é, de como surge o mal que recai sobre os protagonistas trágicos de *Júlio César* e *Hamlet*. Tanto Brutus quanto Hamlet partem de contextos que pedem uma escolha ou ação a partir da qual é impossível voltar atrás. O ponto crítico é que a escolha ou ação adotada, fere a lei natural, cuja transgressão, invariavelmente, provoca graves danos aos protagonistas e às comunidades das quais fazem parte.

É na fase de maturidade como autor, iniciada com *Júlio César*, que se situa a tragédia de *Macbeth*, o foco de nosso estudo. Nessa peça evidencia-se como as ações do protagonista trágico provocam uma grande perturbação da Natureza. O protagonista é um bravo general do exército de Duncan, Rei da Escócia, que ouviu de três “estranhas irmãs”, as famosas bruxas, o que ele interpreta como uma profecia: que um dia ele será Rei. Essa informação o leva a um dilema ético: deve ele fazer o necessário para que a “profecia” se cumpra ou esperar que ela se cumpra sem sua interferência?

Discutiremos os motivos que levam Macbeth a ferir a lei natural e a romper com ordem político-social. Para essa discussão, faz-se necessário considerar tanto o comportamento social do personagem quanto adentrar o seu mundo interno. Além disso, é preciso ter em mente a ideia de liberdade individual, fundamental para o homem do renascimento. É essa liberdade de escolha que caracteriza os protagonistas trágicos shakespearianos e permite que eles se voltem contra o princípio da lei natural que sustenta a ordem político-social. Ao dotar seus personagens de liberdade, eles se constituem como heróis trágicos do renascimento, capazes de se voltarem contra a lei natural e realizarem suas próprias escolhas.

2 PRELÚDIO ÀS TRAGÉDIAS DE SHAKESPEARE

Neste capítulo, ocupar-nos-emos dos eventuais fundamentos que sustentam o interesse de Shakespeare pelas ações políticas dos seres humanos, sua preocupação com bons e maus governos, e porque seus protagonistas trágicos estão ligados ao governo e são, em grande medida, os responsáveis pela quebra da ordem político-social por meio de suas ações. Faremos um prelúdio às tragédias de Shakespeare através de um exame sintético de suas peças históricas e traremos a lume o contexto político elisabetano sob o qual Shakespeare esteve inserido e produziu sua obra. Dois pontos serão abordados: *O encadeamento natural dos seres e a ordem política Tudor*; e *As peças históricas e a visão política de Shakespeare*.

Versaremos, primeiro, sobre o pensamento ético do período elisabetano; este, em grande parte, ainda dominando pela percepção de mundo medieval: um universo harmônico em que os indivíduos, os animais e tudo o mais que compõe a Natureza e, até mesmo, o Estado existiam pela Graça e para a glória de Deus. Segue-se, daí, o conceito de encadeamento dos seres: tudo no Universo — os anjos, os seres humanos, os animais, as rochas etc. — possuía o seu lugar. Ao longo de seus reinados, os/as monarcas da Casa de Tudor serviram-se desta visão hierarquizada do mundo para consolidarem-se em seus tronos. Na sequência, faremos um esboço de uma possível primeira visão política de Shakespeare, colocando sob nossa lente suas peças históricas, obras em que já se visualiza a preocupação de Shakespeare de que seus personagens façam parte de cenários sócio-políticos e a importância que dá ao bom governo, às leis e à justiça.

2.1 O encadeamento natural dos seres e a ordem política Tudor

William Shakespeare nasceu em Stratford-upon-Avon³, a 23 de abril de 1564, segundo se convencionou⁴. Estudou na escola local — a *Grammar School* de Stratford — até os 15 anos e se casou aos 18 anos com Anne Hathaway, mais velha que William e já grávida. Susanna, a primeira filha do casal, nasceu em 1583. Em 1585, vieram ao mundo os gêmeos Judith e Hamnet. Logo em seguida, há o que os biógrafos chamam de os “anos perdidos”, pois não se

³ Não nos aprofundaremos na biografia de Shakespeare, mas a quem interessar, indicamos a leitura de *Shakespeare: uma vida*, de Park Honan (2001) e/ou *Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia*, de Bill Bryson (2008).

⁴ O registro de batismo de Shakespeare, na Igreja local de Stratford, data 26 de abril de 1564; há indícios que à época o batismo era realizado de dois a três após o nascimento. Shakespeare veio a falecer, em Stratford, a 23 de abril de 1616. São Jorge, padroeiro da Inglaterra, é celebrado em 23 de abril.

sabe exatamente o que se passou com Shakespeare, a não ser que, em algum momento, mudou-se para Londres sem a família. O primeiro relato que aponta para o sucesso que Shakespeare vinha fazendo em Londres data de 1592 (cf. FRANCO, 2009, p. 22). A partir daí, sabemos, relativamente, o que aconteceu na vida do jovem que deixou Stratford como filho de um modesto luveiro para se tornar um dos cânones da literatura universal.

Equívoca-se quem diga que pouco se sabe sobre a vida de Shakespeare. Em comparação aos seus colegas de ofício do mesmo período, por exemplo, há muito mais informações documentais sobre Shakespeare. O que não se têm, é verdade, são anotações do próprio punho de Shakespeare que nos apresentem ou esclareçam situações que ele viveu. Shakespeare não escreveu diários, tratados ou ensaios. Tudo o que sabemos a seu respeito provém de documentos oficiais ou relatos, mais ou menos confiáveis, datados de sua época. E, claro, temos sua rica obra dramaturgica e poética, mas que pouco ou quase nada revelam a seu respeito. O que o Shakespeare pensava, seu posicionamento político ou religioso, suas impressões sobre a monarquia, se era católico ou protestante ou, quiçá, ateu, permanece velado.

A Inglaterra em que Shakespeare viveu e produziu sua obra é marcada pela efervescência do Renascimento. De acordo com a filósofa Agnes Heller, com o Renascimento surge um conceito dinâmico de homem, o indivíduo passa a ter a sua própria história de desenvolvimento pessoal, e o mesmo se aplica à sociedade. O Renascimento, portanto, representa um processo de alterações que se estende desde as esferas sociais e econômicas, nas quais as estruturas básicas da sociedade são afetadas, até aos domínios da cultura, envolvendo desde a vida diária até as maneiras de pensar, as práticas morais e os ideais éticos, as formas de consciência religiosa, a arte e a ciência. De mais a mais, o Renascimento dissolveu os elos *naturais* que ligavam o homem à sua família, à sua situação social e ao seu lugar previamente definido na sociedade, e abalou “toda a hierarquia e estabilidade [das sociedades], tornando as relações sociais fluídas tanto no que se refere ao arranjo das classes e dos estratos sociais como ao lugar dos indivíduos neles” (cf. HELLER, 1982, p. 9-11).

Em outras palavras, a percepção medieval sobre o mundo, que incluía a crença em uma ordem cósmica sustentada pelos desígnios de Deus, aos poucos dava espaço a noções que caracterizariam a modernidade, como a possibilidade de os seres humanos definirem seus próprios destinos por meio de suas ações e não mais estarem sujeitos a determinantes cósmicos

— tais como a posição dos planetas ou das estrelas⁵ — ou a vontade de Deus. A ciência, a política, a religião e a vida doméstica, em seus aspectos mais ínfimos, encontravam-se em um fluxo de transformações irreversíveis. José Garcez Ghirardi salienta tudo isso em *O mundo fora de prumo*, livro em que aborda as transformações sociais e a teoria política presentes na obra de Shakespeare. De acordo com Ghirardi (2011, p. 32), a sociedade elisabetana passa por uma falência do conjunto de *crenças, práticas e instituições* que estruturavam o modo de dar sentido à experiência, quer individual, quer coletiva; elementos que são definidos e transformados ao se relacionarem entre si e que, de alguma forma, compõem e expressam as percepções comuns ou predominantes em uma sociedade.

Para Ghirardi (2011, p. 32-33), as *crenças* são “a dimensão imaterial da fé — religiosa ou outra —, aquela certeza apriorística de que as coisas são de certo modo”; as *práticas* são “os modos de agir, individual e coletivamente, que são considerados apropriados ou naturais pelo grupo social dentro do qual e para o qual se desenvolvem”; e as *instituições* são “os organismos sociais estabelecidos, formais ou informais, que transcendem os indivíduos e aos quais se reconhece algum tipo de autoridade como locus ou meio para a consecução de um fim considerado socialmente desejável”. Ghirardi ainda escreve que esses três elementos se articulam e corroboram-se mutuamente, formando uma base a partir da qual os indivíduos de uma comunidade buscam sustentar suas vidas; no entanto, à época de Shakespeare, esses três elementos e suas interrelações encontravam-se em um acelerado processo de ressignificação:

A transformação de *crenças* centrais no mundo medieval vai paulatinamente tornando possível a emergência de novas *práticas* que, em seu desenvolvimento, colidem com a lógica que estrutura as antigas *instituições*. Essa transição, entretanto, não é absoluta nem homogênea, uma vez que ela manifesta justamente a ruptura e recomposição simultâneas de um sistema de convergências e antinomias que coexistem, colidem e competem entre si. A transição entre formas de crença e de prática, bem como a transformação de instituições, não se dá segundo cisões precisas e bem definidas entre um *antes* e um *depois*, mas se desenvolve a partir da coexistência instável de contradições aparentes (GHIRARDI, 2011, p. 33).

⁵ Como se vê, por exemplo, na fala de Edmund, vilão de *Rei Lear*: “Essa é a grande tolice do mundo, a de que quando vai mal nossa fortuna — muitas vezes como resultado de nosso próprio comportamento — culpamos pelos nossos desastres o Sol, a Lua e as estrelas, como se fossemos vilões por fatalidade, tolos por compulsão celeste, safados, ladrões e traidores por predominância das esferas, bêbados, mentirosos e adúlteros por obediência forçada a influências planetárias e tudo aquilo em que somos maus, por impacto divino. Defesa admirável do homem cafetão, a de atribuir às estrelas sua vocação de bode. Meu pai se acasalou com minha mãe sob o rabo do Dragão, e meu nascimento deu-se sob a Ursa Maior, daí eu ser se grosseiro e libidinoso. Bah! Eu seria o que sou se a mais casta estrela do firmamento brilhasse no meu bastardamento” (*Lr.* 1.1.102-113).

Um claro exemplo das convergências e antinomias, na época de Shakespeare, é que os seres humanos, nos reinados dos Tudors, são agrupados em um mesmo plano teológico superior, não importando suas convicções éticas, ou seja, homens que podem ser pensados, nesta época, como separados em grupos religiosos, como Católicos, Protestantes ou Puritanos ocupam a mesma posição na cosmovisão dos ingleses, na qual cada parte ou ente do universo possui o seu lugar determinado, desde o mais baixo dos elementos até os anjos (cf. CLOSEL, 2011, p. 147). Na visão dos elisabetanos, o mundo era composto por “um conjunto de hierarquias, por assim dizer, de três reinos: o cosmológico (que é o universo), o natural (que é dos objetos criados na terra) e o humano (que é o do homem na sociedade)” (HELIODORA, 1997, p. 74). Cada um desses reinos, por sua vez, possuía suas próprias hierarquias, assim, o monarca ocupava o topo da hierarquia entre os seres humanos, donde lhe advém o seu direito divino de governar:

[...] o Rei governava por um direito divino, considerado como uma ordem natural das coisas, que mantinha o governante em seu posto, sendo toda tentativa de depô-lo censurável e condenável, ainda que seu comportamento fosse cruel. Ao súdito cabia apenas obedecer a essas convenções. Caso um Rei fosse mau, ele era visto como um flagelo de Deus para a punição de um povo pecador. Esta concepção, segundo Anatol Rosenfeld, vinha de um mundo cuja hierarquia era essencialmente teocêntrica, em que o Papa, ao lado do Rei, seriam ambos representantes de Deus, que à “mercê da graça divina, os munuiu deste poder” (CLOSEL, 2011, p. 90-91).

Tillyard (1889-1962), um dos principais comentadores da obra de Shakespeare, em *The Elizabethan World Picture* (1943), indica que duas ideias medievais estão na base da cosmovisão dos elisabetanos: a da ordem hierárquica do universo e a da queda pelo pecado (cf. RINESI, 2009, p. 220-221). A primeira ideia consiste na crença de um universo ordenado e organizado em um sistema fixo de hierarquias ou, dito de outro modo, um encadeamento dos seres: essa cadeia se estenderia desde a base do trono de Deus até o mais insignificante dos objetos inanimados; tudo no universo é um elo nesse enorme encadeamento que o sustenta e o mantém em ordem. A segunda ideia, a da queda pelo pecado, traduz-se em ações que provocam a alteração dessa ordem divina.

A sociedade elisabetana, então, organizava-se nessa confluência de forças antagônicas: de um lado, os preceitos mediáveis, o ideal de manutenção de uma ordem harmônica e hierárquica: os homens estavam acima das mulheres, os mais velhos acima dos mais novos, os nobres e os descendentes de famílias ricas acima da plebe; e pecava quem se esquecesse de seu lugar na hierarquia social, quem tentasse ocupar o lugar de outro ou acima de sua posição de

origem (cf. GREENBLATT, 2011, p. 75). Por outro lado, a efervescência do Renascimento, que chegou tarde à Inglaterra, suscitava que as capacidades individuais deveriam ser os únicos preceitos a determinarem a posição social. O homem possui, em si mesmo, todo o necessário para ascender na escala social e seu esforço ditará sua posição.

Segue-se, portanto, que a sociedade elisabetana é o produto de um conjunto de fatores que se somam desde a ascensão dos Tudors ao trono inglês. Em seu texto *O jogo político na era dos Tudors: absolutismo e reforma*, Roberto Ferreira da Rocha (2008, p. 35) indica que o advento dos Tudors marca o início da Idade Moderna na Inglaterra: com Henrique VII, o primeiro monarca Tudor, há o declínio do feudalismo, o fim do sistema de vassalagem e o surgimento do absolutismo. E é com o absolutismo que se forma a estrutura social hierarquizada como um reflexo da noção medieval do encadeamento dos seres:

A estrutura social durante a vigência das monarquias absolutas era fortemente hierarquizada. No topo da pirâmide encontrava-se o rei, que tinha poderes de vida e morte sobre todos os seus súditos. Abaixo dele estava a nobreza — da qual ele próprio fazia parte — que fornecia os indivíduos que ocupavam os quadros mais elevados dentro da administração do Estado. Logo abaixo vinha a burguesia, totalmente dependente do soberano e de sua máquina burocrática para a realização de suas atividades econômicas, que só podiam estabelecer-se através de privilégio real. À medida que enriqueciam, os burgueses compravam terras e títulos nobiliárquicos, criando assim uma pequena nobreza (em inglês, *gentry*), com direito a possuir um escudo de armas. Na base desta pirâmide estavam as classes trabalhadoras das cidades (trabalhadores manuais e artífices) e do campo (camponeses e pastores) (ROCHA, 2008, p. 37).

O início do reinado de Henrique VII, que subiu ao trono em 1485, pondo fim à Guerra das Rosas (1455-1485), é marcado pela fragilidade econômica e a péssima qualidade de vida dos ingleses, consequência dos trinta longos anos de intensos conflitos entre os Lancaster e os York. Com isso, a primeira preocupação de Henrique VII foi deixar que todos voltassem para casa para cuidar de suas terras que estavam abandonadas. Henrique VII buscou, também, diminuir o poder dos senhores feudais, “recorrendo, arditamente, a um sistema de multas: sempre que possível, qualquer transgressão era sanada por multa, mais do que por julgamento, deixando, com essa prática, mais rica a coroa e mais pobres os nobres” (cf. HELIODORA, 2004, p. 242). Para Rocha (2008, p. 42), Henrique VII percebeu que a época da nobreza fundamentalmente guerreira e sustentada por tributos arrecadados de seus feudos estava em declínio. Os soberanos, agora, deveriam ser administradores competentes e imparciais e saberem se colocar acima das rivalidades que dividiam a nobreza. A guerra deixa de ser o principal objetivo dos soberanos, que agora devem se voltar para o desenvolvimento de

atividades econômicas que garantam o crescimento de seu país como um todo. Não há mais espaço para senhores feudais, a esfera política das nações, aos poucos, passará a ser ocupada por fortes governos centrais.

Com a morte de Henrique VII, em 1509, seu filho, Henrique VIII, assumiu o trono. Indo na contramão da política de austeridade de seu pai, Henrique VIII esbanjava recursos com futilidades e, por isto, foi obrigado a ceder novos poderes ao Parlamento em troca de dinheiro. Outros dois fatores a serem destacados no reinado de Henrique VIII são o seu rompimento com o poder papal e a criação do primeiro *Book of Homilies*⁶. Embora, com frequência, a separação da Igreja Inglesa da Igreja Católica seja vista como um mero artifício de Henrique VIII para conseguir divorciar-se de Catarina de Aragão e casar-se com Ana Bolena, a separação das Igrejas incide em sérias mudanças religiosas, políticas e culturais para a sociedade inglesa, por exemplo, a ampliação do poder monárquico de Henrique VIII — que além de rei, chefe político da nação, passa a ser também o chefe espiritual da Inglaterra, com isso, podendo indicar todos os postos da hierarquia religiosa, recolher para a coroa os dízimos antes enviados a Roma; além de tornar a coroa proprietária de todas as posses Igreja Católica (cf. HELIODORA, 2004, p. 101-102).

Após a separação das Igrejas, Henrique VIII também teve que agir para equilibrar o voto dos lordes no Parlamento. Entre os representantes dos comuns, eleitos pelo povo, já era considerável a porcentagem de protestantes, no entanto, os nobres, que ascendiam automaticamente ao Parlamento, em sua maioria, eram católicos. Com isso, Henrique VIII passa a enobrecer protestantes bem-sucedidos. A atitude de Henrique VIII tem reflexos diretos na economia e estrutura social do reino, ademais, leva a uma grande mudança comportamental, dado que, “a qualquer momento, por algum sucesso comercial ou feito heroico, um indivíduo poderia ser enobrecido” (cf. HELIODORA, 2014, p. 30-31). E é com o propósito de reeducar o clero, e este a população inglesa em geral, que Henrique VIII ordenou que a nova hierarquia de sua Igreja redigisse homilias adequadas para todos os domingos, dia em que a frequência à igreja passou a ser obrigatória. O *Book of Homilies*, entretanto, demorou a ser concluído e só começou a ser utilizado no reinado de Eduardo VI, que se estendeu por apenas cinco anos. Nos cinco anos seguintes, a católica Mary Tudor, irmã de Eduardo VI, durante o seu reinado,

⁶ Os *Books of Homilies* eram sermões autorizados publicados em dois livros — o primeiro volume em 1547 e o segundo em 1562 — para uso na Igreja da Inglaterra durante os reinados de Eduardo VI e Elizabeth I. Eles deveriam fornecer à Igreja um novo modelo de pregação tópica simplificada, bem como uma compreensão teológica da Reforma que havia ocorrido na Inglaterra (cf. THE HOMILIES. *The Anglican Library*, 1999. Disponível em: anglicanlibrary.org/homilies).

suprime o *Book of Homilies* na tentativa de fazer o reino voltar ao catolicismo (cf. HELIODORA, 2004, p. 101-102).

Elizabeth I, a última e mais expoente dos monarcas Tudors, sobe ao trono em 1558, e se depara com um reino esfacelado economicamente, devido aos gastos exagerados de seu pai, Henrique VIII, e religiosamente dividido, em consequência do protestantismo radical dos regentes durante o breve reinado de seu irmão Eduardo VI, e da tentativa de sua irmã, Mary, em seus cinco anos de reinado, de fazer a Inglaterra voltar ao Catolicismo. Heliodora (2004, p. 243) aponta que “Elizabeth, como disse seu notável Ministro Robert Cecil, ‘nunca quis abrir as janelas para as almas dos homens’”; a rainha oficialmente volta ao Protestantismo da Igreja henriquina — posteriormente, Igreja Anglicana —, exige a frequência à igreja aos domingos e adota uma política não rigorosa com os católicos, desde que não houvesse atos políticos.

Numa época em que, nos países católicos, protestantes eram queimados como hereges, enquanto que nos centros protestantes a mesma coisa acontecia aos católicos — e pelas mesmas razões — Elisabeth dá um monumental passo no sentido da liberdade de culto quando resolve evitar qualquer investigação maior sobre questões de foro íntimo, desde que a fórmula exterior da obediência ao culto anglicano fosse respeitada. Seu desejo era que a proibição do culto católico público, a proibição da formação e da importação de sacerdotes católicos e, por outro lado, a amena neutralidade de sua igreja estatal fossem aos poucos assimilando a grande massa da população inglesa cujo patriotismo fosse mais intenso do que suas convicções em favor da “velha” igreja (HELIODORA, 2005, p. 56).

Malgrado a política de tolerância religiosa fosse um grande diferencial em relação aos demais Tudors que ocuparam o trono antes de Elizabeth I, não foram poucos os católicos condenados e enviados à força por tentarem ou planejarem a morte da última monarca Tudor. Contudo, Elizabeth I foi capaz de promover o ápice do patriotismo inglês de toda a era Tudor. Em 1588, ao derrotar a Invencível Armada Espanhola, Elizabeth finalmente se consolida no trono e inicia a fase de seu reinado com maior estabilidade política interna. De maneira geral, surge um massivo apoio popular à Rainha que encarna uma dupla postura, por um lado, como a de um pai protetor e, por outro, como a de uma mãe amorosa. E Elizabeth soube muito bem representar os dois papéis, sendo ela um dos poucos monarcas do início da Idade Moderna com agudo senso da importância do espetáculo para a política e com tanto talento para desempenhar — de forma teatral — o papel de governante (cf. ROCHA, 2008, p. 59-60).

De acordo com Rocha (2008, p. 60), a roupagem dada pela Coroa à vitória da Inglaterra sobre os espanhóis e as posturas espetaculares de Elizabeth I, no entanto, “serviam também, como muitas vezes acontece na história humana, para esconder uma realidade de crise social e

econômica”. Por trás do sucesso bélico inglês há a realidade bem mais prosaica de taxas exorbitantes para custear a guerra, o desemprego em alta, a inflação galopante e levantes nas cidades e no campo contra a alta dos preços dos alimentos. Rocha (2008, p. 60) ainda complementa:

Ao mesmo tempo, a história da Inglaterra é reescrita de modo a enaltecer o ponto de vista segundo o qual a dinastia Tudor era a consequência natural do plano divino de criação de uma nação protestante, e de que só ela poderia ter unido os clãs rivais que se digladiaram em guerras civis infundáveis no final da Idade Média.

Com efeito, um dos grandes elementos em comum a todos os monarcas Tudors é a constante fixação de que ocupam o trono pela Suma vontade de Deus. De Henrique VII a Elizabeth I, todos fizeram questão de lembrar aos súditos, nobres e plebeus, que gozavam do direito divino de governar. Da separação das Igrejas, com Henrique VIII, ao radicalismo protestante de Eduardo VI, à tentativa de voltar ao Catolicismo de Mary e, finalmente, à política de tolerância religiosa de Elizabeth I, foram muitas as mudanças e indefinições no credo nacional, mas o direito divino e o dever sagrado dos súditos honrarem e respeitarem seu Soberano sempre permaneceu presente. Aliás, Elizabeth soube muito bem como conciliar sua política de tolerância religiosa com a campanha em favor de seu direito divino de ser a Rainha. Apesar de seus súditos poderem, em seu íntimo, conservarem crenças distintas e, até mesmo, contrárias ao credo da Igreja da Inglaterra, todos eram obrigados a frequentar a Igreja aos domingos, dia em que as celebrações seguiam o segundo volume do *Book of Homilies*, produzido e implementado em todo o território nacional por ordem de Elizabeth.

O ponto chave é que, assim como o volume produzido por ordem de Henrique VIII, essas homilias eram mais do que um meio de reeducar o clero e a população inglesa, tratava-se de “grandes instrumentos políticos, já que calcadas em ensinamentos bíblicos ou, de qualquer modo, ostensivamente religiosos, faziam uma vasta campanha subliminar em favor da obediência civil” (cf. HELIODORA, 2004, p. 102). Por outro lado, ao longo dos reinados dos Tudors, em especial no de Elizabeth I, atrelado a essa visão do direito divino criou-se também a noção da necessidade de um certo paternalismo como traço essencial para uma boa política de governo. Por essa concepção, os monarcas e os nobres possuíam seus privilégios, mas também o dever de cuidar das camadas menos favorecidas (cf. HELIODORA, 2004, p. 243). Em outras palavras, aos servos cabia obedecerem a seu soberano, e ao monarca o dever de velar e amparar seus súditos, assim, garantia-se a ordem e a harmonia da hierarquia entre os seres humanos.

E é nesse contexto que Shakespeare escreve parte significativa de suas obras dramáticas e como que refletindo sobre as concepções elisabetanas — em parte, herdadas da visão de mundo medieval e, em parte, construídas a partir do pensamento Renascentista —, Shakespeare preocupou-se sempre com a harmonia do grupo social e com as implicações do encadeamento dos seres presentes no ideário elisabetano. Para Barbara Heliodora (2004, p. 66-67), em suas comédias, Shakespeare examina “as relações interpessoais, expressadas principalmente por intermédio do amor”; em suas peças históricas, examina “as relações do indivíduo com sua sociedade, seu Estado, expressadas principalmente por intermédio das lutas pelo poder”; e em suas tragédias, examina “as relações do homem com o universo, por intermédio de situações extremas, nas quais valores últimos devem ser avaliados e postos à prova”.

Para mais, em *Falando de Shakespeare*, Barbara Heliodora (1997, p. 55) destaca que Shakespeare sempre se preocupou em inserir seus personagens em quadros sociopolíticos, ou seja, há uma constante preocupação com a luta pelo poder e como esta transparece em bons e em maus governantes; sublinha o fato de Shakespeare pautar em suas peças uma ordem harmônica, a responsabilidade mútua, a generosidade e a preocupação com o outro; e acentua que em todas as suas peças sempre está presente “as pressões sociais, as consequências de privilégios e de preconceitos, os interesses de classe e de toda espécie de grupo organizado, sua interferência na vida do indivíduo e do grupo”. Todos esses elementos aparecem nas relações sociais e pessoais de seus personagens e colocam à mostra as noções características do ideário da época em que viveu.

Sendo assim, muitos fatores poderiam influenciar Shakespeare a concordar e, por exemplo, em suas peças, corroborar o encadeamento dos seres ou a política Tudor. Em especial, no que se refere à campanha que aludia o fato de os Tudors terem ascendido ao trono inglês como parte de um plano divino para pôr fim aos intensos e longos conflitos entre as grandes famílias nobres e unir a nação. Não obstante, Shakespeare parece sempre guardar certa distância de um preceito hierárquico taxativo e de uma obediência incondicional a quem quer que seja. Heliodora (1997, p. 91) aponta que Shakespeare pode até ter concordado com a política paternalista dos Tudors, mas que, no entanto, sua visão paternalista não é extremada e que talvez o povo até tivesse que ser velado, mas não tutelado ao ponto de não poder expressar suas angústias e anseios, ou de assumir suas responsabilidades. É fundamental a voz dos Comuns no Parlamento e sem isso não pode haver um governo.

Com o exposto em vista, temos indicativos para supor que os personagens de Shakespeare transitem sobre um território fronteiro: os quadros sociopolíticos que denotam a

luta pelo poder e revelam pressões sociais, privilégios, preconceitos e interesses de classe, é uma amostra do conflito entre as ideias medievais e de um emergente impulso a um novo conjunto de ideias que possam fundamentar a nova forma de ver o mundo. Os personagens de Shakespeare não ocupam posições fixas no encadeamento dos seres e, em alguns casos, agem contra esse ordenamento.

Assim como a época de Shakespeare denotava contradições aparentes, o mesmo vale para sua obra dramática: suas peças evidenciam as mudanças que marcam seu tempo como um período de transição entre o Medieval e a Idade Moderna. A crença medieval em uma ordem harmônica é questionada todas as vezes que seus personagens irrompem para posições que não lhe são próprias. As práticas aceitáveis são colocadas de lado todas as vezes que seus personagens agem como não deveriam ou de um modo que não se esperava que agissem. As intuições deixam de ser transcendentais todas as vezes que seus personagens colocam à mostra que as posições de poder são preenchidas por seres humanos e que todos, mais cedo ou mais tarde, de algum modo, falham. Em outros termos, está impresso nas peças de Shakespeare a transição não absoluta e nem homogênea entre formas distintas de ver o mundo.

E se a visão de mundo medieval contrastava com o pensamento Renascentista cada vez mais em voga no período elisabetano, na esfera política os preceitos Tudors se contrastavam com o pensamento político de Nicolau Maquiavel (1469-1527), que vinha ganhando espaço na Inglaterra, principalmente por conta das universidades, de acordo com Heliodora (2004, p. 103), que ainda complementa:

Separando a política da teologia, Maquiavel escreveu tendo em vista os gravíssimos problemas da falta de união italiana, porém, sua objetividade e seus ataques à Igreja o tornaram desde logo objeto de crítica e repúdio (muito embora seus ensinamentos pudessem parecer derivados de muitos governantes anteriores a ele). Na Inglaterra, o termo “maquiavélico” foi deformado e passou a ter o sentido que tem até hoje, com a publicação de um livrinho incomparavelmente mais doente em sua visão, o chamado *Contre-Machiavel*. Tal livro foi escrito na França por Innocent Gentillet, principalmente porque os franceses estavam revoltados com o número de florentinos colocados em altos postos por Catarina de Médicis quando se casou com Henrique II. Pois foi esse *Contre-Machiavel* que mais rapidamente chegou à Inglaterra, e a figura do vilão nas obras de Shakespeare foi bastante influenciada pelo que ali se encontra.

O *Contre-Machiavel*, de Innocent Gentillet (1532-1588), foi publicado em 1576, na França, e em pouco tempo chegou à Inglaterra, antes mesmo das obras originais ou de boas traduções de *O Príncipe* ou os *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio*, de Maquiavel. Os comentários descontextualizados de Gentillet contra as obras do filósofo florentino criaram

uma imagem “maquiavélica” de Maquiavel; imagem, essa, que levou anos para ser desconstruída, para que, só então, o pensamento, *stricto sensu*, do filósofo fosse assimilado pelos acadêmicos ingleses. E se, no âmbito das universidades, a imagem “maquiavélica” de Maquiavel e os comentários descontextualizados de Gentillet demoraram a dar espaço para o pensamento do filósofo florentino, em outros setores da sociedade elisabetana, o processo foi ainda mais lento.

No teatro, o pensamento “maquiavélico” de Maquiavel, aparece pela primeira vez em 1592, no prólogo de *O judeu de Malta*, de Christopher Marlowe (1564-1593). Nas peças de Shakespeare, logo no início de sua carreira, o nome de Maquiavel é mencionado diretamente duas vezes: em *Henrique VI, parte 1*⁷, e em *Henrique VI, parte 3*⁸, ambas escritas entre 1591 e 1592. Além das menções diretas em duas das três partes de *Henrique VI*, Shakespeare volta a mencionar o nome de Maquiavel em *As alegres comadres de Windsor*⁹, comédia escrita entre 1597 e 1598. Em todos esses casos, o sentido das menções se aproxima de uma interpretação deformada do pensamento do filósofo florentino (cf. HELIODORA, 2005, p. 171-172). De mais a mais, nas obras dramáticas de Shakespeare, a presença do “maquiavelismo” e, posteriormente, o pensamento de Maquiavel, não se restringe apenas às menções diretas.

Em seu artigo, *A filosofia em Hamlet*, Pedro Sússekind traz à baila a obra *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne*, do professor emérito da Arcadia University, Hugh Grady:

Hugh Grady [...] considera em seu livro *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne* que existe um período maquiavelista na obra de Shakespeare, de 1595 a 1600, culminando em *Henrique V*. A tragédia *Hamlet* viria logo depois desse período e poderia ser vista como uma transição entre os dramas históricos que aprovam Maquiavel, no sentido de os personagens que disputam o poder adotarem o maquiavelismo como estratégia política, e as tragédias anti-maquiavelistas posteriores, como *Otelo*, *Rei Lear* e *Macbeth* (SÚSSEKIND, 2014, p. 15-16).

Nessa direção, as tragédias de *Júlio César*, escrita em 1599, e *Hamlet*, escrita entre 1600 e 1601, podem ser vistas como pontos de transição entre os períodos do pensamento maquiavélico e do pensamento efetivo de Maquiavel nas peças de Shakespeare e, em ambas as tragédias, há elementos que permitem sustentar essa leitura. Shakespeare, portanto, teve acesso,

⁷ YORK: De Alençon, um notório Maquiavel! (1H6 5.4.74).

⁸ RICARDO: Sei colorir-me qual camaleão,

Mudar de forma melhor que Proteu,

Ensinar truques a Maquiavel.

Capaz disso, eu não pego essa coroa?

Ora, mesmo mais longe, eu a agarrava (3H6 4.2.189-193).

⁹ HOSPEDEIRO: [...] Eu sou político? Sou ardiloso? Sou algum Maquiavel? (*Wiv.* 3.1.76-77).

de algum modo, às obras de Maquiavel, antes de escrever *Júlio César* e *Hamlet*. Ao que parece, em suas peças posteriores, Shakespeare compreendeu o pensamento mesmo do filósofo florentino (cf. HELIODORA, 2005, p. 179). Shakespeare assimilou do pensamento de Maquiavel que, para se obter um bom resultado das ações que visam a manutenção do poder, é necessário o uso inteligente e destemido das capacidades individuais e, mais ainda:

[...] a objetividade de Maquiavel, seu total despojamento em enfrentar o fato político apenas como fato político, cientificamente observado e despojado de implicações religiosas ou sentimentais, levou Shakespeare mais longe no caminho da investigação da natureza dos governantes e dos governados, não sendo difícil encontrar exemplos, na sua obra dramática, que correspondam exatamente a pensamentos contidos na obra do escritor florentino (HELIODORA, 2005, p. 174).

Com efeito, há características em comum nas obras de Shakespeare e Maquiavel que indicam que ambos os autores “entendem que as diferentes formas de exercício do poder dão significados distintos à vida dos indivíduos, à história de uma cidade ou ao destino de um povo” (CHAIA, 1995, p. 165). A forma como o poder é exercido, mais do que quem o exerce, é o principal ponto determinante para definição dos rumos que uma sociedade trilhará. As práticas sociais e políticas dos governados respondem aos estímulos dos governantes. É nesse sentido que, tanto nas obras de Maquiavel quanto nas peças de Shakespeare, está presente a preocupação de ambos os autores “com o encontro entre o individual e o coletivo e entre a moral e a política, pois a forma como se resolve esta equação criará ou não focos de tensões no interior do governo ou entre a multidão” (CHAIA, 1995, p. 168).

Shakespeare não só assimilou como, antes até de conhecer o pensamento de Maquiavel em si mesmo, pensou de forma similar ao filósofo florentino. Enquanto os Tudors se preocupavam em construir uma ética pautada em ideais cristãos que atravessaram o Medieval, isto é, ligada ao encadeamento dos seres e à queda pelo pecado — que no meio político-social pode-se traduzir na desobediência civil e suas consequências —, Shakespeare se preocupava em analisar e representar em suas obras dramáticas ações concretas que, em sentido prático, nem sempre estão vinculadas ao pressuposto teórico da conveniência de se manter a ordem e a harmonia da hierárquica dos seres. Em outras palavras, Shakespeare nunca abordou os fatos políticos em estado puro, de forma abstrata, mas sempre por meio de ações concretas que afetavam todos os níveis da vida (cf. HELIODORA, 2005, p. 191).

Ainda no que se refere à esfera política, Shakespeare também se preocupou com a natureza de quem ocupa o poder; a definição de Shakespeare para um bom e para um mau governante, segundo Barbara Heliadora (1997, 55), é clara:

[...] o bom governante é aquele que subordina seus interesses pessoais aos dos governados, aquele para quem o bem-estar da comunidade é a preocupação maior, o mau governante é, pura e simplesmente, aquele que deseja o poder para benefício próprio, para gozar de seus privilégios sem pensar em seus deveres.

Nas obras de Shakespeare, portanto, encontramos traços da visão de mundo Medieval e do Renascimento, noções características da política Tudor, elementos do pensamento “maquiavélico” e do pensamento de Maquiavel em si mesmo. Há também indícios de um pensamento político próprio, ou seja, parece-nos que a obra dramática de Shakespeare contém mais do que apenas representações dessa confluência de perspectivas distintas, mas que davam forma à sociedade elisabetana. Colocaremos sob foco, por conseguinte, as peças históricas do início da carreira de Shakespeare, buscando compreender como o autor aborda a esfera política no início de sua carreira; em outras palavras, como são representadas as ações cujo fim é a obtenção ou manutenção do poder e as suas consequências; e como é retratada a relação entre os governantes e governados.

2.2 As peças históricas e a visão política de Shakespeare

Diferentemente de alguns de seus contemporâneos dramaturgos, por exemplo, Christopher Marlowe, Shakespeare — assim como Ben Jonson (1572-1637) — não frequentou Cambridge ou Oxford, principais instituições de ensino superior da Inglaterra em sua época. Sua educação formal é restrita à *Grammar School* de Stratford, como já mencionamos. Contudo, as escolas locais da Inglaterra de Shakespeare, a partir do reinado de Henrique VIII e sua política de enobrecimento, seguiam um rigoroso currículo: “o forte da educação era o velho método herdado da Idade Média do *trivium* (gramática latina, lógica, retórica) e do *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música)” (HELIODORA, 2005, p. 44). O consenso era, por meio de uma educação rigorosa, preparar pessoas bem-educadas, letradas e, portanto, aptas a preencherem a demanda, cada vez mais crescente, de empregos que exigiam uma boa formação, além de preparar possíveis membros da corte do amanhã, nesse sentido, as escolas locais eram gratuitas e em tempo integral.

De mais a mais, a *Grammar School* de Stratford figurava entre uma das melhores escolas da Inglaterra, e um dos principais motivos para tanto era o salário de vinte libras pago ao professor da escola; de acordo com Heliadora (2005, p. 43):

[...] salário só pago em mais quatro colégios do mesmo nível em toda a Inglaterra e praticamente igual ao que receberia um recém-formado para ensinar em uma das duas universidades inglesas. Disso resultou que Stratford teve sempre à frente de sua escola, que continuava a ser gratuita, professores com treinamento universitário, geralmente em Oxford, que fica bem próxima da terra natal de Shakespeare.

Desde muito jovem, portanto, Shakespeare teve contato com professores que “acreditavam que nada servia tão bem para desenvolver a inteligência, o raciocínio e a imaginação quanto uma pesada dieta de latim” (HELIODORA, 2005, p. 44). Shakespeare parece ter assimilado bem o que aprendeu na *Grammar School* de Stratford, pois, facilmente, encontramos em sua obra vestígios de autores latinos, principalmente Sêneca e Ovídio; bem como, vários exemplos de seu domínio da retórica (cf. HELIODORA, 2005, p. 44-45).

As lições de Latim e retórica que Shakespeare apreendia na *Grammar School* de Stratford, parecem ter servido também como suporte para que ele identificasse o conteúdo político das homilias dominicais, “que invocavam bases teológicas para falar de uma salvação que, ao que tudo indica, era totalmente condicionada à obediência civil” (HELIODORA, 1997, p. 157). Como já mencionamos, os *Books of Homilies* eram de leitura obrigatória em todas as igrejas da Inglaterra nos reinados de Eduardo VI e Elizabeth I; Shakespeare, portanto, teve contato com as homilias durante sua infância e início da juventude, período em que também frequentou a *Grammar School*. Para Barbara Heliodora (2005, p. 99):

[...] Shakespeare reagiu aos ensinamentos recebidos precisamente no plano em que estes foram concebidos, isto é, no plano político, porém com plena consciência do processo utilizado e dos objetivos almejados pelos redatores das homilias, ao invés de serem aceitos como condicionadores de um comportamento político não conscientizado, emocional e religiosamente aceito, como seria o desejo daqueles mesmos redatores.

Shakespeare não recebeu as homilias em sentido religioso e tendo os elementos políticos como conteúdo adjacente, recebeu-as em seu real significado, isto é, o conteúdo político sendo a sua finalidade principal. Assim, pode-se dizer que, desde muito cedo, Shakespeare compreendeu que os seres humanos são agentes políticos. Na falta de uma educação universitária, as homilias constituíram a base interpretativa da visão de mundo de Shakespeare: “tudo indica que foi graças a elas que o futuro autor adquiriu, desde cedo, a capacidade para identificar a natureza política de enorme parte das ações humanas” (cf. HELIODORA, 2005, p. 98-99).

Ainda sobre as homilias, Heliodora (2005, p. 165-166) aponta que a compreensão de Shakespeare do fenômeno político para além do ensinamento religioso e a compreensão da

permanente função sociopolítica das ações dos seres humanos, sejam eles governantes ou governados, explica vários aspectos de sua obra, como: (a) a diferença de suas peças em relação às peças de seus contemporâneos, distinguindo-se por seus enfoques políticos; (b) o permanente interesse por aspectos do bom e do mau governo; (c) a identificação do chamado “direito divino dos reis” como um instrumento político, explicando o motivo de Shakespeare não hesitar em apresentar uma série de deposições nas quais são postos em jogo tanto os direitos hereditários do governante à Coroa quanto a sua competência para preencher a função real; e (d) a aceitação de uma visão não religiosa (porém, consciente da importância da Religião) que permite o profundo exame que faz das qualidades que compõem o bom ou o mau governante.

As lições de Latim e retórica apreendidas na *Grammar School*, portanto, contribuíram para que Shakespeare compreendesse que as homilias dominicais eram utilizadas pelos Tudors como ferramentas políticas. E as homilias, por sua vez, contribuíram para que Shakespeare compreendesse que a política permeia as ações humanas. Contudo, as lições da *Grammar School* e o contato com os *Books of Homilies* são apenas uma parte da equação. Devemos considerar também o gênio de Shakespeare: o fato dele ter decantado o conteúdo político das homilias dominicais é uma amostra de sua aguçada capacidade de raciocínio e curiosidade sem limites, que, mais tarde, veremos também em suas peças.

Outra amostra do gênio e curiosidade de Shakespeare está em sua verve autodidata: um dos exemplos mais claros dessa prática é seu contato, ainda no início de sua carreira, com a obra de Plutarco (46-120 d.C.), da qual Shakespeare absorve “a preocupação que [Plutarco] sempre demonstrou com a investigação das qualidades e defeitos que fazem, ou desfazem, o homem público, o político, o governante” e percebe “que é tão possível examinar, avaliar, a vida dos poderosos quanto a dos humildes, e que do estudo dessas vidas há muito o que aprender”. De mais a mais, a presença de Plutarco é clara nas peças sobre a história da Inglaterra e nas peças históricas sobre Roma¹⁰, nas quais Shakespeare “revela sempre a mesma e inabalável preocupação com o estabelecimento da relação causa e efeito na investigação das ações humanas e muito particularmente, no caso, das ações políticas de governantes e governados” (cf. HELODORIA, 1997, p. 156-157).

A produção de peças que narravam a história da Inglaterra é uma marca característica da dramaturgia elisabetana. Havia, por parte dos elisabetanos, um interesse comum em saber como a Inglaterra chegou ao ponto em que estava: um país que se projetava como uma das

¹⁰ A saber: *Júlio César*, escrita em 1599; *Antônio e Cleópatra*, escrita entre 1607 e 1608; e *Coriolano*, escrita em 1608.

potências mundiais à época. As primeiras peças produzidas com essa roupagem eram chamadas de *chronicle play* e contavam a vida de figuras históricas, mas apenas como crônicas. Shakespeare, porém, muda a forma de narrar a história da Inglaterra: ao invés de só contar a história de um reino, Shakespeare transformava a pura narrativa em uma fábula dramática, dando significado às ações do governante. Com Shakespeare surge um novo gênero dramático, o da *history play*, de acordo com Heliadora (2004, p. 247), que ainda complementa:

Entretanto, era perigoso para o autor o uso do novo gênero, pois a censura política, no tempo dos Tudors, era um fato — e nada expressa tão bem o talento de Shakespeare quanto a habilidade em escolher, como tema, reinos que ofereciam matéria sobre os quais tem algo a dizer, manipulando os fatos, para criar uma ação dramática significativa, porém jamais indo contra a essência do que realmente acontecera.

Ao longo de sua carreira, Shakespeare escreveu onze peças sobre a história da Inglaterra¹¹; ocupar-nos-emos sinteticamente de suas duas tetralogias — *Henrique VI, partes 1, 2 e 3* e *Ricardo III*; e *Ricardo II, Henrique IV, partes 1 e 2* e *Henrique V* —, peças em que condensou longos anos de eventos, selecionando o que deveria ser incluído e o que deveria ser eliminado, juntando eventos semelhantes para sintetizar os seus significados e criando cenas sem base histórica para situar a natureza dos conflitos tratados; tudo isso, conseguindo manter surpreendente controle sobre dezenas de personagens e dando às ações dramáticas um sentido maior do que o da mera sucessão cronológica (cf. HELIODORA, 2005, p. 86-87).

No que se refere à primeira tetralogia, Barbara Heliadora (2005, p. 267) escreve que as três partes de *Henrique VI* tratam, sobretudo, da “inadequação do rei à condição de governante e as consequências, para o Estado, dessa mesma inadequação”. Na *Primeira parte*, a fragilidade e incompetência de Henrique VI, dado ser muito novo e não ter o devido preparo para ocupar o Trono, resultam na perda de domínios da Inglaterra para a França. Na *Segunda parte*, as casas de Lancaster e York acirram suas desavenças e culpam uma à outra pelas perdas de terras do Reino; e Henrique VI falha em suas tentativas de conciliar os nobres de ambas as casas. Na *Terceira parte*, Henrique VI deixa à vista que suas fraquezas também se estendem aos campos de batalha: o Rei falha miseravelmente em comandar suas tropas e acaba expulso do campo de batalha por sua esposa, a Rainha Margaret — o que representa uma grave inversão de valores.

¹¹ A saber: *Henrique VI, partes 1, 2 e 3*, escritas entre 1591 e 1592; *Eduardo III* e *Ricardo III*, escritas entre 1592 e 1593; *Ricardo II*, escrita entre 1594 e 1596; *Rei João*, escrita entre 1595 e 1596; *Henrique IV, partes 1 e 2*, escritas entre 1596 e 1598; *Henrique V*, escrita em 1599; e *Henrique VIII*, escrita entre 1612 e 1613.

Apesar de sua fragilidade, Henrique VI é um rei bondoso, justo e dotado de misericórdia; no entanto, é incapaz de assumir o controle de seu governo: em mais de uma vez deixou de governar para ser governado e “se quem manobra o poder não é quem usa a coroa, os conflitos são inevitáveis. Se um rei é bom, compreensivo e piedoso, mas destituído da inteligência política e da fibra indispensável ao bom governo, a catástrofe é inevitável” (HELIODORA, 1997, p. 28-29). Contudo, o pior ainda estava por vir. Fechando a primeira tetralogia há *Ricardo III*, peça que narra a escalada do personagem-título até o poder. Sua escalada tem início ainda em *Henrique VI, parte 3*, na qual, em um monólogo ao final da cena dois, do terceiro ato, Ricardo diz ao público do que será capaz para alcançar a coroa:

Mas como hei de chegar até a coroa?
 Há muitas vidas entre o alvo e eu.
 Como o perdido em floresta espinhosa,
 Que quebra espinhos e os espinhos rasgam,
 Procurando e perdendo o seu caminho,
 Sem saber onde está o campo aberto,
 Mas a buscá-lo sempre, em desespero.
 Assim busco a coroa da Inglaterra.
 Ou consigo esquecer esse tormento,
 Ou com machado em sangue encontro a trilha.
 Eu sei sorrir, eu sei matar sorrindo
 Mostrar-me alegre com o que me tortura,
 Lavar com falsas lágrimas as faces,
 Mudar de rosto a cada situação.
 Afundarei mais barcos que a sereia,
 Matarei mais que o olhar do basilisco,
 Discursarei melhor do que Nestor;
 Como Sinon, tomarei outra Troia.
 Sei colorir-me qual camaleão,
 Mudar de forma melhor que Proteu,
 Ensinar truques a Maquiavel.
 Capaz disso, eu não pego essa coroa?
 Ora, mesmo mais longe, eu a agarrava (3H6 4.2.171-193).

Fazendo jus ao seu discurso, na cena cinco, do quinto ato, de *Henrique VI, parte 3*, Ricardo e seus dois irmãos, Eduardo e George, matam o Príncipe Eduardo, filho de Henrique VI. Na cena seguinte, a cena seis do quinto ato, Ricardo mata Henrique VI. E na peça *Ricardo III*, que inicia com o Rei Eduardo IV, irmão de Ricardo, gravemente doente, o personagem-título se empenha para que antes que seu irmão, o Rei, venha a falecer, seu outro irmão, Clarence, que lhe antecede na fila de sucessão ao trono, seja preso e assassinado na prisão. Ricardo também ordena a morte de dois sobrinhos, ainda crianças, filhos do Rei Eduardo IV, agora já falecido. Além de também encaminhar à morte aliados do Rei Eduardo IV, e todos os que estavam em seu caminho ou lhe representavam algum risco.

Para Barbara Heliadora (2004, p. 162), na primeira tetralogia, Shakespeare investiga a postura dos governantes frente a luta pelo poder e as consequências danosas para a comunidade quando essa luta tem como principal combustível somente a sede pelo poder; em síntese, na primeira tetralogia, Shakespeare põe à mostra várias formas de maus governos. Já na segunda tetralogia, Heliadora (2004, p. 112) aponta que Shakespeare investiga a natureza de bons governantes e as pressões e influências que o exercício do poder traz ao rei, com isso, na primeira peça desse conjunto, a saber *Ricardo II*, a questão central é se “será melhor, um rei hereditário legítimo, mas ruim, ou um usurpador que governe bem?”.

Shakespeare utiliza o primeiro ato de *Ricardo II* para traçar um perfil do personagem-título, nas quatro primeiras cenas da peça, vemos um Rei que, diante da corte, é apegado a cerimônias e formalidades, mas que entre seus favoritos é fútil e malicioso (cf. HELIODORA, 2005, p. 297-289). Na quarta e última cena do primeiro ato, a reação de Ricardo II, ao receber a notícia que seu tio, o Duque de Lancaster, está gravemente doente e pede para ver o Rei, coloca à mostra o seu caráter:

E agora, meu Deus, inspire o médico
A levá-lo pra cova bem depressa!
O forro de seus cofres vestirão
Nossos soldados nas guerras da Irlanda.
Vamos, senhores, vamos visitá-lo,
Rezando pra, depressa, chegar tarde (R2 1.4.58-63).

No fim do primeiro ato, temos uma imagem clara de Ricardo II; trata-se de um Rei para quem ser rei não é ter responsabilidades, mas ter apenas a aparência e privilégios de um rei. Para Ricardo II, ser rei é ser privilegiado; ser, de fato, diferente dos outros homens, estar isento dos embates da realidade. Ricardo II não tem qualquer preocupação com as responsabilidades do poder (cf. HELIODORA, 2005, p. 298-299). E com isso:

[...] a comunidade sofre e é levada à guerra civil pela futilidade e irresponsabilidade de um rei que, ao contrário das mais caras convicções Tudor, não compreende que o poder e os privilégios são pagos com imensos deveres e sacrifícios pessoais. A investigação envereda exatamente pelo comportamento do governante no poder, pelo que o poder lhe faz e o que de si mesmo ele revela ao exercê-lo (HELIODORA, 2004, p. 163).

Com efeito, o ponto alto de *Ricardo II* é o quarto ato, com sua única cena; nela, o mais legítimo dentre todos os reis das oito peças que compõem as duas tetralogias é deposto. A cena é emblemática não apenas dentro do contexto dramático da peça, mas também dentro do

contexto histórico da era Tudor¹². Como já mencionamos no item anterior, pelos preceitos da obediência civil, qualquer ação contrária ao poder do Monarca ou tentativa de depô-lo é uma ofensa à Graça divina e um ato contra a ordem político-social. Nesse sentido, Barbara Heliadora (2005, p. 301) aponta que Shakespeare teve o cuidado de, atrelado aos fatos históricos, apresentar Ricardo II de forma sistematicamente negativa e Henrique Bolingbroke, futuro Henrique IV, de forma sistematicamente positiva; Heliadora (2005, p. 301) ainda acrescenta que:

[...] ao analisarmos a trilogia de *Henrique VI*, ressaltamos o fato de o duque de York insistir em seu direito à coroa por linhagem, mas revelar, em seus monólogos, todo um aspecto de pura ambição, pura sede de poder, que punha em dúvida a lisura de sua posição (pois nesses monólogos passava sua queixa da perda de territórios, porém nunca uma preocupação mais profunda com o destino da *commonwealth*); aqui, em *Ricardo II*, Henrique Bolingbroke chega até o trono sem que Shakespeare lhe dê um só monólogo, com o que evita que ele manifeste qualquer desejo consciente de subir ao trono. A ideia que nos fica é a de um homem dotado de todos os atributos necessários ao poder — sem dúvida, até mesmo certa frieza, certo autocontrole calculista — e realmente imbuído de um sentido de dever e responsabilidade [...].

Ricardo II, portanto, “tem como fundamento da estrutura dramática uma ação essencialmente política, isto é, a substituição no trono de um rei legítimo, porém irresponsável, por um rei usurpador, porém incontestavelmente preocupado com o bem-estar da comunidade” (HELIODORA, 2004, p. 163). Henrique Bolingbroke, que passa a se chamar Henrique IV após tomar a coroa de Ricardo II, será retratado por Shakespeare, em *Henrique IV, partes 1 e 2*, como um rei pouco popular, mas que, no entanto, é altamente dedicado ao bom governo. Contudo, Henrique IV não é, efetivamente, o protagonista das duas peças que recebem seu nome. O personagem central de ambas as peças é o baderneiro e, aparentemente, pouco preocupado com sua posição na corte, o Príncipe Hal, filho de Henrique IV. Nas duas partes de *Henrique IV*, Shakespeare utiliza, como centro dramático, a educação do Príncipe e a sua preparação para ser um bom rei (cf. HELIODORA, 2004, p. 115). É na companhia de *Sir John Falstaff*, exímio fanfarrão, frequentando tavernas e agindo como um salteador de estrada, que Shakespeare retrata o processo de formação do Príncipe Hal. A educação formal, subentende-se que Hal já haveria recebido na corte, em sua infância, assim, Shakespeare retrata as tavernas e a companhia constante de *Sir John Falstaff* como elementos complementares na formação do Príncipe (cf. HELIODORA, 2004, p. 115).

¹² Tanto que em todas as edições impressas de *Ricardo II* publicadas durante o reinado de Elizabeth I, o quarto ato foi omitido (cf. HELIODORA, 2005, p. 303).

Ao final de *Henrique IV, parte 2*, Hal é coroado como Rei Henrique V; e, na peça que recebe seu nome, segundo Barbara Heliodora (2008, p. 57), Shakespeare o retrata como um rei ideal: é clemente, possui autocontrole, não age por vingança, trata bem os humildes, cerca-se de conselheiros sábios, é incorruptível, defende e preserva sua condição de monarca, perde o sono com preocupações de Estado e busca a harmonia da comunidade. Ademais, para Heliodora (2005, p. 311), em *Henrique IV, partes 1 e 2* e *Henrique V*, peças que tratam dos reinados dos dois primeiros Lancasters, Shakespeare retrata uma política de governo e não, apenas, uma ideia de poder pessoal. Em síntese, essa política de governo implica na subordinação da individualidade do governante aos interesses de sua função e de seus governados.

Propusemos uma análise sintética das peças históricas de Shakespeare com o intuito de estabelecermos um quadro de como o autor aborda a esfera política no início de sua carreira. Nossa análise, em resumo, colocou à mostra como Shakespeare retratou o reinado de cinco reis da história da Inglaterra, a saber: Ricardo II, Henrique IV, Henrique V, Henrique VI e Ricardo III. Vale lembrar que Shakespeare não apenas conta a história desses reis, mas atribui significado às suas ações, com isso, o modo como cada rei alcançou o trono e o que fez para manter-se nele são os pontos centrais nas respectivas peças. É inegável que as duas tetralogias de Shakespeare juntas guardem semelhanças com a obra *O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel. Não estamos sugerindo que, ao escrever suas duas tetralogias, Shakespeare estivesse compondo um manual de análise política; Shakespeare escrevia para os palcos. Mas são tangíveis os indícios de que as duas tetralogias indiquem, de algum modo, a visão política de Shakespeare, pelo menos no que concerne ao início de sua carreira. Os indícios também apontam que as homilias dominicais e o contato com a obra de Plutarco, com o pensamento “maquiavélico” e com o pensamento de Maquiavel em si mesmo estão presentes na base da visão política de Shakespeare.

No primeiro conjunto de peças sobre a história da Inglaterra, isto é, as três peças sobre Henrique VI e *Ricardo III*, há substratos das homilias dominicais, da preocupação de Plutarco com as qualidades de um governante e do pensamento de Maquiavel descontextualizado por Innocent Gentillet, como se vê na ideia constante de preservação da ordem e dos males da guerra civil, na indicação das virtudes indispensáveis para um bom governo e das consequências danosas da luta pelo poder apenas pelo poder. A partir desses elementos e da figura de Henrique VI — que é representado como “isento de qualidades ativamente negativas, porém totalmente privado das positivas que são indispensáveis ao desempenho da função de governante” — Shakespeare mostra que “nem sempre a sucessão do primogênito é o melhor caminho para a

preservação da ordem harmônica e do bem-estar da comunidade, mesmo que esse primogênito não seja um tirano que tente levar os homens a agir contra a lei de Deus ou a ‘lei natural’” (HELIODORA, 2005, p. 274). Na segunda tetralogia, também estão presentes elementos assimilados das homilias dominicais e do contato com a obra de Plutarco, e há indícios de que o pensamento “maquiavélico” dá espaço ao pensamento em si mesmo de Maquiavel, de acordo com Heliadora (2005, p. 284-285), que ainda complementa:

[...] Shakespeare [não só] estabeleceu tal contato, como também apreendeu o sentido mais justo, correto, do pensamento expressado em *Il Principe* e *I Discorsi*. A presença de Maquiavel não faz desaparecer a preocupação com a ordem, herdada dos anos formativos, nem a avaliação dos atributos do homem público aprendida com Plutarco; o que ela faz, sem sombra de dúvida, é levar o poeta a encarar o fato político como algo a ser observado segundo seus próprios critérios, dissociado das sanções teológicas ou, melhor dizendo, das sanções aparentemente teológicas que haviam sido elaboradas para a defesa e o fortalecimento da dinastia Tudor.

Com efeito, parece-nos que a visão política de Shakespeare passa por um processo de amadurecimento ao longo do período em que escreveu suas duas tetralogias. A cada rei que retrata, sua abordagem da esfera política ganha maior profundidade, o que indica que não há uma substituição abrupta da influência do pensamento “maquiavélico” de Innocent Gentillet pelo pensamento do filósofo florentino em si mesmo; o que aparenta ocorrer é que a visão política de Shakespeare passa por processos de reformulações e é ampliada à medida que entra em contato com novas fontes de conhecimento. Shakespeare, portanto, ao longo do período em que escreveu suas duas tetralogias, realiza um processo constante de cotejamento com o que absorveu das homilias dominicais, com o que apreende com Plutarco, com a influência de Gentillet, e com o pensamento de Maquiavel em si mesmo. Ao final desse período, parece que está claro para Shakespeare que a prática política não se sustenta em princípios como o da primogenitura e do direito divino dos reis, sem habilidade para conduzir o poder e cercear a ação de opositores, disposição para a crueldade quando necessário, capacidade para manter ou quebrar a palavra conforme for preciso e ter em mãos o controle de instrumentos que possam ser utilizados como meios de persuasão política não há como manter-se no trono.

Shakespeare parece indicar outro fator indispensável à manutenção do poder: um compromisso real e sincero com a justiça. Nossa discussão em torno ao período elisabetano, realizada no item anterior, auxilia-nos agora a compreender, também, a noção comum de justiça à época de Shakespeare: a justiça era encarada como uma verdadeira expressão da ordem cosmológica. Nesse sentido, a correta adequação à hierarquia dos seres, por extensão, significa

também o respeito à justiça e, com isso, a primogenitura e o direito divino dos reis vão ao encontro do que é justo. Ora, se Shakespeare não corrobora o encadeamento dos seres e indica que a primogenitura e o direito divino dos reis são princípios que não fornecem bases sólidas à prática política, qual é sua noção de justiça?¹³ Em sua tese sobre o poder e a justiça para Shakespeare e Maquiavel, Rodrigo Cintra (2012, p. 20) escreve que:

Em Shakespeare, a justiça, seja a divina ou a dos homens, depende de uma relação de poder. No caso da justiça divina, o que ocorre é uma adequação ou não aos desígnios do cosmos e à vontade de Deus. Já no caso da justiça dos homens, a questão é outra: quem pode, legitimamente, executar a justiça? Só há justiça se pensarmos nas relações de mando e obediência. O poder, por outro lado, também está condicionado à questão da justiça. Só há poder legítimo ali onde a justiça se manifesta. As lutas pelo poder que podemos ler nas peças de Shakespeare sempre têm, como pano de fundo, o questionamento sobre o caráter legítimo do detentor do poder, que se manifesta, na maioria das vezes, por meio da imagem do governante justo [...]. Não pode haver poder legítimo onde não haja justiça, mas também não há justiça sem a dimensão do poder. O poder, sem a justiça, é instrumento de arbitrariedades, desmandos e autoritarismo. A justiça, sem o poder, é vazia, não consegue praticar os valores que deseja implementar.

Em outras palavras, Shakespeare estabelece a justiça como fator determinante para a obtenção legítima e manutenção do poder. Em seus dois conjuntos de peças sobre a história da Inglaterra, bem como nas peças que virão a seguir — principalmente nas tragédias —, a luta para conquistar o poder pelo simples motivo de se possuir poder não leva a outro fim, senão à derrocada do personagem que se aventura em tal empreita e efeitos danosos para as comunidades que estes personagens integram. Para Shakespeare, o poder está intimamente atrelado à justiça, sendo assim, é interessante observar que as peças que concluem as duas tetralogias apresentam reis diametralmente opostos. Em *Ricardo III*, o personagem-título busca o poder como finalidade última. Já em *Henrique V*, o personagem-título busca o poder com o propósito de estabelecer um governo bem ordenado e assegurar à paz aos seus súditos. Logo, um governante justo se revela quando sua busca pelo poder tem como finalidade o bem comum. Agnes Heller (1982, p. 262) aponta que:

[...] Shakespeare sabia e demonstrou que o significado da sede de poder e da conquista depende em grande parte do seu *conteúdo*. Se a ânsia pelo poder é um fim em si própria, se se trata de poder e de conquista como finalidades, então o homem que conquistou e ganhou poder nunca achará o seu poder e as suas conquistas suficientemente fortes e completas; como não saberá o que

¹³ Sobre como a justiça é representada nas peças de Shakespeare, indicamos a leitura de *Mil vezes mais justo: o que as peças de Shakespeare nos ensinam sobre a justiça*, de Kenji Yoshino (2014); e de *Medida por medida: o Direito em Shakespeare*, de José Roberto de Castro Neves (2019).

fazer com ambos, toda a sua atenção se dirigirá para os “rivais” (reais e imaginários), e o seu poder transformar-se-á no poder do medo, que engendra crimes sobre crimes.

Entre os reis retratados nas duas tetralogias, Ricardo III é o melhor exemplo do que Heller aponta. O personagem não mediu esforços para obter a coroa e ostentar o título de rei — entre suas medidas mais extremadas está ordenar o assassinato de seu próprio irmão e de dois sobrinhos, ainda crianças. Contudo, mesmo após coroado rei, Ricardo III não consegue se desvencilhar de seu comportamento beligerante que, inevitavelmente, o conduz ao seu final trágico. Shakespeare coloca à mostra que conquistar o poder nem sempre é vantajoso e que as ações empreendidas em sua busca têm consequências — que podem ou não estarem além do esperado e/ou fora do controle dos personagens. Em seus dois conjuntos de peças sobre a história da Inglaterra, Shakespeare parece dizer que a conquista e manutenção do poder exige um enfrentamento constante de rivais e situações adversas, assim, somente os mais habilidosos e comprometidos com a justiça conseguem se consolidar no poder. Todavia, a maior exigência para um bom governante é encontrar um equilíbrio entre o que é necessário para manter o poder e a justiça. Nessa direção, nas três partes de *Henrique VI*, o rei é uma pessoa bondosa e justa, mas um péssimo governante, pois não faz jus à sua posição. Já Ricardo III não hesita em fazer o que é preciso para alcançar e manter a coroa, porém, sem nenhum compromisso com a justiça. Entre esses dois extremos, há Henrique V que, por exemplo, no segundo ato da peça que leva o seu nome age prontamente, quando uma conspiração contra seu governo é descoberta:

[...] Eis a sentença:
 Senhores, conspiraram contra nós,
 Junto a um nosso inimigo declarado,
 E de seus cofres receberam ouro
 Como empenho de nossa morte certa;
 Mandavam para o abatedouro o rei,
 Sua nobreza para a escravidão,
 Seu povo pro desprezo e a opressão,
 Deixando desolado o reino inteiro.
 Quanto a nós, não sonhamos com a vingança;
 Tendo, porém, de zelar pelo reino
 Que tentaram arruinar, nós os damos
 Nas mãos de suas leis. E agora vão-se,
 Vis miseráveis, para suas mortes;
 Para que Deus lhes dê, em sua piedade,
 Resignação e arrependimentos
 Pelas suas ofensas (H5 2.2.169-185).

A fala de Henrique V — ancorada em sua postura ao longo de toda a peça — revela mais do que o capricho de um rei que tenta manter-se no poder, há um objetivo claro em sua

sentença: impedir novas conspirações e garantir a ordem. De mais a mais, *Henrique V* e as demais peças que compõem a segunda tetralogia dão ainda mais evidência a algo já presente na primeira tetralogia e que receberá ainda mais destaque nas peças subsequentes: os personagens como principais responsáveis por suas ascensões e/ou desditas. Nesse sentido, as ações do personagem-título de *Henrique V* também servem de contraexemplo às ações do personagem-título de *Ricardo II*. Além de mostrar-se como um rei habilidoso e comprometido com a justiça, Henrique V não deixa seu poder à mercê da primogenitura e/ou do direito divino dos reis, pois sabe que opositores e conspiradores podem ignorar tais princípios — como, de fato, ocorre. Já Ricardo II, além de mostrar-se pouco habilidoso como governante e desconsiderar suas responsabilidades como rei, acredita piamente que seu poder está assegurado pelos princípios da primogenitura e do direito divino dos reis. O personagem-título de *Ricardo II*, na cena três do terceiro ato, ao ser cercado por Henrique Bolingbroke e seu exército, acredita que Deus enviará dos céus um exército de anjos para lhe proteger:

Sabei, senhor, que Deus onipotente,
 Recruta lá no céu, a meu favor,
 Hostes de fel que hão de golpear
 Teus filhos não nascidos, não gerados,
 Vassalos que me querem atingir
 E ameaçam-me a glória da coroa (R2 3.3.83-88).

Ricardo é forçado a se render e será deposto no ato seguinte. A única cena do quarto ato é inteiramente protocolar: embora já esteja claro que Ricardo não possa mais permanecer no trono, Henrique Bolingbroke não o assume antes de Ricardo, ante toda a corte, abdicar seu título e a coroa. Além de nossos comentários já feitos à cena de deposição, outro detalhe merece ser destacado:

Ricardo II, depois da grande cena da abdicação, pede que lhe tragam um espelho. E quando nele vê seu rosto inalterado, quebra-o atirando-o ao chão. O rei tornou-se um homem; arrancaram a coroa da cabeça do ungido do Senhor. E o mundo não tremeu em suas fundações? E nada mudou, nem mesmo seu próprio rosto? Então a coroa era apenas uma aparência (KOTT, 2003, p. 60).

Mais do que o efeito dramático de um rei que acreditava estar no poder por um direito divino, vê-se agora destituído e o mundo e a sua própria imagem permanecerem inalterados, indicando que a coroa não é mais do que um objeto e que o poder pode ser tomado por reles seres humanos, Shakespeare coloca à vista que os reis não são mais do que seres humanos; que sob a coroa e de posse do poder há um ser tão responsável por sua ascensão e queda quanto

qualquer outro. É com os dois conjuntos de peças sobre a história da Inglaterra, portanto, que Shakespeare se encaminha para sua visão dos protagonistas trágicos como os responsáveis por seus próprios declínios. Com as tetralogias, refletindo sobre as relações de poder entre governantes e governados, Shakespeare formula e amadurece seu pensamento político, cujo bem comum parece-nos ocupar a centralidade. Acreditamos que o pensamento político formulado por Shakespeare em suas tetralogias — e que será aprofundado em suas tragédias — é que a prática política se realiza às voltas de uma ordem político-social, cabendo, em primeiro lugar, aos governantes e, em segundo, aos governados buscarem e garantirem essa ordem. Assim, há ações que contribuem com a manutenção da ordem e há ações que podem provocar seu rompimento. É por isso que um rei bondoso e justo, mas pouco habilidoso é ineficiente; um rei que busca o poder pelo poder é um tirano; um rei que desconsidera suas responsabilidades como governante é insustentável; assim, é melhor um rei pouco popular, mas dedicado ao bom governo; e o ideal, nesse sentido, é um rei habilidoso e comprometido com a justiça.

Nosso exame das duas tetralogias sobre a história da Inglaterra nos aproximou do que acreditamos ser o germe do pensamento político de Shakespeare. Em nosso próximo capítulo, dando enfoque a *Júlio César* e *Hamlet*, colocaremos em análise o modo como Shakespeare compõe seus protagonistas trágicos, que, invariavelmente, fazem parte de contextos dramáticos em que é necessária uma escolha ou ação irreversível. O que chama a atenção é que a escolha ou a ação do protagonista trágico sempre, de algum modo, fere a lei natural, assim, provocando seu próprio fim trágico e graves consequências às comunidades das quais fazem parte. Entrará em discussão, portanto, como surge o mal que recai sobre os protagonistas trágicos e aos que estão à sua volta.

3 O PERÍODO TRÁGICO E CONSTRUÇÃO DRAMÁTICA DOS PROTAGONISTAS TRÁGICOS

Neste capítulo, tratamos de como surge o mal que recai sobre os protagonistas trágicos de *Júlio César* e *Hamlet* e de suas construções dramáticas: ambos partem de contextos que pedem uma escolha ou ação a partir da qual é impossível voltar atrás. O ponto crítico é que a escolha ou ação adotada, fere a lei natural, cuja transgressão, invariavelmente, provoca graves danos aos protagonistas e às comunidades das quais fazem parte. Na sequência, faremos uma contextualização política e literária de *Macbeth*, peça em que o personagem título rompe direta e claramente a lei natural e traz em si mesmo a origem do mal com o qual terá que lidar.

3.1 A natureza do mal e os protagonistas trágicos

Após escrever *Henrique V*, em 1599, Shakespeare se afasta do gênero das peças históricas e se aproxima das tragédias. Mas, como no período em que escreveu suas duas tetralogias, não deixa de escrever peças de outros gêneros: entre 1599 e 1608, além de grandes comédias, Shakespeare escreve *Júlio César*, *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth*, *Rei Lear*, *Antônio e Cleópatra*, *Coriolano* e *Timon de Atenas* — conjunto de peças que denota o ápice do domínio poético e dramático do autor. Shakespeare, contudo, que por cerca de dez anos escrevia para os palcos londrinos, encontra-se diante de um contexto político bastante diferente do que encontrou quando chegou a Londres. A cidade continuava sendo o centro nervoso da vida nacional, porém, a Rainha que elevara o país à condição de nação europeia de primeira linha se encontrava cansada, envelhecida e presa ao palácio e à nobreza, concedendo-lhes privilégios inusitados. Em seus últimos anos como monarca, Elizabeth I deixou de estar próxima do povo e o clima político inglês era inquieto e de reflexões sobre os valores dos momentos de glória da nação. Para mais, sem herdeiros, a morte iminente da Rainha despertava, em seus súditos, o medo de uma nova luta dinástica.

Nessa direção, *Júlio César*, que abre o período trágico, é organicamente ligada às peças históricas e apresenta uma problemática essencialmente política. A tragédia não recebe o nome de seu protagonista — como ocorre com as peças seguintes desse período, mas o nome do personagem que merece esse destaque pelo fato de a peça ser excepcionalmente construída em seu entorno: a primeira parte da tragédia, que se estende do primeiro ao terceiro ato, é constituída pelo planejamento e morte de Júlio César; e a segunda parte, quarto e quinto atos, é totalmente dedicada às consequências dessa morte. E é em *Júlio César* que vemos, pela primeira

vez, Shakespeare criar um protagonista complexo, isto é, cindido em si mesmo; também vemos um outro aspecto fundamental nas tragédias shakespearianas, que nos é relevante para a compreensão da natureza do mal e de como este atua sobre o ser humano:

[...] os homens agem de acordo com suas personalidades, mas o resultado de suas ações nunca é o que esperam porque, como diria John Donne, homem algum é uma ilha, completo em si mesmo, e suas ações provocam outras, sobre as quais o agente inicial não tem o menor controle (HELIODORA, 2004, p. 164).

De acordo com Barbara Heliodora (2004, p. 328):

O fato é que, na essência, temos de reconhecer que na tragédia shakespeariana o mal existe no mundo, e que quando o poeta investiga o modo pelo qual cada um de seus protagonistas o enfrenta, esse enfrentamento induz, necessariamente, que cada um tenha plena consciência e responsabilidade de e por seus atos: em todas as tragédias há opções e ações críticas que determinam por suas consequências todo o destino de quem as executa.

Shakespeare, portanto, em suas tragédias, estabelece situações em que se vislumbra a presença do mal no mundo e investiga a reação de seus personagens frente a esse mal — que em suas peças trágicas é apresentado como algo alheio à ordem político-social. A ameaça à ordem político-social pode aparecer de forma definida e concreta, como Cláudio em *Hamlet*, mas também aparece como resultado da ação ou inação do próprio protagonista trágico, em maior ou menor medida. Assim, em *Júlio César*, pode-se listar, como ameaças à ordem, tanto a constante conquista de poder por César, quanto a busca de seus opositores para freá-la: a ordem é preservada enquanto houver um equilíbrio entre essas duas forças em conflito, se uma força se sobrepuser à outra, a ordem é rompida — como, de fato, ocorre quando os opositores de César planejam e executam seu assassinato. Todavia, o mal que rompe a ordem político-social e provoca a tragédia, em *Júlio César*, tem sua origem nas ações de Brutus, o verdadeiro protagonista trágico da peça.

Brutus, como os outros protagonistas trágicos que lhe sucedem, apresenta uma característica que lhe confere destaque entre os demais personagens da peça em que está inserido, mas também possui algo que lhe marca de forma negativa. Shakespeare não faz de seus protagonistas perfeitos heróis e, menos ainda, perfeitos vilões, mas dá a cada um suas próprias falhas trágicas; sendo assim, Brutus é incontestavelmente íntegro, porém, é incapaz de perceber que nem todos possuem a mesma qualidade; o protagonista trágico de *Júlio César* faz companhia a Otelo, Rei Lear e outros personagens “cegos” ante a realidade. Brutus se envolve em uma conspiração contra César por acreditar que os demais conspiradores eram tão

republicanos quanto ele. Diferente de seus pares no conluio contra César, que agiam por interesses pessoais, Brutus vê a morte de César como o único meio de livrar Roma de um governo tirano:

[Júlio César] tem de morrer; e quanto a mim
 Não tenho causa pra repudiá-lo,
 Senão a pública. Se coroado,
 Como isso o mudaria? É esse o ponto.
 É a luz do sol que faz sair a cobra,
 Exigindo cuidados no pisar.
 Se o coroamos damos-lhe um ferrão,
 Perigo pra ele usar a qualquer hora.
 O abuso da grandeza é separar
 O poder do remorso; e, na verdade,
 Em César jamais vi a emoção
 Pesar mais que a razão. Mas é sabido
 Que a humildade é a escada da ambição,
 Pra qual sempre se volta o carreirista;
 Mas uma vez alcançando o ponto máximo,
 Ele dá suas costas à escada,
 Olha pras nuvens, despreza os degraus
 Por que subiu. Talvez César o faça;
 É impedi-lo pra evitar. E se à causa
 Falta hoje base pelo que é agora,
 Digamos antes que o que é, crescendo,
 O levaria a tais atos extremos.
 Temos de vê-lo um ovo de serpente
 Que chocado, por sua natureza,
 Virá a ser maligno e deve então
 Ser morto inda na casca (JC 2.1.10-35).

O protagonista trágico de *Júlio César* marca um ponto de virada na obra de Shakespeare, que ao caminhar rumo às peças trágicas, individualiza ainda mais seus protagonistas. Nas peças históricas, Shakespeare não possuía a mesma liberdade para criar ou modificar eventos como teve em *Júlio César*: os protagonistas das peças históricas, até certo ponto, eram conduzidos conforme os movimentos políticos identificados pelo autor na história da Inglaterra; desse modo, os personagens históricos, em certa medida, constituíam-se como espelhos de eventos ainda vividos no imaginário coletivo londrino; já em *Júlio César*, Shakespeare atribui intrinsecamente a determinados personagens a essência do conflito político da trama, que se desenrola como um resultado de uma ameaça à ordem político-social e, mais ainda, como um amálgama de interesses diversos e contrapostos. O enredo de *Júlio César* se desenvolve a partir de uma sequência de ações que desencadeia outras tantas, e não há pausas para discussões teóricas ou abstratas sobre a visão política dos personagens, eles agem, e suas ações têm

consequências que afetam toda a comunidade em que estão inseridos. Para Miguel Chaia (2012, p. 17):

Júlio César trata das ações e sentimentos de homens ligados à razão de Estado, expondo sequências políticas próprias da dominação interna como a luta pelo poder, as crises de sucessão, as transferências de soberania, a busca da hegemonia — tendo como pano de fundo o confronto monarquia x República e tirania x ações coletivas.

Para Barbara Heliadora (2004, 118-119), entre os problemas políticos centrais de *Júlio César* estão: ‘existe realmente assassino político totalmente desinteressado, honesto e bem-intencionado?’ E ‘a existência de um governante excepcional justifica a perda de ao menos parte dos deveres ou direitos dos cidadãos?’ Nessa direção, Shakespeare utilizou-se dos próprios personagens para dar corpo às posições políticas contrapostas a partir dessas problemáticas, assim, há um perfeito debate político encima de um violento conflito de personalidades: Marco Antônio, um aristocrata pouco interessado pelo grande poder em si — já que goza de uma parcela que o satisfaz —, acredita que o povo não está interessado em participar efetivamente do governo; sendo assim, considera que o advento de um indivíduo particularmente dotado, como César, compensa a perda de alguns direitos; Brutus, um intelectual introspectivo e pouco afeito ao contato com multidões, é um republicano convicto e, portanto, ninguém, por mais dotado que seja, vale a perda de qualquer mínima parcela de direitos ou deveres; e Júlio César, com toda uma vida de vitórias, acaba acreditando em um destino voltado para o poder (cf. HELIODORA, 2004, p. 133-134).

Heliadora (2004, p. 134-135) ainda aponta que Shakespeare explora os defeitos das qualidades e as qualidades dos defeitos de cada um, isto é, Marco Antônio passa sem qualquer dificuldade de coadjuvante a protagonista ao assumir o papel de vingador de César, sua experiência em se relacionar com gente de todos os níveis o torna um bom avaliador de homens, e ele manipula, com exemplar segurança, a crise do assassinato de César. Júlio César, em sua convicção de um destino de poder, contraposta à sua negação em ouvir a advertência do profeta sobre os Idos de Março e a sua esposa, que lhe implora para não ir ao senado, incorre no estágio mais avançado de orgulho e presunção, criando uma forte tensão nas cenas que antecedem a sua morte. E Brutus, em seu isolamento de intelectual, é o contrário de Marco Antônio, um mau avaliador de outros homens:

O que Brutus mais condena em César é a vaidade, a vulnerabilidade diante da bajulação e, no entanto, sem saber avaliar os homens com quem lida, Brutus não percebe que a vaidade (que ele vê como legítimo orgulho pela imaculada

integridade de sua vida) e a vulnerabilidade à bajulação (que ele vê como justo tributo à inflexibilidade de sua correção) é que o conquistam para a conspiração contra César. Nem sequer ocorre a Brutus que os outros conspiradores não tenham motivos tão nobres ou altruísticos quanto os seus [...] (HELIODORA, 2004, p. 135).

Sem se dar conta das verdadeiras intenções de seus pares na conspiração contra Júlio César, Brutus decide agir com os conspiradores e participa ativamente do assassinato de César. A ação de Brutus é irreversível e mesmo que ele pense que sua ação está preservando a República, o contrário é verdadeiro: com a morte de César, estabelece-se condições ainda mais favoráveis à instauração do Império. De mais a mais, Brutus não contribui apenas com o desfecho indesejável para Roma, mas também encaminha seu fim trágico. E a morte de Brutus, ao final de *Júlio César*, evoca o que Bradley, em *A tragédia shakespeariana*, chama de uma das emoções mais significativas da tragédia: a sensação de desperdício — que estará presente também nas tragédias subsequentes —, que se dá quando uma considerável potência de vida é perdida com a morte do protagonista trágico. Marco Antônio, o bom avaliador de homens, ao fazer seu elogio final a Brutus, expressa, de forma eloquente, essa sensação:

Este foi o mais nobre dos romanos.
 Todos que conspiraram, menos ele,
 O fizeram de inveja ao grande César.
 Só ele, por honesto pensamento,
 E pelo bem comum, tornou-se um deles.
 Foi bom em vida, e os elementos
 Nele se uniram com tal equilíbrio
 Que a Natureza pôde, finalmente,
 Dizer ao mundo inteiro: “Eis um homem!” (JC 5.5.69-77).

Para Heliadora (2004, p. 136), em toda a obra de Shakespeare, não há um elogio maior do que: *He was a man* [Ele era um homem], uma vez que, no secularizado mundo elisabetano, o homem era a medida de todas as coisas e ser um homem era uma expressão de amplíssimas dimensões:

[...] e é esse homem, medida de todas as coisas, esse homem que não tem mais um lugar tão fixamente definido entre anjos e animais, numa terra em torno da qual girava o universo, esse homem feito de dúvidas, incertezas, indagações, porém cada vez mais obrigado a responder por seu destino, esse homem que finalmente, na Renascença, assumiu o livre arbítrio que o cristianismo lhe imputara, é que será o protagonista perfeito para a tragédia elisabetana (HELIODORA, 1997, p. 99).

Em *Júlio César*, com Brutus, Shakespeare abre o caminho para personalidades únicas que ocuparam o centro de suas tragédias. Seu próximo protagonista trágico é Hamlet, um dos

mais emblemáticos de toda a dramaturgia. Hamlet é, talvez, quem melhor expressa o Homem da Renascença, é a representação da procura de um sentido ou razão para a realização de uma tarefa hercúlia e que não encontra mais espaço em um mundo que caminha para o Humanismo. Hamlet recebe de seu pai a missão de vingá-lo, contudo, para o falecido rei, a vingança é um sinônimo de justiça e, desse modo, é necessária. Mas, para Hamlet, a vingança é um crime tanto quanto a ação que leva a ela¹⁴. Em *Hamlet*, portanto, Shakespeare coloca em evidência o ponto de transição entre o mundo medieval e o mundo renascentista:

Hamlet, pai, vem das fontes medievais, onde o herói vence sempre, só morre traído e tem de ser vingado, porque a vingança é uma forma de justiça particular a ser usada enquanto não existe uma justiça pública; mas Hamlet é *fellow* em Wittenberg, é um homem da Renascença, do Humanismo, e para ele o código não é mais o mesmo, não lhe é possível matar o tio apenas para obedecer a ordem do pai, sem qualquer avaliação da tarefa imposta (HELIODORA, 2004, p. 156).

Como já aludimos, a ameaça à ordem político-social em *Hamlet* é representada por Cláudio, que sorrateiramente assassina seu irmão, o rei Hamlet, e usurpa o trono da Dinamarca. Todavia, são as ações — e inações — de Hamlet que conduzem a peça para seu final trágico, a trama de podridão que assola o Castelo de Elsinore termina com um saldo de oito mortes, incluindo a do próprio príncipe. Assim como Brutus, Hamlet apresenta qualidades excepcionais, mas também defeitos aterradores. Não podemos esquecer que o príncipe é o responsável direto pela morte de Polônio e seu filho Laertes, dos bajuladores Guildenstern e Rosencrantz, e de seu tio, o rei Cláudio.

O carreirista Polônio é assassinado por Hamlet na quarta cena do terceiro ato, enquanto o príncipe confronta sua mãe, a rainha Gertrudes, por ter se rendido à volúpia e se casado com Cláudio. Para Hamlet, a morte de Polônio se deve à sua aliança com o Rei que usurpou o trono, portanto, é uma morte se não justa, necessária para o restabelecimento da ordem na Dinamarca. Rosencrantz e Guildenstern são enviados por Hamlet, em uma audaz manobra, para morrerem na Inglaterra e, assim como no caso de Polônio, a morte de ambos é explicada por Hamlet por terem envolvimento com Cláudio:

Eles buscaram
Esse desfecho. A minha consciência

¹⁴ Girard (2010, p. 503) aponta que “para executar uma vingança com convicção, você tem de acreditar na justiça de sua própria causa. [...] e aquele que busca vingança não crerá em sua própria causa se não crer na culpa de sua vítima pretendida. E da culpa dessa vítima pretendida segue-se, por sua vez, a inocência da vítima dessa vítima. Se a vítima da vítima já é um assassino, e se aquele que busca vingança reflete um pouco demais sobre a circularidade da vingança, sua fé na vingança há de desabar”.

Não me pesa; a derrota que os aguarda
 Cresce por culpa deles. É um perigo
 Para os fracos postar-se entre a passagem
 E as pontas venenosas do inimigo (*Ham.* 5.2.54-59).

Laertes, filho de Polônio, quer matar Hamlet para vingar a morte de seu pai. Manipulado pela notória capacidade argumentativa de Cláudio, Laertes é levado a travar uma luta de espadas com Hamlet. Cláudio e o jovem que deseja vingança conspiram contra o príncipe dinamarquês e engendram uma trama da qual não há possibilidades de Hamlet sair vivo: o plano é que o florete que será utilizado por Laertes tenha a lâmina untada em veneno, bastando um simples arranhão para causar a morte de seu oponente; por garantia, Cláudio terá uma taça envenenada para:

Quando lutardes, com calor e sede —
 Para isso atacarás com violência —,
 E ele [Hamlet] pedir um gole, já teremos
 Preparada uma taça especial:
 Se apenas lhe provar o conteúdo,
 Mesmo que escape ao golpe venenoso,
 Nosso projeto vencerá (*Ham.* 4.7.158-164).

Hamlet, porém, demonstra mais destreza que o esperado no manuseio de seu florete e o plano engendrado pelo rei e o jovem Laertes colapsa quando, antes mesmo de Laertes conseguir ferir Hamlet, Gertrudes prova do vinho da taça envenenada. Hamlet e Laertes trocam provocações e o jovem finalmente consegue ferir o príncipe dinamarquês, no entanto, no forte ímpeto do ataque, os floretes saltam das mãos dos oponentes e no movimento de recuperação das armas são trocados; quando, então, Hamlet, sem saber que o florete de Laertes estava sem proteção e envenenado, fere o jovem. A disputa entre ambos só cessa quando a rainha cai desvanecida e anuncia ter sido por conta do vinho envenenado, Hamlet, então, anuncia haver uma grande traição em meio a essa intriga; Laertes responde enfaticamente e Hamlet age:

LAERTES Ela aqui está. Está perdido, Hamlet.
 Nenhum remédio poderá curá-lo.
 Não tem nem meia hora mais de vida;
 O instrumento mortal 'stá nos seus dedos,
 Violento e envenenado. A vil ação
 Voltou-se contra mim. Aqui tombei
 Para não mais erguer. Sua mãe foi morta
 Pelo veneno. Eu não posso mais.
 O rei, o rei é o único culpado.
HAMLET: A ponta também está envenenada!
 Então, veneno, faz o teu serviço!
 (*Fere o Rei.*)
TODOS: Traição! Traição!

REI: Amigos, defendei-me!
 'Stou apenas ferido.
HAMLET: Aqui, assassino
 Incestuoso e danado, bebe agora
 Esta poção. Nela está tua jura.
 Vai, segue a minha mãe.
 (*O Rei morre.*) (*Ham.* 5.2.301-316).

Após matar Cláudio, Hamlet, que foi ferido mortalmente por Laertes, também caminhará para a morte. Mais uma vez, ante a morte do protagonista trágico, aparece a sensação de desperdício, tanto que Fortimbrás — que recebe o voto de Hamlet para assumir o trono dinamarquês — chega a dizer que “Se ele vivesse e ocupasse o trono, / Tornar-se-ia um grande soberano (*Ham.* 5.5.394-395). Mas se, por um lado, há a sensação de uma grande perda com a morte do príncipe, por outro, ao mesmo tempo que temos a sensação dos acontecimentos conduzirem o protagonista ao seu fim trágico, também há a sensação de que Hamlet, em medida mais que considerável, é igualmente o responsável por sua destruição (cf. HELIODORA, 1997, p. 94). Segundo Bradley (2009, p. 25), a tragédia é a exposição dessa reação convulsiva; e o fato de o espetáculo não nos deixar revoltados ou desesperados é por conta de uma percepção mais ou menos clara de que o sofrimento e a morte do protagonista trágico são resultado do conflito não com seu destino ou com um poder neutro, mas com um poder moral. Em outros termos:

[...] a tragédia shakespeariana é uma história de excepcional calamidade, que conduz à morte de um homem de alta condição. Entretanto, as calamidades da tragédia não *acontecem*, simplesmente; nem são, por outro lado, arbitrariamente mandadas por poderes absolutos: elas nascem primordialmente de ações, ações de determinados homens. O que estes *fazem* é que constitui o fator predominante, por suas ações seres características, idiossincráticas: no centro da tragédia reside a ação que nasce do caráter, da personalidade, ou caráter que se deduz da ação (HELIODORA, 1997, p. 94).

Com efeito, não é sem motivo que os protagonistas trágicos de Shakespeare estão sempre intimamente ligados a posições de poder; contudo, não para indicar um significado simbólico de grandeza, mas para mostrar que, quando quem está no poder preocupa-se mais com seus interesses em detrimento do bem comum e pouco se volta para as leis que regem o ordenamento político-social, os efeitos de suas ações visando o próprio benefício são sentidos por toda a Comunidade. Nada do que sucede nas tragédias de Shakespeare é pela vontade de qualquer ente sobrenatural. Se a ordem política e social é quebrada, o que resulta em sérias consequências, é única e exclusivamente por efeito das ações dos próprios personagens, que

desencadeiam toda sorte de forças que levam, inevitavelmente, o protagonista ao seu fim trágico.

Rodrigo Cintra (2012, p. 35) aponta que os protagonistas das tragédias de *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Rei Lear* cometem excessos — que os gregos chamavam *hybris*¹⁵ — e, assim, são conduzidos aos seus destinos trágicos, além de provocarem a quebra da ordem e a necessidade do reestabelecimento da harmonia na comunidade em que estão inseridos. Cláudio é o culpado pelo assassinato do Rei Hamlet e pela proliferação da podridão que assolou o Castelo de Elsinore quando usurpou o poder, contudo, são as ações e as inações de Hamlet que conduzem a peça ao seu final trágico. Sendo assim, continua Cintra (2012, p. 35):

O equilíbrio rompido pela personagem principal, que por meio de seus atos, estabeleceu uma forma de desordem na ordem do roteiro da peça e, portanto, na ordem do Estado, é encarado como uma forma de injustiça que precisa ser sanada até o fim do 5º ato. Não é por outro motivo, que ao fim das grandes tragédias de Shakespeare, o poder sempre é entregue a algum personagem que não tem sequer a metade do interesse dos personagens heróis-trágicos, mas que será capaz de restabelecer a ordem e, assim, propiciar a justiça.

Nesse sentido, quando Hamlet mata Cláudio e antes de morrer declara seu voto para que Fortimbrás assuma o trono da Dinamarca, está fazendo mais do que atendendo ao pedido de vingança de seu pai e assegurando seu direito de indicar um sucessor ao trono, está restabelecendo a ordem política e social na Dinamarca. Assim, pode-se dizer que Shakespeare foi um poeta da ordem e das hierarquias, mas também um poeta do caos, da confusão e do desconcerto, pois, como já vimos, as percepções cosmológicas a seu tempo ofereciam dois modelos de mundo; e cada um inspirava diferentes sentimentos sobre a situação humana: de um lado, o modelo de universo entendido como um sistema hierárquico, onde tudo tem seu lugar; do outro, um modelo contrário, que apresentava o universo como um sistema de elementos interdependentes e, portanto, todo padrão de ordem harmônica, por sua própria natureza, é suscetível de transformação. O modelo hierárquico, ainda calcado em preceitos medievais, considerava a ordem como natural e a desordem como um acidente; e o segundo modelo, sustentado pelas ideias do Renascimento, considerava naturais os antagonismos, os

¹⁵ Segundo Alexandre Feitosa, ao traduzir *A tragédia shakespeariana* (cf. BRADLEY, 2009, p. 212), *hybris* é um conceito da antropologia grega e se trata de um “sentimento de orgulho desmedido que faz o herói da tragédia esquecer sua natureza e limitações e violar a ordem estabelecida através de um ato ou comportamento que se assume como um desafio aos poderes instituídos (leis dos deuses, leis da cidade, leis da família, leis da natureza), provocando a nêmesis, indignação divina que se consubstancia numa punição ou desgraça que se abate sobre ele para reparar os limites transgredidos”.

conflitos e as lutas, e considerava a ordem como um resultado sempre frágil do enfrentamento entre forças contrapostas (cf. RINESI, 2009, p. 227-228).

Shakespeare escreveu suas peças, sobretudo as tragédias, incorporando ambas as perspectivas, criando situações em que podiam conviver, simultaneamente, ambas as visões. Shakespeare compreendeu que o mundo, como um sistema de discórdia concordante ou de harmoniosa contradição, movida incessantemente pelas forças da ordem e da desordem, respondia aos fatos da experiência de forma mais verossímil que os modelos oferecidos a partir das percepções medievais ou renascentistas. Assim, a partir de uma especial sensibilidade para perceber o conflito *e* a ordem, o conflito *dentro* da ordem, *contra* a ordem, *em tensão permanente com* a ordem, Shakespeare explorou sem evasões nem reducionismos o que considerava as mais fundamentais contradições dos homens e mulheres de sua época (cf. RINESI, 2009, p. 230-231). Para Rinesi (2009, p. 232), o pensamento que se extrai a partir daí:

[...] constitui um tipo de pensamento útil para pensar a política *porque é um tipo de pensamento que se instala no seio da contraditória relação entre a ordem e sua dissolução, entre o sistema e seu contrário*. [...] Não há pensamento sobre a política se não há uma reflexão sobre esta relação contraditória entre a ordem e a ruptura da ordem, e essa relação é a matéria mesma do trágico.

Iniciamos nosso percurso melhor compreendendo a percepção medieval de encadeamento dos seres e a ordem política elisabetana que estiveram presentes de forma significativa no imaginário de Shakespeare, enquanto este escrevia suas peças históricas que contribuíram para o desenvolvimento do que parece ter sido sua primeira visão política. Na sequência, realizamos uma análise, ainda que sucinta, de *Júlio César* e *Hamlet*. Com ambas as tragédias em foco, visualizamos como Shakespeare procede quanto à natureza do mal e como desenvolve seus protagonistas em suas tragédias.

Concentrar-nos-emos, agora, no protagonista trágico de *Macbeth*, que assim como os que lhes antecedem, é um personagem cindido. E é justamente essa cisão interna e particular a sua fonte de ambiguidade: por um lado, Macbeth é um general valoroso e com coragem e bravura quase sobre-humanas luta ferozmente em favor de seu Rei; por outro lado, Macbeth é um súdito ambicioso e com sua rica imaginação e sede pelo poder planeja e executa o assassinato de seu rei. Com efeito, o crime de Macbeth se estende além do regicídio — grave já em si mesmo —, Duncan, é seu parente e, na ocasião de sua morte, era também seu hóspede. Sendo assim, o crime de Macbeth fere a ordem do Estado, da família e da sociedade.

Não podemos deixar de lado o papel de *Lady Macbeth* no enredo da peça, esposa de Macbeth, é sua fiel companheira e cúmplice no assassinato do rei. Até certo ponto da tragédia ambos os personagens se complementam. Se Macbeth aspira o poder e vê no assassinato de Duncan um meio para alcançá-lo, *Lady Macbeth* não hesita em instigar o marido por esse caminho. Contudo, os laços que unem fortemente o casal Macbeth enquanto planejam o regicídio, perdem sua força após a execução. A proximidade que havia entre o casal dá lugar a um distanciamento cada vez maior, até que o que há entre eles seja um abismo intransponível. Macbeth abre caminho para a coroa ao matar Duncan, mas não é o bastante para garanti-la em sua posse. O general entra em uma espiral de crimes que o conduz para longe de sua esposa e leva toda a sua nação ao sofrimento e à guerra civil.

3.2 Contexto político e literário de *Macbeth*

Antes de adentrarmos no universo sombrio e sanguinolento de *Macbeth*, precisamos ter claro que a peça foi escrita quando a Inglaterra já se encontrava sob o governo de Jaime I. Assim, além do que já destacamos como elementos que influenciaram as peças de Shakespeare, é necessário considerar quais os efeitos que a mudança de monarca e suas implicações provocaram tanto para Shakespeare quanto para seus contemporâneos. Antes da ascensão de Jaime I ao trono, que se deu em 1603, o destino de Shakespeare e de seus colegas atores e dramaturgos dependia de muita coisa inteiramente fora do controle do grupo¹⁶, como a imprevisibilidade da política estatal: com Elizabeth I doente havia a incerteza se a sucessão da Monarca seria pacífica ou mergulharia a Inglaterra em uma nova disputa dinástica, como a Guerra das Rosas; além, é claro, de estarem sujeitos aos caprichos do próximo Monarca (cf. HONAN, 2001, p. 362).

Com efeito, com a morte de Elizabeth I, o novo Rei sobe ao trono sem grandes complicações. A primeira manifestação mais séria contra o governo de Jaime I, que era um protestante convicto, deu-se em 4 de novembro de 1605:

[...] uma noite antes que o rei Jaime I se apresentasse para inaugurar uma nova sessão do Parlamento, funcionários da Coroa; alertados alguns dias antes por uma carta anônima, surpreenderam Guy Fawkes num porão que se estendia

¹⁶ Para a felicidade de Shakespeare e de seus colegas, “dez dias depois de chegar a Londres, [Jaime I] inesperadamente ordenou, por meio de seu secretário, que o responsável pelo Selo Privado — *Lorde Cecil* — emitisse “cartas patentes” para elevar os atores da trupe de Shakespeare a servidores do rei” (HONAN, 2001, p. 364-365). Para Greenblatt (2011, p. 336), o Rei e sua família acharam sua nova trupe interessantíssima, pois “o grupo encenou oito peças na corte durante o inverno de 1603-04. Na temporada seguinte, fizeram onze apresentações na corte”.

sob a sede do Parlamento. O porão estava cheio de barris de pólvora e barras de ferro, dissimulados por um carregamento de madeira e carvão. Com um relógio, um detonador e uma chama, Fawkes tentava pôr em prática um desesperado complô planejado por um pequeno grupo de conspiradores ressentidos pelo que lhes parecia a má vontade de Jaime para ampliar a tolerância concedida aos católicos romanos (GREENBLATT, 2011, p. 343).

A primeira encenação de *Macbeth* data de 1606, o que levanta a questão se Shakespeare escreveu a peça como uma resposta a esse levante contra o Rei — que por coincidência ou não, era patrono da companhia de teatro que Shakespeare fazia parte. Em seu livro *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*, Stephen Greenblatt (2011, p. 342-343) aventa que Shakespeare concebeu *Macbeth* como se fosse um exercício de lisonja, ou, até mesmo, como uma lisonja verdadeira, não direta e pessoal, mas indireta e dinástica: Jaime é louvado não por sua sabedoria, sua cultura ou seus dotes de estadista, mas pelo lugar que ocupa numa linha de legítima descendência que começa com Banquo, seu nobre ancestral no passado distante, e chega a seus filhos, que são a promessa de uma sucessão ininterrupta. Para dar destaque a esse ponto, Shakespeare precisou distorcer a verdade histórica. Nas *Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda* (1577), de Raphael Holinshed (1529-1580), livro que Shakespeare usou muito como fonte para suas peças, principalmente as históricas, Banquo era um dos principais aliados de Macbeth. Já o Banquo de Shakespeare é um personagem honesto e decente.

Não é difícil identificar, em *Macbeth*, fundamentos para a hipótese de Greenblatt, como o papel que Shakespeare dá às “três irmãs” e a longa exposição que Shakespeare faz na cena três do quarto ato sobre os defeitos e qualidades de um rei: Jaime I tinha plena convicção em bruxas¹⁷ e em seus poderes mágicos, antes de se tornar rei da Inglaterra, ele chegou a publicar um tratado sobre o tema, o *Daemonologie* (1597); e, em 1598, Jaime publicou um tratado sobre as qualidades que fazem de um rei um bom rei, o *The True Lawe of Free Monarchies: or, the reciproock and mutuall dutie betwixt a free King, and his natural Subiectes* (A verdadeira lei das monarquias livres: ou o dever recíproco e mútuo entre um rei livre e seus súditos naturais).

Se Shakespeare escreveu *Macbeth* como uma resposta a conspiração ou como um agrado ao novo Monarca, falta-nos evidências concretas que deem certeza ao caso. O que é certo, ao nosso ver, é que Shakespeare continua no percurso da individuação e caracterização

¹⁷ Tanto que “chegou a suspeitar que o insucesso da vinda de sua futura esposa para a Escócia teria sido devido a bruxas, que, para prejudicá-lo, teriam induzido magicamente, não só um mau tempo que impedisse a viagem da futura soberana, mas, também, várias vicissitudes por que passou a frota que conduzia a jovem Ana da Dinamarca para o país de Jaime. A crença em bruxas e bruxarias se fortificou, na Escócia, com o apoio do monarca, cuja credence reforçou a onda de julgamentos e condenações (muitas com mortes na fogueira) que então invadiram seu país” (RESENDE, 2008, p. 111).

da presença intrínseca da natureza do mal no protagonista trágico. Macbeth é o ápice da concentração do mal em si mesmo. Para Heliadora (1997, p. 174), o fato de Macbeth trazer o mal em si mesmo é o que sustenta toda a estrutura da obra que leva o seu nome e é pelo mesmo motivo que a trajetória do protagonista constitui a espinha dorsal de toda a ação da peça, que não tem subenredos independentes. *Macbeth* é uma investigação do processo de desintegração do personagem título como consequência direta de seu crime — o assassinato de Duncan —, a peça retrata a transição de um herói de guerra que passa a ser um assassino e tirano (cf. HELIODORA, 2004, p. 169-170).

Para abrigar um de seus mais sanguinários personagens, Shakespeare compõe, em *Macbeth*, um quadro dramático sem igual: a escuridão paira sobre toda a tragédia; a cor e as imagens de sangue são impostas incessantemente não apenas pelos acontecimentos em si, mas por descrições diretas e até pela repetição da palavra em trechos de diálogo; a linguagem e a ação da peça são marcadas pela agitação e por tormentas; há a impressão que os personagens estão sob o poder de forças secretas que agem sub-repticiamente e independem da sua consciência e vontade; e também há a justaposição irônica de personagens e eventos, além de os personagens fazerem o uso de palavras que carregam, para o público (ou para os leitores) e para os demais personagens em cena, um sentido imediato e um sentido secundário, mais funesto, que lhe é desconhecido (cf. BRADLEY, 2009, p. 256-260).

Esse quadro dramático aparece logo na cena inicial, quando as “três irmãs” informam que há uma guerra acontecendo e que se encontrarão com Macbeth quando “A luta estiver ganha e perdida” (*Mac.* 1.1.4), assim, evidenciam a ambiguidade que estará presente tanto no protagonista trágico — como resultado de sua cisão interna — como em toda a peça. Na mesma direção, ao final da cena, as “três irmãs” ainda dizem que “Bom é mau e mau é bom” (*Mac.* 1.1.11). Heliadora (2004, p. 144) aponta que essa ambiguidade sugerida, logo no início da trama, é ligada à inversão de valores e à confusão entre aparência e realidade presentes na peça: a inversão de valores é identificada no momento em que a ambição e a coragem de Macbeth, elogiadas enquanto buscava as glórias da batalha na defesa do reino, transforma-se na busca da própria glória e, para tanto, provoca a morte de uma série de personagens, mortes à traição, gratuitas e malévolas, como também a morte espiritual e, posteriormente, a morte física do próprio protagonista (cf. HELIODORA, 2004, p. 168).

Shakespeare faz da primeira cena da peça um meio para traçar os primeiros contornos do quadro dramático. Já a segunda cena, ele utiliza para delinear o protagonista trágico antes ainda de colocá-lo em contato direto com o público (ou com os leitores), assim, a primeira

imagem¹⁸ de Macbeth é composta por relatos do Capitão que lutava lado-a-lado com o bravo general e elogios que enaltecem sua coragem e bravura. Os elogios são feitos pelo próprio Rei Duncan, que ouve o relato do Capitão:

CAPITÃO: O quadro estava dúbio;
 Como dois náufragos que, se agarrando,
 Sufocavam o nado um do outro.
 O implacável Macdonwald (a quem calha
 O nome de rebelde, pois pululam
 Nele os vícios que há na natureza)
 Trouxe tropas da Irlanda. E a Fortuna
 Sorriu-lhe, qual rameira de rebelde:
 Mas por pouco. Pois Macbeth (que honra o nome),
 Ignorando a Fortuna, brande a espada
 Que, fumegando de justiça e sangue,
 Qual favorito do valor, trinchou
 O seu caminho até achar o biltre,
 Que, sem saudar e sem dizer adeus,
 Descoseu do umbigo até a goela,
 E fincou-lhe a cabeça nas ameias.
DUNCAN: Meu bravo primo! Nobre valoroso!
CAPITÃO: [...] Escute, Rei da Escócia,
 Mal a justiça, armada com bravura,
 Obriga os irlandeses a fugirem,
 O norueguês, entrevedo vantagem,
 Co'armas novas e tropas descansadas,
 Fez novo ataque.
DUNCAN: E não intimidou
 Os nossos capitães, Macbeth e Banquo?
CAPITÃO: Como o pardal à águia, a lebre ao leão.
 Pra falar a verdade, pareciam
 Dois pesados canhões de tipo duplo.
 Que redobravam golpes no inimigo:
 Se era um banho de sangue que buscavam,
 Ou se era celebrar um novo Gólgota,
 Não sei... (*Mac.* 1.2.7-40).

Na sequência, o nobre Rosse relata a Duncan que o Rei da Noruega recebeu apoio do Thane de Cawdor — título nobre escocês —, mas que Macbeth “armado, / Enfrentou-o e mostrou-se seu igual” e, no fim, saiu vitorioso (cf. *Mac.* 1.2.48-57). Como punição ao nobre traidor, Duncan ordena sua morte e escolhe Macbeth para receber o título: “O Thane de Cawdor nunca mais abusará / De nosso afeto. Ordena a sua morte, / E saúde Macbeth com esse título”

¹⁸ Imagem, aqui, refere-se a “um pequeno quadro verbal usado por um poeta ou prosador para iluminar, esclarecer e embelezar seu pensamento. É uma descrição ou ideia que, por comparação ou analogia — verbalizada ou compreendida — com outra coisa, transmite-nos, por meio das emoções e associações que provoca, algo da ‘inteireza’, da profundidade e da riqueza da maneira pela qual o escritor vê, concebe ou sente o que nos está narrando. A imagem, assim, empresta qualidade, cria atmosfera e transmite emoção de um modo que nenhuma descrição, por mais clara e exata que seja, jamais pode fazer” (SPURGEON, 2006, p. 9).

(*Mac.* 1.2.63-65). Apesar de todos os elogios feitos por Duncan a Macbeth, aqui se revela uma das ironias dramáticas que Shakespeare utiliza na peça: a ligação do título Thane de Cawdor a um traidor, já que o novo Cawdor também se revelará um traidor e, ainda pior, um assassino. O nome do traidor que será executado não é mencionado, mas o que fica claro é a transferência do título, com todas as suas implicações, para o elogiadíssimo Macbeth (cf. HELIODORA, 2004, p. 169).

As frases ambíguas ditas pelas “três irmãs” na primeira cena, agora, reverberam na primeira frase pronunciada por Macbeth, que entra em cena após ter travado uma intensa batalha e sair vitorioso. Em sua primeira aparição na peça, na cena três do primeiro ato, o protagonista trágico diz: “Dia tão lindo e feio eu nunca vi” (*Mac.* 1.3.38) e logo é saudado profeticamente pelas “três irmãs”: “Salve, Macbeth; oh Salve, Thane de Glamis!”; “Salve, Macbeth; oh Salve, Thane de Cawdor!”; “Salve, Macbeth; que um dia há de ser rei!” (cf. *Mac.* 1.3.48-50). Banquo, que testemunha as saudações das “três irmãs” a Macbeth, as interpela sobre seu futuro e, assim, também é saudado profeticamente: “Menor, porém maior, do que Macbeth!”; “Menos feliz, no entanto, mais feliz!”; “Não será rei, mas será pai de reis!” (cf. *Mac.* 1.3.65-67). E em mais uma ironia dramática, os nobres Rosse e Angus entram em cena e anunciam que Macbeth, que já possuía o título de Thane de Glamis, acaba de receber do Rei Duncan o título de Thane de Cawdor.

A ironia dramática do anúncio de Rosse e Angus está no fato de que, como a primeira parte da “profecia” se cumpriu sozinha, Macbeth passa a acreditar na segunda parte e agirá de acordo com ela. O protagonista trágico interpreta sua nomeação como Thane de Cawdor, para a qual seus serviços ao rei na guerra constituíam motivo suficiente, como um sinal de que as “três irmãs” tinham falado a verdade, e considera o assassinato do rei Duncan como uma tarefa que precisa realizar para que seu destino se concretize. A ironia também está no fato de que Macbeth toma a recompensa por sua virtude como uma garantia para o futuro êxito do que será seu vício — a ambição desmedida pelo poder (cf. SZONDI, 2004, p. 96). Macbeth é informado por Rosse e Angus que é o novo Thane de Cawdor, Shakespeare informa ao público (ou aos leitores) que a ambição pelo trono já era algo latente no protagonista e o assassinato de Duncan ocupava seu imaginário antes mesmo das saudações proféticas das “três irmãs”. Em um aparte¹⁹, o personagem diz:

¹⁹ A saber, “discurso da personagem que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma (e, conseqüentemente, ao público). Ele se distingue do monólogo por sua brevidade, sua integração ao resto do diálogo. O à parte parece

Duas verdades
São prelúdio feliz da grande pompa
Do tema imperial. [...]
A tentação do sobrenatural
Não pode nem ser má e nem ser boa:
Se má, por que indica o meu sucesso,
De início, com a verdade? Já sou Cawdor;
Se boa, por que cedo à sugestão
Cuja horrível imagem me arrepia
E bate o coração contra as costelas,
Negando a natureza? Estes meus medos
São menos que o terror que eu imagino;
Meu pensamento, cujo assassinato
Inda é fantástico, tal modo abala
A minha própria condição de homem,
Que a razão se sufoca em fantasia
E nada existe, exceto o inexistente (*Mac.* 1.3.127-143).

Novamente se vê a reverberação entre uma afirmação de Macbeth e as frases ditas pelas “três irmãs” no início da peça: “A tentação do sobrenatural / Não pode nem ser má e nem ser boa” liga-se diretamente com o “Bom é mau e mau é bom” (*Mac.* 1.1.11), e mais uma vez denota a ambiguidade e a inversão de valores que está imbricada no enredo de *Macbeth*. Essa ambiguidade e inversão de valores também se mostrará na constante indagação do protagonista trágico — e, em certa medida, de sua fiel esposa, Lady Macbeth — por sua “condição de homem”. Quando o assassinato de Duncan deixar de ocupar a imaginação de Macbeth e passar a ser uma realidade, o personagem, aos poucos, desconectar-se-á por completo da realidade em um processo irreversível que cada vez mais o fará abondar sua “condição de homem”.

A fala de Macbeth também evidencia sua plena consciência do mal presente no que imagina fazer — assassinar Duncan: “Se boa, por que cedo à sugestão / Cuja horrível imagem me arrepia / E bate o coração contra as costelas, / Negando a natureza?”. Essa plena consciência na opção pelo mal não é uma característica somente de Macbeth, em todas as peças de Shakespeare, o aspecto mais significativo do comportamento dos que de algum modo rompem com a ordem, ou planejam rompê-la, é a plena consciência do que fazem, não se trata nunca de alguém que desconheça a diferença entre optar pelo bem, isto é, a manutenção da ordem, ou optar pelo mal, que significa ir contra a ordem. O rompimento da ordem sempre ocorre por uma opção clara de um personagem pelo mal (cf. HELIODORA, 2004, p. 310-311). E Macbeth, como aponta Liana Leão (2016, p. 156), escolhe o mal:

escapar à personagem e ser ouvido ‘por acaso’ pelo público, enquanto o monólogo é um discurso mais organizado, destinado a ser apreendido e demarcado pela situação dialógica. Não se deve confundir a frase dirigida pela personagem como a si mesma e a frase dita intencionalmente ao público” (PAVIS, 2008, p. 21).

O caminho do mal não é para ele um destino, mas uma opção. Ao escolher o mal, Macbeth dá vazão ao pior de si, ao mesmo tempo que tem plena consciência de que bem e mal não são iguais, como querem lhe fazer crer as bruxas e a própria ambição.

Em *A tragédia shakespeariana*, Bradley aponta que as “três irmãs” contribuem de forma significativa com o quadro dramático de *Macbeth*, no entanto, não se pode atribuir a elas demasiada influência sobre a ação: “às vezes, são vistas como deusas, ou mesmo como parcas, a quem Macbeth era incapaz de resistir. E isso é deturpação” (BRADLEY, 2009, p. 262). Por outro lado, apesar da influência das “três irmãs” no enredo da trama, há quem afirma que “não passam de representações simbólicas da culpa inconsciente ou semiconsciente do próprio Macbeth. E isso é insustentável” (BRADLEY, 2009, p. 262). Elas “não são deusas nem parcas, nem, sob nenhum aspecto, seres sobrenaturais. São velhas, pobres e maltrapilhas, esqueléticas e detestáveis, cheias de escárnio” (BRADLEY, 2009, p. 262), as palavras das “três irmãs” são fatídicas para Macbeth apenas porque existe algo nele que vem à tona quando as ouve, as “três irmãs” são testemunhas de forças que nunca cessam de agir no mundo e que cercam Macbeth no instante em que ele se rende a elas e enredam-no inextricavelmente na teia que selará seu destino inelutável (cf. BRADLEY, 2009, p. 267).

As forças que não cessam de agir no mundo trágico shakespeariano, são os excessos (*hybris*) presentes intrinsecamente nos próprios personagens. No caso de Macbeth, seu maior excesso é a ambição. As “três irmãs” não possuem poder nenhum sobre Macbeth e muito menos sobre seu futuro, mas são testemunhas de sua ambição desmedida. E como bem aponta Banquo na mesma cena, as “três irmãs” utilizam justamente a ambição desmedida de Macbeth contra ele:

Muita vez, pra levar-nos para o mal,
As armas do negror dizem verdades;
Ganham-nos com tolices, pra trair-nos
Em questões mais profundas (*Mac.* 1.3.123-126).

Na cena seguinte, cena quatro, do primeiro ato, Shakespeare reforça a ironia dramática em torno ao antigo Thane de Cawdor e o novo, o bravo Macbeth. O Rei Duncan recebe de seu filho Malcolm a notícia que o antigo Thane foi executado, mas não antes de admitir sua traição, e Duncan revela que confiava totalmente nele:

MALCOLM: Meu senhor,
[...] falei
A alguém que o viu morrer, e informou
Que admitiu com franqueza sua traição,

Pedi o seu perdão, e demonstrou
 'Star muito arrependido. Em sua vida
 Nada lhe foi tão bem quanto o deixá-la.
 Morreu como se a vida fosse ensaio
 Pra morrer, descartando o bem da vida
 Como se fora lixo.

DUNCAN: Não há arte
 Que veja a mente só por ver o rosto:
 Foi um homem em quem depositei
 Confiança total (*Mac.* 1.4.3-14).

A afirmação de Duncan, em consonância com a confiança que deposita em Macbeth, evidencia o quanto o rei é falho em julgar as pessoas que escolhe para ocupar posições importantes em seu reino, Duncan não consegue identificar ou antever possíveis traidores. Para Ghirardi (2011, p. 163), Macbeth percebe essa e outras limitações de Duncan como rei: o soberano não participa da batalha contra a Irlanda e a Noruega e, ainda pior, escolhe como seu sucessor o próprio filho — “Sabei que nossa herança ora outorgamos / A nosso filho Malcolm, doravante / A ser chamado Príncipe de Cumberland” (*Mac.* 1.4.37-39) — o que, na visão de Macbeth, não garante a sobrevivência do reino, só faz preceder o sangue ao mérito, já que na Escócia do período retratado em *Macbeth* a sucessão ao trono não era hereditária, assim, é grande a decepção do protagonista trágico. Ainda, de acordo com Ghirardi (2011, p. 163):

[...] Duncan comete um grave erro de fato em sua escolha, imperdoável a um bom soberano. Pior. Ele erra ao lidar com um tema cuja gravidade não passaria despercebida ao público: os perigos da sucessão hereditária. A paz no corpo político, conforme insistiam os teóricos do Renascimento, exigia que a justa recompensa de honra, prestígio e poder fosse invariavelmente oferecida àqueles que se distinguiram na defesa da *polis* — e a transmissão hereditária do poder colocava em crise exatamente esse princípio.

Na perspectiva apresentada por Ghirardi, em *O mundo fora de prumo*, Macbeth é preterido por Duncan, em favor de Malcolm. Assim, o protagonista trágico vê a necessidade de agir para que as saudações proféticas das “três irmãs” se concretizassem. Malgrado a perspectiva de Ghirardi, não podemos esquecer que Macbeth tem em mente o assassinato de Duncan antes mesmo do monarca outorgar Malcolm como seu sucessor. Nas palavras de Kott, em *Shakespeare nosso contemporâneo* (2003, p. 29): “a coroa é a imagem do poder. Ela é pesada. Pode ser agarrada com as mãos, arrancada da cabeça do monarca que morre e colocada sobre a própria testa. Então se é rei. Mas é preciso esperar até que o rei morra, ou apressar sua morte”. O ponto crítico é que mesmo se Macbeth apressar a morte de Duncan, Malcolm está em seu caminho:

(À parte)
 O filho príncipe! Esse é um tropeço
 Que me derruba, se eu não superar,
 Pois está em meu caminho. Apaga, estrela,
 Pra luz não ver os meus desígnios negros.
 Fique o olho cego à mão, porém insisto
 Que o que ele teme, feito, seja visto (*Mac.* 1.4.49-54).

“Os meus desígnios negros” que Macbeth menciona referem-se justamente ao assassinato de Duncan, que até o momento ocupa apenas sua imaginação, mas que ganhará consistência como plano, um plano sangrento que o protagonista trágico arquiteta com o apoio de Lady Macbeth. O bravo general, contudo, sabe que assim que o que até agora tem lugar apenas em sua imaginação tornar-se realidade, será impossível voltar atrás: “Fique o olho cego à mão, porém insisto / Que o que ele teme, feito, seja visto”. Para Ghirardi (2011, p. 167), o protagonista trágico tem que decidir se irá aceitar passivamente o curso da Fortuna ou se irá tomá-la nas mãos. Essa escolha é excruciante porque impõe a Macbeth escolher entre duas atitudes morais que se opõem: a aceitação do estado das coisas, ao custo do próprio sentido de valor como indivíduo, ou a ruptura radical com a hierarquia que ordena o mundo, ao custo do próprio sentido de pertencimento a um coletivo.

As duas atitudes morais que se opõem se configuram também nos dois modos em que a lei natural, segundo Heller (2005, p. 30), aparece nas obras de Shakespeare: por um lado, a lei natural aparece como tradição ou manutenção dos costumes: “uma vez nascido numa posição social, faz-se tudo o que está ao alcance para desempenhar bem o que se deveria, até a morte”. Por outro lado, a lei natural aparece também como favorecimento ao que é naturalmente dado, assim, “é natural que cada um tenha êxito conforme seus talentos e não de acordo com sua posição”, escreve Heller (2005, p. 30), que continua:

A liberdade é natural, pois nascemos livres. “Natural” é a dádiva contingente com que a natureza dota o indivíduo. Tudo isso é, também, natural para Shakespeare. A ordem é natural, mas a desordem também pode ser; a tradição e a lealdade são naturais, mas a busca pela liberdade pessoal e a autorrealização das melhores capacidades também. *Tudo é natural para Shakespeare — e nada é.*

Ainda de acordo com Agnes Heller, no cerne dos dois modos em que a lei natural aparece nas obras de Shakespeare, há dois direitos conflitantes:

Há o direito, naturalmente dado, de um homem que é astuto como uma raposa e valente como um leão (ou assim ele pensa), e mais apropriado para ocupar o trono do que o rei ungido. E há o direito do rei ungido (mesmo que ele não seja como uma raposa ou um leão), que herdou a coroa de seu pai e do pai de

seu pai. Os usurpadores levantam uma reivindicação ao trono pelo direito natural, a lei da natureza, porque o melhor (o mais apropriado) tem o direito de governar (HELLER, 2005, p. 26).

Os personagens podem justificar suas ações tanto pelo primeiro direito quanto pelo segundo, mas não por ambos. Todavia, muitos personagens shakespearianos tentam servir-se de ambos os direitos, o que provoca uma crise de legitimidade — ou, nas palavras da autora, a crise do *duplo vínculo*, que termina “numa nova arena onde o problema de *o que alguém fará* com seu poder terá mais peso que a questão de *como ele o alcançou*” (HELLER, 2005, p. 27). Para Heller (2005, p. 28-29), a crise do *duplo vínculo* não é avaliada eticamente e muitos personagens shakespearianos são formidáveis porque não conseguem optar entre os dois direitos, entre os dois modos em que a lei natural aparece, ou porque optam por ambas, como é o caso de Hamlet e Rei Lear. A questão fundamental é que a opção por um ou outro direito, por um modo ou outro da lei natural

[...] não é apresentada como uma opção entre o bem e o mal, mas entre diferentes tipos de bem e mal, diferentes interpretações de virtudes e vícios, entre evitar ou cair em diferentes armadilhas. Homens e mulheres que são inclinados a fazer o mal interpretarão, tanto os direitos naturais quanto os direitos tradicionais — seja qual for a escolha —, como permissão ou legitimação para fazer o mal, ao passo que homens e mulheres inclinados ao decoro ou bondade interpretarão, seja os direitos naturais, seja os direitos herdados, como permissão ou legitimação para atos de bondade ou decoro, como um suporte da honestidade ou da honra (HELLER, 2005, p. 28).

Isso à parte, há uma diferença importante entre a escolha da lei natural como manutenção dos costumes ou como favorecimento ao que é naturalmente dado: a tradição oferece menos espaço para que se faça algo novo ou para que se reinvente o próprio caráter (cf. HELLER, 2005, p. 28). Por outro lado, qualquer que seja a escolha por um ou outro modo da lei natural é o respeito ou a transgressão da ordem que qualificam um monarca como bom ou mau governante e um súdito como bom ou mau governado. A comunidade deve ter organização harmônica em benefício de todos os seus cidadãos e o bom governante luta pela existência de tal comunidade, enquanto o mau governante ambiciona o poder para si (cf. HELIODORA, 2004, p. 160).

Macbeth caminha em direção à lei natural como favorecimento ao que lhe é naturalmente dado, isto é, sua ambição, coragem e notável bravura. Mas rompe com a ordem ao buscar benefícios próprios e assassinar seu próprio rei, que é também seu primo e, nas circunstâncias de sua morte, seu hóspede. Para Heliadora (2004, p. 144-145), Shakespeare toma o cuidado de tornar o crime de Macbeth particularmente odioso: o protagonista trágico fere a

ordem do Estado, da família e do grupo social. Sua ambição, portanto, leva-o a uma grande ambiguidade: a conquista da coroa, que em vez de lhe permitir a fruição do maior e mais doce bem da terra, separa-o de Lady Macbeth; afasta-o de Banquo e o distancia do bravo e corajoso homem que fora outrora.

Lady Macbeth tem um papel significativo na tragédia que leva o nome de seu marido, a personagem se enquadra em um recurso muito utilizado por Shakespeare em suas peças trágicas, que é revelar o conflito interno do protagonista trágico. Sendo assim, no quesito função dramática, o papel de Lady Macbeth é equivalente aos monólogos de Hamlet e ao personagem do Bobo que serve Lear. A fiel companheira do bravo general é também seu complemento, a parte negativa de sua ambivalência, completando o quadro dramático do protagonista cindido em si mesmo. Lady Macbeth conhece a ambição de seu marido e a aprova, contudo, a diferença entre eles é o fato de Macbeth ter uma rica imaginação, e ela não; além do fato de Macbeth, já tendo matado em batalha, ter uma ideia perfeita do que é ser testemunha ou o autor de uma morte sangrenta, enquanto ela, sem noção do que é o peso de ser o responsável por uma morte, afirma que é só matar, depois lavar as mãos e pronto (cf. HELIODORA, 2004, p. 171-172).

Lady Macbeth aparece no palco, pela primeira vez, na quinta cena, do primeiro ato, lendo uma carta que recebeu de Macbeth. O protagonista trágico narra na carta seu encontro com as “três irmãs” que o saudaram profeticamente com o título de Thane de Cawdor, que já se confirmou, e como futuro rei. Macbeth estende à Lady Macbeth as glórias que lhe foram “profetizadas”, assim, Lady Macbeth também se deixa seduzir pelo glorioso futuro renunciado a Macbeth. A reação da personagem à carta do bravo general, mostra a proximidade do casal e o quanto ela o apoia:

Já és Glamis e Cawdor, e serás
 O resto. Mas temo-te a natureza:
 Sobra-lhe o leite da bondade humana
 Para tomar o atalho. Sonhas alto,
 Não te falta ambição, porém privada
 Do mal que há nela. Teus mais altos sonhos
 Têm de ser puros; temes o ser falso,
 Mas não o falso lucro. Tu precisas
 Quem diga: “Glamis, faz se é o que queres;
 Se é o que não fazes mais por medo
 Do que por desejar não ser feito”.
 Vem, para que eu jorre brio em teus ouvidos,
 E destrua com a bravura desta língua
 O que te afasta do anel de ouros
 Com que o destino e a força metafísica
 Te querem coroar (*Mac.* 1.5.11-26).

Para Barbara Heliodora (1997, p. 30), o “leite da bondade humana” a que Lady Macbeth faz menção, é pensar no próximo, ser solidário, amar, pensar no grupo social, no benefício de todos — qualidades que Shakespeare atribui a seus personagens positivos. É curioso pensar que Macbeth, que descoseu um homem do umbigo até a goela, que é comparado com um pesado canhão de tipo duplo e que se mostrará cada vez mais impiedoso e sanguinário após seu crime contra Duncan, tenha um mínimo sequer do “leite da bondade”. Nesse quesito, Lady Macbeth é semelhante ao protagonista. Após receber a carta de Macbeth, chega-lhe a notícia que o rei Duncan está a caminho de seu castelo e em uma cena de extraordinária expressão do mal, Lady Macbeth invoca “espíritos mortíferos” para que a ajudem no crime contra Duncan:

É rouco o próprio corvo
 Que anuncia a fatídica chegada
 Do rei à minha casa. Vinde, espíritos
 Das ideias mortais; tirai-me o sexo:
 Inundai-me, dos pés até a coroa,
 De vil crueldade. Dai-me o sangue grosso
 Que impede e corta o acesso do remorso;
 Não me visitem culpas naturais
 Para abalar meu sórdido propósito,
 Ou me fazer pensar nas consequências;
 Tornai, neste meu seio de mulher,
 Meu leite em fel, espíritos mortíferos!
 Vossa substância cega, onde andar,
 Espreita e serve o mal. Vem, deusa Noite!
 Apaga-te na bruma dos infernos,
 Pra não ver minha faca o próprio golpe,
 E nem o céu poder varar o escuro
 Para gritar-me “Para! Para!” (*Mac.* 1.5.34-51).

Ao negar o próprio sexo — sinônimo de fertilidade —, Lady Macbeth aumenta a lista de transgressões da lei natural do casal, indo em direção à esterilidade e à morte. A esterilidade de Lady Macbeth, um dos símbolos do mal, é contrastada com a fertilidade de Lady Macduff, esposa do nobre Macduff, a quem Macbeth vê como inimigo (cf. HELIODORA, 2004, p. 176). Na segunda cena, do quarto ato, Lady Macduff e seus filhos são assassinados por ordem de Macbeth. O protagonista trágico lamenta em mais de uma cena a esterilidade do casal, todavia, ainda que Lady Macbeth tenha ido contra a lei natural ao pedir que os “espíritos das ideias mortais” lhe retirem o sexo, Shakespeare não atribui a nenhuma força sobrenatural o poder de intervir ou agir contra ou a favor de qualquer um de seus personagens. Sendo assim, o fato de o casal não ter e não poder ter filhos é um traço de um dos dois personagens ou mesmo de ambos. O ponto crítico é que Shakespeare não esclarece essa questão, assim, o público (ou os leitores) ganha uma camada a mais de dramaticidade ao ver o desespero de Macbeth por não

ter a quem deixar os saldos do crime que pouco a pouco está corroendo seu ser e que também não esquece que as “três irmãs” saudaram profeticamente Banquo como “pai de reis”:

Quando as bruxas
 Me chamaram de rei, repreendeu-as
 E quis que lhe falassem; profetisas,
 Elas o honraram como pai de reis:
 A coroa que uso não dá frutos
 E um cetro estéril tenho em minha mão,
 Que me será tirado sem linhagem,
 Sem filho como herdeiro. Se assim for,
 Pela prole de Banquo maculei-me;
 Por ela assassinei o doce Duncan.
 Minha taça de paz enchi de fel
 Só por seus filhos; minha joia eterna
 O Inimigo do Homem recebeu
 Pra fazer reis da semente de Banquo! (*Mac.* 3.1.57-70)

Cego por sua ambição desmedida e na ânsia para garantir a coroa, temendo que o prenúncio das “três irmãs” sobre Banquo se confirme, na primeira cena, do terceiro ato, Macbeth encomenda a morte de Banquo e seu filho Fleance.

Após seu crime contra Duncan, Macbeth não vê quaisquer empecilhos para as mortes que ordena com o objetivo de se manter no poder, no entanto, antes de levar a cabo o regicídio, no início da sétima e última cena do primeiro ato, ele apresenta sérias preocupações, mas que, no entanto, são claramente suplantadas por sua ambição:

Ficasse feito o feito, então seria
 Melhor fazê-lo logo: se o matar
 Trancasse as conseqüências e alcançasse,
 Com seu cessar, sucesso; se este golpe
 Pudesse ter um fim de tudo aqui,
 E só aqui, nesta margem do tempo,
 Riscava-se o futuro. Mas tais casos
 Têm julgamento aqui, que nos ensina
 Que os truques sanguinários que criamos
 Punem seus inventores; e a Justiça
 Conduz o cálice que envenenamos
 Aos nossos lábios. Ele está aqui,
 Por dupla confiança, sob meu cuidado:
 Primeiro, sou seu súdito e parente —
 Duas razões contra o ato. Como hospedeiro,
 Devia interditar o assassino
 E não tomar eu mesmo do punhal.
 Duncan, além do mais, tem ostentado
 Seu poder com humildade, e vivido
 Tão puro no alto posto, que seus dotes
 Soarão, qual trombeta angelical,
 Contra o pecado que o destruirá;

E a Piedade, nua e recém-nata
 Montada no clamor, ou os querubins
 A cavalgar os correios dos céus,
 A todo olhar dirão o feito horrível,
 Fazendo a lágrima afogar o vento.
 Para esporear meu alvo eu tenho apenas
 Esta alta ambição cujo salto exagera,
 E cai longe demais (*Mac.* 1.7.1-30).

Com efeito, segundo Heliadora (2004, p. 174), Macbeth não chega a cogitar não matar Duncan, ele só deseja que o crime não lhe acarrete punição terrena ou divina, e que tivesse algum motivo melhor do que sua ambição para matar seu rei, seu parente e seu hóspede.

Voltando à peça: Lady Macbeth entra em cena e Macbeth lhe diz: “Não vou levar avante esse negócio” (*Mac.* 1.7.33), mas é fortemente repreendido por Lady Macbeth, que lhe conta o seu plano para o assassinato de Duncan:

LADY MACBETH: Que monstro, então
 Levou-te a sugerir-me tal empresa?
 Quando ousaste é que foste um homem.
 E para vir a ser mais do que foste,
 Devias ser mais homem. Nem local
 Nem hora, no momento, nos serviam,
 Porém tu te esforçaste por dobrá-los;
 Pois agora por si são adequados,
 E tu tremes. Eu já amamentei,
 E sei o quanto é doce o sugar do neném;
 Mas poderia, enquanto me sorria,
 Roubar-lhe o seio da gengiva mole
 E arrebentar-lhe o cérebro, se houvesse
 Jurado que o faria.

MACBETH: E se falharmos?

LADY MACBETH: Falharmos? Com a coragem retesada
 Não falharemos. Quando o rei dormir —
 Ao que a dura viagem deste dia
 Há de chamá-lo — seus dois camareiros
 Hei de embalar com tanta e tal bebida
 Que a guardiã do cérebro, a memória,
 Fará, com seus vapores, da razão
 Mero alambique: chafurdando em sono,
 Tão encharcados que pareçam mortos,
 O que não poderemos perpetrar
 Com um Duncan desguardado? Ou imputar
 A tais esponjas, que arcarão com a culpa
 De nosso crime? (*Mac.* 1.7.49-75).

Lady Macbeth vê no prenúncio das glórias que virão como determinação de glórias que hão de vir, assim, não vê distinção entre vontade e ato. E como o ato, em parte, depende dela mesma, está certa de que será consumado. Lady Macbeth tem os olhos fixos na coroa e nos

meios de obtê-la, mas não pensa nas consequências; não mostra sequer um laivo de compaixão por Duncan; nenhuma culpa pela traição ou pela sordidez do assassinato; e nenhuma noção do valor da vida dos camareiros do rei sobre a quem será lançada a culpa pelo crime cometido pelo casal. Lady Macbeth vê a conquista da coroa como algo tão grandioso, que não consegue perceber os efeitos que o assassinato de Duncan pode provocar (cf. BRADLEY, 2009, p. 283-286),

Com Lady Macbeth expondo seu plano para o bravo general, chegamos ao fim do primeiro ato de *Macbeth*. Em sete cenas relativamente curtas — se compararmos, por exemplo, com as cenas do primeiro ato de *Hamlet* ou *Rei Lear* — Shakespeare expõe o primeiro plano do quadro dramático que desenvolverá ao longo da peça; apresenta o protagonista trágico e seus conflitos internos; e Lady Macbeth e sua tendência para o mal. Nos próximos dois atos de *Macbeth*, veremos o crime contra Duncan sendo levado a cabo; a empreitada sanguinária do protagonista para se manter no poder; e as consequências de se romper a ordem: os Macbeths perdendo o sono; a natureza se revoltando; a distância cada vez maior entre o casal; e o protagonista trágico caminhando para sua autodestruição.

4 *MACBETH* E A GRANDE PERTURBAÇÃO DA NATUREZA

Neste capítulo, tratamos do regicídio cometido pelo casal Macbeth e seus efeitos, no protagonista trágico, em Lady Macbeth e na própria Natureza. Depois, abordamos os demais crimes de Macbeth: assassinar os camareiros de Duncan; encomendar a morte de Banquo e seu filho Fleance; e o mais perverso deles, depois do regicídio: ordenar a morte de Lady Macduff e seus filhos. Na sequência, versamos sobre Lady Macbeth e sua culpa por ter sido cúmplice o no crime contra Duncan. Dissertamos sobre o amplo diálogo entre Malcolm — filho de Duncan e herdeiro legítimo do trono — e o nobre Macduff — que teve sua mulher e filhos assassinados por ordem de Macbeth — sobre as qualidades de um bom governante. Por fim, discorreremos sobre o processo de completa desintegração de Macbeth e seu confronto final com Macduff, que termina com a morte do tirano e Malcolm, finalmente, assumindo o trono.

4.1 “Macbeth matou o sono”

A construção dramática de Macbeth faz dele um personagem com grande potencial humano, mas que é desprovido de qualquer laivo de integridade. O protagonista é notadamente reconhecido por seus feitos heroicos logo no início da trama. Sem sua espada ou seu vigor no campo de batalha, talvez a guerra estivesse perdida. Macbeth arrisca a própria vida em nome de seu rei e em favor da Escócia. Ante a tais feitos, não há motivos para duvidar de sua honra ou lealdade. Mas o mesmo homem, que lutou, lado a lado de Banquo, em nome de Duncan e em defesa da Escócia, agora cogita assassinar seu rei e usurpar o trono. E nessa escalada rumo ao poder, Macbeth espera contar com o apoio de seu destemido companheiro de batalha:

MACBETH: 'Star do meu lado quando calhar bem
 lhe trará honra.
BANQUO: Des'que não a perca
 Por querer aumentá-la e, sim, mantenha
 Meu peito livre e minha lealdade,
 'Stou aberto a conselhos (*Mac.* 2.1.25-29).

Esse rápido diálogo entre Macbeth e Banquo, ocorre pouco antes do protagonista trágico levar a cabo seu crime contra o rei. Duas coisas sobre Banquo passam a ocupar a mente de Macbeth a partir desse diálogo, a primeira é imediata: ele percebe que seu companheiro de batalha é leal a Duncan e que não aceitaria fazer parte de seu plano contra o monarca; a segunda, vem à tona somente após o regicídio, dado que Duncan é encontrado morto na manhã seguinte

a esse diálogo, Macbeth sabe que Banquo pode usá-lo como uma possível acusação contra ele. Após o regicídio, Macbeth também confessa se sentir diminuído ante a Banquo:

Que vale estar aqui sem segurança?
 Nosso medo de Banquo
 Vai fundo, e em sua nobre natureza
 Está tudo o que temo: ele ousa muito,
 Porém a têmpera da sua mente
 De modo sábio guia o seu valor
 Para agir com segurança. A não ser ele,
 Eu não temo ninguém. Mas ante ele,
 Meu gênio se rebaixa, como dizem
 O de Antônio ante César (*Mac.* 3.1.48-57).

O medo e o seu gênio que se rebaixa ante a Banquo e, ainda, o fato de ter se maculado em favor da prole de Banquo — que tratamos no capítulo anterior —, serão usados por Macbeth, na primeira cena, do terceiro ato, como justificava para encomendar a morte de seu destemido companheiro de batalha e seu filho, Fleance. Reforçando a premissa de que algumas verdades primeiro se expressam no campo espiritual das artes para só depois se formularem em filosofia ou em ciência, aqui vemos Shakespeare em um movimento no qual transparece algo que posteriormente será enunciado por Thomas Hobbes: “na natureza do homem encontramos três causas principais de discórdia. Primeiro, a competição; segundo, a desconfiança; e terceiro, a glória. A primeira leva os homens a atacar os outros tendo em vista o lucro; a segunda, a segurança; e a terceira, a reputação” (HOBBS, 2003, p. 108). Shakespeare, assim como Hobbes também o fará, enuncia o que sempre se faz presente quando o ser humano vive em sociedade: eles competem entre si; desconfiam de todos e anseiam a própria glória.

Mas voltemos ao crime de Macbeth contra Duncan: a ação de Macbeth, que o precipita em seu final trágico, é antecipada por sua rica imaginação. Assim, o protagonista trágico projeta um sentimento de culpa por seu potencial crime contra Duncan, e sofre com isso, antes mesmo de levar o crime a cabo. As consequências pelo crime, que o afetam no âmbito pessoal, são, portanto, enfrentadas por Macbeth duas vezes: primeiro, em sua imaginação, como uma espécie de pesadelo lúcido; e, segundo, na realidade objetiva, quando Macbeth não mais conseguirá dormir. Tanto o crime em sua imaginação como o efetivamente levado a cabo, mostram a batalha travada por Macbeth pelo poder e pela coroa. O crime em potencial, o que ainda ocupa apenas sua imaginação, fascina Macbeth por suscitar nele o horror da traição, imaginar o punhal que levantará contra Duncan é o bastante para fazê-lo duvidar de seus sentidos. A imagem do punhal lhe oprime o cérebro, o crime ainda em sua imaginação lhe apavora, mas o crime em si mesmo é uma escolha, e Macbeth sabe que terá de executá-lo com as próprias mãos.

Será um punhal que vejo, à minha frente,
 Com o cabo para mim? Vem, que eu te agarro!
 Não te alcanço, mas fico sempre a ver-te!
 Então não és, visão fatal, sensível
 Ao tato como aos olhos? Não és mais
 Que uma adaga da mente, peça falsa
 Nascida da opressão sobre o meu cérebro?
 Vejo-te ainda, forma tão palpável
 Quanto esta que ora empunho.
 Tu guias no sentido em que eu já ia,
 E arma igual a ti eu usaria.
 Ou é bobo o olhar dos mais sentidos,
 Ou vale ele por todos. Aí estás;
 Mas ora pinga sangue a tua lâmina
 Antes seca. Mas nada disso existe;
 É meu plano sangrento que o inventa
 Para os meus olhos. Ora em meio mundo
 'Stá morta a natureza e sonhos maus
 Abusam de quem dorme. [...]

Tu, oh terra firme,
 Não ouças pr'onde eu ando, só por medo
 Que as tuas pedras contem pr'onde eu vou.
 E priva este momento do horror
 Que a ele cabe. Eu falo, ele respira;
 O verbo aos atos todo calor tira.
 (*Toca o sino.*)
 Vou e está feito. O sino me convida.
 Não o ouça, Duncan, pois esse dobrar,
 Pro céu ou pro inferno o vai chamar (*Mac. 2.1.33-64*).

Em dois versos — “Mas ora pinga sangue a tua lâmina” e “É meu plano sangrento que o inventa” — Shakespeare reforça o quadro dramático sanguinolento que criou para *Macbeth*. Com o uso recorrente da palavra sangue ou de palavras que se ligam diretamente a ela, Shakespeare cria uma sucessão de imagens que fazem com que o quadro dramático perdure do início ao fim da trama. Não há tempo para que o público (ou os leitores) se desvencilhe desse quadro dramático antes do surgimento de outra imagem, e de mais outra, e outra, as imagens de sangue se acumulam em um todo contínuo. O sangue aparece insistentemente, tanto como um fluido real como imaginado: um capitão ensanguentado que relata a bravura de Macbeth na batalha sangrenta ao rei Duncan; o punhal imaginário que aparece ante o protagonista trágico pinga sangue; o sangue real, e depois imaginário, de Duncan nas mãos de Macbeth e de Lady Macbeth; o sangue de Banquo, após seu cruel assassinato; e o sangue do próprio Macbeth, que jorra de sua cabeça decepada ao final da tragédia.

Macbeth sabe que o sangue que pinga da lâmina do punhal impalpável não é real. “Mas nada disso existe”, diz ele. A frase reverbera o aparte de Macbeth na cena três, do primeiro ato: “E nada existe, exceto o inexistente” (*Mac. 1.3.143*) e, para Heller (2005, p. 34-35),

“*Nothing is but what is not*” [Nada existe, exceto o inexistente] é a afirmação mais forte possível jamais feita contra o passado no presente, contra a corrente da determinação, uma afirmação absoluta pela liberdade absoluta e absoluto nihilismo. Mas sabemos que nada resultou em nada, que este “*Nothing is but what is not*” é a absoluta auto-desilusão, a traição absoluta. [...] Nunca um grande herói grego foi traído por Apolo ou Pítias na dimensão em que Macbeth é traído pelas bruxas. Pois promessa alguma de um deus ou deusa gregos jamais excitou a ilusão de liberdade absoluta, de autocriação *ex nihilo* [a partir do nada], pois “*Nothing is but what is not*”. No caso do artista, a *creatio ex nihilo* desconsidera, mas não aniquila. Contudo, *creatio ex nihilo*, onde *creatio ex nihilo* é também aniquilação e auto-aniquilação, é absoluta irracionalidade: nem *causa efficiens* nem *causa finalis*. Jamais houve assassinato mais sem sentido que o assassinato de Duncan por Macbeth. De fato, no início, não era sem sentido para Lady Macbeth. Para ela, o feito perdeu o sentido, não repentinamente, não no momento de ter sido cometido, mas com o tempo. E isto é decisivo. Pois mesmo que não haja um relato completo do porquê e do “para quê” (porque X se torna assassino e não Y), toda personagem é marcada pelos seus atos: até onde uma personagem vai, a que ponto uma personagem se detém (em assassinato, traição, mentira, manipulação, e assim por diante), tem importância absoluta. Pois há um ponto do qual é impossível retornar. Uma pessoa pode se inventar e se reinventar. Seu caráter se desdobra, e ela pode começar novamente. Contudo, depois de um certo ponto (e há tal ponto em toda tragédia shakespeariana), a personagem entra em queda livre: a aceleração. Não há retorno a partir do momento que a queda livre começa.

Macbeth está próximo do “ponto do qual é impossível retornar”. O sino o desperta de seu pesadelo lúcido. Há pouco ele tentou agarrar o punhal imaginado, agora empunha a arma do crime. Seus olhos que se deixaram levar pelo vermelho vivo do sangue que pingava do punhal, agora estão fixos na direção dos aposentos de Duncan. O sino o “convida” a seguir “no sentido em que eu já ia”. Sua audição, ao contrário de sua visão, ainda não foi seduzida por sua imaginação. Os ouvidos de Macbeth ainda o conectam com a realidade, mas assim que cometer seu crime contra Duncan, quando entrar em “queda livre”, irá se desintegrar, cada vez mais, da realidade e de sua “condição de homem”.

Lady Macbeth será fortemente afetada por esse processo de desintegração de Macbeth. A forte união entre o casal, até o momento da elaboração do plano que culmina na morte de Duncan, se esvai rapidamente após o crime cometido e Lady Macbeth também cairá em “queda livre”, até chegar em seu funesto fim. Assim, como o protagonista trágico, ela também se aproxima do “ponto do qual é impossível retornar”. Enquanto Macbeth tentava agarrar o punhal imaginário à sua frente, Lady Macbeth executava sua parte no “plano sangrento”, “embalar com tanta e tal bebida” os camareiros do rei:

O que os embebedou, deu-me coragem;
O que os saciou, incendiou-me.

Shh! Foi a coruja, o sineiro fatal
 Que agoura boa noite. Ele age agora.
 Portas abertas, tontos os criados,
 Seus roncos fazem pouco do dever;
 Seus vinhos eu droguei, e a natureza
 Neles luta com a morte pra saber
 Se vivem ou se morrem (*Mac. 2.2.1-9*).

Assim como Macbeth, Lady Macbeth é expressão da proeminente capacidade de Shakespeare de criar personagens complexos e individualizados. É verdade que os Macbeths complementam um ao outro, tanto no casamento como na formulação e execução do crime contra Duncan, mas a subjetividade de cada um não se confunde com a do outro. Cada um tem sua própria perspectiva do crime, antes, durante e após a execução, assim como cada um enfrentará individualmente o peso de ter as mãos sujas de sangue. Os personagens de Shakespeare, portanto, não são construtos sólidos e acabados, são flexíveis e se modificam ao longo da trama, podem tanto ascender, fazendo jus aos seus potenciais, como deslizarem em uma espiral autodestrutiva. E Macbeth já começou sua queda. O protagonista volta à cena com dois punhas e as mãos sujas de sangue, o sangue de Duncan, sangue que denota a traição de Macbeth, sua ambição desmedida, sua luta pelo poder e pela coroa. Com os olhos fixos em suas mãos, Macbeth relata à sua esposa — e, por extensão, confessa ao público (ou aos leitores) — os detalhes do crime:

Um riu, dormindo; o outro uivou “Matança!”,
 Acordando-se os dois. Fiquei ouvindo;
 Mas eles só rezaram, pra depois
 Voltarem ao sono.
 [...]
 Disse um “Louvado seja Deus!”, o outro, “Amém!”,
 Como se vendo estas mãos de carrasco.
 Não pude, ao seu pavor, dizer “Amém”,
 Quando os ouvi dizer “Louvado seja!”.
 [...]
 Por que não pude eu dizer “Amém”?
 Precisava de bênçãos, mas o “Amém”
 Travou na minha boca.
 [...]
 Me parece
 Que ouvi uma voz gritar “Não dorme mais!
 Macbeth matou o sono” — o mesmo sono
 Que trança o fio fino do cuidado,
 Morte diária, banho da labuta,
 Bálsamo bom de mentes machucadas,
 Pra natureza uma segunda via,
 Alimento maior da vida (*Mac. 2.2.23-45*).

Duas forças internas movem Macbeth, primeiro, sua ambição e, em seguida, seu medo; mas logo após o assassinato de Duncan, por um breve momento, essas forças cedem lugar para algo mais profundo, Macbeth é tomado pelo sentimento de culpa. Aqui surge o primeiro fado trágico do protagonista, ser corroído pela culpa do crime que não hesitou em cometer. A tragédia de Macbeth, que levará a seu declínio total, se alimenta de sua coragem, daquilo que o faz grande. A ambição, que se avoluma e se torna ilimitada, é a origem de sua desgraça. Ironicamente, ele sucumbirá justamente ao fazer o que julgou que o elevaria. Com suas próprias mãos, que agora estão sujas de sangue, Macbeth mata o sono. Não há retorno, Macbeth se lançou em queda livre.

Macbeth sabia e havia imaginado o horror de seu crime, mas isso não foi o suficiente para prepará-lo para o real horror de ver o sangue de Duncan em suas mãos. Tomado por sua rica imaginação, ele diz ouvir uma voz gritar “‘Não dorme mais! / Macbeth matou o sono’”. Após o crime, portanto, todos os sentidos de Macbeth são reféns de sua imaginação e, até o fim da trama, ele não terá um único momento sem se sentir atormentado pelos efeitos e consequências do regicídio. De igual forma, Lady Macbeth também penderá sua paz por sujar suas mãos com o sangue de Duncan. Mas diferente de seu marido, ela não é tomada de imediato pela culpa, ao contrário, a personagem exibe uma notável frieza ante o crime e repreende a “fraqueza” de Macbeth:

LADY MACBETH: Mas quem gritou assim? Meu nobre Thane,
 Por que curvar tua grande força a ideias
 Assim doentes? Pega um pouco d'água
 E lava as provas dessas mãos sangrentas.
 Por que trouxeste de lá os punhais?
 Precisam ficar lá. Volta e besunta
 Com sangue os dois que dormem.
MACBETH: Nunca mais.
 Eu temo quando penso no que fiz;
 Não posso mais olhá-lo.
LADY MACBETH: Que fraqueza!
 Dá-me os punhais. Os que dormem e os mortos
 São só quadros. Só quem é criança
 Vê o que temer em diabo pintado.
 Se ele sangrar, pintarei os dois guardas,
 Pra mostrar sua culpa (*Mac. 2.2.49-62*).

Nesse trecho, assim como em outros momentos da peça, por exemplo a cena cinco, do primeiro ato, Lady Macbeth apresenta características do que Marlene Santos, em seu artigo *As irmãs de Shakespeare (imagens femininas no drama shakesperiano)*, chama de *heroína transgressora*:

[...] mulher de personalidade forte e determinada que luta para realizar suas aspirações e não vacila diante de obstáculos e, por isso, é transgressora. [...] A auto-realização destas mulheres seria conseguida através do poder e para tal todas elas não se intimidam diante da necessidade de transgredir uma lei moral — ou mais de uma. Todas são autoras ou cúmplices de assassinatos e/ou outros crimes hediondos (SANTOS, 1989, p. 156-157).

Apesar de sua “personalidade forte” e de sua determinação em ser cúmplice de um regicídio para que seu marido alcance a coroa, voltar a cena do crime, ver Duncan ensanguentado e macular suas mãos com o sangue dele, farão Lady Macbeth perder sua sanidade e ter intensas crises de sonambulismo, pois, conforme o Médico que testemunha uma dessas crises, “feitos vis / Geram o anormal” (*Mac.* 5.1.58-59). Assim como Macbeth, que ao assassinar Duncan, também matou o sono e não conseguirá mais dormir, Lady Macbeth, por ter tomado parte no crime, nunca mais terá um sono que traga repouso.

Os “feitos vis” do casal Macbeth “geram o anormal” tanto no que se refere à natureza humana como, também, provocam uma grande perturbação na Natureza²⁰. Na manhã após o crime de Macbeth, os nobres Macduff e Lenox vão ter com o Rei, mas ainda não sabem que o que encontrarão é a obra-prima do caos (cf. *Mac.* 2.3.56). Enquanto Macduff se dirige aos aposentos de Duncan, Lenox relata a Macbeth os terrores da “noite inquieta”:

A noite foi inquieta. Onde dormia,
O vento derrubou as chaminés;
E dizem que no ar gemeu a morte,
Profetizando em tons assustadores
Terríveis combustões e desatinos
Paridos de má hora. A ave aziaga
Piou a noite inteira. E a Terra, dizem,
Tremeu de febre (*Mac.* 2.3.44-51).

E Macbeth responde: “A noite foi terrível” (*Mac.* 2.3.51). Assim, Shakespeare cria mais uma de suas muitas ironias dramáticas da peça: tanto Lenox quanto Macbeth foram testemunhas

²⁰ Uma conversa entre um Velho e o nobre Rosse, na cena quatro, do terceiro ato, também mostra os efeitos na Natureza do crime de Macbeth:

VELHO: De setenta eu me lembro muito bem;

E no limite desse tempo eu vi
Horas terríveis; porém, esta noite,
Tornou-as brincadeiras.

ROSSE: Ai, paizinho,

Veja que o céu, aflito com o erro humano,
Ameaça seu palco em sangue. É dia,
Mas o negror sufoca a tocha exausta.

Será a noite ou a vergonha do dia
Que enterram em negror todo este mundo
Quando a luz viva o devia beijar? (*Mac.* 2.4.1-10).

de uma noite sem igual. Mas o que cada um testemunhou se enquadra em planos diferentes: Lenox fala do mundo natural e Macbeth de seu íntimo; Lenox é um observador passivo da “noite inquieta”, já Macbeth é o agente responsável pela “noite terrível”. Após Macduff voltar dos aposentos de Duncan e “revelar” que o rei está morto, Shakespeare reforça a ironia dramática com uma fala de Macbeth, que carrega um sentido para os demais personagens da trama e outro para o público (ou para os leitores):

Se eu morresse uma hora antes do havido,
Minha vida seria abençoada.
Pois doravante nada há mais de sério
No mundo dos mortais. Tudo é brinquedo.
Morreram fama e graça; foi-se o vinho
Da vida, e ao mundo só restou a borra.
Para jactar-se (*Mac. 2.3.80-86*).

Para os personagens em cena, que não sabem que Macbeth é o responsável pela morte de Duncan, a fala do protagonista é compreendida como um belo lamento sobre a perda de um grande rei. Para o público (ou para os leitores), que sabem que Macbeth não pode dizer “Amém”, a fala expressa um lamento sobre a perda do próprio Macbeth, perda de sua honra, de sua dignidade, de tudo aquilo que o fazia admirado; perda, enfim, de sua alma que agora não será mais abençoada.

O crime contra Duncan é, também, um grave rompimento com a ordem político-social. Ao assassinar Duncan, com o propósito de tomar a coroa e usurpar o trono, Macbeth fere a ordem do Estado, da família e do grupo social. O crime de Macbeth contra Duncan suscita a reflexão de uma questão sobre estado de natureza hobbesiano: a de que o estado de natureza não pode ser pensado como um nome dado a uma situação histórica pertencente a algum tempo remoto e superado; e não pode ser pensado apenas como um recurso puramente lógico, separado da história e de suas determinações, só com o objetivo de demonstrar a necessidade de uma soberania absoluta. O estado de natureza hobbesiano não pode ser pensado como um ponto distante no passado, como uma condição cronologicamente anterior à sociedade civil, nem tão somente como um recurso lógico, fundamental para a estrutura de argumento em favor do Estado, porque seu caráter é, antes, o de uma possibilidade sempre presente, inerente a toda sociedade política organizada, uma contínua lembrança da fragilidade das ordens políticas (cf. RINESI, 2009, p. 151).

O crime de Macbeth contra Duncan é, em si mesmo, um crime contra o Estado, contra a ordem político-social em que está inserido e, com isso, provoca os seguintes questionamentos:

O que seria dos homens ‘se subtraíssemos de sua convivência tudo o que resulta da presença organizada da sociedade e se extraíssemos deles todas as marcas dessa presença’, isto é: o que ocorreria ao se produzir exatamente essa situação de ‘ruptura na existência social’ [...]. ‘Como os homens atuariam se, por exemplo, desaparecessem as leis que delimitam as propriedades, determinam as obrigações, distribuem as responsabilidades e definem direitos, em nome de um poder supremo capaz de despertar confiança e temor? Como os homens agiriam se, na ausência de legislação e, conseqüentemente, na impossibilidade de definir o justo e o injusto, apenas dispusessem de suas paixões para distinguir o bem e o mal? Que tipo de convívio resultaria da inexistência de parâmetros institucionais amplamente reconhecidos e apoiados na obediência comum a um poder superior?’ (RINESI, 2009, p. 152-153).

Todavia, Macbeth é um homem da guerra, dos campos de batalha e, portanto, age a qualquer sinal de perigo. Assim, após seu crime, Macbeth não vê outra saída a não ser iniciar um governo tirano: manter-se no poder por meio da força, opressão e eliminação de qualquer um que represente perigo (real ou imaginário). O governo tirano de Macbeth é resultado direto da confluência de sua natureza belicosa com o poder absoluto que julga possuir.

Após o regicídio, e dominado não mais pela ambição, mas pela culpa e pelo medo de ser descoberto, Macbeth comete crime atrás de crime. O primeiro deles é assassinar os camareiros que guardavam os aposentos de Duncan. No plano que elaborou com Lady Macbeth, os camareiros receberiam a culpa pela morte do rei, mas antes que estes possam negar sua eventual culpa, Macbeth os mata. Assim, antes mesmo de assumir a coroa, tentando parecer leal a Duncan, mas com o objetivo de se livrar de qualquer suspeita, Macbeth comete sua primeira arbitrariedade, agir como juiz e carrasco dos possíveis assassinos do Rei:

MACBETH: Mesmo assim eu lamento a minha fúria
Quando os matei.

MACDUFF: Por que razão fez isso?

MACBETH: Quem é sábio quando atônito, em fúria,
Leal e neutro a um tempo? Não, ninguém:

A força do meu violento amor

Venceu o senso da razão. O rei

Jazia ali em seu sangue dourado;

Cada talho feria a natureza

Pra admitir a ruína; os assassinos

Lá ’stavam, coloridos pelo ofício,

Cobertos de entranhas. Como impedir

Quem tem amor no coração, e neste,

Coragem pra exibi-lo? (*Mac.* 2.3.96-108).

Apesar de seu crime contra Duncan — com o objetivo de usurpar o trono —, e o assassinato das testemunhas do crime — visando ficar livre de qualquer suspeita —, Macbeth ainda está longe da coroa. Retomando às palavras de Agnes Heller (2005, p. 34-35), “jamais

houve assassinato mais sem sentido que o assassinato de Duncan por Macbeth”. Ao matar o rei, o protagonista trágico se aproxima da coroa, é verdade, mas Malcolm, filho de Duncan, ainda é o Príncipe de Cumberland, assim nomeado pelo próprio rei, o indicado para assumir o trono (cf. *Mac.* 1.4.37-39). Contudo, temendo por suas vidas, Malcolm e seu irmão Donalbain decidem fugir da Escócia:

MALCOLM: O que farás? Não tratemos com eles:
Mostrar dor que não sente é uma tarefa
Que o falso cumpre bem. Vou pra Inglaterra.
DONALBAIN: E eu pra Irlanda: trilhas separadas
Nos deixam mais seguros; onde estamos
Há punhais nos sorrisos: ter seu sangue
Pode fazer sangrar.
MALCOLM: A fatal flecha
Ainda não pousou, e o mais seguro
É evitar o alvo. Então, montemos;
E esquecendo de adeuses delicados,
Partamos logo. Está certo o ladrão
Que foge de onde não há coração (*Mac.* 2.3.125-136).

O ponto crítico é que “Malcolm e Donalbain, filhos do rei, / Fugiram escondidos; o que os deixa / Sob suspeita”, diz o nobre Macduff ao nobre Rosse, que responde “Então parece / que o soberano deve ser Macbeth” (cf. *Mac.* 2.4.25-30). Em outros termos, ao “fugir escondido” da Escócia, Malcolm deixa o caminho livre para que Macbeth assuma o poder e inicie seu governo tirano. Embora as circunstâncias fossem desfavoráveis para Malcolm — seu pai acaba de ser assassinado e ele pode ser o próximo —, é evidente que para preservar sua condição de Príncipe de Cumberland, reivindicar o trono e restabelecer a ordem político-social, ele precisaria não só permanecer na Escócia, mas, também, prontamente buscar elucidar o crime contra seu pai e punir, de forma justa, os culpados; e, o mais importante, assumir integralmente os deveres e responsabilidades de ser o novo rei. Nesse sentido, Malcolm não é totalmente isento do fato de Macbeth conseguir chegar ao poder, submeter a Escócia aos seus caprichos e conduzi-la à uma sangrenta guerra civil.

Na primeira cena, do terceiro ato, Macbeth já aparece como o novo rei da Escócia; e é nesta mesma cena que ele comete seu segundo crime após o regicídio, encomendar a morte de Banquo e seu filho Fleance. Macbeth recorre à assassinos, pois, agora, como rei, não pode mais ser o responsável direto por seus crimes, primeiro, por se tratar de uma convenção cênica do teatro elisabetano — exceto em circunstâncias específicas, como em um campo de batalha, um rei jamais é representado ferindo mortalmente alguém —; e, segundo, para evitar possíveis inimizades:

[...] Embora eu possa,
 De cara limpa, varrê-lo da vista,
 Calcado na vontade, não convém;
 Pois há certos amigos dele e meus
 Que não posso perder, e haveriam
 De prantear a queda de quem cai
 Golpeado por mim. Tais os motivos
 Porque venho abraçar sua assistência,
 Negociando longe desses olhos
 Por razões ponderosas (*Mac.* 3.3.119-128).

Na cena seguinte, a cena dois, do terceiro ato, vemos os primeiros sinais da deterioração dos laços que unem o casal Macbeth. Pouco a pouco, o protagonista trágico vai se distanciando de Lady Macbeth, até o ponto de a personagem, relegada pelo marido, imergir em sua própria culpa pelo crime contra Duncan. Macbeth, que antes contou com o apoio de Lady Macbeth no planejamento e execução do regicídio, elabora sozinho o crime contra Banquo e nega-se a compartilhar seu plano com Lady Macbeth: “Fique ignorante e inocente, tolinha / Até louvar o feito” (*Mac.* 3.2.46-47). O plano de Macbeth, que incluía a morte de Banquo e seu filho, falha. Os assassinos contratados pelo protagonista conseguem capturar e matar Banquo, mas Fleance consegue fugir (cf. *Mac.* 3.3).

Diferentemente de outros vilões criados por Shakespeare, como Iago, da tragédia de *Otelo*, e Edmund, da tragédia de *Rei Lear*, que se revelam como exímios conspiradores, vemos Macbeth conspirar continuamente, mas sendo incapaz de fazer a trama correr de acordo com a sua vontade. Macbeth “comete erro após erro, e fica cada vez mais revoltado com o fato de que as suas ideias mais sanguinárias, uma vez executadas, deixam atrás de si pistas que sempre o colocam em risco” (BLOOM, 2001, p. 650). Na cena quatro, do terceiro ato, o protagonista está em uma ceia com todos os seus nobres quando um dos assassinos que contratou, em particular, lhe conta que conseguiram matar Banquo, mas que seu filho escapou. O fato de Fleance ter consigo fugir apavora Macbeth:

Sinto outro ataque quando, de outro modo,
 Teria a perfeição marmórea e íntegra,
 Firme qual rocha e ampla como os ares:
 Mas ora estou cercado, preso, atado,
 A dúvidas e medos (*Mac.* 3.4.20-24).

Tomado por “dúvidas e medos”, mais uma vez, Macbeth é dominado por sua rica imaginação e como em mais um pesadelo lúcido, Macbeth vê Banquo ensanguentado sentado em sua cadeira. Vendo Macbeth tomado por sua imaginação, Lady Macbeth questiona novamente a “condição de homem” do protagonista. Lady Macbeth (ou talvez o próprio

Shakespeare) parece acreditar que ser humano é uma condição que se pode assumir e abdicar, e não uma condição natural²¹. Com efeito, o movimento dramático de Shakespeare de continuamente fazer Lady Macbeth questionar a “condição de homem” do protagonista trágico, é um recurso cênico para expor o processo de desintegração do personagem. A linguagem e a imaginação de Macbeth são o retrato dramático de seu percurso até se tornar um dos mais sanguinários entre os personagens criados por Shakespeare.

MACBETH: *(Para o FANTASMA DE BANQUO.)*

Não podes me acusar; e nem sacudas
Pra mim o teu cabelo ensanguentado.

ROSSE: Vamos, senhores; o rei não está bem.

LADY MACBETH: Sentai-vos, meus amigos. Meu senhor
Desde a infância que passa mal assim.

Ficai sentados. Passa em um momento;

Já estará bem, e só se o reparardes

É que o ofendeis, agravando a paixão.

Comei e esqueci-o. *(Para MACBETH.)* Não és homem?

MACBETH: Sim, e bravo, que ousa olhar de frente
O que assusta o Demônio.

LADY MACBETH: *(Para MACBETH.)*

Grande coisa!

Isso é bem o retrato do teu medo;

É o punhal etéreo que, como disseste,

Levou-o a Duncan. Tais sustos e ataques

Impostores do medo ficam bem

Nos contos de comadre que, no inverno,

Conta a velha à lareira. Que vergonha!

Mas por que tais esgares?

Pra, no fim, Olhar uma cadeira *(Mac. 3.4.49-67).*

Quando o fantasma de Banquo finalmente desaparece, Macbeth volta a si e planeja ir ter com as “três irmãs” no dia seguinte: “irei buscar as bruxas. / Hão de falar-me; anseio por saber, / Pelos piores meios, o pior” *(Mac. 3.4.134-136)*. É inegável que as “três irmãs”, de algum modo, instigaram Macbeth até aqui. Mas vale lembrar que elas não exercem poder efetivo sobre o protagonista trágico. Macbeth as consultará buscando saber mais sobre o seu futuro, mas o personagem sabe tanto quanto elas. Macbeth tem plena consciência de que sua trajetória sanguinária é um caminho sem volta: “Stou tão atolado em sangue que, se paro, / Voltar e seguir em frente são iguais” *(Mac. 3.4.138-139)*. Ademais, as “três irmãs” não acrescentarão nada àquilo que o personagem já tem em mente: “Eu tenho em mente estranhas empreitadas, / A serem feitas, sem quaisquer suspeitas” *(Mac. 3.4.140-141)*.

²¹ Primo Levi, em seu livro *É isto um homem?*, faz uma profunda reflexão sobre a desumanização em Auschwitz. Para o autor, tanto os prisioneiros, que eram submetidos a condições subumanas, quanto os guardas, que se serviam da eugenia e da brutal violência nazista, abdicavam de suas humanidades.

4.2 “O que está feito não pode ser desfeito”

Chegamos ao quarto ato da tragédia de *Macbeth*, o mais curto da peça com apenas três cenas, que juntas formam um arco dramático que parte do interior do protagonista trágico até onde ressoa suas ações sangrentas. A primeira cena, que retrata o íntimo de Macbeth, mostra sua visita as “três irmãs”; a segunda, que coloca em evidência mais uma de suas ações tirânicas, expõe as mortes sem motivo de Lady Macduff e seus filhos; e a terceira, que exhibe o quão longe ressoam às ações do protagonista, é a que mais nos interessa por apresentar um quadro comparativo entre um bom e um mau governante em um amplo diálogo entre Malcolm, herdeiro legítimo do trono, e Macduff, outra vítima das ações de Macbeth.

Diferentemente do primeiro ato, em que as “três irmãs” vão ao encontro de Macbeth, após o regicídio e de seus crimes contra os camareiros de Duncan e contra seu destemido companheiro de batalha, há uma mudança evidente no comportamento do protagonista trágico: ele livremente vai ao encontro das “três irmãs” e age como se elas fossem submissas às suas ordens: “Eu as conjuro, pelo que professam. / Respondam-me, não importa como o saibam: [...] / Quero resposta àquilo que pergunto” (*Mac.* 4.1.52-63).

Mas não é só o comportamento do protagonista que se modificou em relação ao primeiro ato, às “três irmãs” deixam de apenas “profetizar” o futuro de Macbeth para também lhe dar conselhos na forma de três aparições místicas: a primeira aparição é uma cabeça armada²², que diz ao protagonista: “Macbeth! Macbeth! Cuidado com Macduff / Cuidado com o Thane de Fife” (*Mac. Mac.* 4.1.75-76); a segunda aparição é uma criança ensanguentada²³, que diz a Macbeth: “Sê ousado, sangrento e resoluto: / Ri dos homens, pois ninguém parido / Por mulher fere Macbeth” (*Mac.* 4.1.83-85); e a terceira aparição é uma criança coroada, com uma árvore na mão²⁴, que diz: “Macbeth jamais será vencido enquanto / A floresta de Birnam não s’elevantar / Contra ele em Dunsinane” (*Mac.* 4.1.96-98).

No que se refere ao comportamento do protagonista em relação às “três irmãs”, o que permanece de semelhante ao primeiro ato é que Macbeth, mais uma vez, toma às predições das “três irmãs” como verdades absolutas: “Isso é impossível: / Recrutar matas? Mas quem pede à árvore / Que desloque a raiz? Que bom augúrio!” (*Mac.* 4.1.99-101). É apenas no quinto ato e, portanto, tarde demais, Macbeth finalmente perceberá que se deixou iludir — “Não creia mais

²² Representa a cabeça decepada de Macbeth, que Macduff apresenta a Malcolm na cena nove, do quinto, a última cena da tragédia de *Macbeth*.

²³ Representa Macduff retirado do útero materno antes do tempo.

²⁴ Representa Malcolm usando a proteção de um galho da floresta de Birnam.

ninguém em falsas bruxas, / Que nos enganam com sentido duplos” (*Mac.* 5.8.19-20): na cena quatro, ante a floresta de Birnam, Malcolm ordena “Que cada homem corte dela um ramo / E o carregue ante si” (*Mac.* 5.4.4-5); e, na cena oito, antes de matar Macbeth, em seu último confronto, Macduff revela que “foi arrancado / Fora do tempo do ventre de sua mãe” (*Mac.* 5.8.15-16).

Macbeth não se contenta em saber apenas o enunciado pelas três aparições e pergunta se “a raça de Banquo / Irá reinar aqui?”, as “três irmãs” tentam dissuadi-lo, “Não buscai mais”, mas ele insiste, “Eu tenho de saber” (*Mac.* 4.1.106-109). E a resposta dada pelas “três irmãs” a Macbeth é uma “visão terrível”, um desfile de oito reis, seguidos pelo fantasma de Banquo:

És por demais como o espectro de Banquo!
 Queima-me a vista a tua coroa. Vai-te!
 Como é igual este outro coroadado!
 O terceiro também: bruxas malditas!
 Pra que mostrar-me? Um quarto? Saltem, olhos!
 O quê? A fila chega ao fim do mundo?
 Ainda um outro? O sétimo? Não olho!
 Mas ainda um oitavo, com um espelho
 Que mostra muito mais. (Alguns, eu vejo,
 Carregam orbe duplo e cetro triplo.
 Visão terrível!) Era, então, verdade;
 Pois Banquo, ensanguentado, me sorri,
 Mostrando sua estirpe (*Mac.* 4.1.116-128).

Macbeth se ira com as “três irmãs”, mas antes que possa fazer algo, elas desaparecem. E enquanto Macbeth maldiz às “três irmãs”, o nobre Lenox chega com a notícia que “Macduff foi pra Inglaterra” (*Mac.* 4.1.147). Prontamente, em outro aparte, Macbeth engendra o mais perverso de seus crimes, depois do regicídio:

O tempo antecipou meu ato horrível.
 A ideia célere nunca é atingida
 Sem ação que vá junto. Doravante
 O primogênito do coração
 O será desta mão. E ainda agora
 Vou coroar a ideia com os meus atos.
 É pensar e fazer. Vou surpreender
 O castelo do Thane, conquistar Fife,
 Passar na espada os filhos, a mulher,
 Todo o seu sangue. É tolo eu me gabar;
 Hei de fazê-lo antes de esfriar.
 Mas basta de visões! (*Mac.* 4.1.149-160).

Assim como no primeiro ato, Shakespeare utiliza um aparte logo após Macbeth falar com às “três irmãs” para expor os pensamentos e intenções do personagem. Mas diferentemente

do primeiro ato, em que o protagonista trágico faz uma série de ponderações em seu aparte (cf. *Mac.* 1.3.127-143), aqui, no quarto ato, ele se mostra decidido a fazer o que julga necessário para se manter no poder: um “ato horrível”, “surpreender o castelo do Thane, conquistar Fife, passar na espada os filhos, a mulher, todo o seu sangue”.

Para Ghirardi (2011, p. 162-163), Macbeth é um homem amadurecido pela experiência prática, na corte e no campo de batalha, assim, ele abraça também uma moral que avalia a legitimidade do governo a partir de sua eficácia em gerir o corpo político. Para Macbeth, portanto, é legítimo adotar ações extremadas para atingir o objetivo pretendido. O aparente modelo de governança do protagonista trágico contrasta com o modelo que é proposto por Malcolm em seu diálogo com Macduff, na cena três, do quarto ato. Temendo que Macduff fosse um enviado de Macbeth para capturá-lo, Malcolm faz várias acusações contra si mesmo, quando Macduff propõe que ele volte à Escócia e tome a coroa de Macbeth. Ao atribuir em si mesmo uma série de defeitos que faria dele um mau governante, Malcolm dá indicativos do que considera um bom governante:

MALCOLM: Sei que [Macbeth] é falso,
Sangrento, enganador, luxurioso,
E cheira a todo tipo de pecado
Que tenha nome. Porém, não há limites
Para a minha volúpia: suas filhas,
Mulheres e donzelas não saturam
A vala de luxúria e de desejo
Que venceriam todo impedimento
Que a mim se opusesse; antes Macbeth,
Que alguém assim reinar.

MACDUFF: Tal descontrole
Na natureza é tirano, e já foi
Causa de muito rei vagar seu trono
Em queda prematura. [...]

MALCOLM: E com isso ainda cresce
Em minhas afeições, tão anormais,
Avareza insaciável que, se rei,
Eu tiraria aos nobres suas terras;
Tirando joias de uns, casas de outros,
Num querer-mais cujo sabor traria
Fome sempre maior, que me faria
Forjar lutas iníquas entre os bons,
Só para ter seus bens.

MACDUFF: Tal avareza
Vai mais fundo e é mais perniciosa
Que a luxúria de estilo; e ela tem sido
Espada contra reis [...]

MALCOLM: Pois a mim faltam todas as [graças] reais:
Justiça, Verdade, Temperança,
Misericórdia e Generosidade.

Perseverança, Humildade e Coragem,
 Paciência, Firmeza e Equilíbrio
 Não me apetezem; eu sou antes pródigo
 Em todo aspecto dos mais vários crimes,
 E todos eu cometo. Com poder.
 Mandava ao diabo o leite da concórdia,
 Quebrava a paz universal, matando
 A unidade da terra.
 [...]

 Diga se alguém assim pode reinar.
 Assim eu sou.
MACDUFF: Competente
 Pra governar? Não, nem para viver!
 Triste nação, cujo cetro de sangue
 'Stá com um tirano sem direito a ele.
 Quando verás teus dias com saúde.
 Se o herdeiro legítimo do trono
 Por sua própria boca é acusado,
 E macula sua raça? [...] (*Mac.* 4.3.60-113).

Em suas falas, Malcolm alude a noções características das doutrinas jurídicas elaboradas desde o final da Idade Média. Entre essas noções, a legitimidade do governante era uma das principais preocupações. Assim, o regicídio correspondia ao mais abominável dos crimes, pois o sistema político era sustentado pelo direito divino. A legitimidade do rei representava a garantia da ordem do reino. Contestada ou perdida essa legitimidade, o rei ameaçava se converter em um tirano (cf. SÜSSEKIND, 2021, p. 418). A função do monarca e de seus ministros, portanto, era recompensar os justos e punir os ímpios, ou seja, refletir na terra a justiça que impera nos céus (cf. GHIRARDI, 2011, p. 188).

Ao nosso ver, Shakespeare parece usar as graças reais — justiça, verdade, temperança, misericórdia, generosidade, perseverança, humildade, coragem, paciência, firmeza e equilíbrio — mencionadas por Malcolm, para descrever sua perspectiva de um bom governante, isto é, aquele que assume integralmente todos os deveres e responsabilidades inerentes à sua função, mesmo quando isso exige que os próprios interesses sejam preteridos em favor dos interesses e necessidades dos governados.

Após o amplo diálogo entre Malcolm e Macduff, Malcolm se mostra convencido da integridade e lealdade de Macduff (cf. *Mac.* 4.3.119-122). Na sequência, o nobre Rosse se encontra com ambos, e revela a Macduff que, por ordem de Macbeth, “sua mulher e filhos / Foram selvagememente assassinados” (*Mac.* 4.3.209-210). O “ato horrível” de Macbeth é o estopim para que Malcolm, com o apoio de Macduff e Rosse, além da ajuda de Siward, general das Forças Inglesas, com dez mil guerreiros, invada a Escócia e coloque fim no governo tirano de Macbeth.

A tragédia de *Macbeth*, portanto, começa com uma guerra e termina com outra, indicando que intensos conflitos podem deflagrar sérias mudanças no ordenamento político-social. A guerra que abre a peça, ainda que de forma indireta, proporciona às circunstâncias que levam Macbeth ao poder: o bravo general se destaca na batalha e, como recompensa, recebe o título de Thane de Cawdor; quando Duncan é assassinado e seus filhos fogem, o prestígio que Macbeth conquistou ao levar a Escócia à vitória na guerra, fazem dele o mais indicado para assumir o trono. E a invasão liderada por Malcolm, que fecha a peça, coloca-o, finalmente, no trono.

De acordo com Miguel Chaia (2012), a guerra sempre permeia as peças de Shakespeare, iniciando e fechando ciclos das histórias. São como metáforas que prenunciam a tragédia ou o sucesso de um personagem, ainda que por um curto espaço de tempo. E, também, simbolizam os enfrentamentos e cooperações entre personagens e grupos e, fundamentalmente, denuncia os perenes conflitos individuais. Em *Macbeth*, a guerra desdobra-se em diferentes níveis: afeta de forma direta os personagens, tanto os governantes como os governados; altera as formas de regime político; e, ainda, inclui Estados vizinhos nos conflitos.

Em meio aos preparativos para o confronto com Malcolm e seus aliados, Macbeth atinge o ápice de sua desintegração após perder sua fiel companheira. Lady Macbeth, que acreditava ser capaz de “arrebentar o cérebro” de um recém-nascido, caso “houvesse jurado que o faria” (cf. *Mac.* 1.7.57-62), não suporta a culpa pelo crime contra Duncan e até cometer suicídio é perseguida pela mancha e pelo cheiro do sangue do rei. Na primeira cena, do quinto ato, um Médico e a Dama de companhia de Lady Macbeth, testemunham uma de suas crises de sonambulismo, em que a personagem luta para se livrar da mancha e do cheiro do sangue de Duncan:

Mas ainda há uma mancha aqui

[...]

Sai, mancha maldita! Sai, eu disse! Uma, duas: mas então é hora de agir. O inferno é tenebroso. Que vergonha, meu senhor, que vergonha! Um soldado, com medo? Por que teremos de temer quem o saiba, quando ninguém puder pedir contas ao nosso poder? Mas quem haveria de pensar que o velho tivesse tanto sangue?

[...]

Thane de Fife tinha uma esposa: onde está ela, agora? Mas como, estas mãos não ficarão limpas nunca? Chega disso, meu senhor, chega disso: estragarás tudo com esses seus repentinos.

[...]

Aqui ainda há cheiro de sangue: nem todos os perfumes da Arábia hão de adoçar esta mãozinha Oh! Oh! Oh!

[...]

Lave as mãos, vista a camisa de noite; não se mostre assim tão pálido. Vou dizer-lhe de novo, Banquo está enterrado; ele não pode sair da tumba.

[...]

Ao leito! Ao leito! Estão batendo no portão. Venha, venha, venha, venha dê-me sua mão. O que está feito não pode ser desfeito. Ao leito, ao leito, ao leito (*Mac. 5.1.25-55*).

Lady Macbeth, assim como seu marido, acreditou que ao matar Duncan e conquistar o trono, atingiria a glória tão sonhada, mas o sentimento de culpa pelo crime foi maior que o sentimento de sucesso na conquista da coroa e sua sanidade, pouco a pouco, caminhou para a autodestruição. Enquanto Macbeth caminha para seu final trágico no campo de batalha, Lady Macbeth se lança em seu funesto fim. Macbeth, totalmente desintegrado de sua “condição de homem”, não é capaz de mostrar sequer um laivo de capacidade emocional para chorar a sua perda:

Quase esqueci que gosto tem o medo.
Outrora meus sentidos gelariam
Com um guincho à noite; e a minha cabeleira
Com um relato de horror ficava em pé,
Como se viva. Estou farto de horrores:
O pavor, íntimo do meu pensar.
Já nem me assusta.

[...]

Ela só devia morrer mais tarde;
Haveria um momento para isso.
Amanhã, e amanhã, e ainda amanhã
Arrastam nesse passo o dia a dia
Até o fim do tempo prenotado.
E todo ontem conduziu os tolos
A via em pó da morte. Apaga, vela!
A vida é só uma sombra: um mau ator
Que grita e se debate pelo palco,
Depois é esquecido; é uma história
Que conta o idiota, toda som e fúria,
Sem querer dizer nada (*Mac. 5.5.9-29*).

Traço intrínseco de sua personalidade, a ambição conduz Macbeth à tirania, ao completo distanciamento de sua “condição de homem”, ao total afloramento do mal concentrado em si mesmo. Macbeth é o “idiota” de sua história, bradou e esbravejou todo seu “som e fúria”, mas chegará ao seu final trágico sem nada. Até mesmo sua rica imaginação, já não o assusta; seus sentidos, não mais o conectam com a realidade, mesmo o mais sonoro sino já não o convida para direção alguma; ele está “farto de horrores”, e apenas caminha, “grita e se debate” pelo campo de batalha que luta consigo mesmo para que sua vida não seja reduzida “ao pó da morte”. Tudo o que lhe restou é a sombra do que foi, um general honrado e valoroso, mas em breve a

vela se apagará e sua sombra também desaparecerá. Ao nobre Macbeth, que se deixou seduzir por sua ambição e ser iludido pelas “três irmãs”, resta apenas o reflexo de coragem e bravura da primeira imagem que o público (ou os leitores) receberam do protagonista.

[...] Este embate
 Me garante pra sempre ou me destrona.
 Eu já vivi bastante. A minha vida
 Já murchou, como a flor esmaecida;
 E tudo o que nos serve na velhice
 Honra, respeito, amor, muitos amigos
 Não posso ter, mas, sim, em seu lugar,
 Pragas contidas, honras só de boca,
 Dadas sem coração, por covardia (*Mac.* 5.3.21-29).

A subjetividade de Macbeth é moldada por Shakespeare de tal modo que o interior do personagem é revelado ao público (ou aos leitores)²⁵. Não é sua natureza belicosa que suprime sua sensibilidade, mas sim sua adesão consciente ao mal que carrega dentro de si: sua ambição desmedida que o leva ao assassinato de Duncan, seu rompimento com a ordem que o leva à uma série de crimes que evidenciam sua livre escolha pelo mal. Em mais de uma cena, Macbeth reconhece seus crimes como atos horríveis. Shakespeare, em seu processo de construção dramática do protagonista trágico, o concebe com uma consciência atemorizadora e que o oprime de tal modo que seu sofrimento interno é castigo maior do que a morte.

Apesar de sua consciência que o oprime, Macbeth não poderia alcançar um momento de paz antes da morte? Para a surpresa do público (ou dos leitores), ele alcança. Quanto mais Macbeth se aproxima de seu final trágico, menos culpado ele sente por seus crimes: sem esperança de sair vivo do campo de batalha, sua morte moral antecede sua morte física. A coragem e bravura de Macbeth antes de seu confronto final são admiráveis, mas a forma como exhibe natureza belicosa é assombrosa: “Por que morrer como um romano tolo, / Na própria espada? E onde vejo vivos, / Melhor feri-los que a mim” (*Mac.* 5.8.1-3). Em *Shakespeare nosso contemporâneo* (2003, p. 101), Kott escreve que

Para Macbeth, os gestos não têm importância, ele não crê mais na dignidade humana. Macbeth foi além do limite de todas as experiências. Não lhe resta senão o desprezo. O conceito de homem se esboroou e nada subsiste. [...] O suicídio é protesto ou confissão de culpa. Macbeth não se sente culpado e nada tem contra que protestar. Pode apenas, antes de morrer ele próprio, arrastar para o nada o maior número possível de seres vivos. Tal é a última conclusão

²⁵ De acordo com Emma Smith, em seu *Guia Cambridge de Shakespeare* (2014, p. 78 e 122), a tragédia de *Hamlet* possui 3.904 versos, dos quais 37% são de *Hamlet*; e a tragédia de *Macbeth* possui 2.528 versos, dos quais 29% são do nobre general. Ainda assim, pode-se saber muito mais de Macbeth do que do Príncipe da Dinamarca.

tirada do absurdo do mundo. Macbeth é ainda incapaz de fazer explodir o mundo. Mas pode continuar assassinando até o fim.

Na cena oito, do quinto, por fim, há o confronto direto entre Macbeth e Macduff, que também expõe o conflito entre dois símbolos contrapostos: a ambição estéril de Macbeth e a lealdade fértil de Macduff, que derrota o tirano e exhibe a Malcolm — e por extensão ao público (ou aos leitores) — a sua cabeça decepada:

Salve, rei, pois o sois. Olhai aqui
 A cabeça maldita do tirano.
 O tempo agora é livre. E eu vos vejo
 Cercado pelas pérolas do reino,
 De cuja saudação eu sou a voz,
 Mas cujas vozes quero junto à minha
 Pra gritar alto “Salve, Rei da Escócia”! (*Mac.* 5.9.20-26).

Com a morte de Macbeth, Malcolm assume a coroa. A Escócia será governada por alguém com menos potencial que o protagonista trágico, mas que representa a restauração da ordem político-social e a garantia do bem comum. Após ser aclamado rei, em três versos, Malcolm sintetiza suas considerações sobre um bom governante: “toda obrigação / que hoje nos cabe por graça da Graça, / Há de ter seu lugar, medida e hora” (*Mac.* 5.9.39-41).

No confronto direto entre Macbeth e Macduff, o mal é finalmente extirpado da Escócia, não por uma preocupação de Shakespeare em dar à tragédia de *Macbeth* um “final feliz”, mas por se tratar de um resultado inevitável: o mal se alastra em todas as direções, mas é estéril; provoca a morte de inocentes, mas os seus agentes têm o mesmo fim; o emblema do mal é a perdição, de tudo e todos à sua volta. Desde o início, Macbeth tinha em mente o crime contra Duncan, mas o protagonista trágico não tinha em mente a força do mal, o tamanho de sua ambição pelo poder, a medida de sua espontaneidade para romper com a ordem político-social.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Macbeth faz parte do grupo de tragédias escritas logo após o segundo conjunto de peças sobre a história da Inglaterra, assim, ela possui elementos que Shakespeare já havia experimentado em suas peças históricas, como o assassinato político em *Ricardo II*, e profecias enganosas e cenas de bruxaria em *Henrique VI, parte 2*. Nesse sentido, Shakespeare conserva aquilo que já havia aprendido sobre dramaturgia em suas experiências teatrais passadas, mas inova ao criar uma peça com forma e conteúdo novos. A trajetória de Shakespeare como dramaturgo é um progressivo encontro entre formas e conteúdo que afloram a partir de seu amadurecimento como poeta e homem do renascimento.

Como homem do renascimento, é natural que Shakespeare expresse em suas obras o conflito que surge da confluência entre os preceitos medievais e a efervescência do Renascimento que davam forma ao imaginário elisabetano. A tragédia de *Macbeth* é se ver atado aos modelos ético-morais que se baseiam nessas duas formas antagônicas de ver o mundo sem conseguir, no início da trama, optar por qualquer uma delas: de um lado, os preceitos medievais enfatizam a obediência à ordem hierárquica e a importância do direito divino; por outro lado, as noções renascentistas enfatizam a consciência individual e o êxito conforme as capacidades e talentos de cada um. Todavia, não se trata de um conflito ético-moral entre bem e mal, e sim de um conflito entre dois direitos igualmente válidos, mas que não podem ser conciliados: os direitos dados pela tradição e os direitos naturais.

O trágico para *Macbeth* é que ele precisa escolher um entre esses dois modelos ético-morais, direitos igualmente defensáveis e legítimos, e aceitar as consequências que advirem de sua escolha. É a oposição essencial entre essas duas possibilidades de escolha, em que não há intermediação, não há conciliação possível, que alimenta a cisão interna e particular do personagem. A tragédia de *Macbeth* põe em jogo a capacidade do protagonista trágico buscar sua própria identidade: ou ele é o bravo general valoroso, que com destacada coragem luta em favor de seu Rei, ou é o traidor ambicioso que quer usurpar o trono, e para isso precisa cometer o mais abominável dos crimes — o regicídio.

Qualquer que seja a sua escolha, permanecer como o bravo general leal ao rei ou insurgir como o traidor ambicioso, *Macbeth* não sabe, ao certo, qual será sua fortuna, mas sabe que com sua escolha ele conserva ou quebra a ordem político-social. Em todas as suas peças, Shakespeare dá indicativos que seus personagens, em qualquer tempo e sob quaisquer circunstâncias, possuem parâmetros para qualificarem suas escolhas como benéficas ou não à

comunidade em que estão inseridos. A expressão mais simples desses parâmetros é que o bem favorece a vida e o mal favorece a morte.

Agora, também nos parece certo que a lei natural se enquadra como o princípio que sustenta a ordem político-social que proporciona o bem comum. Assim, qualquer ação que provoque a perturbação do bem comum pode ser dada como uma transgressão da lei natural e, portanto, ser condenável. Na esfera política, significa dizer que um bom governante direciona suas ações para promover uma organização harmônica da comunidade e prioriza o benefício mútuo, por outro lado, o mau governante ambiciona o poder como meio para realizar seus caprichos e satisfazer suas vontades. Isso vale para os governados, a distinção entre um bom e um mau governando é a preocupação político-social que se dá aos seus semelhantes ao agir, a realização pessoal nunca pode ser indiferente ou danosa à comunidade.

A questão que move esse estudo, porém, ainda ecoa: quais os motivos que levam Macbeth a ferir a lei natural e a romper com a ordem político-social? Em nenhuma das peças abordadas nesse estudo encontramos qualquer traço de fatalismo ou determinismo. Bem como não há indícios de que as ações dos personagens — ou as consequências que delas advém —, de algum modo, sejam arbitrariamente impostas sem qualquer relação com o que eles exibem ante ao público (ou aos leitores) e demais personagens.

Parece-nos que, nas tragédias colocadas em foco nesse estudo, Shakespeare traça um limite ético-moral para “o que” os seus personagens podem ou não fazer. Esse limite, entretanto, não é intransponível e todos possuem a liberdade de rompê-lo, mas o que deve permanecer claro em todo o tempo é que ao transpô-lo, eles podem provocar um encadeamento de eventos que os leve, por exemplo, a um futuro promissor ou a uma guerra sanguinária e um estado caótico político e socialmente.

Os motivos que levam Macbeth a ferir a lei natural e a romper com a ordem político-social devem ser explicados em dois planos: um superficial, que se mostra no comportamento social do personagem; e um interno, que é condição de possibilidade para o plano superficial e se deve ao modo como Shakespeare realiza a construção dramática do protagonista. No que tange ao plano superficial, Macbeth é motivado por sua ambição desmedida. E no plano interno, Macbeth denota a mesma condição para agir que os protagonistas trágicos de *Júlio César* e *Hamlet*: a liberdade. Shakespeare constrói seus protagonistas trágicos dotados de liberdade e, portanto, capazes de se voltar contra o princípio da lei natural que sustenta a ordem político-social do meio em que estão inseridos, mesmo que isso os leve a atos extremos de maldade, como é o caso de Macbeth. Em outros termos, é pelo fato de Shakespeare construir seus

personagens dotados de liberdade que um dos modos como a lei natural aparecem nas peças de Shakespeare pode ser escolhido em detrimento do outro; a ordem político-social pode ser rompida, mas também restaurada; os personagens podem agir e, assim, desencadear uma série de ações que se interligam em uma sequência aparentemente inevitável e que os leva aos seus finais trágicos.

REFERÊNCIAS

- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BRADLEY, Andrew Cecil. *A tragédia shakespeariana: Hamlet, Otelu, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CHAIA, Miguel. A natureza da política em Shakespeare e Maquiavel. In: *Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, 1995. Disponível em: revistas.usp.br/eav/issue/view/685. Acesso em: 20/05/2020.
- CHAIA, Miguel. Política e Arte: Maquiavel, La Boétie e Shakespeare. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CIÊNCIA POLÍTICA, 8., 2012. Gramado. *Anais eletrônico*. Gramado: [s. n.], 2012. Disponível em: cienciapolitica.org.br/eventos/8o-encontro-abcpc/anais?page=34. Acesso em: 20/05/2020.
- CINTRA, Rodrigo Augusto Suzuki Dias. *Uma dimensão trágica do poder e da justiça: Shakespeare e Maquiavel*. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia e Teoria Geral do Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: doi.org/10.11606/T.2.2012.tde-29082013-132014. Acesso em: 16/06/2020.
- CLOSEL, Régis Augustus Bars. *Diálogos Miméticos entre Sêneca e Shakespeare: As Troianas e Ricardo III*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2011.
- FRANCO, Gustavo H. B. A economia de Shakespeare: o retrato do capitalismo quando jovem. In: FRANCO, Gustavo H. B.; FARNAM, Henry W. *Shakespeare e a Economia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- GHIRARDI, José Garcez. *O mundo fora de prumo: transformação social e teoria política em Shakespeare*. São Paulo: Almedina, 2011.
- GIRARD, René. *Shakespeare: teatro da inveja*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010.
- GREENBLATT, Stephen. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. Trad. Donaldson M. Garschagem e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- HELIODORA, Barbara. *Reflexões Shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- HELIODORA, Barbara. *O homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- HELIODORA, Barbara. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008.

HELIODORA, Barbara. A Inglaterra e teatro elisabetano. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de (Orgs.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Solar do Rosário, 2009.

HELIODORA, Barbara. *Shakespeare: o que as peças contam*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Trad. Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Presença, 1982.

HELLER, Agnes. O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como filósofo da História. Trad. Helvio Gomes Morais Junior. In: *Morus: utopia e renascimento*. v. 2, Dossiê: utopia como gênero literário, p. 19-38, 2005.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. Trad. João Paulo Monteiro, Maria Beatriz Nizza da Silva, Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HONAN, Park. *Shakespeare: uma vida*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEÃO, Liana. Os vilões de Shakespeare: as várias faces do mal. In: ALQUÉRES, José Luiz; NEVES, José Roberto de Castro (Orgs.). *O mundo é um palco — Shakespeare 400 anos: um olhar brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Janeiro, 2016.

NEVES, José Roberto de Castro. *Medida por medida: o Direito em Shakespeare*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

PAVIS, Patrice, Dicionário de teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RESENDE, Aimara da Cunha. Shakespeare e a cultura popular. In: CAMARGO, Liana de Leão; SANTOS, Marlene Soares dos (Orgs.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

RINESI, Eduardo. *Política e tragédia: Hamlet, entre Hobbes e Maquiavel*. Trad. M. Encarnación Moya. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

ROCHA, Roberto Ferreira da. O jogo político na era dos Tudors: absolutismo e reforma. In: CAMARGO, Liana de Leão; SANTOS, Marlene Soares dos (Orgs.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

SANTOS, Marlene Soares dos. As irmãs de Shakespeare (imagens femininas no drama shakesperiano). In: *Organon*, v. 16, n. 16, 1989. Disponível em: doi.org/10.22456/2238-8915.39496. Acesso em: 20/05/2020.

SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare: teatro completo*. Vol. 1: Tragédias e comédias sombrias. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare: teatro completo*. Vol. 2: Comédias e romances. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare: teatro completo*. Vol. 3: Peças Históricas. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

SMITH, Emma. *Guia Cambridge de Shakespeare*. Trad. Petrucia Finkler. Porto Alegre: L&PM, 2014.

SPURGEON, Caroline. *A imagística de Shakespeare*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SÜSSEKIND, Pedro. A filosofia em Hamlet. In: *O que nos faz pensar*, v. 23 n. 35, 2014. Disponível em: oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/issue/view/41. Acesso em: 20/05/2020.

SÜSSEKIND, Pedro. Ridículos tiranos. In: CAMARGO, Liana de Leão; MEDEIROS, Fernanda (Orgs.). *O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

YOSHINO, Kenji. *Mil vezes mais justo: o que as peças de Shakespeare nos ensinam sobre a justiça*. Trad. Fernando dos Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

TILLYARD, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. London: Chatto & Windus, 1943.

Outras obras consultadas

AZEVÊDO, Sandra Amélia Luna Cirne de. *Para uma arqueologia da ação trágica: a dramatização do trágico no teatro do tempo*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2011.

BLOOM, Harold. *Hamlet: poema ilimitado*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

BLOOM, Harold. Shakespeare, Centro do Cânone. In: *O cânone ocidental*. 5. ed. Trad. Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e Debates, 2013.

BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade: Shakespeare*. Trad. Berta Zemel. São Paulo: Perspectiva: 2012.

BROOK, Peter. *Reflexões sobre Shakespeare*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Sesc, 2016.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Org. Robert Sandler. Trad. Simone Lopes de Mello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

HELIODORA, Barbara (Org. e Trad.). *Dramaturgia Elizabetana*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

KERMODE, Frank. *A linguagem de Shakespeare*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Trad. Maria Julia Goldwasser. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SALATINI, Rafael; DEL ROIO, Marcos (Orgs.). *Reflexões sobre Maquiavel*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare: the complete works*. Great Britain: Collins, London and Glasgow, 1951.

SHAKESPEARE, William. The Tragedy of Macbeth. In: ELIOT, Charles W. (Ed.) *The Harvard Classics: Elizabethan Drama: Marlowe e Shakespeare*, 1988.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Macbeth / The tragedy of Macbeth*. Trad. Rafael Rafaelli. Florianópolis: UFSC, 2016.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SÜSSEKIND, Pedro. *Hamlet e a filosofia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

