

CONSCIÊNCIA E AMBIÇÃO EM MACBETH E JÚLIO CÉSAR DE SHAKESPEARE: TENSÕES POLÍTICAS E HISTÓRICAS

CONSCIENCE AND AMBITION IN SHAKESPEARE'S MACBETH AND JULIUS CAESAR: POLITICAL AND HISTORICAL TENSIONS

Carlos Roberto Ludwig **1**
Isnara Peres de Paiva **2**
Rodrigo Poreli Moura Bueno **3**

Resumo: Este artigo apresenta uma análise centrada nos problemas da consciência e ambição, como consequentes, em parte, das tensões políticas das peças *Macbeth* e *Júlio César*, de Shakespeare. O problema da consciência está intimamente ligado aos problemas da ambição e ao problema político da peça. Em geral, críticos como Knight (2001), Bradley (1986) e Kott (2003) descrevem a peça *Macbeth* como a peça da consciência. No entanto, eles tomam essa ideia como um fato dado, sem demonstrar os meandros e nuances da consciência na peça. Tampouco apontam os matizes do termo *conscience* em Shakespeare. O único estudo que toca essa discussão, mas sem entrar muito nas nuances do problema, é Donald A. Stauffer (1949).

Palavras-chave: Consciência. Ambição. Júlio César. *Macbeth*.

Abstract: This essay presents an analysis focused on the issues of conscience and ambition as consequences, in part, of the political tensions of the plays *Macbeth* and *Julius Caesar*, by Shakespeare. The issue of conscience is closely connected to the problems of ambition and the political problem in the play. As a whole, critics such as Knight (2001), Bradley (1986) and Kott (2003) describe the play *Macbeth* as the play of conscience. However, they take this idea as taken for granted, without showing the turns and twists of conscience in the play. Nevertheless, they do not point out the nuances of the term *conscience* in Shakespeare's works. The only study that touches this discussion is by Donald A. Stauffer (1949). Nonetheless, he does not go deeper into the nuances of this problem.

Keywords: Conscience. Ambition. *Julius Caesar*. *Macbeth*.

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul **1**
(UFRGS). Docente do Curso de Letras: Libras e do Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal do Tocantins (UFT).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5920210250667780>. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6846-5774>. E-mail: carlosletras@uft.edu.br

Graduada e Mestre em Letras pela Universidade Federal do **2**
Tocantins, Câmpus de Porto Nacional. Docente do IFTO. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6746922282959340>. E-mail: isnarapaiva21@gmail.com

Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina. **3**
Docente do Curso de História e do Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0847570595210977>. E-mail: rodrigoporeli@mail.uft.edu.br

Introdução

Macbeth e *Júlio César* são consideradas peças que abordam o problema da consciência e da ambição. Esse artigo tem a intenção de analisar o problema, analisando alguns elementos e motivos que indiciam a representação da consciência nas peças. Embora os críticos argumentem que *Macbeth* e *Júlio César* sejam peças que tematizam a consciência, não demonstram como a representação da consciência é representada nas peças *Macbeth* e *Júlio César*. No entanto, conceituam-nas apenas de modo mais genérico, sem especificar de que modo essa representação ocorre. As peças representam a consciência por meio de sintomas que surgem durante os momentos de tensão, tais como medo, angústia, culpa, remorso, pesadelo e sinais do corpo. Como acontece com *Macbeth*, quando instigado a assassinar Duncan, sente seu coração bater nas costelas, o que demonstra seu estado de tensão e agitação frente à possibilidade do crime. Além disso, motivos como a noite, a tempestade e trovões também assinalam as tensões psicológicas causadas, num primeiro momento, pela possibilidade de cometer o crime e, posteriormente, como efeitos do ato consumado.

Consciência em *Macbeth*

No início da peça *Macbeth*, numa cena como que deslocada de seu todo, numa espécie de prólogo ou coro, aparecem as bruxas, cujas falas sinistras ecoarão por toda a peça, evocando que há ali algo de “Fair is foul, and foul is fair”¹ em todo o cosmos (SHAKESPEARE, 1997, p. 5). Essa cena funciona simbolicamente como uma espécie de exteriorização da mente ambiciosa, deturpada e sombria de *Macbeth*, do mesmo modo que Shakespeare deformou exageradamente os traços físicos de Richard III (LUDWIG, 2017, p. 208-209) para sugerir sua deturpação mental. Sobre esses traços das bruxas, Hegel assinala

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

Essa primeira cena de *Macbeth*, assim como a cena 3, em que as bruxas aparecem para ele e Banquo, é uma cena dramaticamente impulsionadora da ação tanto quanto da ambição de *Macbeth*. Elas revelam não só que *Macbeth* será rei, mas também funcionam dramaticamente como uma espécie de espelho que reflete o desejo de grandeza, a ambição e as dimensões mais sinistras de *Macbeth*. As bruxas são caracterizadas por Banquo como:

What are these
So withered and so wild in their attire,
That look not like the inhabitants o' the earth,
And yet are on't? Live you? or are you aught
That man may question? You seem to understand me,
By each at once her chappy finger laying
Upon her skinny lips: you should be women,
And yet your beards forbid me to interpret
That you are so.² (SHAKESPEARE, 1997, p. 15)

A descrição que Banquo faz das bruxas é bastante peculiar à identificação das bruxas no período. A identificação e a descrição das bruxas em *Macbeth* colocam-nas numa posição sombria e degradante, mas elas não são figuras imaginárias na peça. Contudo, no período, eram figuras reais que assumiam papel, por vezes, de bode expiatório de temores coletivos e fatos

1 O belo é podre e o podre é belo.

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

corriqueiros como tempestades, catástrofes e insucessos financeiros. Segundo a obra *Discouerie of Witchcraft*, de Reginald Scot (1584), as pessoas da época acreditavam que tempestades, trovões e chuvas de granizo não vinham do céu, mas eram causados pelas bruxas. Por conseguinte, havia uma relação intrínseca entre a bruxaria e a criminalidade na era clássica, como discute Foucault (2008). Os internamentos de loucos tanto quanto de mendigos, bruxas, pobres e criminosos tinham o propósito moralizante, que assumia dimensões correcionais, dissimulado sob a máscara da moral, dos bons costumes e da intervenção divina, por muitas vezes. O caso mais notório é o do Bethlem, na Inglaterra, que recebia internos desde meados do século XVI, e na França, a Salpêtrière e o Saint Lazare.

Apesar disso, conforme apontam Adelman (1992) e Mainka (2003), as reações às bruxas na Inglaterra foram mais amenas do que no Continente. A caça às bruxas foi muito mais rígida na Alemanha e na França do que na Inglaterra. Além disso, é nítido, mesmo em *Macbeth*, que as reações e às crenças em relação às bruxas eram mais tênues. Na Europa continental, pensava-se que uma bruxa poderia ter poderes quase que ubíquos sobre uma família, suas propriedades e até sobre a natureza. Esse imaginário influenciou a literatura posterior, como os romances góticos e os contos de terror de Edgar Allan Poe (FREITAS, 2017), bem como o imaginário relacionado à bruxaria e ao demoníaco. (FALCÃO; BUENO, 2017).

Na Inglaterra, seu domínio era muito mais particular, limitando-se a casos de vingança cotidiana. Como diz a primeira bruxa “A sailor’s wife had chestnuts in her lap, / And munched, and munched, and munched:- / ‘Give me,’ quoth I: / ‘Aroint thee, witch!’ the rump-fed ronyon cries.”³ (SHAKESPEARE, 1997, p. 11). Aqui ela pretende vingar-se da esposa do marinheiro somente por causa de ninharias, preocupadas muito mais com pequenas situações cotidianas.

Nesse sentido, pode-se dizer que há uma projeção dos desejos de Macbeth na figura das bruxas, principalmente em sua última aparição, e na figura do homem “não nascido de mulher”, que, a princípio, não lhe atormenta, mas no final da peça é o elemento que substitui as bruxas:

That will never be
Who can impress the forest, bid the tree
Unfix his earth-bound root? Sweet bodements! good!
Rebellion’s head, rise never till the wood
Of Birnam rise, and our high-placed Macbeth
Shall live the lease of nature, pay his breath
To time and mortal custom. Yet my heart
Throbs to know one thing: tell me, if your art
Can tell so much: shall Banquo’s issue ever
Reign in this kingdom? (SHAKESPEARE, 1997, p. 115-116)

A partir das previsões das bruxas, Macbeth sente-se seguro quanto ao futuro, não temendo nenhuma ação sobrenatural. No entanto, as bruxas ludibriam-no através de enigmas que Macbeth nem sequer imagina. As bruxas também agem como determinantes da ação de Macbeth. No entanto, elas agem muito mais no sentido de enganá-lo do que de criar nele um padrão de conduta para a afirmação do poder. Como aponta Hegel, elas refletem, em certo sentido, o desejo latente em Macbeth de ser rei e conquistar a coroa. Elas eram usadas por Shakespeare como artifícios estéticos a fim de nuançar o problema da ambição de Macbeth.

Como assinala Hegel, provavelmente Macbeth já possuía a ambição de ser rei, faltando apenas o impulso das bruxas para ele se tornar consciente ou lembrar algo que provavelmente ele prometera a Lady Macbeth. Como Macbeth afirma a Angus, Banquo e Rosse, absorto em seus pensamentos: “Give me your favour: my dull brain was wrought / With things forgotten”⁴ (SHAKESPEARE, 1997, p. 23), isso talvez insinue que ele já havia vislumbrado a possibilidade de se tornar rei, o que se confirma quando Lady Macbeth lembra-o de sua promessa: “had I so sworn as you / Have done to this.”⁵ (SHAKESPEARE, 1997, p. 41). A ideia de que as bruxas

3 A mulher de um soldado tem castanhas no seu colo, / E mastigava, e mastigava, e mastigava. / “Me dá”, eu disse. / “Sai, bruxa!” gritou a sarnenta de ancas largas.

4 Peça suas desculpas: meu cérebro lerdo estava ocupado / Com coisas esquecidas.

5 Se eu tivesse jurado como você / Jurou isso.

despertam algo que estava latente em Macbeth é reiterada por alguns críticos como Stauffer (1949). Segundo o crítico, “elas ajudam Macbeth a ver um segredo já existente” (1949, p. 211). Para ele, elas têm existência objetiva, não funcionam como uma figuração da mente doentia de Macbeth. Por outro lado, Knight (2001) aponta que tanto em *Hamlet* como em *Macbeth*, as figuras sobrenaturais (as bruxas e o fantasma de Hamlet pai) são objetivas tão-somente no início das peças, visto que depois são vistas apenas pelos heróis e, por fim, claramente não existem mais. O crítico afirma que as figuras desaparecem em ambas as peças, “como se alguma agitação no universo exterior fosse satisfatoriamente projetada e dissipada” (2001, p. 159).

Além do mais, no mesmo instante em que as bruxas aparecem, Banquo percebe a perplexidade de Macbeth com as profecias: “why do you start; and seem to fear / Things that do sound so fair?”⁶ (SHAKESPEARE, 1997, p. 15). É possível perceber nesses silêncios os assombros que o deixam absorto, sugerindo que Macbeth já tinha a ambição de ter a coroa ou talvez tivesse planejado algo. Assim que as bruxas profetizam o futuro tanto para Macbeth como para Banquo, mensageiros do rei anunciam que Macbeth é Nobre de Cawdor. Imediatamente Banquo, numa atitude realista, espanta-se com a novidade, ciente das possíveis consequências por ter acreditado nas bruxas: “What! can the Devil speak true?”⁷ (SHAKESPEARE, 1997, p. 19). Banquo assombra-se com a notícia e, numa atitude cética, questiona mais uma vez a possibilidade de as bruxas – simbolizadas aqui como Devil – prever o futuro. Era comum a crença de que as bruxas podiam prever o futuro, o que, no entanto, era condenável pelo cristianismo. Macbeth também é tomado por um frêmito de ceticismo: “The thane of Cawdor lives: why do you dress me / In borrowed robes?”⁸ (SHAKESPEARE, 1997, p. 19). Macbeth usa o imaginário das roupas emprestadas, que é reiterado na peça, demonstrando seu ceticismo em acreditar que conquistou o título de um barão que está vivo. Nota-se aqui que Macbeth tem escrúpulos morais e não tomaria um título sem antes refletir a respeito das possíveis consequências de seu ato, o que já assinala sua consciência. Instantes depois, no entanto, Macbeth já é tomado pelo impulso de ambição, num de seus apartes: “Glamis, and thane of Cawdor! / The greatest is behind”⁹ (SHAKESPEARE, 1997, p. 21). A partir desse momento, a ambição e a consciência travam um embate, que levará Macbeth ao crime e à perda do que lhe é mais precioso.

Nesses primeiros instantes em que Macbeth é surpreendido pela possibilidade de se tornar rei, encontra-se numa situação delicada, pois possui uma posição respeitada perante o rei e o povo, é parente e súdito do rei, mas também porque Macbeth é um homem que possui escrúpulos morais, como assinala Stanley Wells (2004). Ele conhece os perigos que podem levá-lo a consequências extremas. Em seu primeiro solilóquio, ele reflete os prós e contras da ação que o separam da coroa:

This supernatural soliciting
Cannot be ill, cannot be good: if ill,
Why hath it given me earnest of success,
Commencing in a truth? I am thane of Cawdor:
If good, why do I yield to that suggestion
Whose horrid image doth unfix my hair
And make my seated heart knock at my ribs,
Against the use of nature? Present fears
Are less than horrible imaginings:
My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man that function
Is smothered in surmise, and nothing is
But what is not.¹⁰ (SHAKESPEARE, 1997, p. 21)

6 Por que você se espanta e parece temer / Coisas que parecem tão belas?

7 O quê? O diabo pode falar a verdade?

8 O Barão de Cawdor vive: por que vocês me vestem / Com roupas emprestadas?

9 Glamis e barão de Cawdor! / O [título] mais grandioso está por vir.

10 Esse apelo sobrenatural / Não pode ser mau, não pode ser bom: se mau, / Por que me deu a prosperidade mais séria, / Começando com uma verdade? Sou Nobre de Cawdor: / Se bom, por que eu cedo a essa instigação / Cujas imagens horrendas desprende meus cabelos, / E faz meu coração fixo bater

Esse é o primeiro momento em que a consciência de Macbeth e a ambição se mesclam num confronto entre agir e não agir, obter a coroa ou recuar frente ao crime. Inicialmente ele questiona a natureza desse “apelo sobrenatural” e das consequências que podem acarretar. Macbeth e Banquo, ao encontrarem as bruxas, duvidam de sua natureza e da possibilidade de serem malélicas. Para Banquo, “oftentimes, to win us to our harm, / The instruments of Darkness tell us truths”¹¹ (SHAKESPEARE, 1997, p. 21). Ambos têm consciência de que as corporificações do mal, imaginadas aqui na figura das bruxas, são malévolas e podem levá-los à danação.

No século XVI, na Inglaterra protestante, as reações aos fantasmas e às bruxas eram paradoxais. Wilson (2001) faz um mapeamento das possíveis reações à bruxaria e aos fantasmas em *Hamlet* (SHAKESPEARE, 1994) e na passagem dos séculos XVI para o XVII. Segundo ele, embora os católicos acreditassem em bruxas e fantasmas, protestantes mais ortodoxos duvidariam imediatamente de sua natureza, assim como os céticos. Além disso, a natureza do fantasma é duvidosa, pois tanto Hamlet precisa testar suas afirmações, como Marcellus, Barnardo e Horácio duvidam dele e temem que Hamlet seja dominado por ele e enlouqueça. Trata-se também de um fantasma que provavelmente retorne do purgatório, numa Dinamarca supostamente protestante, da qual Hamlet partiu para estudar em Wittenberg. Nesse sentido, a figura do fantasma do Hamlet pai é paradoxal, pois incorpora posições diversas sobre as possibilidades de existência real e imaginária de fantasmas e bruxas. Assim também, Macbeth e Banquo duvidam de sua natureza, embora não de modo tão insistente. Shakespeare mantém, com isso, a atenção do público em suspenso, fazendo as tensões oscilar de modo pendular, com um consequente tensionamento desses paradoxos. Ele fundia vários elementos para criar artifícios estéticos que demonstrassem as tensões psicológicas no teatro elisabetano.

Além de Macbeth duvidar da natureza dessas profecias, os momentos de assombro parecem ser constantes, “my seated heart knock at my ribs, / Against the use of nature”¹² (SHAKESPEARE, 1997, p. 21), de modo que se percebe a expressão de sua profundidade psicológica e temor pelo crime que deve cometer no corpo que “fala”. A ideia do assassinato aqui é apenas imaginária, fantasmática, mas já é matizada pela consciência. A consciência em Shakespeare, em particular *Macbeth* e *Júlio César*, revela-se como densidade moral que provoca pensamentos fantasmáticos, como quando Brutus define que entre o pensamento e a ação todo o ínterim é como um *phantasma*. Em *Macbeth*, a consciência age contra a ambição, criando fantasmas sobre uma possibilidade muito remota.

Os últimos dois apartes dessa cena apresentam modulações bastante estranhas da consciência. O primeiro “If chance will have me king, why, chance may crown me, / Without my stir”¹³ (SHAKESPEARE, 1997, p. 23) soa obscuro nessa cena. É na verdade um *non-sequitor* de Macbeth, que provavelmente se explique nos solilóquios seguintes, em particular o solilóquio *If it were done, when 'tis done*:¹⁴ Macbeth almeja a ação sem consequências, sem julgamentos, sem a justiça e a piedade, portanto, sem a consciência que lhe atormenta. Esse aparte revela, através de sua inquietação, um desejo inalcançável, que se realizaria apenas em sua imaginação ou em seu sonho, ou seja, tornar-se rei sem ter de matar Ducan. O uso do condicional introduzido por pela conjunção *se* – “If Chance will have me king...” – nada mais é do que uma possibilidade remota de se tornar rei com a ajuda da fortuna. Contudo, para que sua ambição se concretize, a sorte e a condição de Macbeth exigem inexoravelmente o crime contra o rei e todos os outros assassinatos subsequentes. O segundo aparte, “Come what come may, / Time and the hour runs through the roughest day”¹⁵ (SHAKESPEARE, 1997, p. 23), revela um impulso de determinação irreversível, o qual é apenas uma questão de tempo até que chegue o dia “brutal” (roughest), embora Macbeth tente desistir, quando ponderar mais profundamente no

contra minhas costelas / Contra o hábito natural? Os objetos do medo presente / São menos do que ideias horríveis: / Meu pensamento, cujo assassinato contudo é apenas imaginário, / Agita tanto meu fraco estado de homem de modo que a função / É abafada na imaginação e nada é / só o que não é.

11 Às vezes, para nos conquistar para o dano, / Os instrumentos das Trevas nos dizem verdades.

12 Meu coração firme bater em minhas costelas / contra o costume da natureza.

13 Se a fortuna quer me fazer rei, por que a fortuna pode me coroar, / Sem meu impulso.

14 Se estivesse tudo terminado, quando feito.

15 Venha o que vier, / O tempo e a hora correm para o dia brutal.

solilóquio seguinte, *If it were done, when 'tis done*. Enquanto que no primeiro aparte Macbeth almeja o crime perfeito, sem a necessidade de outros crimes para esconder o primeiro crime, nesse aparte ele revela que sua determinação depende apenas da passagem das horas. Teria aqui Macbeth já decidido matar Duncan? Ou dependeria da determinação de Lady Macbeth para que ele cometesse o crime? Ora, o que Shakespeare sugere aqui é o caráter de indecisão, inquietação e de profundidade de Macbeth, que se revela através de seu *páthos*, já que num primeiro momento sonha ser rei sem necessitar matar Duncan, mas tem consciência dessa impossibilidade; e, no segundo, revela que o ato não depende dele, mas de fatores externos, que estão além de sua decisão, como o tempo e de certa forma a coragem de Lady Macbeth.

Nesse sentido, como assinala Bradley (1986) há uma semelhança maior da consciência em Macbeth e Hamlet, do que Lear e Otelo, porque assume, nessas peças, modulações muito peculiares:

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

É exatamente o que se percebe no solilóquio seguinte de Macbeth, em que a tensão de sua consciência parece mais profunda, mais complexa, pois Macbeth sente-se muito mais próximo da ação do que antes. Ele delibera profundamente sobre sua ação, mas permanece indeciso se leva adiante o crime. Esse solilóquio se passa à noite, quando Macbeth já recebeu Duncan e seus súditos, enquanto todos ceiam, pouco antes de Macbeth matar o rei:

If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly: if the assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With his surcease success; that but this blow
Might be the be-all and the end-all here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come. But in these cases
We still have judgment here; that we but teach
Bloody instructions, which, being taught, return
To plague the inventor: this even-handed justice
Commends the ingredients of our poisoned chalice
To our own lips. (SHAKESPEARE, 1997, p. 37)

Macbeth deseja que o ato seja rápido certo, mas que não acarrete nenhuma consequência maléfica contra si. Pondera sobre os julgamentos que ameaçam com suas consequências que não podem ser vencidas com crime. A justiça imparcial não se rende a fato algum, exigindo que todos os crimes sejam julgados. Se o crime fosse cometido no ímpeto, e se desse modo não fosse percebido, a possibilidade de fracasso e de se sofrer suas penalidades soariam pequenas diante da monstruosidade desse ato. Macbeth deseja um ato único que não exija outros crimes, mas está ciente dessa impossibilidade; tem consciência de que como um usurpador não consegue escapar da fatalidade que o obriga a cometer sucessivos assassinatos para velar o primeiro crime. A consciência de Macbeth gira em torno desse entrave, configurando-se como um pivô que movimenta toda a sua ação e domina sua decisão momentânea. Sua ponderação revela seu estado patético de indecisão e talvez reflita seu profundo desejo de não ter de agir como um tirano, mas como um herdeiro legítimo, cuja conquista do trono não dependa do crime e da usurpação. O desejo de Macbeth transcende sua natureza, mas ele parece não se conformar com a tirania como possibilidade única de ascensão ao poder, marcada pela

necessidade de cometer assassinatos. Nesse sentido, Stauffer (1949) vê que a consciência de Macbeth está inscrita nessa impossibilidade de escapar do crime. Ele assinala que

A simples ideia central – de que a ordem moral existe no macrocosmo, de que não há como escapar da consciência, de que o homem é simultaneamente um criminoso e seu próprio carrasco – é concretizada na forma dramática pura, de modo que a natureza introspectiva da proposição dificilmente é notada pelo leitor ou espectador e nunca é dita diretamente. O teatro da luta essencial está na mente da Macbeth. [...] Macbeth é seu próprio antagonista e luta uma batalha fadada não apenas contra o mundo, mas contra ele próprio. (1949, p. 210)

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

He's here in double trust;
First, as I am his kinsman and his subject,
Strong both against the deed; then, as his host,
Who should against his murderer shut the door,
Not bear the knife myself. Besides, this Duncan
Hath borne his faculties so meek, hath been
So clear in his great office, that his virtues
Will plead like angels, trumpet-tongued, against
The deep damnation of his taking-off;
And pity, like a naked new-born babe,
Striding the blast, or heaven's cherubim, horsed
Upon the sightless couriers of the air,
Shall blow the horrid deed in every eye,
That tears shall drown the wind. (SHAKESPEARE, 1997, p. 37)

A questão agora gira em torno de se respeitar a posição do rei, sua popularidade, seu parentesco e sua condição de hóspede de Macbeth. Adelman (1992) sugere que Duncan, além de parente, é uma figura paterna para Macbeth, o que possivelmente deixa-o numa situação muito mais delicada, já que não conseguiria matar seu parente, pai, hóspede e soberano. Lady Macbeth, na cena do crime, também afirma que se Duncan não se parecesse tanto com seu pai, *ela* mesma cometeria o assassinato. As figurações simbólicas que Macbeth projeta em Duncan, como uma figura paterna, causam tanto pavor e angústia, que fica difícil para ele agir sem que sua consciência obrigue-o a considerar a situação. A admiração que Duncan sente por Macbeth também se contrapõe ao crime, de modo que a ternura do rei dedicada a Macbeth se sobressai e ameaça sufocar todas as forças que impulsionam a ação. Além do mais, Duncan é um rei cuja conduta é estimada por seu povo, e, por conseguinte, qualquer ato que afronte o rei é perigoso para Macbeth. Stauffer argumenta que a ideia de ordem do estado está em Duncan. “O rei é a alma da estrutura política” (1949, p. 212). Para o autor, matar o rei é um crime múltiplo, pois os súditos dependem de sua existência individual e, nessa tragédia do crime e da punição na alma humana, o regicídio é usado como paralelo simbólico na ação externa em relação ao que acontece na mente de Macbeth.

Nesse solilóquio, Muir (1997) assinala que “angels”, “trumpet-tongued” e “Cherubins” sugerem o juízo final, sugerindo nesse contexto que Macbeth seria perseguido por sua consciência até o juízo final. Além disso, na batalha inicial Macbeth tem coragem de “abrir com a espada um inimigo do umbigo ao queixo”, mas o ato de matar Duncan lhe causa temor e sentimentos fantasmáticos mais diversos. Ora, vale lembrar que Macbeth é um general que tem o dever de e pode matar numa batalha para defender o Estado, e o cumprimento de suas

obrigações proporciona-lhe prestígio e popularidade tanto por parte do rei como do povo; paradoxalmente, assassinar o rei satisfaz seu desejo de ser rei através do regicídio e da traição, mas, por outro lado, desperta sua consciência moral, pois Macbeth conhece as consequências da traição e sente que está excedendo seus limites.

Macbeth Finaliza esse solilóquio, demonstrando que não tem mais coragem para cometer o crime: “I have no spur / To prick the sides of my intent, but only / Vaulting ambition, which o'erleaps itself / And falls on the other.”¹⁶ (SHAKESPEARE, 1997, p. 37). Como se observa, é tão-somente através de sua ação inconsequente que comete seu crime sendo apenas sua ambição exagerada que vai conseguir superar todos esses empecilhos, dando um “salto e caindo do outro lado”.

Stauffer (1949) aponta que não há motivos para que Macbeth e Lady Macbeth matem Duncan. Afirma que a ambição não é a resposta para essa pergunta e que o próprio casal desconhece o motivo. No entanto, Stauffer não observa que a ambição do casal é por grandeza, poder e admiração. E é natural considerar que o assassinato de Duncan se deva à ambição do casal; contudo, Macbeth e Lady Macbeth não reconhecem seus pendores mais sinistros.

A ambição na era elisabetana era um termo ambíguo: era a expressão da vontade sob a forma da *virtù* aristocrática e, portanto, extremamente valorizada; por outro lado, a ambição podia suscitar temores de ostentação, glória e poder. Nessa época era definida como uma cólera. Nesse sentido, Collins (1989) sugere que

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

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

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

16 Não tenho espada / Para incitar os flancos do meu intento, mas / Apenas a ambição saltadora, que salta sobre si / E cai do outro lado.

cada indivíduo (DELUMEAU, 2003).

Além disso, Kenneth Muir (1997) assinala que *Macbeth* reencena o imaginário da queda, sendo que a ambivalência de Macbeth evoca a de Adão e a influência de Lady Macbeth evoca a de Eva. Segundo Muir, “Macbeth’s tragedy might therefore appear as a second Fall, with Lady Macbeth as a second Eve” (1997, p. xxvii). É natural que essa ambiguidade e ambivalência em *Macbeth* deva ter causado um impacto muito desconcertante e intenso no público da época.

Consciência em Júlio César

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

Since Cassius first did whet me against Caesar,
I have not slept.
Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma, or a hideous dream:
The Genius and the mortal instruments
Are then in council; and the state of man,
Like to a little kingdom, suffers then
The nature of an insurrection.¹⁷ (SHAKESPEARE, 2001, p. 46).

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

Como em *Macbeth*, a perda do sono também aparece em Brutus como um símbolo da consciência que lhe atormenta. O sono é um padrão em Shakespeare para representar o quanto a consciência perturba as personagens, em particular aqui e em *Macbeth*. Como Brutus diz para o jovem Lucius: “Enjoy the honey-heavy dew of slumber: / Thou hast no figures nor no fantasies, / Which busy care draws in the brains of men”.¹⁸ (SHAKESPEARE, 2001, p. 51-52). Além disso, o desejo de Brutus é poder sacrificar o espírito de César, não ele próprio, mas tão somente o espírito de César, assim como Macbeth gostaria de ser rei sem assassinar Duncan:

Let us be sacrificers, but not butchers, Caius.

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

18 Usufrua o doce pesado orvalho do descanso: / Não tens figuras nem fantasias, / Que o cuidado constante desenha nos cérebros dos homens.

We all stand up against the spirit of Caesar;
And in the spirit of men there is no blood:
O, that we then could come by Caesar's spirit,
And not dismember Caesar! But, alas,
Caesar must bleed for it!¹⁹ (SHAKESPEARE, 2001, p. 49)

Essa afirmação de Brutus sugere o temor despertado por sua consciência, pois ele pondera sobre as consequências de sua ação, como também se atormenta em ter de matar César que o ama como um filho. Como uma solução para este conflito, o desejo de Brutus é matar apenas o espírito de César, mas ironicamente é seu espírito que ele não conseguirá matar, o qual irá atormentá-lo até o fim da peça. O temor que é pura imaginação concretiza-se com as aparições do fantasma de César na cena em Philippi. Para Stauffer (1949), ao passo que Brutus segue sua consciência, Macbeth estrangula-a. Macbeth está consciente da piedade, do sentimento universal contra o crime. (STAUFFER, 1949, p. 213). Nesse sentido, o que Marco Antônio diz após a morte de César soa como uma maldição sobre os conspiradores: "And Caesar's spirit, ranging for revenge, / With Ate by his side come hot from hell, / Shall in these confines with a monarch's voice / Cry havoc and let slip the dogs of war."²⁰ (SHAKESPEARE, 2001, p. 71). No fim da peça, a vingança do fantasma de César se cumprirá em Philippi, levando Brutus ao suicídio. O espírito de César atormentará Brutus, mas Shakespeare usa o artifício do fantasma já presente em Sêneca, para representar a consciência que atormenta os vilões. No final da peça, Brutus percebe que não conseguiu livrar-se do espírito de César: "O Julius Caesar, thou art mighty yet! / Thy spirit walks abroad and turns our swords / In our own proper entrails."²¹ (SHAKESPEARE, 2001, p. 108). Brutus tem pesadelos com o espírito de César, que volta para perturbá-lo, para anunciar que irá revê-lo em Philippi:

BRUTUS. Art thou any thing?
Art thou some god, some angel, or some devil,
That makest my blood cold and my hair to stare?
Speak to me what thou art.
GHOST. Thy evil spirit, Brutus.
BRUTUS. Why comest thou?
GHOST. To tell thee thou shalt see me at Philippi.²²
(SHAKESPEARE, 2001, p. 97)

Do mesmo modo que Hamlet e Banquo, Brutus duvida da natureza do fantasma, visto que, como apontam Frye (1984) e Wilson (2001), a crença em fantasmas era muito questionada e ambígua. O que Shakespeare sugere aqui também é que o fantasma de César não é senão fruto da imaginação de Brutus – *thy evil spirit*.²³ O fantasma perseguirá Brutus até que ele tire sua própria vida com a ajuda de Strato: "Caesar, now be still; / I killed not thee with half so good a will".²⁴ (SHAKESPEARE, 2001, p. 110). O temor da consciência no início da peça, tanto em *Júlio César*, quanto em *Macbeth*, torna-se visões para os protagonistas como uma criação fantasmática da própria imaginação.

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

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

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

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

23 Teu espírito maligno.

24 César, acalma-te agora; / Não te matei nem com meia vontade tão valorosa.

Considerações Finais

A crítica sobre a peça *Macbeth* concentra-se, em geral, sobre o problema da consciência e da ambição na peça. Contudo, não demonstram passo a passo como isso acontece na peça. Surpreendentemente, não existe a palavra “consciência” uma vez sequer na peça *Macbeth*, apenas correlatos como *pity*, *remorse*, *guilty* e *shame*. Nesse sentido, é evidente que na peça a consciência é negada, figurando apenas em termos correlatos. Todas essas modulações da palavra consciência assinalam a complexidade do problema no período e as ambiguidades inerentes à consciência, em particular a consciência moral.

Além do mais, foi estabelecido um contraponto com a crítica de Shakespeare, no sentido de elucidar elementos obscuros da peça, tanto quanto criticar falhas e lacunas deixadas pela crítica. Para isso, fez-se uma comparação entre Consciência e Ambição em *Macbeth* e *Júlio César*, a fim de demonstrar semelhanças entre as peças. Também foram estabelecidas comparações entre as figurações da consciência, fantasia, imaginação e covardia nas peças, a fim de elucidar peculiaridades desses problemas na época.

Nesse artigo, não foi a intenção esgotar o problema sobre a consciência nessas peças. Pretendeu-se mostrar alguns elementos e motivos que indiciam a representação da consciência nas peças. Embora os críticos mencionem que *Macbeth* e *Júlio César* sejam peças que tematizam a consciência, não demonstram como a representação da consciência, culpa e do remorso figuram nas peças *Macbeth* e *Júlio César*, conceituando-as apenas de modo mais genérico.

Referências

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

BRADLEY, A. C. **Shakespearean Tragedy.** New York: The Macmillan Co., 1986.

COLLINS, S. L. **From divine cosmos to sovereign state.** Oxford: Oxford, 1989.

DELUMEAU, J. **O que sobrou do Paraíso.** Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

FALCÃO, M. S.; BUENO, R. P. M. **Lavour’Arcaica: Imaginário, Tradição e Conflito em uma Representação.** Porto das Letras, ISSN 2448-0819, Vol. 03, Nº 02. Jul.-dez., 2017. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/4656>. Acesso em 26 jul. 2019.

FOUCAULT, M. **História da loucura.** Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FREITAS, A. S. **Análise Literária e Quadrinhística e transposição do Conto Assassinatos na Rua Morgue, de Edgar Allan Poe.** Porto das Letras, ISSN 2448-0819, Vol. 03, Nº 02. Jul.-dez., 2017. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/3490>. Acesso em 26 jul. 2019.

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

HEGEL, G. W. F. **Estética.** Tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 2005.

HUGO, V. William Shakespeare. **Paris:** Charpentier e Fasquelle, s. d.

KNIGHT, W. **The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy.** Londres: Methuen,

2001.

KOTT, J. **Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LUDWIG, C. R. **Adaptação e Re-Criação de Ricardo III**, de Al Pacino. Porto das Letras, ISSN 2448-0819, Vol. 03, Nº 02. Jul.-dez., 2017. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/4882>. Acesso em 26 jul. 2019.

MAINKA, P (org.). **Mulheres, bruxas, criminosas: aspectos da bruxaria nos tempos modernos**. Maringá: Eduem, 2003.

McALINDON, T. **Shakespeare's tragic cosmos**. Cambridge: C. U. P., 1996.

MUIR, K. **Introduction**. In: SHAKESPEARE. *Macbeth*. Londres: Arden, 1997.

ROSSITER, A. P. **Angel with Horns and other Shakespeare Lectures**. Londres: Longman, 1961.

SCOTT, R. **Discouerie of Witchcraft**. Londres: William Brome, 1584.

SHAKESPEARE, W. **Julius Caesar**. Londres: Penguin, 2001.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Londres: Arden, 1997.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. London: Arden, 1994.

SMALLWOOD, R. & WELLS, S. **The Themes of Shakespeare**. Stratford-upon-Avon: Cromwell Films & Eagle Rock Entertainment, 2004.

STAUFER, D. A. **Shakespeare's World of Images: The Development of his Moral Ideas**. New York: Norton, 1949.

Recebido em 26 de julho de 2019.

Aceito em 20 de fevereiro de 2020.