

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

MAYQUEL FERREIRA ELEUTHÉRIO

**VIOLAÇÃO POLÍTICA E REPRESENTAÇÃO DA DESORDEM EM *MACBETH*, DE
WILLIAM SHAKESPEARE**

**PORTO ALEGRE
2020**

MAYQUEL FERREIRA ELEUTHÉRIO

**VIOLAÇÃO POLÍTICA E REPRESENTAÇÃO DA DESORDEM EM *MACBETH*, DE
WILLIAM SHAKESPEARE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Cultura e Representações.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cybele Crossetti de Almeida

PORTO ALEGRE
2020

CIP - Catalogação na Publicação

Eleuthério, Mayquel Ferreira
VIOLAÇÃO POLÍTICA E REPRESENTAÇÃO DA DESORDEM EM
MACBETH, DE WILLIAM SHAKESPEARE / Mayquel Ferreira
Eleuthério. -- 2020.
156 f.
Orientadora: Cybele Crossetti de Almeida.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2020.

1. William Shakespeare. 2. Drama. 3. Tragédia. 4.
Violência. 5. Política. I. Almeida, Cybele Crossetti
de, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MAYQUEL FERREIRA ELEUTHÉRIO

**VIOLAÇÃO POLÍTICA E REPRESENTAÇÃO DA DESORDEM EM *MACBETH*, DE
WILLIAM SHAKESPEARE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Cultura e Representações.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cybele Crossetti de Almeida

Aprovado em: 16/07/2020

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Cybele Crossetti de Almeida (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Ana Maria Bueno Accorsi
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Fernando Nicolazzi
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Ludolf Pelizaeus
Université de Picardie Jules Verne

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul por fornecer a oportunidade de me qualificar com excelência em um espaço de educação pública e gratuita, e por resistir aos ataques constantes que as instituições universitárias vêm sofrendo mantendo sua qualidade.

Ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, seus quadros docente e técnico, pelo acolhimento e atendimento sempre quando necessário.

À professora Cybele Crossetti de Almeida, pela orientação atenciosa, amizade e inteligência.

Aos professores Fernando Nicolazzi, Ana Maria Bueno Accorsi e Ludolf Pelizaeus, por aceitarem ler o presente trabalho. Espero que corresponda ao tanto que a disponibilidade de vocês me honra.

Aos amigos do Núcleo de Estudos Medievais da UFRGS, pela parceria. Especialmente, a Andréli, Christian, Fernando, Paula e Zaida, pela amizade começada nesse período e que vai se estender para além dele.

À Dálety, por ser quem me encorajou a fazer esta pesquisa, por me apoiar durante cada etapa, e por ser quem, não importa a hora, estava lá por mim.

À minha família, pelo amor e compreensão incondicionais.

*The mind is its own place, and in itself
Can make a heaven of hell, a hell of heaven.*

John Milton,
Paradise Lost (I, 254-255)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar o tema da violação política em *Macbeth* (c. 1606), de William Shakespeare (1564-1616). Através da análise bibliográfica e de documentos de época, pretende-se compreender de maneira fundamentada a relação entre as representações da desordem social e cósmica e a violação política sob o ato do regicídio. Para isso, a pesquisa é amparada em observações preliminares sobre a crônica de Raphael Holinshed (c. 1525-1580) sobre o reinado de Macbeth e a *Homily on Obedience* (1547), exortação da Igreja da Inglaterra sobre o tema da obediência às autoridades civis. A pesquisa com tais documentos possibilitou, respectivamente, reflexões sobre a reconfiguração da narrativa histórica ao drama trágico e sobre a relação da obra de Shakespeare com noções constituídas acerca do corpo político. A análise da peça gerou ponderações sobre a composição da imagem do tirano e sobre a natureza política das representações que tratam do desencadeamento do mal na tragédia.

Palavras-chave: William Shakespeare. Drama. Tragédia. Violencia. Política.

ABSTRACT

This work aims to investigate the political violation in *Macbeth* (c. 1606), by William Shakespeare (1564-1616). Through bibliographic and documental analysis, it is intended to understand the relationship between the representations of social and cosmic disorder and the political violation under the act of regicide. To this end, the analysis of the play is preceded by observations on Raphael Holinshed's (c. 1525-1580) account on Macbeth and the *Homily on Obedience* (1547), an exhortation by the Church of England about obedience to civil authorities. The research with these documents enabled reflect clearly on the conversion of the historical narrative into tragic drama and on the relation of Shakespeare's work with notions on the political body. The analysis of the play generated considerations about the composition of the tyrant's image and about the political nature of the representations that deal with the unleashing evil in the tragedy.

Keywords: William Shakespeare. Drama. Tragedy. Violence. Politics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS.....	20
2 DA CRÔNICA À TRAGÉDIA: A RECONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA HISTÓRICA AO DRAMA	42
2.1 AS CRÔNICAS DE HOLINSHED	46
2.2 O MACBETH DE HOLINSHED.....	52
2.3 SHAKESPEARE E HOLINSHED	61
3 HOMILY ON OBEDIENCE (1547) E O ESTATUTO DA ORDEM.....	77
3.1 <i>HOMILY ON OBEDIENCE</i> : O SOCIAL E O NATURAL	82
3.2 <i>HOMILY ON OBEDIENCE</i> : A NÃO-RESISTÊNCIA	88
3.3 <i>HOMILY ON OBEDIENCE</i> : A DESOBEDIÊNCIA AO PAPADO	94
3.4 A DOCTRINA DA OBEDIÊNCIA	97
4 MACBETH: A VIOLAÇÃO POLÍTICA E A DESORDEM.....	104
4.1 <i>THE LORD'S ANOINTED TEMPLE</i> : IMAGENS DA ORDEM NA REPRESENTAÇÃO DO PRÍNCIPE	111
4.2 <i>LET THE FRAME OF THINGS DISJOINT</i> : IMAGENS DA DESORDEM	119
4.3 <i>THERE'S DAGGERS IN MEN'S SMILES</i> : O TIRANO	128
4.4 VIOLÊNCIA E EXPIAÇÃO	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149

INTRODUÇÃO

O problema a que este trabalho se dedica é investigar como se estabelece a tensão entre composição poética e reflexão política na construção da tragédia *Macbeth* (c.1606), de William Shakespeare (1564-1616). O foco é o tema da violação política, o regicídio, instrumento usado pelo dramaturgo para encadear o processo trágico da personagem protagonista acompanhado da desordem generalizada do mundo social e natural.

Tentar dizer algo de novo sobre uma obra de Shakespeare pode ser uma tarefa sisífica, não há autor moderno que tenha sido mais comentado e estudado. Por mais inovador que um ponto de vista possa ser, cedo o leitor descobre que ele já havia sido aventado ou até mesmo bastante explorado. A profusão de estudos existentes – livros e artigos sobre Shakespeare são publicados quase semanalmente – leva a duas condições com que o pesquisador tem de lidar quando se propõe a realizar um estudo desta natureza: a certeza de que não dará conta de ler tudo e a consequente necessidade de organizar seu estudo de modo que mantenha um argumento coeso diante da miríade de leituras que a obra do dramaturgo provoca.

Essa ressalva é importante para que sejam evitados riscos habituais de trabalhos envolvendo autores canônicos, como a perda do foco do problema de pesquisa, a ambição excessiva sobre conclusões abrangentes, a ausência de profundidade de reflexões sobre temas pelo fato de já serem bastante estudados, a repetição de conclusões de outros estudiosos de modo que o trabalho se assemelhe a uma compilação acrítica, entre outros vícios.

Mas evitar a ambição excessiva é uma necessidade irônica em um trabalho que trata de *Macbeth*. Buscando contornar, por um lado, a vontade que o estudo sobre Shakespeare fosse abrangente demais (pesquisar a violência política em toda sua obra, por exemplo), e, de outro, que seja muito particular (analisar apenas os aspectos do regicídio em *Macbeth*), meu objetivo é amparar a análise da tragédia na leitura de outras fontes de época que possibilitem explorar a questão da desordem política com mais profundidade.

A escolha do tema e das fontes se justifica pela importância de tomar, com as ressalvas devidas, a obra literária como documento histórico em diálogo com o contexto de produção e com nosso contexto de leitura. O crime político e os mecanismos de legitimação do poder tirânico, o desequilíbrio generalizado e o equilíbrio restabelecido, a ordem e a desordem, são todas dimensões extremamente atuais, nacional e mundialmente, do fenômeno político. É função do historiador acrescentar às possibilidades do texto literário uma leitura solidamente construída sobre fontes de época, estudos, e, não menos, as perguntas pertinentes de seu próprio tempo.

Desde as transformações transcorridas na historiografia com a *École des Annales*, tornou-se pacífica a necessidade da colaboração entre a história e outras disciplinas, como a economia, a antropologia e a literatura, para a efetiva realização de uma história-problema¹. Ao abarcar bibliografia acadêmica do campo da história cultural juntamente dos trabalhos literários que compõem uma pequena parte da extensa tradição de estudos shakespearianos, esta pesquisa torna-se interdisciplinar. Contra a excessiva especialização e particularização do saber, o trabalho propõe que a abordagem de um problema histórico possa ser satisfatoriamente realizada utilizando o texto literário como fonte primária, paralelamente aos documentos de época mencionados.

A motivação da escolha específica de *Macbeth* reside em este ser o objeto ideal para o problema da relação entre a violação política e a representação da desordem. Não só por tratar de uma matéria delicada como o regicídio, também por ser uma composição riquíssima em leituras e provocações. A tragédia shakespeariana reúne questionamentos do indivíduo diante de um mundo que se transforma mais rapidamente que a sensibilidade geral, o que também experienciamos, de certa forma, no tempo presente. O governante ideal e a tirania, o atrito entre o indivíduo e a instituição, o nacionalismo e a guerra, a temperança e o excesso, o destino e a escolha, são exemplos de indagações presentes em Shakespeare e relevantes para o turbulento contexto político da atualidade. Essas indagações são reunidas em *Macbeth* com grande intensidade.

O teatro possui a característica de, no contexto elisabetano, estar mais próximo do público que a literatura exclusivamente escrita. Particularmente, a sala de teatro inglesa reúne extratos de diversas classes sociais². Portanto, é possível ter em mente que o circuito das ponderações shakespearianas era muito maior que o espaço do palco ou da página. A efervescente difusão dos meios visuais ou escritos de apreciação crítica da história foi matéria do estudo de Daniel Woolf chamado *The Social Circulation of the Past – English Historical Culture 1500-1730*³. Apesar de esse interesse pelo passado florescer sobretudo entre elites com acesso à leitura, não é lícito ao historiador atribuir unicamente ao gênio de Shakespeare a enorme popularidade do drama histórico na segunda metade do século XVI. O interesse na reconstrução do passado e em sua circulação encontra na forma mimética do teatro um canal

¹ BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia**. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 12.

² FARNAM, Henry; FRANCO, Gustavo. **Shakespeare e a Economia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 52.

³ WOOLF, Daniel. **The Social Circulation of the Past: English Historical Culture 1500-1730**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

importante. Essas razões tornam *Macbeth* uma boa fonte para explorar o diálogo entre arte e política manifestado em leituras da história.

Embora seja uma pesquisa da área de História, a interdisciplinaridade necessária para desenvolver o problema requer a compreensão da obra em sua dimensão histórica, poética e política. A pergunta que serve de princípio unificador da pesquisa é: como se caracterizam as noções de ordem hierárquica e seu rompimento na peça? Existem sentidos socialmente partilhados que fundamentem a construção do enredo trágico sobre o ato do regicídio ou trata-se de estratégia meramente poética? Essas perguntas não servem exatamente para ser respondidas, mas para conduzir a análise das fontes e o desenvolvimento da pesquisa. Isso porque, ao fim, não será fornecida uma resposta, mas conclusões parciais que possam vir a ser úteis em pesquisas futuras.

Este trabalho aborda o problema em três frentes: a análise da construção da tragédia por Shakespeare à luz da leitura de sua fonte – a crônica de Holinshed, o estudo dos imperativos hierárquicos presentes na teologia política Tudor através da Homilia sobre a Obediência, e a análise das representações do mal como resultado do rompimento da ordem constituída em *Macbeth*.

No capítulo intitulado *Da crônica à tragédia: a reconfiguração da narrativa histórica ao drama*, é analisada a crônica que inspirou a Shakespeare o enredo da tragédia. A fonte analisada é a parte que cabe ao reino de Macbeth nas *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1577)⁴, de Raphael Holinshed, que inspira não só *Macbeth* mas outros trabalhos shakespearianos. O estudo da fonte da tragédia pode dizer muito sobre as indagações envolvidas em sua composição. A investigação historiográfica do drama moderno não pode ignorar as fontes dos enredos usados pelos dramaturgos, pois o teatro, inclusive o drama histórico, possui inserção crucial na constituição da simbologia monárquica, como demonstram os estudos acerca do teatro histórico elisabetano⁵ e do saber histórico no

⁴ A edição das crônicas de Holinshed utilizada para esta pesquisa é: HOLINSHED, Raphael. **Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland**, vol 5. Londres: J. Johnson, 1808 (reimpressa em 1965 - Nova Iorque: AMS Press inc.) Disponível tanto em <http://www.gutenberg.org> quanto em www.archive.org. A edição divide a obra de Holinshed em seis volumes: os quatro primeiros reunindo os textos sobre a história da Inglaterra, o quinto volume sobre a Escócia, e o sexto sobre a Irlanda. Para os fins deste trabalho, foi consultado somente o quinto volume. No entanto, diversas outras peças de Shakespeare, como King Lear e os dramas históricos, são inspiradas em narrativas presentes nos demais volumes da obra de Holinshed.

⁵ Como o de YERLI, Kenan. **Renaissance English Theatre as a Political Propaganda Instrument of the English Monarchy**. International Journal of Human Studies, 2017. Disponível em: <http://dergipark.gov.tr/uicd>, acesso em: 28 de janeiro de 2020. Os livros de Bárbara Heliodora abordando o fenômeno político nos dramas de Shakespeare também remetem frequentemente ao estatuto do monarca. Ver, por exemplo, sua tese de doutorado: HELIODORA, Barbara. **A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

contexto⁶, bem como os clássicos de Jean-Marie Apostolidès e Peter Burke⁷, embora dedicados à monarquia francesa. Para analisar os condicionamentos imbricados entre o texto de Shakespeare e o de Holinshed, são revisados aspectos relativos ao gênero da crônica e os problemas das relações entre o dramaturgo e sua fonte em um tempo anterior à noção contemporânea de autoria. O objetivo do primeiro capítulo é chamar atenção para os traços que Shakespeare modificou em relação à fonte, porque com isso tornam-se mais claras as estratégias de que o dramaturgo se vale para explorar o problema do mal, e, logo, as representações que permitem relacionar esse problema ao da violação política.

No capítulo seguinte a fonte analisada será a homilia da Igreja Anglicana *An Exhortation concerning good order and Obedience to rulers and magistrates* (1547), conhecido na literatura como *Homily on Obedience*⁸. O texto faz parte do *Book of Homilies*, feito com o fim de ser lido nas igrejas e atualizar o clero acerca de questões teológica e politicamente relevantes. A importância da análise desses textos em um trabalho sobre Shakespeare é atestada na literatura⁹, o dramaturgo é tributário não só da Bíblia e do cânone poético, mas especificamente da leitura bíblica presente nas homilias. O terceiro capítulo desta dissertação trata de analisar a construção retórica da ideia de ordem hierárquica na homilia.

O *Book of Homilies*, bem como o *Book of Common Prayers* (1549), tinha grande alcance na população. O *Act of Uniformity* de 1559¹⁰, instaurado após a tentativa de restauração católica de Maria Tudor, além de estabelecer que o serviço religioso seja feito de acordo com a edição autorizada do *Book of Common Prayer*, prevê a ida semanal obrigatória à igreja sob pena de multa. Segundo Greenblatt¹¹:

⁶ Por exemplo: KEWES, Paulina (ed.). **The Uses of History in Early Modern England**. California: University of California Press, 2006, e WOOLF, Daniel. **Reading History in Early Modern England**. Cambridge: University of Cambridge Press, 2000.

⁷ APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. **Le Roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV**. Paris: Éditions Minuit, 1981. BURKE, Peter. **A fabricação do rei**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

⁸ As duas edições consultadas para os fins deste trabalho são a organizada por Roland Bond (BOND, John (ed.)). **Certain Sermons or Homilies (1547) and A Homily Against Disobedience and Wilful Rebellion (1570). A Critical Edition**. Toronto: University of Toronto Press, 1987) e a organizada por John Griffiths (**The two Book of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford University Press, 1859, disponível em <https://archive.org/details/twobookshomilie00grifgoog>. Acesso em: 11 jun. 2020). Esta última possui o mérito de apresentar minuciosamente as alterações no texto das homilias ao longo de suas numerosas edições até o *Book of Homilies* de 1623.

⁹ O trabalho de Bárbara Heliadora anteriormente citado é um exemplo. Ver também HART, Alfred. **Shakespeare and the Homilies** (Octagon Books, 1970) e MILWARD, Peter. **Biblical Influences on Shakespeare's Great Tragedies** (Indiana: Bloomington, 1968). Notadamente, as homilias são referidas na maioria dos trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre a relação entre Shakespeare e a teologia ou a política.

¹⁰ INGLATERRA. **Act of Uniformity**. 1559. Disponível em <https://www.parliament.uk/em/html/history/hanover.edu/texts/engref/er80.html>. Acessado em: 28 de janeiro de 2020.

¹¹ GREENBLATT, Stephen. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 60.

Esperava-se que todos os ingleses comparecessem ao culto religioso dominical da Igreja Anglicana pelo menos uma vez ao mês. Nessas ocasiões, usava-se o Livro Comum de Oração e o ministro lia uma das homilias, sermões patrocinados pelo Estado, escritos pelas autoridades religiosas centrais. As pessoas que infringissem a lei que determinava a frequência regular à igreja estariam sujeitas ao pagamento de multas e outras penalidades. As multas foram relativamente baixas e administráveis até 1581; daí em diante, em virtude da repressão sistemática de dissidentes, tornaram-se astronômicas.

O autor se refere ao *Act to retain the Queen's Majesty's subjects in their Due Obedience*¹², de 1581, motivado por incursões de missionários católicos em solo inglês. O ato torna crime de alta traição a conversão de ingleses à igreja de Roma e aumenta o valor da multa aplicada a quem não frequentasse a igreja anglicana.

Ao longo do século XVI, devido à insegurança política e confessional que afetou a Inglaterra entre um reinado e outro, o culto político pregado pela confissão religiosa oficial da Coroa foi cotidiano. Por isso, as homilias se prestam como documentos ideais para analisar como o imaginário medieval da hierarquia dos seres¹³ era sistematizado em uma doutrina da obediência política na era moderna. Durante a infância e vida adulta de Shakespeare, a ética disseminada pelo *Book of Homilies* constituiu-se um referencial para construções de sentido sobre a natureza do poder, e as homilias escolhidas são prenes dos sentidos que o dramaturgo explora em *Macbeth*.

O último capítulo objetiva analisar as representações da ordem e da desordem na fonte principal, *Macbeth*. Meu objetivo, nesse capítulo, é ver como Shakespeare representa a desordem política com figurações que remetem à desordem do cosmos, como a violação do corpo real pelo ato do regicídio é representada como violação de um estatuto sagrado, e como é representada deflagração da violência.

Macbeth é uma tragédia, gênero definido por Aristóteles como representação teatral dedicada a inspirar piedade e temor¹⁴. A queda do herói trágico é resultado de suas ações – na maior parte das vezes um erro pontual faz desabar sobre o protagonista uma galeria de consequências nefastas. Aristóteles diz que a tragédia deve operar a catarse das emoções, isto é, a liberação das paixões, um procedimento de purificação emocional por meio da inspiração

¹² INGLATERRA. *Act to retain the Queen's Majesty's subjects in their Due Obedience*. 1581. Disponível em <https://www.parliament.uk/>. Acessado em: 28 de janeiro de 2020.

¹³ Ainda que, conforme o clássico estudo de história das ideias de Arthur Lovejoy sobre a noção de “cadeia dos seres”, essa estrutura de pensamento seja anterior à Idade Média e tenha tido longa fortuna nas mais diversas áreas do pensamento, desde a filosofia e a religião, da política à ciência. Cf: LOVEJOY, Arthur. *A Grande Cadeia do Ser*. São Paulo: Palíndromo, 2005.

¹⁴ ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 24.

dos sentimentos de pena e temor. Para os fins da presente pesquisa, a caracterização do gênero da obra analisada é importante. No entanto, não é possível circunscrever a tragédia em análise ao cânone aristotélico, sobretudo pelas características medievais e populares que Auerbach apontará como identificadoras da mimesis shakespeariana¹⁵:

Por mais importante que tivesse sido a influência antiga sobre Shakespeare, ela não consegue seduzi-lo para uma tal separação estilística; não a ele, nem a outros poetas dramáticos da época elisabetana; a tradição medieval-cristã, e, simultaneamente, popular-inglesa, que se rebelava contra ela, era ainda demasiado forte.

Ainda que a tragédia de Shakespeare possua a mistura de estilos que Auerbach apontará, inclusive de maneira especial em *Macbeth*, a *Poética* ainda é crucial para se caracterizar os porquês da tragédia, não tanto por Aristóteles constituir referência na academia inglesa durante o século XVI¹⁶, mas pela influência exercida pelo teatro romano na dramaturgia elisabetana. A *Ars Poetica* de Horácio foi traduzida para o inglês pela primeira vez em 1567, por Thomas Drant. Acima de tudo, a tragédia é um gênero pedagógico: para Horácio, a tragédia deve “deleitar e instruir”¹⁷. O gênero trata de temas graves, isto é, de momentos decisivos envolvendo personagens de status elevado. Isso, ao menos no que se refere aos principais personagens de *Macbeth* e seu enredo, é posto em prática por Shakespeare e coloca em primeiro plano ponderações de teor político.

Quando indicamos o *teor político* de tais ponderações, é preciso apresentar ressalvas, visto a ideia que consideramos no conceito de *político* abranger um conjunto de noções que não se colocava necessariamente como políticas no contexto da obra. É importante para este trabalho o dito por Aude Mairey a respeito do fim do período medieval, em que o campo político não existe de maneira autônoma em relação aos demais campos do saber:

*Nous entendrons donc ici le mot “politique” dans une acception large, Cette émergence est liée, bien sûr, aux transformations profondes de l’exercice du pouvoir et de la domination dans les derniers siècles du Moyen Âge.*¹⁸

¹⁵ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva. 2007, p. 278.

¹⁶ CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro – estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP. 1997, p. 74.

¹⁷ HORÁCIO, *Arte Poética*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix. 2005, p. 55.

¹⁸ MAIREY, Aude. Les langages politiques au Moyen Âge (XII-XVe siècle). *Médiévaux – langues, textes histoire*, n. 57, 2009. “Entenderemos aqui a palavra ‘político’ em uma acepção ampla. Essa emergência está ligada, certamente, às transformações profundas do exercício do poder e da dominação nos séculos finais da Idade Média”. Tradução livre.

A esfera política no tempo de Shakespeare é consideravelmente mais autônoma que no medievo. Os últimos anos do século XVI são um tempo em que tratados dedicados ao exercício do poder pelo príncipe já existiam em grande quantidade e tradição – inclusive dois escritos pelo rei James I¹⁹. Apesar disso, o meio que utilizo para a presente análise, o teatro, não é um meio dedicado exclusivamente à política, mas que serve à linguagem política por tratar abertamente de representações do bom governo e da justiça com vistas a justificar a ação concreta, a legitimar o poder ou integrar o sentido de comunidade, ou ainda pelo exemplo negativo, ao tratar do mau governo e do exercício ilegítimo da autoridade.



Figura 1: Ambrogio Lorenzetti (c.1290 - c.1348). *Allegoria del buon governo* e *Allegoria del cattivo governo* [detalhe]. Siena, 1337-1340. Afresco. Palazzo Pubblico di Siena.

Como pode ser exemplificado afresco de Ambrogio Lorenzetti (Figura 1), do século XIV, o bom e o mau governo são temas antigos da alegoria artística. Esse assunto é atualizado pelo teatro elisabetano em reflexo às demandas da época – por exemplo, os problemas da hereditariedade segura e dos perigos da guerra civil, constantemente sublinhados por Shakespeare. Tratam-se ambos os textos, a crônica e a tragédia, de sustentáculos indiretos um pensamento político sobre o bom e o mau governo. De acordo com Jacques Verger:

¹⁹ A saber, o tratado sobre o conceito de realeza chamado *The True Law of Free Monarchies*, de 1598 e *Basilikon Doron*, de 1599. Escrito na forma de um livro de conselhos de pai para filho, o *Basilikon Doron* é um tratado sobre o bom governo nos moldes dos espelhos de príncipe, e, ao tratar de temas candentes como a relação com Roma, servia também como meio de propaganda favorável ao então rei protestante da Escócia e futuro rei da Inglaterra. Sobre a propaganda nesse tratado, ver VIANNA, Alexander Martins (2011).

*L'historiographie, l'hagiographie, les sermons, la poésie, le théâtre étaient tous susceptibles, à l'occasion, d'évoquer des problèmes politiques et de laisser percevoir les schémans théoriques qui les sous-tendaient.*²⁰

De um ponto de vista da linha de história cultural do fenômeno político, isto é, focando as formas de comunicação representativa ou simbólica relativas à ordem política, o teatro pode ser considerado como um veículo de narrativas criadoras de significado que integram e legitimam o poder. Para Frank Bösch e Norman Domeier, a investigação da política no campo da história cultural se dá nos meios através dos quais interpretações culturais são veiculadas:

*The cultural history of politics emphasizes researching methodologically the processes of negotiation through and by which cultural interpretations occur, including spaces of communication, mediums, rituals, symbols or gestures.*²¹

E, conforme Thomas Foerster, a cultura política se manifesta na interação entre diferentes formas de comunicação:

*Political culture is the interplay of political values, mentalities, ideas and myths and their expressions in different communicative forms and in different political situations.*²²

O teatro se apresenta como fonte importante para o estudo cultural da política renascentista por seu potencial difusor de mitos políticos – extensamente usado na França e na Inglaterra. Isso porque as narrativas que consumimos e reproduzimos dão coerência aos contextos políticos que vivenciamos. Elas são construídas a partir de outras narrativas, mudam conforme mudam as situações políticas e se difundem abonando ou interpelando noções constituídas de autoridade. Tal circuito de três pontas é que este trabalho pretende abordar, tomando a fonte historiográfica da peça, a homilia que busca estabelecer razões teológicas

²⁰ VERGER, Jacques. **Théorie Politique et Propagande Politque**. École Française de Rome: 1994, p. 31. “A historiografia, a hagiografia, os sermões, a poesia, o teatro eram todos suscetíveis, então, de evocar problemas políticos e de dar a ver os esquemas políticos que os sustinham.” Tradução livre.

²¹ BOSCH, Frank; DOMEIER, Norman. **Cultural History Politics: concepts and debates**. European Review of History, vol 15, nº 6, 2008, p. 579. “A história cultural da política enfatiza a pesquisa metodológica dos processos de negociação através dos quais e pelos quais ocorrem interpretações culturais, incluindo espaços de comunicação, mídias, rituais, símbolos ou gestos.” Tradução livre.

²² FOERSTER, Thomas. Political Myths and Political Culture in Twelfth Century Europe. **Narrative Konstruktionen von Gedächtnis und Generation in Antike und Mittelalter**. Hartwin Brandt, Benjamin Pohl, W. Maurice Sprague, and Lina K. Hörl (ed.), 83-115, 2012, p. 89. “Cultura política é a ação recíproca entre valores políticos, mentalidades, ideias e mitos e suas expressões em diferentes formas comunicativas e em diferentes situações políticas.” Tradução livre.

para obediência incondicional, e, por fim, a peça em que o problema da violência política é representado em suas consequências mais graves.

Para atingir essa meta, o capítulo de abertura apresenta uma análise da crônica que inspira o enredo de *Macbeth*. Em seguida, é apreciada a concepção de autoridade nas homilias escolhidas, para explorar nesses documentos eclesiásticos as imbricações cosmológicas da ideia de desordem política. Após, serão focadas as representações do mal em *Macbeth* e sua vinculação à ideia de hierarquia política e ordem universal. Não se supõe aqui que *Macbeth* seja um texto meramente de propaganda ou louvor ao poder real (embora essa tese possa ser desenvolvida), mas que, como em outras peças de Shakespeare tal como *Richard II*, *Richard III*, *Hamlet* e *Henry V*, a peça escocesa explora o problema do poder de acordo com os referenciais disponíveis. A peça é uma construção poética que é preciso analisar considerando a expectativa da plateia, tanto no que se refere ao procedimento dramático-retórico quanto à perspectiva política.

Apesar de cada capítulo possuir uma fonte principal, pretendo que a ideia da ordem hierárquica, suas representações e seus sentidos, seja a que unifique as leituras. Assim, o trabalho possui um mesmo fio que atravessa as diferentes naturezas das fontes selecionadas.

1 APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS

A pesquisa com o texto literário deve ser cercada dos cuidados relacionados ao uso desse tipo de fonte para a abordagem de problemas historiográficos. Quando se considera a literatura entre os séculos XVI e XVII, a tais cuidados somam-se ainda as especificidades conceituais de um contexto em que o fazer artístico não caracteriza um campo completamente autônomo em relação aos demais fazeres. Ou seja, um contexto em que não existe a ideia contemporânea de *ficção*, visto que o processo que separa as artes dos demais ofícios e ciências não está plenamente desenvolvido, e, de acordo com os estudos hoje clássicos do historiador da arte Władysław Tatarkiewicz²³, o discurso que une as artes em um conjunto coerente de fazeres estava ainda sendo formulado nos tratados do fazer poético que copiosamente surgem no período, sobretudo no mundo latino.

Alguns exemplos de tratados de arte dramática são a *Poetica* (1529), de Gian Giorgio Trissino, a *Della Poetica* (1536), de Bernardino Daniello, a *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposita* (1570), de Castelvetro, *The Art of English Poesie* (1589), de George Puttenham, *La Poétique* (1639) de Hypolite de la Mesnardière, *La Pratique du Théâtre* (1657), de François Hédélin d'Aubignac. O teatro ao longo dos séculos XVI e XVII não é uma prática identificada com o que hoje associamos à literatura, como domínio de expressão ficcional. O teatro é uma prática inscrita na vida social cotidiana, mas ao longo desses dois séculos é normatizado junto da maré dos processos de transformação social e de institucionalização do saber que caracterizam o fortalecimento do Estado com que Apostolidès identifica a organização da cultura no mundo do Estado moderno através das academias²⁴.

Deborah Blocker estuda o processo de institucionalização do teatro na França do século XVII em uma obra fundamental intitulada *Instituer un "art": politiques du théâtre dans la France du premier XVIIe siècle*. Segundo a autora, o processo que eleva o teatro ao estatuto do que então era identificado como *arte* é o mesmo que torna o palco um instrumento poderoso de comunicação política:

L'ensemble de compétences nouvelles qui fut institué au cours de la première moitié du XVIIe siècle dans le domaine fut en effet envisagé non pas comme dissocié de ces activités toutes mondaines que seraient la sociabilité ou la politique, mais bien comme inséparable d'un certain nombre d'usages

²³ TATARKIEWICZ, Wladislaw. **História de seis ideias – arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência estética**. Madrid: Tecnos. 1976, p. 35.

²⁴ APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. **Le Roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV**. Paris: Éditions Minuit, 1981, p. 23.

*politiques spécifiques, qui étaient en réalité compris comme les fondements de la place ou, plus exactement, de la dignité qui devait être accordé au divertissement théâtral dans la vie civile.*²⁵

Portanto, o uso político do divertimento teatral não é um desvio, mas o próprio fundamento da arte institucionalizada. Não à toa, D’Aubignac diz em *La Pratique du Théâtre* (1657) que

*[...] c’est un pensée bien ridicule d’aller au Théâtre apprendre l’Histoire. La Scène ne donne poin les choses comme elles ont été, mas comme elles devoient être, et le poëte y doit rétablir dans le sujet tout ce qui ne s’accommodera pas aux règles de l’Art, comme fait un peintre quand il travaille sur un modèle défectueux.*²⁶

Para D’Aubignac, é ridículo alguém pensar que vai ao teatro aprender história: o palco não mostra as coisas como foram, mas como deveriam ser. Aqui, o uso da poética de Aristóteles para situar os limites entre a história e a poesia justifica o descompromisso total do dramaturgo diante da fonte histórica. Como o modelo defeituoso sobre o qual o pintor trabalha, a história é a matéria-prima que o poeta deve polir para que se encaixe nas regras da arte – e não deve simplesmente copiá-la.

O poeta deve estar mais comprometido com as regras da arte e com o imperativo da verossimilhança do que com o da veracidade histórica ou a conformidade com sua fonte. Assim, o que faz a narrativa encenada no teatro distinguir-se das coisas “como foram” é o imperativo poético e político das regras da arte reunidos sob o conceito de *verossimilhança*. Não pode haver drama sem a história como a pintura sem o modelo, mas a história por si só, sem sua acomodação às regras pela pena do dramaturgo, desvirtua completamente as próprias finalidades do teatro.

A verossimilhança não possui exatamente uma conceituação consensual entre os tratadistas do drama. São muitas as formas de definir a qualidade da obra de ser afeita ao gosto geral e, ao mesmo tempo, à ilusão de realidade, contando ou não com fidelidade às fontes. Entre

²⁵ BLOCKER, Deborah. **Instituer un “Art” – politiques du Théâtre dans la France du premier XVII^e siècle**. Paris: Honoré Champion, 2009, p. 16. «O conjunto de novas competências instituídas ao longo da primeira metade do século XVII nesse domínio foi visto não como algo dissociado das atividades mundanas que seriam a sociabilidade ou a política, mas sim como inseparáveis de um certo número de usos políticos específicos, que eram, na verdade, compreendidos como os fundamentos do lugar, ou mais exatamente, da dignidade que deveria ser associada ao divertimento teatral na vida civil.» Tradução livre.

²⁶ D’AUBIGNAC, François Hédélin. **La Pratique du Théâtre**. Amsterdã: Jean Frédéric Bernard, 1715, p. 58. Disponível em: <https://archive.org/details/lapratiqueduth01aubi>. Acessado em: 28 de janeiro de 2020. «[...] é um pensamento ridículo ir ao teatro para aprender História. O palco não mostra as coisas como elas foram, mas como elas deveriam ser, e o poeta deve corrigir do tema tudo aquilo que não se acomoda às regras da Arte, como faz um pintor quando trabalha diante de um modelo defeituoso.» Tradução livre.

todas as opiniões divergentes nas querelas de que o teatro foi tema nos séculos XVI e XVII, Jacques Scherer não conclui senão que verossímil é aquilo que está de acordo com a opinião do público:

*Parmi toutes les définitions du vraisemblable, nous n'en retiendrons qu'une, la plus simple et la plus claire: le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public.*²⁷

Não apenas na França, onde a *Académie* se encarrega do bombardeio crítico e da normatização sistemática do teatro, mas na Inglaterra também a arte é vista no sentido latino da palavra, como conjunto de competências técnicas objetivas segundo a lógica dos gêneros da retórica. Segundo Marvin Carlson, nem a influência de Aristóteles é tão grande quanto à de Quintiliano, de modo que a crítica se concentrava nos aspectos retóricos da arte²⁸. A arte dramática funciona, tecnicamente, como aplicação de princípios retóricos à poesia. A própria composição do texto poético é retórica. Segundo George Kennedy:

*The influence of classical rhetoric on English literature has been recounted in a number of fine books. It is an important subject for understanding the art of almost all great writers from the sixteenth through the eighteenth century, not the least of which is that of Shakespeare, whose works are in a concrete way one of the achievements of classical rhetoric. From his early education Shakespeare was not only fully conscious of the rules and conventions of rhetoric, to which he sometimes directly alludes or which he sometimes satirizes, but he fully exploits them in his composition for artistic purposes.*²⁹

Para sustentar esse argumento, basta apontar alguns exemplos, como o discurso de Antônio em *Julius Cesar* (III, ii) que age sobre a plateia no sentido perfeito da persuasão dos grandes retores. Ou ainda o exemplo que Auerbach retira da sexta cena do terceiro ato de *Macbeth* para ilustrar a mistura de estilos caracteristicamente shakespeariana:

A espécie de discurso utilizado nesta peça – na qual se dá a entender algo de

²⁷ SCHERER, Jacques. **La dramaturgie classique en France**. Paris: Librairie Nizet, [1959], p. 352. « Entre todas as definições de verossímil, não reteremos mais que uma, a mais simples e clara : verossímil é tudo aquilo que está de acordo com a opinião pública. » Tradução livre.

²⁸ CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro – estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP. 1997, p. 73.

²⁹ KENNEDY, George. **Classical Rhetoric & Its Christian & Secular Tradition from Ancient to Modern Times**. University of North Carolina Press, 1999, p. 249. « A influência da retórica clássica na literatura inglesa foi relatada em vários bons livros. É um assunto importante para a compreensão da arte de quase todos os grandes escritores do século XVI ao século XVIII, entre os quais Shakespeare, cujas obras são, de maneira concreta, uma das realizações da retórica clássica. Desde a sua educação inicial, Shakespeare não apenas tinha plena consciência das regras e convenções da retórica, às quais ele às vezes refere e satiriza, mas as explora plenamente em sua composição para fins artísticos. » Tradução livre.

maneira maliciosa, sem pronunciá-lo – era bem conhecida na Antiguidade; Quintiliano trata dela no livro IX, ao falar das *controversiae figuratae*, e encontramos exemplos nos grandes oradores. Mas assim, tão totalmente sem retórica, em meio a uma conversação privada, e, contudo, totalmente dentro de uma atmosfera carregada e trágica, isto constitui uma mistura estranha   Antiguidade.³⁰

Ainda que o crítico alemão, no quadro de sua teoria sobre a mimesis, sublinhe a diferença entre Shakespeare e a Antiguidade, a alusão aos procedimentos retóricos   patente, bem como seu papel no desenvolvimento da trama.   preciso salientar o papel da retórica no texto shakespeariano porque trata-se de um ponto de partida para a vincula o entre o texto dramático e o público. Para Cha m Perelman, o campo retórico   aquele do verossímil e do plaus vel³¹; para Olivier Reboul, a retórica   a arte de persuadir pelo discurso³². Os procedimentos retóricos são ferramentas para a análise da homilia, no terceiro capítulo deste trabalho.

Na Inglaterra do século XVI, o texto dramático   avaliado, para o bem e para o mal, de acordo com suas potencialidades de conversão e perversão do público. As discussões sobre o drama versam em geral sobre o papel retórico dos espetáculos na moraliza o ou desmoraliza o da comunidade. Segundo Carlson:

As preocupa es e métodos desses autores correspondiam de perto às dos humanistas italianos do final do século XV; para eles, o interesse primacial do drama estava no estilo, em sua fun o educativa e em sua participa o importante na estimada herança clássica.³³

  em virtude disso que a preocupa o horaciana de *instruir e deleitar* está presente nas discussões sobre o drama inglês. Sua importância   a de instrumento para favorecer a coesão política entre a comunidade. A justifica o dos espetáculos para a boa ordem pública   defendida por William Bavande no título *The good ordering of a Common Weal*, de 1559³⁴. Da mesma natureza, mas em sentido contrário, os ataques puritanos se concentram justamente em denunciar o potencial que o teatro possui para perverter o público. As denúncias de que o palco   um veículo de contágio de opiniões imorais, de que os atores são pessoas abjetas e de que teatros são lugares de prostitui o eram correntes entre os grupos puritanos insatisfeitos com a

³⁰ AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 290.

³¹ PERELMANN, Cha m; TYTEKA, Lucie. **Tratado da Argumenta o**. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 9.

³² REBOUL, Olivier. **Introdu o   Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. XIV.

³³ CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro – estudo histórico-crítico dos gregos   atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997, p. 73.

³⁴ Idem, p. 74.

política religiosa de Elizabeth I³⁵. A resistência puritana aos espetáculos será longeva o bastante para ocasionar o fechamento dos teatros após a guerra civil de 1642.

O teatro possui o fundamento primário de comunicar-se com a comunidade. Com isso, quero salientar sua característica de espetáculo direcionado a um público, sobretudo quando é abonado pela corte como veículo de um discurso, vetor de uma cultura política, de narrativas e representações de fundo político. Déborah Blocker diz que esse elemento de *representação*, manifestado através de alegorias ou metáforas bíblicas e heroicas, é essencial para que o drama faça sentido no plano político:

*La structure représentative – c’est à dire allégorique – de la représentation théâtrale était une composante essentielle de sa capacité à faire sens sur le plan politique.*³⁶

A alegoria é uma estratégia retórica para incitar o público ou o leitor a decifrar os sentidos da mensagem. Para Olivier Reboul³⁷, é uma figura de pensamento usada justamente para intrigar o auditório, ao mesmo tempo que elucida: se por um lado possui o papel didático de expor uma tese sob a cobertura de uma narrativa mais clara, por outro a alegoria possui um papel argumentativo de tornar uma outra tese indiretamente convincente pela forma como a narrativa é apresentada abrangendo a tese. Não à toa, a alegoria é profusamente utilizada na Bíblia, na forma de narrativas cuja importância primária está em seu papel de correspondência.

As representações são a condição que liga a audiência ao plano político a que o drama faz referência para poder fazer sentido. A relação entre representação e decifração também foi levantada por Claude-Gilbert Dubois em sua teoria sobre o imaginário no princípio da era moderna presente na obra *O Imaginário da Renascença*³⁸. Os conceitos de Dubois são particularmente importantes para o marco teórico deste trabalho por tratarem especificamente dos fenômenos da representação e da simbolização.

Segundo o autor, os padrões de representação na arte dependem de problemas ligados a meios concretos. Essa perspectiva é explorada em seu livro, supracitado, e em seu ensaio de

³⁵ HEINEMANN, Margot. **Puritanism and Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 46.

³⁶ BLOCKER, Deborah. **Instituer un “Art” – politiques du Théâtre dans la France du premier XVII^e siècle**. Paris: Honoré Champion, 2009, p. 16. «A estrutura representativa – ou seja, alegórica – da representação teatral era um componente essencial de sua capacidade de fazer sentido no plano político.» Tradução livre.

³⁷ REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 131.

³⁸ DUBOIS, Claude-Gilbert. **L’imaginaire de la Renaissance**. Paris: Eurédit, 2012.

1984 chamado *Problems of “Representation” in the Sixteenth Century*³⁹. As ferramentas de representação, como o autor chama, são os meios concretos de produzir imagens, como a prensa e a pintura a óleo, que influenciam os modos de representar juntamente daquilo que chama *estruturas mentais* – categorias do imaginário identificadas como *mimesis* e *semiosis*⁴⁰.

Dubois diz que o imaginário que sustenta a produção artística entre os séculos XV e XVI é formalizado na relação especular entre imagem e modelo, mimesis, e na própria expressão do distanciamento entre a representação e o real manifestada em uma forma significativa – o símbolo. Segundo o autor:

Chamaremos de imaginário “especular” – do latim *speculum*, espelho – essa busca que postula uma relação narcisística de isomorfia com relação ao objeto, em virtude da origem da ilusão mimética que repousa sobre efeitos prolongados do *stade du miroir* e da identificação. Por outro lado, determinamos uma outra forma de imaginário, a que chamaremos “simbólico” [...], expressão de uma falha, de uma impossibilidade de acesso ao real: designação que é possível, mas nunca é substantiva; por falta de acesso às substâncias, pode-se estabelecer um modo de significação.⁴¹

Para fins do presente trabalho, não será necessário lançar mão de um conceito tão vasto e amplamente discutido como o de *imaginário*. Os conceitos de Dubois são importantes aqui por fornecerem ferramentas teóricas para analisar as categorias de *representação* e *simbolização* da obra de arte em um âmbito além da particularidade do autor. Isto é, *Macbeth* como uma obra em que o paradigma especular e a *semiosis* são constantes e referem discursos mais largos que o contexto da vida imediata de Shakespeare, mas que dele depende para fazerem sentido. A isso servem, neste trabalho, as homilias da igreja anglicana, traduzindo teologicamente um discurso político representado e ressignificado muitas vezes ao longo da obra de Shakespeare.

Para Roger Chartier, a história dos discursos não se aparta do estudo do empírico, tendo em vista que supô-lo seria partir da falsa premissa de separar em partições comunicáveis as *estruturas* e as *representações*: “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e grupos dão sentido a seu mundo”⁴². O pensamento de Dubois encontra eco no de Chartier. No século

³⁹ DUBOIS, Claude-Gilbert. *Problems of “representation” in the sixteenth century*. In: **Poetics Today, Medieval and Renaissance Representation: New Reflections**, Vol. 5, n.º. 3, pp. 461-478, Duke University Press, 1984.

⁴⁰ Idem, p. 471.

⁴¹ DUBOIS, Claude-Gilbert. **O Imaginário da Renascença**. Brasília: Editora da UnB. 1995.

⁴² CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, p. 66.

XVI, os meios da representação dependem da tecnologia da atividade artística, como a nova manufatura do espelho, a invenção da pintura a óleo, entre outras criações que participam do contexto geral da revolução de técnicas e perspectivas a que a historiografia tradicional deu o nome de *Renascimento*. Por sua vez, a representação é ligada às tradições canônicas que determinam os termos da transposição de modelos ideais em formas significantes – notadamente, o conceito de *mimesis*, em sua acepção herdada da exegese de Platão e Aristóteles. Assim, para Dubois⁴³, os problemas da representação no século XVI estão na área comum que entre o desenvolvimento das técnicas e a história das ideias.

Para a análise das representações em *Macbeth*, e mesmo nas outras fontes da presente pesquisa, é útil abordar o fenômeno da representação nessa dupla face das categorias de Dubois. Elas ultrapassam o âmbito da arte visual e veem no mimético também a base fundamental do texto que hoje chamaríamos *literário*.

Além disso, objetivo abordar as contribuições de Jacques Rancière⁴⁴, outro autor necessário para pensar as relações entre a *mimesis* e o político na arte. Os conceitos utilizados para se dimensionar a relação entre a representação e os sentidos sobre a ordem e a desordem políticas são também abrangidos, de certa forma, na noção de *partilha do sensível*, de Rancière. Ela pode ser definida como experiência comum, sensibilidade partilhada em sociedade que define lugares, visibilidades e invisibilidades.

Denomino *partilha do sensível* o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas [...]. É um recorte do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define, ao mesmo tempo, o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.⁴⁵

Ao delimitar a área comum entre o político e o artístico, o pensador identifica três regimes de arte, isto é, modos coletivos de produzir, circular e experimentar a obra de arte: regimes *ético*, *poético* e *estético*. Tais regimes envolvem toda compreensão do que seja e para que servem a arte e a literatura. No trabalho com a obra shakespeariana, nos interessa o *regime poético*, ou representativo, que o autor caracteriza como uma maneira de produzir e apreciar a arte particularmente dominante no início da modernidade, amplamente tributária das noções

⁴³ DUBOIS, 1984, p. 461.

⁴⁴ RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005. Ver também: RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente Estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009; RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da história: ensaio de poética do saber**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Unesp, 2014.

⁴⁵ RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 16-17.

aristotélicas, centralizada na ideia de mimesis. O aparato conceitual do filósofo fornece instrumentos para uma leitura bastante válida e rica de peças shakespearianas em paralelo com o circuito do poder e as representações coletivas que fundamentam a vida em sociedade.

No *regime poético*, a conceituação do fazer teatral e a característica definidora do fato artístico em sua produção e validação social está em sua qualidade mimética. A exegese moderna da mimesis aristotélica aponta para uma acepção do conceito ligada aos entendimentos partilhados em sociedade acerca do adequado e do inadequado. Assim, o postulado de Aristóteles segundo o qual o encadeamento da ação trágica deve seguir o verossímil e o necessário⁴⁶ é envolvido na relação entre a arte e política. O critério verossímil da mimesis dramática torna-se indissociável das construções coletivas de sentido acerca da vida em sociedade, entre elas o sentido de ordem e desordem, que a figura de Macbeth, no drama, colocará em pauta.

Os meios da arte, maneiras de reproduzir o modelo ideal em obra concreta, sofreram profundas modificações entre os séculos XIV e XVI. Um número significativo de inovações deu conta de aprimorar o ato de reproduzir modelos. A pintura a óleo é um dos exemplos mais significativos desse processo. Seu domínio faz do artista um agente mais capaz de copiar o objeto representado, estabelecendo na obra uma melhor correspondência do objeto com a visão ocular. A descoberta da técnica é motivo de exaltação para escritores da época, como Karel van Mander (1548 – 1606), que, em 1604, louva a invenção dos irmãos Hubert e Jan van Eyck por colocar a Holanda em vantagem sobre a Itália quanto ao potencial representativo da arte visual: “Nossa nobre pintura precisava de uma descoberta grandiosa assim para conseguir emular a natureza e aproximar-se ao máximo de suas formas”⁴⁷. A tinta a óleo superará a qualidade das tintas à base de clara de ovo, de modo que a pintura holandesa será paradigma da boa imitação artística.

De outra natureza, mas igualmente relevante, a reprodução em grande escala possibilitada pela prensa é outra técnica que afeta o desenvolvimento dos modos de representação. A unicidade característica da obra de arte dá lugar à possibilidade de reproduzir cópias de um modelo com o desenvolvimento da técnica da gravura, cujo maior representante do norte europeu é Albrecht Dürer (1471-1528). A difusão da prensa móvel também se enquadra nesse movimento do único para o múltiplo: o texto impresso, com perfeita reprodução de símbolos, letras e, posteriormente, gravuras em numerosos modelos iguais toma o lugar do livro manuscrito. A fabricação do livro, a rigor, consiste na reprodução

⁴⁶ ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 28.

⁴⁷ LICHESTEIN, Jaqueline. *A Pintura*. Vol 13: o ateliê do pintor. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 56.

mimética de um original. Em 1476, William Caxton imprimiu a *The Canterbury Tales*, tido como marco da introdução da prensa móvel na Inglaterra⁴⁸.

A multiplicação do livro impresso afeta a relação entre o leitor e a página, o ato de representar e o ato de ler são envolvidos, para Dubois, no mesmo processo de descaracterização da unicidade⁴⁹. A prensa representa a racionalização do mimetismo que dá corpo a um objeto predeterminado e influencia sua multiplicidade. Para Dubois, a relação entre uno e múltiplo age sobre os textos pela profusão dos gêneros que envolvem séries e catálogos, formas que simulam em texto o projeto das galerias de obras de arte que também se difundem no período. É nessa categoria que Dubois localiza as crônicas:

Esse catálogo de efígies corresponde ao catálogo de datas, as *Chronica* de países ou regiões, que são os primeiros atlas de animais, plantas, objetos maravilhosos e prodigiosos. Tem-se mesmo a impressão de que a literatura é mobilizada para um recenseamento analítico das riquezas do universo.⁵⁰

É preciso apontar aqui a ressalva que recorrentemente recai sobre o historiador da modernidade, que é a de ignorar conscientemente ou não produções culturais do medievo. Nos termos que Dubois coloca, as crônicas são escritas cuja forma é produto dessa sensibilidade constituída pelas transformações técnicas das maneiras de representar do fim da Idade Média. No entanto, o gênero é muito anterior ao processo estudado por Dubois. Sendo que, no século XVI, apesar de ainda haver cronistas como Raphael Holinshed (cuja narrativa é matéria do segundo capítulo deste trabalho), o gênero estava em franca decadência, ou transformação formal. Daniel Woolf, em um texto não gratuitamente chamado *The death of the chronicle*, diz que a morte da crônica em sua forma tradicional faz parte do processo maior das transformações sociais, tecnológicas e intelectuais do XVI:

*I suggest that the social, cultural and technological changes that affected other forms of studying or representing the past also lie behind the transformation of the chronicle, and that the advent of humanist historical writing in the latter sixteenth century is not so much a cause of the chronicle's demise as one among several consequences of the broader developments that occasioned this.*⁵¹

⁴⁸ BOQUET, Guy. **Teatro e Sociedade: Shakespeare**. Tradução de Berta Zemel. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, p. 68.

⁴⁹ DUBOIS, 1984, p. 464.

⁵⁰ DUBOIS, 1995, p. 65.

⁵¹ WOOLF, Daniel. **Reading History in Early Modern England**. Cambridge: University of Cambridge Press, 2000, p. 12. «Sugiro que as mudanças sociais, culturais e tecnológicas que afetaram outras formas de estudar ou representar o passado também estão por trás da transformação da crônica, e que o advento da escrita histórica humanista no século XVI não é tanto a causa da o desaparecimento da crônica como uma das várias consequências dos desenvolvimentos mais amplos que ocasionaram esse fenômeno.»

A própria relação entre a forma da crônica e o avanço da prensa, que é sugerida por Dubois, é tomada por Woolf com ceticismo, ao menos até o século de Shakespeare:

*The structure of the chronicle had proved remarkably resistant to change over the centuries. Typography replaced the illumination with the woodcut, the roll with the folio or quarto page, but little else change in the form in which chronicles are written, at least until the mid-Tudor period.*⁵²

Apesar de a crônica não poder ser enquadrada completamente, portanto, no plano conceitual de Dubois, suas analogias entre outros gêneros e o desenvolvimento das técnicas são válidas. A manufatura do espelho veneziano a base de mercúrio, por exemplo, é produto desse mesmo contexto. Importante instrumento de reprodução de imagens, será objeto de uma verdadeira revolução técnica. Capaz de produzir uma imagem muito mais nítida do objeto refletido que o espelho de metal polido, bem como multiplicar a imagem infinitamente, o espelho é usado em uma diversidade de ambientes, buscado por colecionadores de arte e reunido em galerias em que o sujeito refletido se torna uma reprodução viva. O espelho é artefato artístico, como o quadro, como a ilusão teatral. O aumento da qualidade na imagem refletida dá ao espelho um novo simbolismo que será amplamente explorado na pintura.

O vocabulário liga o reflexo do espelho à clareza de consciência e à imagem ideal. São profusos os gêneros de escritos que exploram a relação entre a reprodução ótica e a significação semiótica: o *espelho*, gênero de tratado oriundo do medievo, com obras como O *Cortesão* (1528), de Castiglione, *O Príncipe* (1532), de Maquiavel e os tratados políticos de James I⁵³; a *alegoria*, como o *Elogio da Loucura* (1509), de Erasmus, também é um gênero que evidencia as propriedades do jogo de correspondências simbólicas. O famoso tratado *Iconologia*, de Cesare Ripa (1593), demonstra a intercambialidade entre o imitar e o significar, em sua compilação de formas arquetípicas ideais de vícios e virtudes para servir a poetas e pintores. Esses gêneros encontram no século XVI uma nova vitalidade.

Palavras relacionadas à ideia de *reflexo* também são usadas na maneira de o artista representar a consciência, quando ela pesa fatos do mundo real numa projeção imaginária. A ponderação da realidade é uma reflexão sobre ela como o reflexo de um espelho: a projeção de uma imagem é análoga à formulação de uma hipótese. Dubois indica que o uso de palavras

⁵² Idem, p. 19. «A estrutura da crônica se mostrou extraordinariamente resistente a mudanças ao longo dos séculos. A tipografia substituiu a iluminura pela xilogravura, o rolo pela página fólho ou quarto, mas pouco mudou na forma em que as crônicas são escritas, pelo menos até o meio do período de Tudor.» Tradução livre.

⁵³ Refiro-me a *The True Law of Free Monarchies*, de 1598 e *Basilikon Doron*, de 1599, ambos de autoria de James I.

como *reflection* e *speculation*⁵⁴ apresentam essa relação do indivíduo com o real influenciada pela ideia de um mundo como representação.

Shakespeare explora a figura do espelho. Por exemplo, em *Richard II* o artefato é uma ferramenta importante para explorar a duplicidade presente na personagem do rei. Ernst Kantorowicz diz que a primeira cena do ato quarto é o clímax da tragédia, quando o rei é confrontado consigo mesmo, isto é, quando confronta a irredutível realidade de seu corpo oposta à ficção de seu estatuto. Richard quebra o espelho e Kantorowicz lê a cena como o ponto crucial da separação entre os dois corpos do rei, o corpo físico e a metafísica majestática:

O estilhaçamento do espelho significa ou é a ruptura de uma dualidade possível. Todas as facetas se reduzem a uma só: a face banal e a *physis* insignificante de um homem miserável é agora uma *physis* esvaziada de qualquer metafísica.⁵⁵

Em *Macbeth*, as alusões ao espelho são por via metafórica. Há três recorrências de verbos que sugerem a relação especular apontada por Dubois. A primeira menção está logo no primeiro ato e não refere precisamente a consciência das personagens e nem uma pretensa representação do real:

CAPTAIN
*As whence the sun 'gins his reflection,
 Shipwrecking storms and direful thunders break,
 So from that spring whence comfort seem'd to come,
 Discomfort swells.*⁵⁶

O capitão narra a Duncan que, tão logo os escoceses expulsam o exército que luta pelo rei da Noruega, este retorna à carga em posição de vantagem e com novas tropas. Assim, o mesmo lugar ao qual o sol dá seu reflexo (o alívio, a vitória) também é palco de tormenta. Aqui, *reflection* não sinaliza exatamente uma relação mimética, mas sugere a limpidez

⁵⁴ DUBOIS, 1984, p. 466.

⁵⁵ KANTOROWICZ, Ernst. **Os dois corpos do rei**: um estudo sobre teologia política medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 46.

⁵⁶ “Mas como de onde o sol começa brilhar / também rompem tempestades, que fazem navios soçobrar, e terríveis trovões; / assim, daquela mesma fonte de onde nasce o conforto / também surge o desconforto” (*Macbeth*, I, ii, grifo meu). Todas as traduções de *Macbeth* citadas em pé de página neste trabalho são de autoria de Elvio Funck, constante na edição de 2006 da editora da UFSC. Apesar de a autoria da tradução ser referida a cada citação, é importante salientar que a opção por esse tradutor, entre as várias opções de traduções de Shakespeare em português, é de responsabilidade do autor deste trabalho e se justifica por a edição, além da competência que possui em manter o sentido do texto traduzido, manter a forma em verso mais próxima possível do original. Outras traduções de Shakespeare eventualmente citadas neste trabalho, porém, são de tradutores diferentes, e isso se justifica pela falta de acesso ou inexistência das obras citadas em edição do mesmo tradutor de *Macbeth* ora utilizado.

contraposta à confusão.

A segunda ocorrência se refere à palavra *speculation*, na quarta cena do terceiro ato, a cena do banquete, exato meio da peça. Macbeth, à mesa com Lady Macbeth e os nobres do reino, é surpreendido por ver entrar na sala o fantasma de Duncan e ocupar a cadeira a ele reservada. Macbeth diz ao fantasma:

MACBETH [to the ghost]
Avaunt! and quit my sight! let the earth hide thee!
Thy bones are marrowless, thy blood is cold;
*Thou hast no **speculation** in those eyes*
Which thou dost glare with!⁵⁷

Não possuir *speculation* no olhar é entendido como o olhar apático, que olha sem dar a entender que esteja refletindo o que vê. Um olhar indiferente, “sem penetração” (na tradução de Bárbara Heliodora), “sem visão” (na de Elvio Funck), “sem alma” (na de Oscar Mendes). Um olhar, por fim, que não firma a relação de reflexão especular com o real que Dubois aponta como o domínio da palavra *speculation* na produção textual do século XVI. Assim, o texto de Shakespeare apresenta aqui uma correspondência com a metáfora do espelho de Dubois.

A terceira ocorrência, ainda mais intrigante, é do último ato, quarta cena. Ela antecede o confronto que finaliza a tragédia. Transmite a atmosfera vertiginosa que empurra os eventos para o brusco desfecho da peça.

SIWARD
The time approaches
That will with due decision make us know
What we shall say we have and what we owe.
*Thoughts **speculative** their unsure hopes relate,*
But certain issue strokes must arbitrate:
Towards which advance the war.⁵⁸

Siward anuncia que é chegada a hora, e que pensamentos não determinam destinos. Apenas o resultado obtido no campo de batalha traz certeza. *Thoughts speculative*, especulações, estão no campo da incerteza, do pensamento sobre o futuro, da reflexão. A especulação é uma situação hipotética, metáfora usada para sinalizar a representação especular

⁵⁷ “[ao fantasma] Vai-te, e desaparece da minha vista! Que a terra te esconda! / Teus ossos estão ociosos, teu sangue está frio; / tu não tens visão nesses olhos com que me fitas.” *Macbeth*, III, iv, grifo meu. Tradução de Elvio Funck.

⁵⁸ “Aproxima-se a hora / após a qual, decidida a batalha, ficaremos sabendo / o que realmente ganhamos e o que perdemos. / Pensamentos especulativos só trazem incerteza / mas a luta é que decide o resultado certo. / E, para que esta certeza seja alcançada, vamos à guerra.” *Macbeth*, V, iv, grifo meu. Tradução de Elvio Funck.

de uma imagem no pensamento, distanciada da realidade, das certezas, como a ilusão o é. Encontra-se contemplada nessa passagem de *Macbeth* a conclusão de Dubois:

*The specular system of representation is used metaphorically to designate or imagine modes of representation, which have no immediate link with the phenomena of optics: thus, painting is imagined as a reproduction, in the second degree, of the Picture in the eye of the painter, a sort of reflecting and projecting mirror.*⁵⁹

A metáfora do espelho anuncia uma representação (como a pintura, para Dubois, ou a especulação, para Siward) afastada em dois graus da verdade. Isto é, o plano da realidade passa pelo olho do pintor e, num segundo momento, é manifesto na forma de uma representação pictórica.

A pintura de fato explora o tema do espelho amplamente. *As meninas* (1656), de Velázquez (Figura 2), analisado por Michel Foucault no primeiro capítulo *As palavras e as coisas*⁶⁰, é um exemplo de obra que granjeou sucesso explorando as ferramentas óticas proporcionadas pelo espelho, e também um exemplo de trabalho em que se apresentam representações de representações (pinturas retratando ambientes em que há pinturas). Antes, outras obras abordaram o tema do espelho e o constituíram como verdadeiro ícone que atravessa o princípio da modernidade com a finalidade básica de ostentar o domínio técnico do artista⁶¹.

⁵⁹ DUBOIS, 1984, p. 466. «O sistema especular de representação é usado metaforicamente para designar ou imaginar modos de representação, que não têm ligação imediata com os fenômenos da óptica: assim, a pintura é imaginada como reprodução, em segundo grau, da imagem no olho do pintor, uma espécie de espelho que reflete e projeta.» Tradução livre.

⁶⁰ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

⁶¹ Alguns exemplos célebres do uso do espelho são as pinturas *Casal brincando com espelho* (1596), de Hans von Aachen, disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_von_Aachen_-_Couple_with_a_mirror.jpg (acesso em: 11 jun. 2020); *Ourives em sua oficina* (1449), de Petrus Christus, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459052> (acesso em: 11 jun. 2020); *Banquete de casamento* (1500-04), de Juan de Flandres, disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436801> (acesso em: 11 jun. 2020); *O casal Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck, disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> (acesso em: 11 jun. 2020); e *Marta e Maria Madalena* (1598), de Caravaggio, disponível em: <https://www.caravaggio.org/martha-and-mary-magdalene.jsp> (acesso em: 11 jun. 2020).



Figura 2: Diego Velázquez (1599-1660). *Las Meninas*. Madrid, 1656. Óleo sobre tela. Museu do Prado.

Assim como a pintura usa a imagística do espelho, a ilusão de realidade (o *stade du miroir*) conduz justamente o modo como se aprecia a qualidade da pintura. O domínio da técnica que o artista é capaz de simular será critério para julgamento de qualidade da representação artística. A imitação do objeto progressivamente será pautada pelas semelhanças com as leis da ótica. O espelho funciona como uma ajuda técnica ao pintor, porém ele também é um instrumento que leva a considerações teóricas acerca da natureza não só da pintura, mas de qualquer arte representativa.

Isso porque, de maneira paralela, a ilusão teatral será paradigma da boa representação dramática. As regras da *Académie* na França, de tempo, ação e lugar, buscavam que a peça fosse redutível à verossimilhança da ação representada, ainda que pudesse fugir, em seu conteúdo, à veracidade atestada eventualmente por alguma fonte histórica. Impressionar o observador com a perspectiva será um paradigma da pintura. No teatro, não podemos deixar

de lembrar que Hamlet utiliza atores para representar o assassinato do pai diante de seu tio, para, captando sua reação, provar sua culpa – com o poder “miraculoso” da imagem. “*For murder, though it has no tongue, will speak / With most miraculous organ*” (*Hamlet*, II, ii).

Os meios concretos de representar participam da concepção do fazer artístico como imitação. Essa ideia evoca o pensamento platônico da representação como *reprodução* distanciada em dois graus da verdade. O paralelo é de Dubois:

*The technologies of printing and of mirror making join the older techniques of reproduction, like molding or printing on fusible materials, to establish imitation as the primordial form of all “creation”. God alone is the truly creator: everything else mimes the initial act, nature imitates, and everyone imitates nature which is in turn imitated and diversified by art.*⁶²

A representação está imersa na dualidade entre a correspondência e a transposição do modelo ideal de proporções harmônicas. As duas noções são reunidas num paradoxo cuja contradição é superada negando-se a premissa de a natureza ser desarmônica, visto que a natureza, ela mesma, é já imitação do modelo divino que lhe dá forma e de onde emana toda beleza. A natureza não é, assim, desarmônica, e o *stade du miroir* da representação vai assumir um grau de correção dos desvios. A correção se torna o que turva a imagem do espelho. Tal ideia evoca a perversão da relação representativa que a torna um sistema para produzir submissão, como dito por Roger Chartier:

De uma perversão da relação de representação, as formas de teatralização da vida social na sociedade do Antigo Regime dão o exemplo mais manifesto. Todas visam, com efeito, a fazer com que a coisa não tenha existência senão na imagem que a exhibe, com que a representação mascare ao invés de designar adequadamente o que é seu referente. A relação de representação é assim turvada pela fragilidade da imaginação, que faz com que se torne o engodo pela verdade, que considera os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, em um instrumento de submissão interiorizada, necessária lá onde falta o possível recurso à força bruta.⁶³

O procedimento mimético se resume, para Platão, à imitação de aparências. É

⁶² DUBOIS, 1984, p. 466. «As tecnologias de impressão e de fabricação de espelhos juntam-se às técnicas mais antigas de reprodução, como moldagem ou impressão em materiais fusíveis, para estabelecer a imitação como a forma primordial de toda “criação”. Somente Deus é o verdadeiro criador: tudo mais imita o ato inicial, a natureza imita e todos imitam a natureza, que por sua vez é imitada e diversificada pela arte.» Tradução livre.

⁶³ CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, p. 76.

importante levar em conta que existe essa necessária intenção de correspondência entre a arte e a realidade, pois deriva disso o argumento de que as artes, em sua qualidade de imitação, são práticas responsáveis pela confusão das identidades e atribuições. Jacques Rancière insiste no ponto da não-autonomia da imitação:

Para Platão, a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer. E é entre elas que ele traça a linha divisória: existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de modelos com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências.⁶⁴

Platão afirma que tragédias e outras obras imitativas arruinam o espírito daqueles que as apreciam quando estes não conhecem sua natureza mimética⁶⁵. Para justificar tal afirmação, passa a perquirir acerca do que seja a imitação. Tomando como exemplo a forma *cama*, apresenta que existe um sem-número desses objetos, feitos por obreiros vários. No entanto, a forma *cama* em si mesma não é modelada por nenhum artesão, mas existe à parte, oriunda da própria divindade que é fonte de todas as outras formas nas quais se espelham os objetos feitos pelo humano. Em seguida, tem-se o aparecimento do artista: o pintor cria uma cama, embora não exatamente o objeto *cama*. O filósofo dirá que o artista cria uma *aparência*, e, disso, conclui que existem três espécies de camas: a primeira, que existe na natureza das coisas – a forma de cama em si; a segunda, feita pelo artesão; e a terceira, a do pintor. A divindade seria o criador natural da forma; o marceneiro, o artífice do objeto; e o pintor, o *imitador* da obra do artífice. O filósofo conclui, neste ponto, que a obra do pintor está afastada em três graus da verdadeira natureza das coisas⁶⁶.

O artista, entendendo-se nesta definição, conforme alega Platão, sobretudo o poeta trágico, em seu predicado de imitador, não conhece a verdade. Nem mesmo em seu segundo grau (o do artesão). Ele conhece apenas a aparência – produz sombras. Quando se debruça sobre questões morais e estéticas, o correto e o errado, o feio e o belo, não pauta sua criação pela verdade, mas por sua aparência, que corresponderá ao que parece belo à multidão dos espectadores⁶⁷ – isso encontra um interessante eco na definição de verossimilhança posta por Jacques Scherer, mencionada anteriormente.

Há, assim, motivos suficientes para que a arte mimética não seja bem-vinda na

⁶⁴ RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 28.

⁶⁵ PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 321.

⁶⁶ Idem, p. 322.

⁶⁷ Idem, p. 328.

república platônica ideal. Cabe dizer, no entanto, que Platão prevê que certo tipo de poesia seria bem-vinda: a poesia útil ao governo das paixões. Os hinos religiosos e a poesia encomiástica às virtudes civis, ou seja, a obra de arte vinculada a um pressuposto ético, esta seria útil à república ideal⁶⁸. Razão pela qual Jacques Rancière identificará o conceito platônico, cujo lugar político e social que reserva à imitação é determinado conforme uma ética das identidades que precede a autonomia da representação, como *regime ético da arte*⁶⁹.

Ao estabelecer que a arte deva submeter-se ao referencial ético, Platão inaugura o sentido técnico de representação como correspondência, imitação. Esse procedimento, para o filósofo, resulta em uma obra de arte apartada da verdade, com o agravante de poder *parecer-se* com ela aos olhos da comunidade, sem necessariamente possuir, no entanto, qualquer propriedade que sirva à edificação humana. A maneira de ler a mimesis como algo concernente ao *ethos* da comunidade impede à representação a autonomia como imagem *sobre algo*, causando uma pretensa confusão de identidades.

Se a conceituação platônica parece afastada do drama na época de Shakespeare, basta lembrar, conforme foi colocado anteriormente, que as discussões em torno do teatro na Inglaterra do século XVI versaram basicamente sobre sua boa ou má influência diante do conjunto dos espectadores. A interminável controvérsia sobre a fiabilidade moral dos espetáculos foi um tópico recorrente que canalizava oposições aos governos Tudor.⁷⁰ Segundo Claude-Gilbert Dubois, a reprodução do modelo ideal, explicada pelo conceito de *mimesis*, no contexto renascentista, se divide em duas perspectivas:

For the classically educated, this explanation is linked to that Platonic concept which makes the Idea into the model generating all beauty from which image are reproduced in imperfect or degraded form [...]. For the less scholarly circles, the morality of obedience, which is the ethical foundation of traditional society, proposes the reproduction in everyday behavior of model modes of conduct established as norms or secular rites.⁷¹

⁶⁸ Idem, p. 335.

⁶⁹ RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 35.

⁷⁰ Marvin Carlson apresenta um exemplo interessante da importância desse tema: “em 1584, a Universidade de Oxford apresenta como tese para obtenção do título de *Master of Arts* a questão: ‘Devem ou não ser as apresentações dramáticas proibidas num Estado bem-organizado?’”. CLARK, Andrew. *Register of the University of Oxford*, Oxford, 1887, v. II, pt.I, p.171 *apud* CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: UNESP, p. 77.

⁷¹ DUBOIS, 1984, p. 461. «Para os educados classicamente, essa explicação está ligada ao conceito platônico que faz da ideia o modelo que gera toda a beleza, a partir da qual a imagem é reproduzida de forma imperfeita ou degradada [...]. Para os círculos menos acadêmicos, a moralidade da obediência, que é o fundamento ético da sociedade tradicional, propõe a reprodução, no comportamento cotidiano, de modelos de conduta estabelecidos como normas ou ritos seculares.» Tradução livre.

A imitação possui uma face acadêmica, que retoma Platão, e uma face social, em que se manifesta como normatividade e hierarquia. Para Guy Boquet, os critérios da representação platônica traduzidos em uma moral da obediência situam-se dentro de um pensamento geral, difuso, sobre a ordem hierárquica da sociedade e da natureza. Segundo o autor:

Nesse sistema cosmológico que amalgama o cristianismo medieval às especulações neoplatônicas redescobertas pelos humanistas, a unidade do plano divino é assegurada por um jogo de correspondência entre os diversos níveis de conhecimentos, universo espiritual, macrocosmo do mundo físico, corpo político e social, microcosmo do ser humano.⁷²

A representação é dotada de uma racionalidade que organiza não apenas a produção artística, mas a própria experiência política. Essa condição evoca o entendimento de Jacques Rancière, quando define, entre os regimes de partilha do sensível, a forma de visibilidade chamada *regime poético*, ou *mimético*. Um regime de arte, para Rancière⁷³, é um tipo específico de relação entre a produção e veiculação das artes e suas formas de visibilidade. Para o autor, a lógica representativa da arte produz um recorte ordenado da experiência política, isolando a imitação num espaço próprio que define seu papel social. Para o Antigo Regime, a referência de Rancière é o cânone aristotélico da representação: a arte identificada como campo isolado do domínio dos demais fazeres, fundado no estatuto da imitação como construção segundo pressupostos poéticos mais do que como cópia ou simulacro visando o verdadeiro. Isso o entendimento de Dubois sobre o gesto da simbolização, que, juntamente da mimesis, define o que o autor pensa por *imaginário renascentista*. O simbólico não aduz à verdade, ele é justamente “a expressão de uma falha, de uma impossibilidade de acesso ao real”⁷⁴.

A prática identificada como artística, no *regime mimético*, é regida em sua produção e reconhecimento pelo conceito de *mimesis*. Dentre todas as atividades estéticas, aquelas que executam imitações se destacam como saber-fazer em sua lógica e normatividade própria. A representação possui, no *regime mimético*, uma relação de analogia com a hierarquia das posições sociais que definem o sistema de visibilidade da arte. A hierarquia dos gêneros simula a dignidade dos temas (por exemplo, a tragédia e a comédia) e remete à estrutura da sociedade. O estatuto da representação é articulado com a maneira como a comunidade distribui a

⁷² BOQUET, Guy. **Teatro e Sociedade**: Shakespeare. Tradução de Berta Zemel. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, p. 18.

⁷³ RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 30.

⁷⁴ DUBOIS, Claude-Gilbert. **O Imaginário da Renascença**. Brasília: Editora da UnB. 1995, p. 64.

experiência política. “A arte é pensada como forma de inscrição ou partilha do sentido de comunidade”⁷⁵.

A relação entre palavra e ato referida por Rancière como característica do *regime mimético*, a encontramos corroborada pelo entendimento de Roland Barthes. A relação entre *logos* e *praxis* é apontada por Barthes em seu estudo sobre Racine – a base da tragédia é a palavra, a palavra é a ação. “*La réalité fondamentale de la tragédie, c’est donc cette parole-action*”⁷⁶. O princípio da palavra como ato, e da ação como palavra, é um caractere da visão hierárquica da sociedade, centrada na palavra real, do monarca que tem a prerrogativa de falar com a eficácia daquilo que é lei, mesmo que a realidade o contradiga.

A palavra estabelece em relação à ação o *stade du miroir* que a imagem, para Dubois, reproduz em relação ao objeto. *Reprodução e significação* são as duas categorias que definem o processo que, paulatinamente, dá ao trabalho artístico não somente a capacidade de dar a ver uma imagem, mas que também a dota de significado.

Assim, o semiótico dialoga com o mimético. A produção estética dos séculos XVI e XVII tem em grande conta o uso dos signos para representar a mensagem de uma comunidade hierarquizada. Não apenas nos retratos de monarcas, onde tais caracteres são explícitos – como retrato de Elizabeth I conhecido como *Armada Portrait* (Figura 3), atribuído a George Gower, entre numerosos exemplos semelhantes⁷⁷. Pelo contrário, em qualquer obra, de acordo com os referenciais aqui usados, é possível encontrar a interface entre a produção da imagem e a produção de significado. A tela do quadro não é somente uma superfície onde se distribuem as cores, o palco não é apenas um espaço geométrico de madeira onde dialogam os atores. Longe disso: são espaços de produção e difusão de significados via representação. Significados que, no entanto, precisam ser decodificados.

⁷⁵ RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 31.

⁷⁶ BARTHES, Roland. **Sur Racine**. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 152. “A realidade fundamental da tragédia é, portanto, essa palavra-ação”. Tradução livre.

⁷⁷ O compilado de ensaios de Roy Strong é um exemplo de estudo da tradição retratística real inglesa no período Tudor. STRONG, Roy. **The Cult of Elizabeth** – Elizabethan portraiture and pageantry. California: University of California Press, 1977.



Figura 3: Gerge Gower (atribuído) (c.1540–1596). *Armada Portrait*. Londres, 1588. Óleo sobre tela. Woburn Abbey.

A obra de arte está em um lugar ambíguo entre o espelho formal da natureza e o enigma. O entendimento de Dubois da representação como *mimesis* e *semiosis* coloca a representação como uma presença a ser apreciada e um enigma a ser decifrado. *Macbeth* pode ser lido como um jogo de referências bíblicas entre Shakespeare e Jaime I. Nenhuma linha da peça é irrelevante, trata-se de um conjunto de enigmas que refere uma porção de fontes do Velho e do Novo Testamentos, além de outros escritos e da fonte cronística.

A ideia de *decifração* remete à própria postura do leitor diante do texto. Segundo Robert Zaller⁷⁸, em seu estudo sobre as crônicas do período Tudor, o paradigma do leitor como descobridor emerge nesse contexto de transformações da prensa e das práticas de leitura, bem como do impacto da reforma luterana nos costumes. A posição do leitor é deslocada cada vez mais da recepção passiva para a decifração consciente e crítica do texto⁷⁹. Os manuais determinados a ensinar a boa escrita, de modo a instruir e deleitar o leitor mais exigente, são exemplos da importância de se dominar o texto como técnica – além das poéticas mencionadas anteriormente, as numerosas *Ars Historica*, tratados dedicados à escrita da história⁸⁰, também

⁷⁸ ZALLER, Robert. King, Commons and Commonwealth in Holinshed's *Chronicles*. In: *Albion*. Vol. 34. North American Conference on British Studies, 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i387323>. Acesso em: 011 jun. 2020.

⁷⁹ Idem, p. 374.

⁸⁰ LOPES, Marcos Antônio. *Ars Historica no Antigo Regime: a História antes da Historiografia*. Varia hist. vol.24 n.º.40. Belo Horizonte, jul/dez. 2008.

são exemplos. A escrita é vista então como uma ciência, um saber-fazer como o do pintor, exposto ao julgamento do apreciador e, ao mesmo tempo, determinado a transmitir uma mensagem e ser decodificada através de um véu de beleza hermética.

É possível notar como a posição do leitor diante do texto é análoga à do público no espetáculo teatral ou à do apreciador da pintura, não a de receptor indiferente, mas a de analítico das proezas técnicas do enunciador. O espectador no teatro é análogo ao observador do quadro de Velázquez.

Pautado nas regras das unidades de tempo, ação e lugar, o drama realiza a teatralização da narrativa encontrada no mito ou na historiografia, como o quadro transfigura em pintura a idealização da natureza visual. Segundo Dubois, “[...] *a text or an esthetic work has a holographic aspect; without this polyvalence it is not an esthetic work, but an informative message*”⁸¹. Roger Chartier corrobora o aspecto polivalente que a representação concede ao texto e vai além: o desvio da relação de representação confundirá a imagem refletida pelo objeto real. O entendimento do autor é muito pertinente para a presente análise porque toca no ponto crucial do uso da representação para significar estatutos sociais.

Chartier toma os modos de representar como elementos essenciais de uma ordem política moderna, centrada na autoridade leviatânica do Estado. Inicialmente realizada na imagem do monarca como pretense reflexo harmônico da sociedade hierarquizada, a representação é o procedimento sobre o qual se constitui a própria legitimidade do corpo político. Cito novamente:

A representação se transforma em máquina de fabricar respeito e submissão, em instrumento que produz uma imposição interiorizada, necessária lá onde falta o possível recurso à força bruta.⁸²

É possível ver, nesse estatuto fundamental da *mimesis* na modernidade, a estética primeira a que Rancière se refere em *A Partilha do Sensível*, estética que precede a experiência política definindo a comunidade como um sistema de formas compartilhado⁸³. Também para Dubois, a ilusão mimética normatizada pelas regras da poética expressa um desejo de unidade que remete ao corpo político:

⁸¹ DUBOIS, 1984, p. 471. “[...] um texto ou uma obra estética tem um aspecto holográfico; sem essa polivalência, não é um trabalho estético, mas uma mensagem informativa.” Tradução livre.

⁸² CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, p. 75.

⁸³ RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 59.

*The rule of the unités is not a guarantee of truth. It expresses an ambition refers us back to an ideology or to a phantasmagoria of universal reason and of Absolute Unity which are the springboards of an absolutism and of a totalitarianism which discover their actual purposes in the classicism of Louis XIV as much as in the neo-classicism of Napoleon.*⁸⁴

Apesar de nem tudo no texto ser signo de estrutura social, conforme Chartier adverte⁸⁵, a literatura dramática precisa ser considerada em sua inerência com o elemento do público. Para isso, é necessário apontar suas estratégias de persuasão, cânones retóricos, recortes temáticos, fontes, entre outros âmbitos de análise que revelam fatores externos que atuam sobre sua lógica interna.

Foi a busca que se procurou esboçar neste capítulo. O próximo discorrerá sobre um aspecto importante da tragédia histórica: sua fonte. Se ninguém deveria ir ao teatro pensando em aprender história, como vimos dizer no começo deste capítulo Hédélin d’Aubignac, pode-se dizer que William Shakespeare pensava o mesmo? Como o dramaturgo inglês lida com o “modelo imperfeito” da história para compor sua pintura, para nos mantermos na analogia do tratadista francês? O que e como a mimese shakespeariana transforma o enredo historiográfico escolhido para ser terreno de tragédia?

⁸⁴ DUBOIS, 1984, p. 477, grifo no original. «A regra das *unités* não é uma garantia da verdade. Expressa uma ambição que nos remete a uma ideologia ou a uma fantasmagoria da razão universal e da Unidade Absoluta, que são os trampolins de um absolutismo e de um totalitarismo que descobrem seus verdadeiros propósitos no classicismo de Luís XIV, tanto quanto no neoclassicismo de Napoleão.» Tradução livre.

⁸⁵ “Por muito tempo, pareceu fácil o caminho que fazia concluir da análise temática de um conjunto de textos à caracterização de uma ‘mentalidade’ (ou de uma ‘visão do mundo’ ou de uma ‘ideologia’), e depois fazia passar desta a uma atribuição social unívoca. A tarefa parece-nos simples quando cada série de discursos deve ser compreendida em sua especificidade, isto é, inscrita em seus lugares (e meios) de produção e em suas condições de possibilidade, relacionada aos princípios de regulação que a ordenam e a controlam, e interrogada em seus modos de abonação e de veracidade.” CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000, p. 77.

2 DA CRÔNICA À TRAGÉDIA: A RECONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA HISTÓRICA AO DRAMA

The Tragedy of Macbeth (1606) é uma das peças mais curtas de William Shakespeare. Possui aproximadamente a metade do tamanho de *Hamlet* e concentra o peso de um dos enredos que mais explora a natureza do mal. O tema é ideal para isso: a crise instaurada por um regicídio. Crise que se abate na forma da tirania do usurpador, Macbeth, cuja consciência é vitimada pelo próprio ato de violação do corpo do rei – por extensão, o corpo político da monarquia. Somente com a morte do tirano, ao fim da peça, o equilíbrio é restabelecido. A fim de manter a coroa, Macbeth precisa praticar uma série de outros crimes além do regicídio, processo contínuo que resultará em sua morte ao fim da peça. *Macbeth* é uma ponderação sobre o rompimento e o restabelecimento de uma ordem relacionada à natureza das coisas, uma reflexão sobre a possibilidade do atentado simultâneo contra o rei e contra Deus. É importante, para o desenvolvimento deste capítulo, que seja feito um breve resumo da peça.

O espaço geográfico é a Escócia. A narrativa é aberta por três bruxas, sob um cenário indicado com trovões e relâmpagos.⁸⁶ Criaturas sobrenaturais que figuram no quadro da simbologia demonológica dos séculos XVI e XVII, que moviam o direito canônico na Inglaterra e no continente em processos recorrentes e inspiravam obras como a *Discovery of Witchcraft*, de Reginald Scot e o tratado em forma de diálogo escrito por James I, *Demonology*⁸⁷. As irmãs bruxas iniciam apresentando o tom do drama, no qual o bem e o mal, o feio e o belo, se confundem⁸⁸.

A segunda cena mostra um homem ensanguentado que narra ao rei Duncan a vitória do bravo Macbeth sobre a rebelião. Nota-se a presença, já nesta cena, de um importante signo usado na peça: o sangue. O homem coberto do sangue de seus ferimentos anuncia as proezas do sanguinário Macbeth, que divide o corpo do inimigo em dois e finca sua cabeça nas ameias. “*What bloody man is that?*”⁸⁹, pergunta Duncan referindo-se ao personagem, antes de louvar os feitos de seu futuro assassino.

⁸⁶ “Thunder and lightning. Enter three witches.” (I, i).

⁸⁷ Para uma edição atualizada e comentada do tratado de James I, ver NORMAND, Lawrence; ROBERTS, Gareth. **Witchcraft in Early Modern Scotland: James' VI's Demonology and the North Berwick Witches**. Liverpool University Press, 2000. Uma edição de época pode ser consultada em: JAMES I, **Daemonologie, In Forme of a Dialogue, Divided into three Books**, 1597. Project Gutenberg. Disponível em <http://www.gutenberg.org/ebooks/25929>. Acesso em: 11 jun. 2020.

⁸⁸ As representações da inversão, como antecipações ou reverberações do crime político, serão abordadas no quarto capítulo deste trabalho.

⁸⁹ “Quem é esse homem todo ensanguentado?” (I,ii) Tradução de Elvio Funck.

O sangue permanece ao longo da tragédia como o mais recorrente personagem: o sangue nas mãos do protagonista logo após o assassinato poderia tingir de rubro o oceano verde (II, ii); o sangue será o elemento-chave de que Macbeth e sua esposa cúmplice se utilizam para tentar criminalizar os camareiros do rei pelo assassinato (II, i); também está nas mãos sonâmbulas de Lady Macbeth às portas da loucura (V, i). Harold Bloom afirma que o sangue é o elemento básico da imaginação do herói dramático em Macbeth: “o sangue lhe faz oposição, e essa força oposta o impele a derramar mais sangue”⁹⁰, como o próprio protagonista atormentado diz: “*It will have blood, they say: blood will have blood.*”⁹¹ (III, iv).

O encontro de Macbeth com as bruxas ocorre ainda no primeiro ato, quando estas lhe revelam seu destino como *thane*⁹² e futuro rei. Banquo, que o acompanhava, é referido como pai de uma linhagem de reis. Esse encontro, e a imediata confirmação de uma das previsões das bruxas com sua nomeação como *thane* de Cawdor, desencadeiam na imaginação do soldado o processo que o levará a assassinar o rei. Mas não é lícito transferir a responsabilidade do erro trágico, o regicídio, de Macbeth às entidades sobrenaturais. Como ressaltam alguns estudos⁹³, as bruxas, de fato, jamais dizem que Macbeth precisa matar para tornar-se rei, isso ele faz por vontade própria, após angustiada ponderação junto de sua esposa. As bruxas revelam-se capazes de prever o futuro, sem, no entanto, interferir diretamente nele.

Após ser consagrado com o novo título de nobreza, Macbeth, favorito do rei Duncan, recebe o monarca em seu castelo, não sem antes ter escrito a sua esposa uma carta em que a informa sobre seu projeto. Lady Macbeth é, nas cenas finais do primeiro ato, apresentada como a antinomia convicta da insegurança de seu marido em perpetrar o assassinato. Ela atuará sobre o protagonista para encorajá-lo a cumprir seu plano de tomar um atalho para a coroa. Pode-se supor que Macbeth revela-se inseguro nesse primeiro estágio por conhecer, de sua experiência no campo de batalha, o peso da morte sobre os ombros. Enquanto a esposa, jamais tendo matado, cobra-lhe cegamente que sua coragem iguale seu desejo pela coroa. Futuramente, Lady Macbeth mostra-se muito mais sensível do que o marido às cargas do remorso, enlouquecendo e tirando a própria vida.

⁹⁰ BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 637.

⁹¹ “Dizem que vai haver sangue: o sangue vai gerar sangue.” (III, iv) Tradução de Elvio Funck.

⁹² Título próximo a *barão*, para a tradução de Elvio Funck, ou de *chefe*, para a de Rafael Raffaeli. Alguns tradutores, como Barbara Heliodora, preferem não traduzir o termo. A palavra *thane* vem de *thegn*, que em inglês arcaico indica “aquele que serve”. O *thane* é dono de suas terras, que são transmitidas hereditariamente, em troca de serviço prestado a seu senhor (rei). Os deveres do *thane* incluem serviço militar e administrativo, tanto em nível local quanto aonde o rei indica. Isso aponta que a relação entre o *thane* e o rei era de vassalagem. KENYON, J. P. **The Wordsworth Dictionary of British History**. Hertfordshire: Wordsworth, 1994.

⁹³ Ver BLOOM, 2011, pp 632-665; GALIAN, 2010, p.200.

Nas primeiras cenas do segundo ato é que ocorre o regicídio. Lady Macbeth embebeda os camareiros e Macbeth apunhala Duncan em seu leito. A esposa mancha os camareiros com o sangue do rei e coloca os punhais do crime nas suas mãos. Mostra-se estoica diante das perturbações narradas pelo marido após o ato, ironicamente mencionando a loucura que a acometerá adiante: “*These deeds must not be thought after these ways: / So it will make us mad.*”⁹⁴ (II, ii).

O assassinato é descoberto, e Macbeth aniquila os camareiros do rei, justificando o ato pela raiva que sentiu dos pretensos regicidas (II, iii). Malcolm e Donalbain, os dois filhos de Duncan, sob suspeita, fogem da Escócia e Macbeth é coroado rei.

No ato III, inicia-se o banho de sangue que Macbeth precisa empreender buscando manter a coroa. Sua ambição não cessa com a morte de Duncan. Tendo em vista que, ao início da peça, as bruxas anunciam seu companheiro Banquo como pai de reis (I, iii), Macbeth entende necessário livrar-se dele e do filho para garantir sua própria sucessão no trono da Escócia. Isso também é feito dado que Banquo era a única testemunha das previsões recebidas pelo protagonista. Assim o faz, mas seus mercenários deixam Fleance escapar (III, iii). Esse episódio é significativo tendo em vista que o Rei Jaime I, para cuja apreciação a tragédia provavelmente fora escrita, é da linhagem Stuart, que teria sido fundada por Fleance, conforme será melhor analisado adiante neste trabalho.

Na cena IV do ato III, a cena do banquete, Macbeth alcança o ponto mais crítico de sua instabilidade psicológica. O banquete conta com a participação dos nobres que outrora constituíram o círculo de Duncan – com exceção de Macduff, cuja ausência justificará o ataque paranoico do tirano à família do nobre. No banquete, Macbeth é confrontado com uma fantasmagoria de Banquo, a quem mandara assassinar naquela noite. Lady Macbeth intervém para assegurar aos convidados que a crise nada mais é do que um mal que o marido sempre houvera possuído (III, iv). A partir dessa cena, Macbeth recuperará sua estabilidade mental, mesmo que seja na forma de uma fúria insaciável, enquanto Lady Macbeth, que tanta firmeza demonstrara até ali, sucumbe rumo ao suicídio.

O ato IV abre-se com o segundo encontro do protagonista com as bruxas que, no início da tragédia, previram sua consagração. Neste ato, encontram-se as passagens da personagem Hécate atribuídas a Thomas Middleton (1580-1627). Macbeth descobre, a partir das visões das bruxas, que não tem a temer nada de homem que tenha sido parido de mulher, e que não cairá até que o bosque de Birnam se mova contra o castelo de Dunsinane. As aparições também lhe

⁹⁴ “Estas ações não devem ser consideradas desta forma; se o forem, nos deixarão loucos.” (II,ii) Tradução de Elvio Funck.

revelam um desfile de reis, todos descendentes de Banquo (IV, i), o último dos quais carrega um orbe triplo – provável alusão ao próprio Jaime I, rei da Inglaterra, da Escócia e da Irlanda à época da composição da peça.

A cena II do ato IV traz a monstruosa matança da família de Macduff, como retaliação por sua fuga. A mando do tirano, são assassinados a esposa e os filhos do nobre. Uma das crianças é assassinada no palco. Apesar de o teatro elisabetano ter muito menos reservas acerca de combate e mortes em cena que os palcos clássicos francês e italiano, mais cautelosos e ciosos do modelo sofocliano, ainda assim o assassinato de uma criança em cena é um momento chocante da peça. Os outros filhos de Macduff têm sua morte narrada na cena seguinte, em que o nobre é informado dos fatos (IV, iii). Ele encontra-se refugiado na Inglaterra, junto de Malcolm, um dos filhos do rei morto. Longe das terras escocesas, planejam retomar o trono do usurpador e restabelecer a ordem política legítima. Da Inglaterra, recebem notícias do estado da Escócia sob Macbeth e solicitam auxílio do rei Edward, o Confessor, apenas mencionado nos diálogos. As cenas deste ato são importantes para se analisar as figurações antinômicas de ordem e desordem na peça e suas vinculações político-teológicas, assunto que será tratado no quarto capítulo deste trabalho.

O ato V é aberto com a cena das crises de sonambulismo de Lady Macbeth, quando sua sanidade está completamente perdida enquanto a guerra se arma fora do castelo. As cenas da peça passam a ser rápidas neste ato, tão curtas que parecem transparecer o ritmo eufórico dos acontecimentos que redundam no combate entre os exércitos. Há quem diga que o caráter vertiginoso do desfecho pode se dever à peça ter sido encomendada para uma ocasião específica e finalizada às pressas⁹⁵. Enquanto Malcolm e os nobres que o apoiam organizam sua investida a Dunsinane (V, ii), Macbeth, cegado pela profecia de que não será vencido até que o bosque de Birnam se mova, veste-se para a luta, sem querer ouvir quaisquer conselhos contrários, e exige que matem os soldados seus que demonstrarem medo (V, iii).

Na cena V do quinto ato, o protagonista é informado da morte de sua esposa, experiência que lhe faz pausar do ritmo frenético do fim da peça para a melancólica constatação da fragilidade e do valor ilusório da vida humana. Em seguida, o mesmo mensageiro traz a notícia insólita de que o bosque está caminhando em direção à fortaleza. Trata-se do estratagema que os soldados de Malcolm utilizam para avançarem às escondidas (V, iv).

⁹⁵ Por exemplo, Bárbara Heliodora: “O texto foi provavelmente copiado de um *prompt-book*, livro de contrarregra já todo preparado como roteiro de espetáculo, segundo ensaios. A modesta dimensão de *Macbeth* levou a incontáveis teorias a respeito do fato [...]. A razão da suposta pressa seria a necessidade de uma apresentação na corte de Jaime I.” HELIODORA, Barbara. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 5.

Consciente de não ter opção senão lutar, Macbeth vai a campo.

Enquanto aliados de Macduff e Malcolm presenciam os soldados do tirano voltando-se contra seu senhor (V, vii), Macbeth, em combate, elimina seus adversários preocupando-se somente com qual homem, entre eles, não teria sido parido por mulher, condição que as bruxas anunciaram para sua morte. A cena VIII traz seu encontro com Macduff, e, ao revelar a proteção que a profecia o garantia, Macbeth é acometido pelas palavras de Macduff, que lhe diz ter nascido de cesárea. Por fim, Macbeth cai morto. A cena IX traz o breve remate da peça, quando Malcolm, novo rei, e os demais nobres sobreviventes se encontram para declarar o fim da guerra. Macduff traz a cabeça de Macbeth e profere: “*The time is free*”⁹⁶ (V, ix), ao que todos seguem para a coroação do filho de Duncan como rei.

A peça é finalizada com fanfarra, desfecho que marca a celebração do reequilíbrio, uma comunidade erguida sobre os escombros de um governo violento e legitimada pela coroação do rei *de juris*. Ou seja, o rei alçado à coroa pelo direito, em vez daquele que se alçou pelo assassinato. A rigor, Macbeth também sofre um regicídio, mas as condições de sua ascensão comprometeram sua legitimidade. Essa questão será analisada no quarto capítulo deste trabalho.

2.1 AS CRÔNICAS DE HOLINSHED

Não só por tratar de uma matéria delicada como o regicídio, mas também por ser uma composição em rica em possibilidades de leitura, a peça constitui objeto ideal para a investigação histórica. Segundo Victor Kiernan:

Shakespeare pertenceu a um período de transição no qual uma ordem antiga e seu panorama estavam esmorecendo ou desmoronando, e uma nova ordem ainda estava tomando forma. Havia convivência entre a história e a mitologia, a magia e a ciência, a teologia e a razão.⁹⁷

É fundamental para este trabalho analisar a fonte do enredo propriamente dito de

⁹⁶ “O povo está livre.” (V, ix) Tradução de Elvio Funck. Há tradutores, como Barbara Heliodora, que optam por traduzir o verso como “O tempo agora é livre”. A palavra *time* possui de fato ambas as acepções, a de *pátria* e a de *cronologia*. O duplo sentido é contemplado em *Macbeth*. A sentença de Macduff parece designar o reinado tirânico como uma interrupção no fluxo natural das coisas. Assim, dentro das demais referências à desordem cósmica constantes na peça, o tempo natural foi interrompido, e, com a morte do tirano e a coroação do legítimo rei, voltou a correr. A acepção de *pátria*, *povo*, é igualmente válida, já que a Escócia estaria sob uma tirania sanguinária e foi liberta. A representação do tempo é parte da simbologia da natureza em desordem que será analisada no quarto capítulo deste trabalho.

⁹⁷ KIERNAN, Victor. **Shakespeare** – poeta e cidadão. São Paulo: UNESP, 1999, p. 23.

Macbeth, que, como parte da obra shakespeariana, é extraído de narrativas históricas. O tema desta peça é retirado às *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, de Raphael Holinshed (1525-1582). O estudo da fonte da tragédia pode dizer muito sobre as indagações envolvidas em sua composição. Como podemos abordar a adaptação da fonte ao drama e que condicionamentos envolvidos na construção da tragédia é possível entrever? Em primeiro lugar, serão abordadas algumas questões teóricas sobre a relação entre o gênero da crônica e a historiografia, e em seguida o texto de Holinshed.

As informações biográficas sobre Raphael Holinshed são exíguas. Sabe-se que estudou na Universidade de Cambridge, mas nada é conhecido além do fato de ser um dos autores envolvidos em uma das mais imponentes obras históricas de sua época. Chamada *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, é um empreendimento a várias mãos - no mínimo, cinco intelectuais, além de Holinshed, trabalharam no texto⁹⁸. Não podemos, por isso, abordar as *Crônicas* como um texto homogêneo. A divergência de matizes entre seus autores não permite tomarmos a narrativa como uma instância unívoca, ignorando as diferenças entre o fazer histórico do período elisabetano e o nosso. Como os demais exemplares do gênero, as *Crônicas* de Holinshed incorporam textos anteriores, não necessariamente de maneira crítica, com graus variáveis de fiabilidade e presença constante da providência divina no curso dos eventos⁹⁹. Segundo Sophia Menache,

*[Chronicles] further show how vested interest, ideologies, and plain prejudices actually shaped the final form of medieval historiography, as it has reached us today. [...] Chronicles should be seen as another manifestation of medieval life, with little, if any, reflective, analytical, or critical value. The gap between medieval chronicles and modern historiography underscores completely different ways of probing, understanding, reconstructing, and representing the past.*¹⁰⁰

Apesar de a obra de Holinshed ser um exemplar cronístico do princípio da modernidade, Daniel Woolf afirma que a estrutura da crônica pouco mudou entre sua forma

⁹⁸ Além de Raphael Holinshed, trabalharam nas *Crônicas* o editor Reyner Wolfe, o clérigo protestante William Harrison (1534 – 1593), o poeta irlandês Richard Stanyhurst (1547–1618), o jesuíta e futuro mártir Edmund Campion (1540 – 1581), o tratadista John Hooker (1527–1601), entre outros, em menor escala (SUMMERSON, Henry, 2012, p. 48).

⁹⁹ Sobre as fontes de Holinshed, ver a minuciosa análise de Henry Summerson em *The making of Holinshed*, in KEWES, ARCHER & HEAL (2012), p. 61.

¹⁰⁰ MENACHE, Sophia. *Chronicles and historiography: the interrelationship of fact and fiction*. In: **Journal of Medieval History**, vol 32, 2006, p. 334. “[Crônicas] mostram como interesses, ideologias e preconceitos comuns moldaram a forma final da historiografia medieval, na forma como chegou a nós. [...] As crônicas devem ser vistas como outra manifestação da vida medieval, com pouco, se houver algum, valor reflexivo, analítico ou crítico. A lacuna entre as crônicas medievais e a historiografia moderna evidencia formas completamente diferentes de provar, entender, reconstruir e representar o passado.” Tradução livre.

medieval e os exemplares da modernidade, mesmo após a difusão da prensa¹⁰¹. O planejamento inicial da obra foi elaborado por Reyner Wolfe, editor e impressor próspero de Londres ao longo da segunda metade do século XVI. Inicialmente projetada como uma *chronica universalis*, com a morte de seu editor em 1573 a obra foi levada a cabo por seu assistente, Raphael Holinshed e restrita à história e geografia das ilhas britânicas em uma linha temporal das origens bíblicas ao reinado de Elizabeth I. A primeira edição é publicada em 1577, em luxuoso volume de cerca de dois mil e oitocentos fólios, um dos mais ambiciosos textos históricos do século¹⁰². A obra foi novamente editada em 1587, após filtro de censura, ampliado com novas sessões e ortograficamente mais uniforme¹⁰³.

O trabalho ganhou *status* de autoridade histórica e foi um dos mananciais de narrativas a que produção da literatura elisabetana recorre. John Fletcher e Thomas Dekker são exemplos de autores que retiraram às Crônicas os temas de suas tragédias. Shakespeare deve à obra o enredo de *King Lear*, *Macbeth*, *Cymbeline*, bem como do conjunto de suas peças históricas inglesas. Segundo Paulina Kewes¹⁰⁴, a prosa historiográfica influencia a própria constituição do drama histórico elisabetano como gênero, que tomará à história não só os temas, mas o próprio método de exposição cronológico sequencial e o providencialismo.

Além disso, as Crônicas de Holinshed referem uma consciência histórica, uma maneira de perceber e sistematizar o passado em texto. Estudada por Daniel Woolf em *The Social Circulation of the Past*¹⁰⁵, a *consciência de mudança* no século XVI, se manifesta no

¹⁰¹ WOOLF, Daniel. **Reading History in Early Modern England**. Cambridge: University of Cambridge Press, 2000, p. 19.

¹⁰² ZALLER, Robert. King, Commons and Commonweal in Holinshed's *Chronicles*. In: **Albion**. Vol. 34. North American Conference on British Studies, 2002, p. 371. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i387323>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

¹⁰³ Para compilação das diferenças entre uma edição e outra após a censura, ver CLEGG, Cyndia Susan, *Censorship*, in ARCHER, HEAL & KEWES (2012), p. 50.

¹⁰⁴ KEWES, Paulina (ed.). The Elizabethan History Play: a True Genre? In: **A Companion to Shakespeare's Works**. Londres: Blackwell Publishing Ltd, 2003, p. 176. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9780470996546.ch9>, acessado em 28 de abril de 2019

¹⁰⁵ WOOLF, Daniel. **The Social Circulation of the Past: English Historical Culture 1500-1730**. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 55.

pensamento humanista na ideia de declínio e ascensão históricas¹⁰⁶. Porém, essa consciência parte de um processo geral de transformações econômicas e culturais, catalisada pela Reforma, pela colonização das Américas, pelas descobertas na arte, entre outras inovações nos demais âmbitos da vida. O interesse na reconstrução da história, na história como gênero de texto, é uma das formas de manifestar a consciência de mudança em relação ao passado, fazendo com que o texto histórico seja uma experiência de percepção do tempo baseada na diferença. Para, Robert Zaller esse modelo de exposição histórica guarda relações com a própria forma do drama:

*History was perceived as a series of morality plays revolving around stock figures and subjects: just or unjust, loyal, or rebellious subjects, war and tumults, natural and divine visitations, deeds to be praised or reprehended. The chronicler himself was the faithful mirror of the events he recorded, and whatever dialogic or dramatic tension was involved in their telling, their true significance emerges in the end.*¹⁰⁷

Uma tensão, um desequilíbrio cuja exposição, atestada pela fidelidade do cronista aos eventos narrados, é rematada por um desfazimento de nós e a entrega de seu significado. Tensionando a relação entre fato e ficção em crônicas do século XIV, Sophia Menache pergunta em que grau se deve pensar o gênero da crônica como historiografia:

If by history we mean 'a recorded narrative of past events', the definition found in popular dictionaries, it would seem that fourteenth-century chronicles deserve this designation. If, on the other hand, by history, we mean to include additional criteria, such as an analytical and critical

¹⁰⁶ Um exemplo disso é a ideia de *idade média*. A idade média como conhecemos não existe para Shakespeare, como bem aponta Bruce Smith. A primeira citação conhecida na Inglaterra do termo *middle ages* é de John Foxe, em *The Actes and Monuments of These Latter and Perilous Dayes* (primeira edição em 1559), ao referir o período compreendido entre a igreja cristã original e sua pretensa restauração pelo movimento da reforma protestante. Isso ajuda a pensar como o passado é passível de uma visão mais ou menos sistemática, amparada nas antíteses de ascensão e declínio (SMITH, Bruce. Shakespeare's Middle Ages, in MORSE, Ruth; COOPER, Ellen; HOLLAND, Tom (eds.). **Medieval Shakespeare**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 22). Sobre a obra de John Foxe, vale mencionar que é conhecida como *Livro dos Mártires*. Trata-se de uma compilação de narrativas de cunho biográfico de cristãos perseguidos por governos tirânicos desde Jesus até os protestantes sob o reinado de Maria Tudor (1553 – 1558). Entre eles, Foxe inclui o arcebispo Thomas Cranmer, levado à fogueira em 1556, em Oxford. Cranmer é o principal responsável, apesar de não o único, pelo *Book of Homilies* (1547) no contexto da reforma anglicana, de onde é extraído o texto estudado no próximo capítulo deste trabalho. A narrativa da morte de Thomas Cranmer presente no *Livro dos Mártires* foi aproveitada no último drama histórico escrito por William Shakespeare, *Henry VIII* (1613), em que o personagem é apresentado com características que convergem para o arquétipo de um mártir, com a fé inabalável e a traição pelos maus conselheiros do rei.

¹⁰⁷ ZALLER, 2002, p. 373. « A história era percebida como uma série de peças morais que giravam em torno de figuras e assuntos conservados : temas justos ou injustos, leais ou rebeldes, guerra e tumultos, visitas naturais e divinas, atos a serem louvados ou repreendidos. O cronista era o espelho fidedigno dos eventos que narrava e, qualquer que fosse a tensão dialógica ou dramática envolvida em suas narrativas, seu verdadeiro significado surgia no final ». Tradução livre.

*approach to past events, then chronicles do not appear to constitute an additional stage in the development of modern historiography.*¹⁰⁸

A historiadora persegue a questão para além da semântica. A distinção entre o gênero da crônica e a historiografia moderna está na maneira como se entende o trabalho do historiador, seus meios compreender o passado diferenciando os âmbitos da atividade humana e os critérios de prova subentendidos no que chamamos de conhecimento histórico. Para Menache:

*Like any other human activity, historiography should be contextualized. Confusing chronicles and historiography seems to be an understandable mistake, like confusing memory collective and critical historiography. Still, when viewed from a modern, critical, historiographical perspective, chronicles seem to be not only different but also the opposite of modern historiography.*¹⁰⁹

Isso não significa, no entanto, que a crônica seja um gênero de narrativa destituído das disputas sobre o passado que também fazem da historiografia aquilo que a identifica¹¹⁰. Gabrielle Spiegel aponta que o próprio gênero cronístico é fluido, há múltiplos cânones que se associam a formas diferentes com que a crônica articula politicamente o passado e o presente¹¹¹.

A historiadora analisa crônicas francesas do século XIII. Segundo ela, é possível verificar uma transição entre o que chama de *tradição feudal*, que enaltece a ousadia, as proezas e outros tópicos ligados à cavalaria, e uma *historiografia real*, que, por sua vez salienta o papel do poder do rei, sua sabedoria e a aplicação da justiça, ao mesmo tempo que

¹⁰⁸ MENACHE, Sophia. Chronicles and historiography: the interrelationship of fact and fiction. In: **Journal of Medieval History**, vol 32, 2006, p. 334. « Se por história entendemos ‘uma narrativa de eventos passados’, definição encontrada em dicionários comuns, as crônicas do século XIV aparentemente merecem essa denominação. Se, por outro lado, pretendemos incluir na ideia de história critérios adicionais, como uma abordagem analítica e crítica de eventos passados, as crônicas não parecem constituir uma etapa do desenvolvimento da historiografia moderna ». Tradução livre.

¹⁰⁹ Idem, p. 345. “Como qualquer outra atividade humana, a historiografia deve ser contextualizada. Confundir crônicas e historiografia parece ser um engano compreensível, como confundir memória coletiva e historiografia crítica. Ainda assim, quando vistas de uma perspectiva moderna, crítica e historiográfica, as crônicas parecem não apenas diferentes, mas também o oposto da historiografia moderna ». Tradução livre.

¹¹⁰ Febvre, em *Combates pela História*: “Sabemos que os fatos, esses fatos diante dos quais nos intimam tantas vezes a inclinar-nos devotadamente, são outras tantas abstrações – e que, para os determinar, é preciso recorrer aos testemunhos mais diversos, e por vezes mais contraditórios – entre os quais, necessariamente, escolhemos. De maneira que sabemos que essa coleção de fatos que nos apresentam tantas vezes como fatos brutos que comporiam automaticamente um história transcrita no próprio momento em que os acontecimentos se produzem, tem ela própria uma história, e que é a dos progressos do conhecimento e da consciência dos historiadores. Tanto que, para aceitar a lição dos fatos, temos direito a reclamar que nos associem, antes de mais, ao trabalho crítico que preparou o encadeamento desses fatos no espírito de quem os invoca.” (FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 32).

¹¹¹ SPIEGEL, Gabrielle. Medieval Canon Formation and the Rise of Royal Historiography in Old France Prose. In: **MLN**, vol 108. John Hopkins University: 1993.

identifica a ética cavaleiresca com a desobediência e a desordem. Analisando a *Chronique des Rois de France* (séc. XIII), a autora diz:

*Thus, the progress of the Chronique entails not only a devaluation of chivalric morality, but a complementary valorization of a new set of royal virtues, one that places the claims of state above those of personal honor, that demands loyalty, obedience, and subordination.*¹¹²

Com isso, a autora busca apresentar como as crônicas estão envolvidas em processos políticos de seu próprio tempo. Textos do século XIII, como o analisado por Spiegel, são um primeiro ensaio da propagandística real incumbida de persuadir a aristocracia através da construção de uma imagem real e da representação dos eventos passados.

*The power of the representation of history on these works derives in large part from their respective social contexts and their relation to the social and political networks in which they are elaborated.*¹¹³

Na perspectiva de Gabrielle Spiegel, a natureza imprecisa do passado combinada com a autoridade que sua narrativa autoriza torna todo trabalho historiográfico um território de contestação, de disputa de vozes e silenciamentos inevitáveis. A crônica mostra-se, assim, como uma narrativa dedicada a tecer uma continuidade que dissimula episódios ou transformações adversas. Isso, o gênero teria em comum com boa parte da historiografia moderna.

Após levantar questões relacionadas à confusão entre historiografia e crônica, não se pode deixar de apontar uma segunda confusão, entre crônica e ficção. Se o registro da crônica for o oposto da historiografia moderna, conforme a visão anteriormente apontada de Sophie Menache, nem por isso está incluso no âmbito da ficção. Marianne Ailes chama atenção para essa dicotomia e o descabimento dela para crônicas do final da Idade Média:

Historians have traditionally been concerned with sometimes simplistic distinction between ‘truth’ and ‘fiction’; this was distinction not always clearly made in the early verse chronicles. These texts present they matter as factual truth, though written in a literary form which will make use of

¹¹² Idem, p. 647. Assim, o progresso da Crônica implica não apenas uma desvalorização da moralidade cavaleiresca, mas também uma valorização complementar de um novo conjunto de virtudes reais, que coloca as reivindicações de estado acima das de honra pessoal, que exige lealdade, obediência e subordinação. Tradução livre.

¹¹³ Idem, p. 652. “O poder da representação da história nessas obras deriva em grande parte de seus respectivos contextos sociais e de sua relação com as redes sociais e políticas nas quais são elaboradas. » Tradução livre.

*conventions of rhetoric to enhance an instructive or moral point.*¹¹⁴

Apesar de sua observação estar contextualizada no debate sobre suas fontes e estas pertencerem a um período muito mais recuado que a crônica aqui em tela neste trabalho, a observação é pertinente por demonstrar que a dicotomia entre fato e ficção não é adequada para situar a crônica como literatura ou historiografia. A crônica possui seu próprio cânone e estratégias de persuasão. O texto de Holinshed busca a factualidade e a ratificação do leitor quanto à providência histórica da comunidade. Tal ratificação é cobrada através dos critérios de abonação do discurso do cronista, que envolvem, entre suas estratégias, o recurso a evidências pretensamente passíveis de verificação pelo próprio leitor, “*Manie old sepultures are yet in the said inch*”¹¹⁵, diz Holinshed, conforme será visto logo adiante, o que dá o efeito de verdade aos acontecimentos narrados, já que seus vestígios podem ser testemunhados.

Desse modelo de abonação também derivam as descrições da contribuição dos príncipes ao devir da comunidade, como a criação de leis memoráveis e de fortificações, a proteção do reino e a beneficência ao povo – ambos, inclusive, presentes ao fim da sessão sobre Macbeth. Assim, a crônica oferece à posteridade uma superfície espelhada em que a comunidade pode se reconhecer.

2.2 O MACBETH DE HOLINSHED

Holinshed ocupa-se do reinado de Macbeth em um relato disposto de maneira linear e escrito com clareza: a exposição sobre o reinado de Duncan, o levante de Macdowald, a batalha contra Sven da Dinamarca, o regicídio, os anos prósperos do governo de Macbeth, os anos de tirania, e, por fim, sua queda e a restauração da linhagem de Duncan com a coroação de seu filho. Podemos dividir o texto em dois momentos: a primeira parte, voltada aos episódios de proteção do reino contra os dinamarqueses, ao impedimento de insurreições e outros tópicos que registram as virtudes de Macbeth como um distribuidor competente da justiça real pela espada, bem como a breve tomada do poder e os primeiros dez anos de seu

¹¹⁴ AILES, Marianne. Early French Chronicle – history or literature? In: **Journal of Medieval History**, vol 26, nº 3, 2000, p. 302. « Tradicionalmente, os historiadores preocupam-se amplamente com a distinção algumas vezes simplista entre "verdade" e "ficção". Essa distinção nem sempre foi feita de maneira clara nas primeiras crônicas em verso. Esses textos apresentam seus temas como verdade factual, embora escritos em forma literária, de onde o uso de convenções da retórica para aprimorar um caráter instrutivo ou moral do texto. » Tradução livre.

¹¹⁵ “Muitas das velhas sepulturas ainda estão naquele lugar.” (HOLINSHED, 1808, p. 268, tradução livre). Visto as crônicas de Holinshed não possuírem tradução consagrada em português, todas as traduções apresentadas para os fins deste trabalho são livres e de responsabilidade deste autor. A ortografia do inglês nas citações respeita a edição utilizada, que por sua vez preserva integralmente a ortografia da edição de 1587 das *Crônicas*.

reinado. E a segunda parte, dedicada aos sete últimos anos do reinado, em que a violência de Macbeth toma as rédeas e seu bom governo degenera. Assim, a crônica é estruturada principalmente sobre eventos que participam da composição dos caracteres das personagens de Duncan e Macbeth.

O cronista apresenta Macbeth como “*a valiant gentleman*”, que, não fosse sua crueldade, teria sido um dos mais dignos governantes do reino¹¹⁶. A caracterização de Duncan, por outro lado, coloca-se mormente em contraste. Duncan é “*soft and gentle of nature*”, um rei virtuoso cujo reino prosperou em tempos de paz, mas cuja negligência em punir insurgentes comprometeu sua administração:

*The beginning of Duncan reigne was verie quiet and peaceble, without annie notable trouble, but after it was perceived how negligente he was in punishing offenders, manie misruled person tooke occasion thereof to trouble the peace and quiet state of the common-wealth.*¹¹⁷

Segundo Robert Zaller, o estatuto da *commonwealth* em Holinshed cumpre papel central na argumentação. O recurso à comunidade funciona como providência, a verdade que resulta dos opostos que o cronista tensiona. O critério de verdade sobre o sentido dos eventos é obtido pela reunião de múltiplas vozes envolvidas nas situações de atrito, como síntese harmônica oriunda do embate dramático de posições discordes.

*In this sense, the chronicle was the triumph of the truth, but a truth that could only manifest in the hearing of all voices and the final, chorus-like assent of the community.*¹¹⁸

Para Zaller, é possível relacionar o drama à forma como o cronista usa as diferentes vozes da comunidade para sustentar uma ideia providencial da história no desfecho das situações de tensão. De fato, o enredo dramático é sempre encerrado com o acordo harmônico entre as partes remanescentes para firmar uma convivência futura, assim é em *Macbeth*, em *Romeu e Julieta*, *Julius Cesar*, nas demais tragédias e, sobretudo, nos dramas históricos. Segundo Agnes Heller, o desfecho da tragédia shakespeariana é sempre marcado pela

¹¹⁶ HOLINSHED, Raphael. **Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland**, vol 5. Londres: J. Johnson, 1808. Disponível em: <http://www.gutenberg.org>. Acessado em 28 de abril de 2019, p. 264.

¹¹⁷ “O início do reinado de Duncan foi muito tranquilo e pacífico, sem qualquer problema notável. Porém, após perceber-se o quanto era negligente em punir agressores, muitos criminosos aproveitaram-se disso para perturbar a paz e a tranquilidade da comunidade.” (HOLINSHED, p. 264, tradução livre).

¹¹⁸ ZALLER, 2002, p. 393. “Nesse sentido, a crônica era o triunfo da verdade, mas uma verdade que só podia se manifestar na audição de todas as vozes e no assentimento final, polifônico, da comunidade.” Tradução livre.

fundação de um novo contrato social¹¹⁹. Northrop Frye corrobora tal visão em seu conceito de tragédia da ordem, que engloba as peças shakespearianas em que a ação trágica é estruturada pela relação entre uma figura que representa a ordem, uma figura rebelde que a elimina, e, por fim, uma figura vingadora que, ao suprimir o rebelde, restaura uma nova versão da ordem perdida¹²⁰.

Holinshed representa Duncan como um rei virtuoso, mas omissos nas ocupações de guerra, meio cuja excelência de Macbeth é constantemente assinalada: “*Duncane haue proued a worthy king, and Makbeth an excelent capteine*”¹²¹. Ambos são figurados sempre como extremidades opostas de uma linha entre a clemência excessiva que beira o descaso e a diligência excessiva que beira a crueldade.

A rebelião de Macdowald, episódio que é usado posteriormente por Shakespeare para abrir a peça, possui relevância estrutural na narrativa do cronista, pois apresenta o valor guerreiro do futuro monarca numa situação-problema oriunda do desgoverno do monarca atual. O relato de um mensageiro ao rei Duncan da derrota da primeira força enviada contra o rebelde o deixou atônito:

*Makdowald thus hauing a mightie puissance about him, incountered with such of the kings people as were sent against him into Lochquhaber, and discomfiting them, by mere force tooke their capteine Malcome, and after the end of the battell smote off his head. This ouerthrow being noticed to the king did put him in wonderfull fear; by reason of his small skill in warlike affairs.*¹²²

Em razão de sua inaptidão para assuntos da guerra, o relato da decapitação do capitão assombrou o rei Duncan. Macbeth, ao lado de Banquo e outros nobres, assume o papel de levar a autoridade do rei contra o foco de instabilidade. A identidade de rei guerreiro era um forte fator de legitimação em um contexto em que a guerra possui um papel político decisivo. Em Holinshed isso é latente, e conforme Cybele Crossetti de Almeida essa mesma

¹¹⁹ HELLER, Agnes. What is Nature? What is Natural? In: **Time is out of joint – Shakespeare as Philosopher of History**. Londres: Blackwell, 2000.

¹²⁰ Os paradigmas dessa estrutura, para Frye, são *Macbeth*, *Julius Cesar* e *Hamlet*. Em paralelo à tragédia da ordem, os outros dois tipos estabelecidos pelo autor são as tragédias da paixão e as do isolamento. FRYE, Northrop. **Fools of Time**. Toronto: University of Toronto Press, 1967.

¹²¹ “Duncan provou ser um rei honrado, e Macbeth um excelente capitão.” (HOLINSHED, 1808, p. 264, tradução livre).

¹²² “Macdowald, reunindo seu grande exército, encontrou as forças do rei enviadas a Lochaber contra ele. Desbaratando-as, capturou seu capitão Malcom e, após o fim da batalha, arrancou sua cabeça. A notícia dessa derrota deixou o rei terrivelmente atemorizado, em virtude de sua inaptidão aos afazeres da guerra”. (HOLINSHED, 1808, p. 264, tradução livre).

característica pode ser percebida no Henry V de Shakespeare e suas adaptações¹²³.

O cronista narra o cerco de Macbeth à fortaleza de Macdowald, que acaba com o rebelde assassinando sua esposa e filhos, e, por fim, suicidando. A cabeça do insurgente foi cortada e enviada para ser apresentada ao rei. A decapitação do rebelde, aqui, tem um possível paralelo com a própria decapitação de Macbeth ao final da crônica (evento aproveitado na tragédia).

*[Macbeth] caused the head to be cut off, and set upon a poles end, and so sent as a present to the king, who as then laie at Bertha. The headless trunk he commanded to bee hoong up upon an high paire of gallowes.*¹²⁴

Assim como a insurreição de Macdowald, a grande incursão de Sven da Dinamarca é outra crise apresentada pelo cronista no reinado de Duncan. Para Holinshed, o exército dos dinamarqueses invadiu a Escócia motivado por vingança acerca de derrotas anteriores e tinha a crueldade como característica. Seu líder, de acordo com o cronista, não fazia prisioneiros:

*The pretense of his comming was to revenge the slaughter of his uncle Camus, and other of the danish nation slaine at Barre, Crowdane and Gemmer. The crueltie of this Sueno was such that he neither spare man, woman, nor child, of what age, condition or degrée soeuer they were.*¹²⁵

Duncan decide combater as forças de Sven dividindo o exército escocês em três: um liderado por Macbeth, outro por Banquo, e outro pelo próprio rei.

*Therefore when his whole power was come togheter, he divided the same into thrée battles. The first was led by Makbeth, the second by Banquo and the king himselfe gouerned in the maine battlell, wherein were appointed to attend and wait upon his person the most part of all the residue of the Scottish nobilitie.*¹²⁶

A batalha contra os dinamarqueses resulta na fuga de Duncan e no cerco de seu

¹²³ ALMEIDA, Cybele Crossetti de. Do palco para a tela - o *Henrique V* de Kenneth Branagh. In: MACEDO, José Rivair; MONGELLI, L. M. (Orgs.). *A Idade Média no Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 172.

¹²⁴ “[Macbeth] fez com que a cabeça fosse cortada, posta na ponta de uma estaca e enviada como um presente ao rei, que estava então em Perth. O tronco, Macbeth ordenou que fosse pendurado sobre um alto patíbulo.” (HOLINSHED, 1808, p. 265, tradução livre).

¹²⁵ “O pretexto de sua invasão era a vingança do assassinato de seu tio Camus e outros dinamarqueses mortos em Barre, Crowdane e Gemmer. A crueldade de Sven era tamanha que não poupava homem, mulher ou criança, seja de que idade, condição ou estirpe fosse.” (HOLINSHED, 1808, p. 265, tradução livre).

¹²⁶ “Assim, quando todo exército estava reunido, ele o dividiu em três frentes de batalha. A primeira foi liderada por Macbeth, a segunda por Banquo e o próprio rei encabeçou a batalha principal, onde a maior parte da nobreza escocesa restante foi ordenada a acompanhá-lo.” (HOLINSHED, 1808, p. 265, tradução livre).

castelo. De acordo com o cronista, Macbeth rompe o cerco e elimina o exército durante a noite, sem chances de defesa, após Sven e seus soldados terem sido envenenados com uma erva que induz ao sono e que fora misturada às provisões dinamarquesas¹²⁷.

Após a vitória sobre Sven, Holinshed ainda relata a batalha subsequente entre as forças de Canuto III da Inglaterra e os exércitos liderados por Macbeth e Banquo, em defesa do reinado de Duncan.

*Macbeth and Banquo were sent with the kings authoritie, who hauing with them a conuenient power, incountred the enemies, slue part of them, and chased the other to their ships. [...] In memory whereof, manie old sepulture are yet in the said inch, there to be seene grauen the armes of the Danes.*¹²⁸

De tal situação de perturbação incessante vem o atrito que indis põe Macbeth em relação ao rei. Desde as batalhas contra a insurgência de Macdowald, a incompetência do rei na guerra faz, para o protagonista, o reino sofrer os tormentos dos seus agressores. “*Makbeth speak much against the kings softness and ouermuch slackness in punishing offenders*”¹²⁹. Mesmo o cronista relatando o encontro de Macbeth com as três mulheres de estranho aspecto, *nymphs or feiries*¹³⁰, que na peça serão figuradas como bruxas¹³¹, a profecia anunciada de que Macbeth será rei apenas o faz confirmar aquilo que já possuía em mente: a necessidade de destituir Duncan. “*Whereupon Makbeth resolving the thing in his mind, began euen to deuise how he might attein to the kingdom*”¹³².

O episódio do regicídio, ponto a partir do qual não há retorno na tragédia shakespeariana, é registrado muito discretamente por Holinshed. Somente uma breve passagem, que, mesmo assim, é muito relevante para a presente análise:

At lenght therefore, communicating his purposed intent with his trustie friends, amonst whome Banquo was the chiefest, vpon confidence of their promised aid, he slue the king at Enuers, or, as some say, at Botgosuane, in

¹²⁷ Wilson Verity indica que a *insane root that takes the reason prisoner* (I, iii) mencionada por Banquo no *Macbeth* de Shakespeare seja uma referência à planta que Raphael Holinshed descreve na crônica (VERITY, Wilson. In: SHAKESPEARE, William. **Macbeth**, Cambridge University Press, 1954, p. 76).

¹²⁸ “Macbeth e Banquo foram enviados para levar a palavra do rei, e tendo consigo força o suficiente, encontraram o inimigo, destruíram parte dele e perseguiram a outra até seus navios. [...] Em memória disso, muitas das velhas sepulturas ainda estão naquele lugar, para serem vistos enterrados os exércitos dinamarqueses.” (HOLINSHED, p. 268, tradução livre).

¹²⁹ HOLINSHED, p. 265.

¹³⁰ Idem, p. 268.

¹³¹ A cena do encontro de Macbeth com as *weird sisters* não consta na edição de 1577, o que leva a crer que Shakespeare consultou aquela publicada em 1587. Cf. SUMMERSON, Henry. The Genesis of the Two Editions, in ARCHER, Ian; HEAL, Felicity; KEWES, Paulina (ed.). **The Oxford Handbook of Holinshed's Chronicles**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

¹³² HOLINSHED, p. 268.

*the sixt yeare of his reigne. Then hauing a companie about him of such as he had made priuie to his enterprise, he caused himselfe to be proclaimed king, and foorthwith went vnto Scone, where, by commom consent, he receiued the inuesture of the kingdome according to the accustomed manner.*¹³³

Entre os diversos aspectos presentes, note-se que Banquo é colocado por Holinshed como principal cúmplice de Macbeth no assassinato. Shakespeare, pelo contrário, inserirá Banquo na peça como aquele que suspeitará do intento criminoso do protagonista, funcionando como uma voz racional e circunspecta de encontro à ambição desenfreada do companheiro de guerra. A principal motivação de Shakespeare ao fazê-lo, podemos conjecturar, era o fato de Banquo ser pai de Fleance, personagem tido como ancestral da linhagem de James VI da Escócia e I da Inglaterra. Ter seu ancestral mítico apresentado como cúmplice de regicídio em uma peça feita para apresentação em corte, sobretudo em uma época de transição de poder, poderia, naturalmente, não ser bem-vindo pelo soberano a quem a peça presta laudatórias referências¹³⁴. Na época da escrita de Holinshed, no meio do reinado de Elizabeth, tal preocupação não se colocava na mesma intensidade.

Outro aspecto do trecho é que Macbeth faz-se proclamar rei na companhia daqueles que prometeram apoio ao planejar o regicídio. É coroado de acordo com o rito tradicional, com consenso da comunidade, *by commom consent he received the investure of the kingdome according to the accustomed manner.*¹³⁵

A morte de Duncan na crônica é destituída das referências cosmológicas que Shakespeare imprime, parece fazer parte das consequências lógicas de sua má administração. Embora a crônica também relate o desejo da esposa de Macbeth pela coroa, isso não é assunto para mais de um pequeno trecho em toda narrativa:

*The woords of the thrée weird sisters also greatlie incouraged him hereunto but speciallie his wife lay sore upon him to attempt the thing, as she was verie ambitious, burning in vnquenchable desire to beare the name of a quéene.*¹³⁶

¹³³ “Então, comunicando seu propósito a seus fiéis amigos, entre os quais Banquo era o principal, confiando em sua ajuda futura, ele matou o rei em Inverness, ou, como alguns dizem, em Botgosvane, no sexto ano de seu reinado. Então, tendo em torno de si aqueles a quem segredou seu ato, fez-se proclamar rei e rapidamente foi a Scone, onde, sob comum consentimento, foi-lhe dada a investitura de acordo com o costume” (HOLINSHED, p. 270, tradução livre).

¹³⁴ Como no ato IV, cena I, quando Macbeth tem a visão, fornecida pelas bruxas, de oito reis descendentes de Banquo, o último dos quais levando um espelho que dá a ver uma fila infinita de reis. Entre estes, um segura o duplo orbe e triplo cetro, alusão direta a James I da Inglaterra e VI da Escócia.

¹³⁵ HOLINSHED, p. 270.

¹³⁶ “As palavras das três *weird sisters* o encorajaram, mas especialmente sua esposa o instigou a cometer o ato, uma vez que era muito ambiciosa, alimentando um insaciável desejo de portar o título de rainha” (HOLINSHED, p. 270, tradução livre).

Nota-se que na crônica, como na peça, Lady Macbeth é representada portando grande ambição, encorajando (e na peça mesmo *desafiando*) Macbeth a cometer o regicídio. Após essa passagem, no entanto, a personagem não é mais mencionada na crônica, assim como não o fora antes. O cronista situa os eventos sobre um pano de fundo político que motiva Macbeth a agir contra a inépcia de Duncan à rigorosa distribuição da justiça. Lady Macbeth integra a narrativa da crônica corroborando a intenção do marido que já vinha sendo apresentada pelo cronista praticamente desde o primeiro parágrafo.

Holinshed não busca dar a ver ao leitor qualquer sombra de desestabilização do mundo em virtude do regicídio, como será o caso da peça shakespeariana. Pelo contrário, o novo soberano é representado como generoso ante os nobres do reino. Após a fuga dos filhos de Duncan, que vão buscar asilo na Inglaterra, Macbeth firma-se no trono e se dedica a estabilizar o reino executando a justiça real para dirimir os conflitos surgidos no reinado anterior:

Macbeth, after the departure thus of the Duncanes sonnes, used great liberalitie towards the nobles of the realme, thereby to win their fauor, and when he saw that no man went about to trouble him, he set his whole intention to mainteine iustice and punish all enormities and abuses, wich had chanced through the féeble administration of Duncane.¹³⁷

O Macbeth da crônica leva a cabo o assassinato do rei motivado por uma necessidade relacionada à saúde do corpo político. Apesar de sua ambição particular, que o cronista jamais nega, a caracterização heroica de Macbeth como um rei justiceiro é pacífica:

Macbeth shewing himself thus a most diligent punisher of all injuries and wrongs attempted by annie disordered persons within this realme, was accounted the sure defense and buckler of innocent people.¹³⁸

O reinado de Macbeth, em seus primeiros dez anos, é descrito de maneira muito distinta da desordem do governo de Duncan. O que surpreende o leitor de Shakespeare, que espera o mal generalizado que o dramaturgo faz representar no curto espaço que o drama

¹³⁷ “Após os filhos de Duncan partirem, Macbeth usou de grande generosidade para com os nobres do reino, para assim conquistar seu favor. Quando viu que homem algum o perturbaria, empenhou-se em manter a justiça e punir todas as monstruosidades e abusos oriundos da fraca administração de Duncan” (HOLINSHED, p. 271, tradução livre).

¹³⁸ “Macbeth, mostrando-se um castigador diligente de todos os danos e erros cometidos contra o reino por qualquer pessoa desobediente, foi considerado defensor e escudo do povo inocente” (HOLINSHED, p. 270, tradução livre).

admite em sua unidade de ação e atmosfera construída em torno do assassinato do rei. O Macbeth de Holinshed distribuirá em justa medida as punições no reino enfraquecido e será, justamente, o pivô da ordem:

*The residue of misdooers that were left were punished and tamed in such sort that manie years after all theft and reiffings were little heard of, the people inioieng the blissefull benefit of good peace and tranquillitie.*¹³⁹

Com um reinado total de dezessete anos, o cronista conclui o relato sobre os primeiros dez dizendo que Macbeth poderia estar entre os mais nobres soberanos escoceses. Porém, apenas se continuasse norteado pelos imperativos de justiça que adotou ao tomar a coroa para si, e se tivesse chegado ao poder legitimamente.

*To be briefe, such were the worthie dooings and pricelie acts of this Makbeth in the administration of the realme, that if he had attained therevnto by rightful means and continued in uprightnesse of iustice, as he began, till the end of his reigne, he might well haue béene numbred amongst the most noble princes that annie where had reigned. He made manie holesome laws and statutes for the publike weale of his subjects.*¹⁴⁰

Além disso, o cronista compila parte da contribuição do rei no campo dos estatutos legais. Holinshed lista longamente algumas das leis¹⁴¹ que Macbeth pôs em prática “*according to Hector Boetius*”¹⁴². Após a lista, o autor remata “*These and the like commendable laws Makbeth caused to be put in use, gouerning the realme for the space of tem years in equall*

¹³⁹ “O restante dos sediciosos foi punido e sunjugado de tal maneira que não se ouviu falar de roubos e perturbações por muitos anos, e o povo desfrutava o bom proveito da paz e da tranquilidade” (HOLINSHED, p. 271, tradução livre).

¹⁴⁰ “Para ser breve, tais eram os valorosos feitos e inestimáveis atos da administração de Macbeth, que se ele tivesse ali chegado legitimamente e continuado a erigir justiça até o fim de seu reino da mesma maneira como começou, poderia bem ser contado entre os mais nobres príncipes que jamais reinaram. Instituiu muitas leis e estatutos salutareos para o bem de seus súditos” (HOLINSHED, p. 271, tradução livre).

¹⁴¹ A título de exemplo, algumas das leis estabelecidas ou reforçadas por Macbeth que Holinshed relaciona nas páginas 270 e 271 da edição aqui usada das crônicas são: aquele que for membro do clero não deve responder poder temporal, somente à Igreja; a décima parte de toda colheita deve ser entregue à Igreja; aquele tomar votos para ordem de cavalaria deve prestar juramento para defender senhoras, virgens, viúvas, órfãos e a comunidade; aquele que tornar-se rei, deve fazer o mesmo juramento; a filha mais velha deve herdar as terras do pai, na ausência de filho homem; nenhum ofício será transmitido por herança, em vez disso ficará à disposição do rei concedê-lo ou não; nenhum homem tomará o assento do juiz em qualquer corte temporal sem a devida autorização do rei; as terras recebidas por filhos de pais condenados por traição ao rei serão confiscadas; a mulher casada com lorde ou barão deve manter para si um terço de suas terras após a morte do marido, o restante das terras pertencendo aos herdeiros; toda arma ou armadura forjada para outro uso que não seja a defesa do rei e do reino em tempos de guerra deve ser confiscada para uso do rei.

¹⁴² “De acordo com Hector Boetius”. (HOLINSHED, p. 271, tradução livre). O cronista escocês Hector Boetius (1465-1536), com sua *Historia Gentis Scotorum* (1527), é uma das principais fontes de Holinshed para a parcela das crônicas dedicada à Escócia. Holinshed o refere diversas vezes ao longo do texto.

justice.”¹⁴³

Os sete últimos anos do monarca, no entanto, foram caracterizados pela crueldade. Segundo a crônica, por medo de ter o mesmo destino do rei que assassinou, Macbeth passa a esforçar-se para que fosse cada vez mais temido. A construção da fortaleza de Dunsinane, ocasionando a bancarrota de parte da nobreza, os assassinatos de Banquo e da família de Macduff (com a fuga deste para a corte de Edward, o Confessor, na Inglaterra) encontram-se nesta parte da narrativa. De maneira quase semelhante à que consta na peça, Holinshed relata que Banquo fora morto por assassinos contratados por Macbeth, em cuja consciência ressonavam as palavras das *weird sisters* de que o reino seria seu, mas a posteridade de Banquo.

O filho de Banquo, Fleance, como na peça, escapa: “*It chanced yet by the benefit of the darke night, that though the father were slaine, the sonne yet by the helpe of almightie God reseruing him to better fortune, escape that danger*”¹⁴⁴. Holinshed lança mão de descrever longamente a fuga de Fleance para Gales e a posteridade deste. Após algumas gerações, a linhagem de Fleance viria a se tornar os Stuarts (“*Stewards*”), cujos sucessos como reis da Escócia o cronista relata em cerca de oito parágrafos até chegar ao rei em atividade quando da publicação da crônica, *Charles Iames VI, now king of Scotland*¹⁴⁵, o mesmo que será rei da Inglaterra quando da publicação de *Macbeth*. Shakespeare ignora esse trecho da crônica, o papel de Fleance encerra-se com sua fuga. Podemos supor que seja em virtude da unidade de ação da peça, dadas as modificações que seriam necessárias na estrutura do drama para abarcar os episódios da crônica dedicados à genealogia de Fleance. Ou podemos supor, como o faz Robert Law que o dramaturgo tenha saltado cuidadosamente esse trecho por ele narrar atos não tão louváveis do ancestral de James I:

All this indicates his [Shakespeare] close study of the eight pages in question, but it will be observed that page 173 of Holinshed he passed over. A reason is not far to seek. This page records many evil deeds of Fleance and his Stewart line; to include such material would have marred the story and

¹⁴³ “Tais leis, e outras igualmente louváveis, Macbeth fez cumprir, governando o reino por dez anos em igual justiça” (HOLINSHED, p. 272, tradução livre).

¹⁴⁴ “Afortunadamente sucedeu que, com o auxílio da escuridão noturna, mesmo com o pai assassinado, Deus todo-poderoso reservava melhor sorte ao filho, fazendo-o escapar do perigo” (HOLINSHED, p. 272, tradução livre).

¹⁴⁵ HOLINSHED, p. 273.

*offended king James.*¹⁴⁶

Quando retorna à narrativa da parte final do reinado de Macbeth, o cronista menciona a consulta deste a uma mulher identificada como bruxa. Diferentemente das menções às *weird sisters*, esta é descrita como bruxa de fato: “*a certeine witch, whome he had in great trust*”¹⁴⁷. Ela lhe fornece as profecias que Shakespeare usará na peça, a saber: que não seria assassinado por um homem nascido de mulher, nem vencido enquanto o bosque não viesse ao castelo de Dunsinane¹⁴⁸. Tais profecias sustentam o livre exercício de sua tirania nos anos finais de seu reinado. Por fim, Macbeth é morto por Macduff, que chega à Escócia com auxílio das tropas do rei Edward, o Confessor, e a cabeça de Macbeth é levada a Malcolm, filho do rei outrora assassinado. A linhagem de Duncan é restaurada com a coroação de seu filho.

*This was the end of Makbeth, after he had reigned 17 yeeres ouer the Scottishmen. In the beginning of his reigne he accomplished manie worthie acts, verie profitable to the common-wealth, as we haue heard, but afterward by illusion of the deuill, he defamed the same most terrible crueltie. He was slaine in the yéere of the incarnation 1057, and in the 16 yéere of king Edward reigne ouer the Englishmen.*¹⁴⁹

Holinshed conclui o relato com uma consideração que encerra o sentido geral da narrativa, remate característico do gênero que se constitui como fonte de recursos para a ação e deliberação no presente do leitor. O cronista pesa positivamente os atos dos primeiros dez anos de Macbeth como rei, suas contribuições para a ordem comum. Lamenta, por fim, a ilusão atribuída ao diabo que fez descarrilhar seu governo nos anos finais:

2.3 SHAKESPEARE E HOLINSHED

De acordo com a crítica Lucy Munro, o passado em Shakespeare pode ser de muitos tipos – mítico, fictício, subjetivo, histórico, e pode também ser lido como uma figuração do

¹⁴⁶ LAW, Robert. The composition of “Macbeth” with reference to Holinshed. *In: The University of Texas Studies in English*. Vol 31, 1952, p. 37-39. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/20776046>. Acessado em: 11 jun. 2020. “Tudo isso indica seu [de Shakespeare] estudo detido das oito páginas em questão, mas será observado que ele ignorou a página 173 de Holinshed. Não é preciso ir longe para buscar um motivo. Esta página registra muitas más ações de Fleance e sua linhagem Stewart; incluir esse material teria estragado a história e ofendido o rei James”. Tradução livre.

¹⁴⁷ “Certa bruxa em que ele tinha grande confiança” (HOLINSHED, p. 273, tradução livre).

¹⁴⁸ HOLINSHED, p. 276.

¹⁴⁹ “Esse foi o fim de Macbeth, após ter reinado por 17 anos sobre os escoceses. No começo de seu reino, cumpriu muitos atos dignos de louvor, bastante benéficos para a comunidade, como ouvimos. Mas, depois, por ilusão do diabo, manchou seu nome com a mais terrível crueldade. Ele foi morto no ano da encarnação 1057, 16º ano do reinado de Edward sobre os ingleses” (HOLINSHED, p. 277, tradução livre).

presente em que a peça é escrita¹⁵⁰. É forçoso concordar com isso não meramente devido aos critérios poéticos do drama e à imaginação transformadora do autor, mas, sobretudo, à consciência de Shakespeare sobre a natureza imprecisa da narrativa em relação àquilo que ela representa. Isso permite a construção de um teatro de dramatização histórica que independe da missão de instruir historicamente. Isto é, cria deliberadamente um sentido e forma diversos para um tema já existente. Com isso, o dramaturgo abona as origens da linhagem de James I mitificando o corpo político. Aborda o estatuto da monarquia de direito e de fato, entre o caos e a ordem, sob o resguardo da representação teatral.

Estudiosos como John Cox¹⁵¹ alegam que Shakespeare teria utilizado de maneira inovadora os temas históricos no teatro a ponto de constituir um novo gênero, sem precedentes na história da poética clássica ou medieval. Apesar de o poeta ter de fato usado amplamente temas históricos em sua obra, Paulina Kewes argumenta em oposição. O drama histórico já dispunha de relativa tradição à época de Shakespeare, sem os quais o dramaturgo dificilmente teria tido sucesso em criar tantas obras ambientadas na história das ilhas britânicas. A ascensão e a queda do drama histórico coincidem com o período da vida de Shakespeare, mas isso não significa que tenha sido criação sua. Segundo Kewes, a precedência de Shakespeare nesse tema é exagerada:

*The corollary of casting Shakespeare as the creator of the history play and its most distinguished and prolific practitioner is a kind of generic Darwinism. The history play is assumed to have evolved towards Shakespeare and to have declined when he has abandoned it.*¹⁵²

No entanto, isso não altera a importância que a narrativa histórica tem para a construção da tragédia shakespeariana. Pelo contrário, a peça é um texto não-historiográfico feito de acordo com a retórica da utilidade do exemplo histórico. A crônica apresenta os episódios que o drama, contando com supressões e ênfases, apresenta tragicamente.

¹⁵⁰ MUNRO, Lucy. **Shakespeare and the uses of the past**: Critical approaches and current debates. In: Shakespeare. Abington: Routledge, 2011, p. 193.

¹⁵¹ “Shakespeare’s most innovative genre was the history play, because it has no precedent in either classical or medieval tradition.” COX, John. Time and the Problem of Royal Succession in Shakespeare’s History Plays. **The Review of Politics**, n. 78, pp. 609–624, University of Notre Dame, 2016, p. 609.

¹⁵² KEWES, Paulina. The Elizabethan History Play: a True Genre? *In A Companion to Shakespeare’s Works*. Londres: Blackwell Publishing Ltd, 2003, p. 186. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9780470996546.ch9>. Acessado em: 28 de janeiro de 2020. “O corolário da escolha de Shakespeare como o criador da peça histórico e seu praticante mais distinto e prolífico é uma espécie de darwinismo genérico. Presume-se que o drama histórica tenha evoluído com Shakespeare e declinado quando ele o abandonou.” Tradução livre.

É consenso segundo estudiosos da obra shakespeariana como Stephen Greenblatt¹⁵³, James Shapiro¹⁵⁴ que o ponto que separa as peças da juventude das peças da maturidade de Shakespeare é *Hamlet*, encenada na virada do século, entre 1599 e 1600. Mas não só para o dramaturgo a passagem do século é determinante: nos termos que Daniel Woolf coloca em *The Social Circulation of the Past*, é no período compreendido entre o fim do século XVI e início do XVII que a consciência histórica elisabetana se difunde (via teatro e outros meios) como uma *consciência de mudança (consciousness of change)*¹⁵⁵, uma experiência de afastamento em relação ao passado – e não de presentificação ritual como faz o teatro do medievo. Um afastamento, porém, carregado de ressignificações, que permite a Shakespeare repisar problemas políticos como o da hereditariedade do monarca nos dramas históricos diante de uma rainha Elizabeth sem herdeiros diretos, ou do regicídio em *Macbeth* diante de um rei James I alvo de mais de um atentado. Porém, ao mesmo tempo em que tais assuntos são abordados, isso é feito contando com nuances de significado que relativizam a relação de fidelidade às crônicas e ressignificação da narrativa.

Um exemplo disso é a pesquisa de Codrin Cutitaru¹⁵⁶, que explora a ambiguidade entre as noções contemporâneas de plágio e autoria em tragédias de Shakespeare cujo enredo e personagens foram extraídos de cronistas como Saxo Grammaticus (1160-1212), Giovanni Giraldu (1504 – 1573) e Raphael Holinshed. A construção da tragédia shakespeariana é uma atividade hermenêutica de leitura de matizes da fonte que possibilitem um significado distinto daquele presente na fonte, mas mantendo enredo e personagens.

Amplificando tópicos periféricos nos relatos originais, Shakespeare tece indagações que, se quisermos fazer uma leitura aristotélica, levam a particularidade do relato cronístico à universalidade dos questionamentos poéticos. Sobre *Hamlet*, diz Cutinaru:

Amlet [de Saxo Grammaticus] does not represent strictly an archetype of Hamlet, a mere source of literary inspiration, but a pretext for an extremely

¹⁵³ GREENBLATT, Stephen. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

¹⁵⁴ SHAPIRO, James. **The Year of Lear: Shakespeare in 1606**. Nova Iorque: Simon & Schuster Paperbacks, 2015.

¹⁵⁵ WOOLF, Daniel. **The Social Circulation of the Past: English Historical Culture 1500-1730**. Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 21-26.

¹⁵⁶ CUTINARU, Codrin. The genius of Shakespeare's "plagiarisms". Case studies: Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth. **International Journal of the Iași Linguaculture**. Universidade de Iași, Romênia, 2012. Disponível em: http://journal.linguaculture.ro/images/12017/LINGUACULTURE_1_2017_08_Cutitaru.pdf. Acessado em: 28 de janeiro de 2020.

*sophisticated philosophical and cultural analysis.*¹⁵⁷

Assim, a relação do dramaturgo com sua fonte histórica não é de mera cópia ou de completa invenção. Em um misto de ambos, o drama resulta como uma ponderação sobre algo extraído de sua fonte, ou sugerido por ela através de determinadas situações. *Hamlet* evoca dilemas culturais, políticos e psicológicos acerca da estabilidade política, da natureza da verdade, da mortalidade, entre outros; *Othello* traz a presença do outro, a dicotomia entre o bárbaro e o civilizado, o debate entre a retribuição e o perdão, entre a moderação e a desmedida; *Macbeth*, a meditação sobre a natureza do mal e a dissolução das fronteiras hierárquicas que constituem a sociedade desenhada pelas homilias anglicanas. O gesto do dramaturgo é de tomar as fontes como motivo para leituras filosófica e culturalmente relevantes a seu contexto, sem que essas reflexões estivessem explicitadas nelas.

Cutinaru alerta que as modificações de Shakespeare em relação a suas fontes se devem a essas indagações de fundo cultural que o dramaturgo pinça dos enredos originais para construir suas tragédias. Sobre *King Lear*, que é também retirada de Holinshed, Cutinaru comenta:

*Shakespeare makes one modification in the end of the text: while, in the original historical chronicle, Lear is restored to power by his previously (unjustly) repudiated daughter, Cordelia, in the 1606 tragedy, both the British king and the french queen die in the final scene. Beside the tragic decorum the autor had to keep in his work by means of the death of the protagonists, the transformation had to do again, with the cultural conflict Shakespeare decodes in the tale of Lear.*¹⁵⁸

A crônica de Holinshed apresenta a maior parte dos episódios tornados célebres pelas obras de Shakespeare. Em *Macbeth*, alguns desses episódios ilustram com clareza os contrastes que a adaptação shakespeariana aplica à fonte. O encontro de Macbeth com as bruxas é o primeiro deles. Em Holinshed, tais personagens não são referidas como bruxas, mas como “*thréé women in strange apparell, resembling creatures of elder world [...] the*

¹⁵⁷ Idem, p. 67. “Amlet [de Saxo Grammaticus] não representa estritamente um arquétipo de Hamlet, uma mera fonte de inspiração literária, mas um pretexto para uma análise filosófica e cultural extremamente sofisticada.” Tradução livre.

¹⁵⁸ Idem, p. 69. Grifo no original. “Shakespeare faz uma modificação no final do texto: enquanto, na crônica original Lear é restaurado ao poder por sua filha antes (injustamente) repudiada, Cordelia, na tragédia de 1606 tanto o rei britânico quanto a rainha francesa morrem na cena final. Ao lado do trágico decoro que o autor teve que manter em seu trabalho por meio da morte dos protagonistas, a transformação teve que acontecer novamente, com o *conflito cultural* que Shakespeare decodifica no conto de Lear.” Tradução livre.

*goddesses of destinie, or else nymphs or feiries*¹⁵⁹.

Na tragédia, o encontro introduz a ideia da inversão da ordem das coisas que define a atmosfera de toda obra – “*fair is foul, and foul is fair*”¹⁶⁰ (I.i) – com a presença das três personagens referidas como bruxas¹⁶¹. Sua aparência, “*so withered in their wild attire, / that look not like the inhabitants o' the earth*”¹⁶² (I, iii) e sua estranheza (“*You should be women, / and yet your beards forbid me to interpret / that you are so*”¹⁶³ – I, iii) não sugerem que o espectador esteja diante das “ninfas ou fadas” da crônica. As bruxas shakespearianas são inspiradas na demonologia de James I e não cumprem a mesma finalidade das irmãs na crônica, que aparecem de maneira um tanto isolada. Na crônica, apesar de elas dizerem a Macbeth que ele será rei e isso influenciar em seus pensamentos, elas não integram uma atmosfera maior como na tragédia. Em Shakespeare as palavras com que as bruxas abrem a peça permanecem por todo o drama sob as figurações de corrupção da ordem natural.

Em *Macbeth*, Duncan é reconhecido pelos predicados que ligam a realeza ao sagrado. A figuração do soberano é fundamental para o dramaturgo caracterizar a tirania nos termos da desordem. A maneira como Shakespeare tece as qualidades de Duncan é útil para que sua morte tenha mais peso na fabricação do clima de tirania após o regicídio. Assim, as virtudes particulares do rei convergem para as características públicas da persona ficta real. O próprio Macbeth pondera as virtudes do rei:

[MACBETH]
He is here in double trust:

¹⁵⁹ “Três mulheres de estranho aspecto, lembrando criaturas de um mundo antigo [...], deusas do destino, ou mesmo ninfas ou fadas” (HOLINSHED, p. 268, tradução livre).

¹⁶⁰ “O belo é feio e o feio é belo” (tradução de Elvio Funck). O tradutor salienta que a frase pode ter várias traduções: “As traduções dessa frase podem ser ‘o bonito é feio e o feio é bonito’ ou ‘o limpo é sujo e o sujo é limpo’. Ou ‘o justo é injusto e o injusto é justo’, ou qualquer tradução que transmita a ideia de ambiguidade, de indefinição entre antônimos clássicos (como ‘o bem e o mal’)”. SHAKESPEARE, *Macbeth*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006, p. 12. Bernard Lott, comentarista de outra das edições usadas, diz que a frase estabelece a influência do mal na atmosfera da peça. “*The good and bad are confused, there is an evil influence*”. SHAKESPEARE, *Macbeth*. Londres: Longman Group, 1977, p. 22.

¹⁶¹ Cabe indicar que as suspeitas de interpolações em *Macbeth* por Thomas Middleton recaem mais sobre a presença de Hécate, no ato IV, do que sobre as bruxas que abrem a peça. As passagens em que aparece Hécate possivelmente são inclusões de período posterior à morte de Shakespeare e anterior à publicação do primeiro folio. Conforme os críticos Nicholas Brooke (*Macbeth*, Oxford University Press, 2008, p.53) e Andrew Cecil Bradley (2009, p.395), as suspeitas existem por tais passagens conterem canções semelhantes às encontradas em *The Witch*, (c. 1616), de Middleton, por poderem ser extraídas sem prejuízo do fluxo da peça e por terem sido escritas em versificação em ritmo iâmbico, distinto das demais aparições das bruxas na peça. Portanto, apesar de Hécate (ato IV) possivelmente não ser um elemento posto na peça por Shakespeare, o mesmo não se pode dizer das demais bruxas, que encontram sua fonte na própria crônica (embora não sob o aspecto, manifestamente, de bruxas, conforme o dito acima).

¹⁶² “Tão murchas e tão desalinhas em seus trajes, que não parecem ser habitantes da terra” Tradução de Elvio Funck.

¹⁶³ “Vocês deviam ser mulheres, e, todavia, suas barbas me proíbem que eu interprete que o sejam”. Tradução de Elvio Funck.

*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.*¹⁶⁴ (I, vii)

Peter Burke, em capítulo específico acerca dos intentos persuasivos inerentes às representações reais, aponta que a poesia e a pintura lançavam mão de associações a heróis do passado e alegorias sobre o triunfo para enaltecer a imagem real¹⁶⁵. No presente caso, a imagem do rei diz mais respeito à nostalgia da realeza cristã, a descrição de Duncan sugere a “mescla de poderes e faculdades espirituais e seculares unidas em uma só pessoa”¹⁶⁶. Não se trata tanto de uma associação heroica que transmite uma ideia de triunfo, mas de um rei puro e vulnerável. A reunião de atributos espirituais e seculares retorna mais tarde na peça, com a aparição de Edward, o Confessor, responsável pela batalha que dá fim ao reinado de Macbeth e restaurará a linhagem de Duncan. O rei Duncan, corpóreo, particular, encarna o rei incorpóreo, encarnação de valores seculares como a justiça com que beneficia Macbeth após a supressão da rebelião, mas também e sobretudo de valores espirituais como a graça e a pureza manifestada na inocência com que se deixa hospedar na morada de seu assassino.

Os dois corpos do rei de certa forma se encontram em Duncan, em uma convergência nada gratuita. O assassinato de um rei inepto, como é o Duncan da crônica, não teria o efeito trágico desejado por Shakespeare no drama. Não desencadearia na consciência de Macbeth o mesmo processo que esmaga seus pensamentos, e não seria, ao menos não na mesma medida, um ato de violação política contra o sagrado.

A desestabilização do mundo natural e a perpétua escuridão da peça também são recursos que salientam a divindade da figura de Duncan, cuja morte deflagra a desordem da hierarquia natural na mesma proporção que se inverte a hierarquia do corpo político. A escuridão é mais que um fenômeno da natureza, conforme as palavras de Bradley é

¹⁶⁴ “Ele aqui se encontra em dupla confiança: / em primeiro lugar, por eu ser seu parente e súdito, duas razões fortes contra o feito. / e depois, sendo seu anfitrião, eu deveria fechar a porta contra seu assassino / e não eu mesmo carregar a faca. / Além disso, o rei Duncan tem exercido seu poder com tanta bondade, tem sido / tão honesto no desempenho de seu grande cargo, que suas virtudes / vão gritar como anjos com vozes que soam como trombetas contra / a terrível desgraça de seu assassinato.” Tradução de Elvio Funck.

¹⁶⁵ BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 35.

¹⁶⁶ KANTOROWICZ, Ernst. **Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 49.

praticamente um estado de espírito que se abate por toda peça:

A escuridão, podemos dizer mesmo o negrume, paira sobre toda a tragédia. É notável que quase todas as cenas que mais prontamente vêm à memória aconteçam sejam à noite, seja nalgum local sombrio. A visão do punhal, o assassinato de Duncan, o assassinato de Banquo, o sonambulismo de Lady Macbeth, tudo isso acontece em cenas noturnas. As bruxas dançam no ar carregado de tempestade, ou “feiticeiras negras da meia-noite” recebem Macbeth numa caverna. O breu da noite é, para o herói, motivo de medo, até mesmo de horror; e o que ele sente se torna o espírito da peça.¹⁶⁷

Todos os elementos supracitados serão melhor abordados no quarto capítulo deste trabalho, específico sobre a desordem política, a tirania, e suas reverberações cósmicas. Esse breve exame da principal fonte de Shakespeare permite diversas reflexões a respeito da adaptação da narrativa histórica ao drama.

Considerando as circunstâncias de composição da peça, podemos situá-la no processo que envolve o fortalecimento da crença na utilidade do passado para intervir no presente e projetar o futuro. As modificações do estatuto do passado na Inglaterra moderna são estudadas por Paulina Kewes em seu livro acerca dos usos da história no começo da modernidade. Segundo a historiadora, as secessões religiosas e conflitos políticos que marcaram o princípio da modernidade encorajaram a transformação paulatina do estatuto do passado de uma forma aparentemente paradoxal¹⁶⁸. Ao mesmo tempo que as noções de progresso dispensam a autoridade irrefutável da verdade do passado amparadas em um sentimento de separação entre o presente moderno e o tempo passado¹⁶⁹, a utilidade do exemplo histórico é cada vez menos dispensável nos meios seculares, como a política e a filosofia – bem como no próprio gênero da narrativa histórica.

O interesse na exemplaridade da história integra um conjunto maior de transformações na forma e nos usos da história no princípio da modernidade que alguns historiadores chamam mesmo de “revolução histórica” ou “historiográfica”¹⁷⁰. Para Daniel Woolf, em *Reading History in Early Modern England*, no entanto, a revolução histórica inglesa não pode ser localizada pontualmente no período elisabetano, mas sim em um temporalmente abrangente conjunto de transformações de técnicas e sensibilidades que torna

¹⁶⁷ BRADLEY, Andrew Cecil. *A Tragédia Shakespeariana*. São Paulo: Martins Fontes. 2009, p. 256-257.

¹⁶⁸ KEWES, Paulina (ed.). *The Uses of History in Early Modern England*. California: University of California Press. 2006, p. 23.

¹⁶⁹ Sobre a percepção do tempo na Inglaterra elisabetana, ver ANDREWS, John. *The Sense of History in Renaissance England*, in *William Shakespeare: His World, His Works, His Influences*. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1985.

¹⁷⁰ Por exemplo: KEWES, 2006, p. 30.

a história um campo de estudo:

F. Smith Fussner was probably right to suggest in 1962 that there was a “historical revolution” in England. Unfortunately, he identified the wrong things as revolutionary (history-writing) and he located his Revolution in far too brief, and early a span of time between 1580 and 1640. The true historical revolution in England was not the late Elizabethan or early Stuart working-out of proper historical method [...]. Rather, the revolution, which was a slow one, lay in the much longer-lasting change in sensibility, taste, and manners that turned history first from the minor pastime of a small number of monastic chroniclers and civic officials into a major area of study of university students, lawyers, aspiring courtiers, and ordinary readers, and thence into a much more broadly appealing genre that straddled the words of scholarship and literary culture.¹⁷¹

Essa mudança de larga escala apresentada por Daniel Woolf é resumida no conceito de “circulação social do passado”, matéria de seu outro estudo¹⁷², citado anteriormente, em que o historiador analisa a preocupação sobre a história na Inglaterra moderna nos diversos meios escritos, imagéticos, performáticos ou comportamentais que testemunham a variedade dos usos do passado na cultura histórica inglesa. Para Woolf:

A historical culture consists of habits of thought, languages, and media of communication, and patterns of social convention that embrace elite and popular, narrative and non-narrative modes of discourse. It is expressed both in texts and in commonplace forms of behavior.¹⁷³

Entre todos os meios de usos da história, o drama é particularmente influente na circulação do passado na cultura histórica inglesa sugerida por Woolf. O drama histórico é parte que integra e age na mudança em larga escala que o autor apresenta sobre a formação do gênero da historiografia moderna. As narrativas postas no palco pelos dramas históricos

¹⁷¹ WOOLF, Daniel. **Reading History in Early Modern England**. Cambridge: University of Cambridge Press, 2000, p. 70. “F. Smith Fussner provavelmente estava certo ao sugerir, em 1962, que havia uma ‘revolução histórica’ na Inglaterra. Infelizmente, ele identificou as coisas erradas como revolucionárias (escrita da história) e localizou sua revolução em um período muito breve, e no início de um período entre 1580 e 1640. A verdadeira revolução histórica na Inglaterra não ocorre na elaboração do método histórico no elisabetano tardio e início do período Stuart [...]. Em vez disso, a revolução, que foi lenta, estava na mudança muito mais duradoura da sensibilidade, do gosto e das maneiras que transformaram a história, primeiro, do passatempo de um pequeno número de cronistas monásticos e oficiais cívicos, em um importante campo de estudo de estudantes universitários, advogados, aspirantes a cortesãos e leitores comuns, e daí em um gênero muito mais atraente e abrangente que incluía o vocabulário da academia e a cultura literária.” Tradução livre.

¹⁷² WOOLF, Daniel. **The Social Circulation of the Past: English Historical Culture 1500-1730**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

¹⁷³ Idem, p. 9. “Uma cultura histórica consiste em hábitos de pensamento, línguas e meios de comunicação, e padrões de convenção social que abrangem os modos de discurso da elite e populares, sejam narrativos ou não narrativos. É expressa tanto em textos quanto em formas comuns de comportamento” Tradução livre.

dão coerência à situação política vivida. O drama histórico reproduz e interroga discursos a respeito do corpo político. De onde se conclui que também mudam as narrativas conforme a mudança dos seus respectivos contextos. Paulina Kewes salienta como esse gênero dramático intervém na formação da historiografia como gênero:

*From the sixteenth century into the eighteenth, historical plays commanded styles, images, tones and techniques that often shaped those of narrative historiography. In common with prose histories and historical poems, moreover, the drama sometimes embodied explicit parallels with public events and anxieties, at other esoteric allusions to and evasive echoes of them.*¹⁷⁴

A autora sugere que a *mimesis* envolvida na construção do drama histórico possui estreita relação com aquela envolvida na produção historiográfica moderna. Nota-se que, além da importância do estudo das fontes históricas dos dramas da modernidade, que salientei anteriormente, também não pode ser dispensado o estudo do drama como gênero de circulação social do passado que influencia a forma daquela historiografia e, de modo geral, a cultura histórica inglesa.

Considerando as circunstâncias de composição da peça, podemos situar Shakespeare no processo paradoxal que envolve o declínio do passado como sinônimo de autoridade incontestável e o fortalecimento da crítica histórica aliada à crença na utilidade do exemplo histórico para o presente. O processo de transformação no estatuto do passado nos usos da história no século XVII inglês é identificado por Paulina Kewes:

*Historical analogues were used variously to compliment, counsel or criticize. From the day of her accession, Elizabeth was hailed as a providential improvement on her late sister. Her coronation was structured around a contrast between a Marian past and the present. The new queen was at once eulogized and advised on how to govern so as to avoid the errors of her predecessor. What, then of the uses of historical associations as a means of criticism the status quo? Elizabeth was famously aware that by the 1590's some of her subjects saw her as a latter Richard II.*¹⁷⁵

¹⁷⁴ KEWES, 2006, p. 5. “Do século XVI ao XVIII, as peças históricas comandavam os estilos, imagens, tons e técnicas que moldavam frequentemente a historiografia. Além disso, em comum com histórias em prosa e poemas históricos, o drama às vezes incorporava paralelos explícitos com eventos e ansiedades públicas; em outras, alusões esotéricas e ecos fugidios desses eventos.” Tradução livre.

¹⁷⁵ KEWES, 2006, p. 14. “Analogias históricas foram usadas de várias maneiras para elogiar, aconselhar ou criticar. Desde o dia da sua ascensão, Elizabeth foi aclamada como uma melhora providencial em relação a sua falecida irmã. Sua coroação foi estruturada em torno de um contraste entre um passado mariano e o presente. A nova rainha foi imediatamente elogiada e aconselhada sobre como governar, a fim de evitar os erros de sua antecessora. O que dizer então dos usos das associações históricas como meio de crítica ao *status quo*? Elizabeth sabia que, na década de 1590, alguns de seus súditos a viam como Richard II”. Tradução livre.

Tomando os exemplos trazidos por Kewes sobre a presença da analogia na relação elisabetana com o passado histórico, é que podemos ver melhor os cuidados especiais que o autor de peças históricas toma ao reunir em seu texto passado e presente. A relação entre Shakespeare e a sua fonte mostra que o arranjo trágico engloba, neste caso, construções em duas frentes: a *poética*, que visa à transformação do enredo de Holinshed de acordo com pressupostos de tradição dramática para a construção de uma tragédia instigante, e a *política*, que articula o uso da história na peça de acordo com pressupostos caros à simbologia do monarca e às preocupações relativas ao Estado.

No primeiro âmbito estão as modificações de enredo vinculadas à unidade de ação e a composição dos caracteres. O arranjo narrativo que permite a construção psicológica das personagens, a presença constante da consciência do protagonista, os artifícios retóricos, bem como os demais elementos da arquitetura dramática de *Macbeth*.

No segundo âmbito, estão os elementos que constituem as representações do corpo político e do soberano. A simbologia em torno de Duncan, de Edward, o Confessor, e de *Macbeth*. As reverberações da natureza desencadeadas pela violação do protagonista e a ponderação que a peça suscita em torno da dissolução fronteiras hierárquicas que constituem o corpo político. Em *Shakespeare's Culture of Violence*¹⁷⁶, Daniel Cohen alerta que a violência é um signo, sempre usado no interior de um complexo sistema de expressão de uma cultura política que define o criminoso e o legítimo (não podemos esquecer que a peça possui dois regicídios, o que *Macbeth* pratica e que ele sofre). E em *Macbeth*, a violência ilegítima se apresenta como ato capaz de colapsar as bases que sustentam as diferenças sociais – Cohen se refere às diferenças de hierarquia, de gênero e de classe, cuja dissolução, segundo o autor, resume a imagem do horror que atravessa a tragédia¹⁷⁷. A leitura de Cohen será retomada no quarto capítulo deste trabalho, visto que a violência e seus símbolos adjacentes (o sangue, a escuridão, a guerra) são instrumentos para Shakespeare representar a desordem. Por ora cabe sublinhar que o dramaturgo utiliza a crônica para construir uma obra necessariamente tão poética quanto política.

O suicídio e o enlouquecimento de Lady *Macbeth* não são mencionados na crônica. Apenas sua ambição, na breve passagem citada anteriormente, após o que a personagem desaparece. Enquanto Holinshed não dá atenção a sua participação na morte do rei, a tragédia faz da personagem um meio fundamental para instigar o protagonista a cometer o assassinato, e, assim, transformar-se em herói trágico. Codrin Cutinaru acredita que uma das questões que

¹⁷⁶ COHEN, Derek. *Shakespeare's Culture of Violence*. Londres: Palgrave Macmillan, 1993.

¹⁷⁷ Idem, p. 127.

Shakespeare explora com a personagem, a partir dos contrastes entre a crônica e a tragédia, sejam as identidades de gênero da sociedade patriarcal¹⁷⁸.

Lady Macbeth tem seu raio de ação restrito ao interior do castelo, no lugar da vida doméstica, enquanto Macbeth protagoniza as batalhas fora dos muros da fortaleza. Cenas cruciais da tragédia, como quando a esposa desafia o marido a cometer o assassinato e a cena do banquete¹⁷⁹, quando ela assume o protagonismo diante da incapacidade do marido acometido pelo pavor de estar vendo o fantasma de Banquo são exemplares do poder da personagem entre os muros. Codrin Cutinaru vai além, indica mesmo que Shakespeare transforma a identidade de gênero em um problema a ser explorado pela tragédia. Para o autor:

Shakespeare triggers, in reality, an antagonism between two cultures – the feminine one and the masculine one. Within this struggle, the former has to dissimulate in order to survive (therefore, symbolically, Lady Macbeth becomes a “man”). The tragedy results naturally from this clash and it is a “cultural” one, a tragedy of (gender) identity.¹⁸⁰

Cutinaru se refere ao monólogo em que Lady Macbeth clama para que os espíritos a encorajem e façam desvanecer seus escrúpulos identificados como femininos.

[LADY MACBETH]

*Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me from the crown to the toe top-full
Of direst cruelty. Make thick my blood.
Stop up the access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
The effect and it! Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murd'ring ministers!¹⁸¹ (Macbeth, I, v)*

A ambiguidade sugerida acerca da identidade de gênero em Macbeth é expressa com particular intensidade nesse monólogo, no desejo de Lady Macbeth que os espíritos a

¹⁷⁸ CUTINARU, 2012, p. 69.

¹⁷⁹ Respectivamente: Ato I, cena vii e Ato III, cena iv.

¹⁸⁰ CUTINARU, 2012, p. 70. Grifo no original. “Shakespeare desencadeia, na realidade, um antagonismo entre duas culturas - a feminina e a masculina. Dentro dessa luta, a primeira precisa se dissimular para sobreviver (portanto, simbolicamente, Lady Macbeth se torna um ‘homem’). A tragédia resulta naturalmente desse conflito que é ‘cultural’, *uma tragédia de identidade (de gênero)*” Tradução livre.

¹⁸¹ “Vinde, vós espíritos / que inspirais pensamentos assassinos, despojai-me de meu sexo, / e enchei-me, da cabeça aos pés, enchei-me completamente / da mais terrível crueldade! Engrossai meu sangue / interrompei o acesso e a passagem do remorso, / a fim de que nenhum sentimento natural de bondade / abale minha cruel decisão e nem faça as pazes entre / o efeito e a decisão. Tomai conta de meus seios de mulher, e transformais meu leite em fel, vós, ministros assassinos.” Tradução de Elvio Funck.

despojem do seu sexo (*unsex me here*¹⁸²). O sangue (*make thick my blood*) e o leite (*come to my woman's breasts, and take my milk for gall*) funcionam como símbolos de duas identidades: o leite, a pureza de que a personagem se livra – para autores como Cutinaru e Daniel Cohen, o leite do seio representa o feminino e a inocência e a hesitação; e o sangue, que identifica a crueldade necessária para o ato planejado – para os autores mencionados, o símbolo que remete ao masculino, à guerra e à ação.

O leite como símbolo de pureza e hesitação também aparece em outra passagem da peça. Quando Lady Macbeth menciona que o marido, ao rezear as consequências do assassinato, está cheio da doçura humana, ela acusa temer que sua natureza prejudique as ambições manifestadas.

*Yet do I fear thy nature,
It is too full o' th' milk of human kindness
To catch the nearest way.*¹⁸³ (*Macbeth*, I, v)

A personagem teme que a natureza de Macbeth o impeça de pegar o caminho mais curto para a coroa. A identificação do receio como *leite da bondade humana* também é usada pela personagem para questionar a própria masculinidade de Macbeth, em uma passagem posterior, quando o protagonista ainda está incerto quanto ao regicídio.

[LADY MACBETH]
*Art thou afeard
To be the same in thine own act and valor
As thou art in desire? Wouldst thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem,
Letting "I dare not" wait upon "I would,"
Like the poor cat i' th' adage?*

[MACBETH]
*Prithee, peace:
I dare do all that may become a man;
Who dares do more is none.*

[LADY MACBETH]
*What beast was't, then,
That made you break this enterprise to me?
When you durst do it, then you were a man;
And to be more than what you were, you would*

¹⁸² “Tirai-me o sexo”, na tradução de Bárbara Heliodora; “Despojai-me de meu sexo”, na de Elvio Funck; “Dessexuai-me”, na de Beatriz Viégas-Faria.

¹⁸³ “Todavia, eu tenho muito medo de tua natureza; / ela é cheia demais do leite da bondade humana / para pegar o caminho mais curto.” Tradução de Elvio Funck.

*Be so much more the man.*¹⁸⁴ (*Macbeth*, I, vii)

A personagem identifica a masculinidade com o dever de cumprir a palavra, com a coragem de realizar os atos que foram planejados em vez de desviar-se em seus receios. Para persuadir o marido, utiliza argumentos que atingem os valores identificados com a identidade masculina e guerreira de Macbeth. Ele era homem quando manifestou o desejo de tomar a coroa, e, hesitando, deixa de sê-lo. Para que seja mais do que um súdito, Macbeth precisa ser mais do que um homem.

As reflexões suscitadas a respeito de identidades de gênero através de Lady Macbeth e do próprio protagonista são somente um exemplo de como o dramaturgo utiliza situações brevemente sugeridas em sua fonte para construir a tragédia abordando tais temas de maneira muito mais pontual enquanto suprime outros. A produção de um fato artístico incorre em uma relação dúbia com suas fontes, e isso vale tanto para Shakespeare quanto para as adaptações feitas das próprias peças do dramaturgo¹⁸⁵. Mais que uma fonte para a tragédia, a crônica é um pretexto para reflexões sobre a hierarquia de poderes. A narrativa tem o poder e a necessidade de transformar os eventos para torná-los plausíveis¹⁸⁶, e, ao considerar as fontes do enredo, vemos como os dois textos, com seus diferentes critérios de plausibilidade, agem de maneiras distintas sobre os eventos que representam e, por consequência, sobre seus ouvintes e leitores.

O vínculo entre a política e a poética identifica o campo em que o dramaturgo se pronuncia. No espaço entre a razão palaciana e a tradição canônica da arquitetura trágica, de acordo com Roger Chartier, emerge a autonomia da literatura moderna e seu circuito de juízos

¹⁸⁴ “[LADY MACBETH] Tu tens medo / de ser em ações e em coragem / o que és em desejos? Tu gostarias de ter aquilo / que tu consideras como sendo o ornamento da vida / e vais ficar vivendo como um covarde perante ti mesmo, / permitindo que ‘eu não ouse’ se submeta a ‘eu gostaria’, / como o pobre gato do provérbio? [MACBETH] Por favor, fica quieta / Eu ouse fazer tudo o que é próprio de um homem. / Quem ouse fazer mais que isso, nem mesmo é homem. [LADY MACBETH] Que animal foi então aquele / que te fez anunciar essa empresa para mim? / Quanto tu tinhas a ousadia de fazê-lo, então sim eras homem; / e se tu viesses a ser mais do que tu já eras, então / serias muito mais do que um simples homem.” Tradução de Elvio Funck.

¹⁸⁵ Como o filme *Henrique V* de Kenneth Branagh (1989), cujas apropriações e supressões em relação ao texto shakespeariano foram analisadas por Cybele Crossetti de Almeida (2009, pg 187): “A omissão desses aspectos reflete a releitura que o Diretor fez da História. Tanto o cinema como a literatura, dada sua natureza diferenciada em relação à História, frequentemente sintetizam em alguns personagens e situações processos muito mais amplos e complexos”. Trata-se de um exemplo que sugere a onipresença do diretor em sua obra cinematográfica e do dramaturgo em seu drama histórico. A presença do autor se revela nas ausências que se entrevê no texto. É preciso, no entanto, lembrar as ressalvas feitas anteriormente a respeito do estatuto historiográfico da crônica: no caso estudado neste trabalho, a apropriação é sobre um relato distante do que hoje entendemos por “história”.

¹⁸⁶ NÜNNING, Ansgard; SOMMER, Roy. The Performative Power of Narrative in Drama: On the Forms and Functions of Dramatic Storytelling in Shakespeare’s Plays. In: **Current trends on Narratology**. New York: De Gruyter, 2011, pp. 200-231.

estéticos:

[...] é também a partir das divisões instauradas pelo poder (por exemplo, entre os séculos XVI e XVIII, entre razão de Estado e consciência moral, entre patronato estatal e liberdade de foro íntimo) que devem ser apreciadas a emergência de uma esfera literária autônoma e a constituição de um mercado dos bens simbólicos e dos julgamentos intelectuais ou estéticos.¹⁸⁷

Além disso, acrescento que a narrativa histórica reconfigurada ao palco, com o hiato que ela traz entre o tempo presente e o passado, ajuda a constituir a literatura como uma experiência de perceber o passado como uma diferença. Ao mesmo tempo, no entanto, a literatura é irreduzível à história tendo em vista as claras elipses aplicadas pelo autor no processo de dramatização. Shakespeare, devido aos problemas políticos que se coloca, está em um ponto crucial desse processo de constituição do campo literário. Victor Kiernan entende de que o dramaturgo se colocava a reflexão sobre questões de Estado desde as composições da década de 1590:

Os Dramas Históricos, que constituíram sua produção mais substancial antes de 1600, suscitavam os problemas essenciais da natureza humana e da sociedade que subjazem a sua grandiosa obra ulterior. Em sua época, a atividade política existente não o interessava. Não poderia ser um poeta político, fosse isso o seu desejo ou não, como ocorreu com seu principal sucessor, John Milton. Mas foi muito mais um poeta político – pelo menos de forma mais direta. Como poucos sucessores, ele se interessou mais pela história nacional do que outros dramaturgos da época, o que é suficiente para provar sua grande preocupação com os problemas de Estado.¹⁸⁸

A divisão referida entre poética e política na tragédia serve apenas para fornecer um vislumbre didático dos condicionamentos do drama moderno. Uma construção poética necessariamente corrobora um discurso de fundo político, separar poética e política seria tão artificial quanto a segregação referida por Roger Chartier entre estruturas e representações.¹⁸⁹

A crônica e a tragédia são diferentes formas de abonar o mesmo tópico: a verdade autorreferencial da comunidade encabeçada pelo príncipe. São diferentes gêneros dedicados a tecer discursivamente um comum nacional centrado na figura real garante de estabilidade. O cronista, ao lançar sua obra em 1577, e o dramaturgo, nos dramas históricos da década de 1590 e nas grandes tragédias da década de 1600, são tributários e agentes do mito político

¹⁸⁷ CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, p. 78.

¹⁸⁸ KIERNAN, Victor. **Shakespeare – poeta e cidadão**. São Paulo: UNESP, 1999, p. 26-27.

¹⁸⁹ CHARTIER, 2002, p. 66.

Tudor. Ao mesmo tempo, comprometidos e condicionantes das narrativas que sustentam o poder político. Segundo Chartier:

É, portanto, no processo de longa duração de erradicação da violência, que se tornou monopólio do Estado absolutista, que se deve inscrever a importância crescente assumida pelas lutas de representações cujo desafio é a hierarquização da própria estrutura social.¹⁹⁰

Os temas caros à monarquia entre fins do século XVI e início do XVII, como a legitimidade ao trono, a transição de poder, a mutabilidade e o desequilíbrio das situações, os dilemas e crises provocados pela divergência no seio da comunidade, assuntos presentes nas *Crônicas*, são deliberadamente remanejados por Shakespeare na adaptação da narrativa em espetáculo trágico. Isso se deve não meramente devido aos critérios da arte poética, mas, sobretudo, a uma interpretação consciente da imprecisão do relato cronístico, senão do próprio conhecimento do passado. A relação com a fonte permite a construção de um teatro que independe da missão de instruir historicamente, isto é, gera um novo um sentido e uma nova narrativa para um mesmo tema, com vistas a ponderar problemas acerca do estatuto da monarquia e abonar determinada cultura política. Considerando tanto a crônica quanto a tragédia como fontes de história cultural, podemos concluir que a leitura de Shakespeare não é passiva ou mera transposição de uma forma textual para outra.

Se for possível aplicar ao teatro da era elisabetana o papel apotropaico das narrativas míticas estudadas por David Frankfurter, podemos dizer que o palco tem muitos dos elementos que identificam a permanência das funções sociais do mito através ato de narrar (ou, no caso, representar). Para Frankfurter¹⁹¹, narrativas são veículos performáticos do mito, transmitem às crises deste mundo o poder mágico da história bem resolvida. O enunciador o faz através do poder, atribuído a sua posição de enunciador, de controlar os termos do entendimento das histórias.

Guardadas as devidas proporções, o campo autônomo da literatura moderna mencionado por Chartier, cujas representações da hierarquia social alcançam onde a violência estatal não chega, não poderia ser visto como uma manifestação de narrativas *que fazem coisas*, nos termos de Frankfurter, ou da autoridade do *mythos* sobre a vida? Isto é, narrativas com efeitos práticos, que resolvem crises reais da vida em sociedade. A repetição de paradigmas de heroísmo, de salvação, de desequilíbrio e reequilíbrio do mundo, são variações

¹⁹⁰ CHARTIER, 2002, p. 75.

¹⁹¹ FRANKFURTER, David. Narratives That Do Things. In: JOHNSTON, Sarah Iles (ed.). **Religion: Narrating Religion**. Macmillan Reference USA, 2017, p. 105.

da ideia geral de uma crise bem resolvida, cujas circunstâncias só admitem a solução mítica, a única possível, que encerra em si o reequilíbrio final.

A necessidade da solução é criada pelo próprio narrador e abonada pela audiência. Para que a narrativa dramática seja eficaz¹⁹², também é necessário satisfazer as condições que, para Frankfurter, sustentam a força mágica da narrativa ritual: a credibilidade do narrador, o momento da narração e a receptividade do público¹⁹³. Tendo isso, pode produzir seus efeitos relacionados à comunhão solidária entre ouvintes em torno da crise cujo desfecho é contado.

O presente impregna as lacunas que a leitura de Shakespeare abre no relato da crônica. Os dilemas relacionados à natureza da hierarquia fervilham em seu tempo. Com o objetivo de reunir mais desses elementos que dão vazão ao problema da hierarquia, no próximo capítulo discutirei um texto eclesiástico copiosamente difundido no tempo de Shakespeare, e que trata, especificamente, dos problemas da obediência e da desobediência às autoridades constituídas.

¹⁹² Sem prejuízo de se considerar aquilo que no campo da Retórica é definido como a *eficácia* da argumentação, isto é, das estratégias de persuasão, instrumentos os quais o drama inclusive lança mão (sobre persuasão e convencimento, ver PERELMAN, 2017, p.30).

¹⁹³ FRANKFURTER, 2017, p. 95.

3 HOMILY ON OBEDIENCE (1547) E O ESTATUTO DA ORDEM

A teologia na Inglaterra do século XVI passou por intensos debates em praticamente todos os seus domínios. John Somerville afirma que cerca de quarenta e cinco por cento do total de livros publicados na Inglaterra entre 1480 e 1640 abordavam prioritariamente temas religiosos¹⁹⁴. O meio do século em que nasceu Shakespeare foi palco de enorme circulação de publicações que discutiam, estabeleciam ou rebatiam a os parâmetros da religião reformada.

A obra conhecida como *Book of Homilies* é uma relação de sermões levados a público pela Igreja da Inglaterra em julho de 1547, seis meses após a morte de Henry VIII. Produto da ruptura da monarquia inglesa com o papado na década de 1530, o livro contém prédicas compiladas por Thomas Cranmer abordando temas teológicos de natureza variada considerados socialmente relevantes. A obra se situa no conjunto da literatura eclesiástica que estabelece os fundamentos do anglicanismo, entre a qual se destacam também o *King's Book* (1543) e o *Book of Common Prayers* (1549). A doutrina propalada pela obra rejeita pontos importantes do catolicismo, como as lendas relativas aos santos e a autoridade papal. Paralelamente, o enaltecimento das virtudes e condenação dos vícios possuem incontornáveis elementos políticos.

Os doze textos publicados sob o reinado de Edward VI foram difundidos com o objetivo de se constituir um padrão unificado para toda igreja reformada da Inglaterra e prevenir dissenso políticos e teológicos em favor da igreja católica. Segundo Ronald Bond, as exortações do livro de homilias eram lidas

*[...] successively from Sunday to Sunday in each English pulpit, they stifled dissensions by proclaiming Protestant attitudes throughout the realm. Even licensed preachers were forbidden by Edward to preach or stir the people in open and common preaching of sermons.*¹⁹⁵

Sendo o terreno religioso campo crucial para a legitimidade do governante real, sobretudo no contexto de reconfiguração da igreja na Inglaterra, o *Book of Homilies* teve cerca

¹⁹⁴ Conforme os dados de John Somerville, entre 1550 e 1590, a literatura religiosa chega a alcançar mais de sessenta por cento das publicações na Inglaterra, sem contar a temática religiosa de obras fora dos gêneros. Conforme dados compilados em: SOMERVILLE, John. **The secularization of Early Modern England: from Religious Culture to Religious Faith**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1992, p. 93.

¹⁹⁵ BOND, Ronald. The 1559 Revisions in Certain Sermons or Homilies: "For the Better Understanding of the Simple People". **English Literary Renaissance**. Vol. 8, n. 3, 1978, p. 245. "[...] sucessivamente de domingo a domingo em cada púlpito inglês, eles sufocaram dissensões ao proclamar atitudes protestantes em todo o reino. Até mesmo os pregadores licenciados foram proibidos por Edward de pregar ou estimular o povo em pregações abertas de sermões." Tradução livre.

de 27 edições com conteúdo relativamente constante¹⁹⁶ entre sua primeira data de publicação e o ano de 1571, em que se fixou sua versão canônica. Mary Tudor (1553-1558) havia considerado o livro herético em seu reinado e proibiu sua circulação. No entanto, em 1558, com a ascensão de Elizabeth, o homiliário tornou-se, mais uma vez, obrigatório. Em 1559, o livro é publicado em nova edição, com alterações textuais que visavam melhor adequar o vocabulário ao público comum¹⁹⁷.

Em 1571, o livro foi complementado de um segundo volume com vinte e uma novas homilias. O novo volume trazia textos que respondiam sobretudo a questões oriundas do período católico de Mary, como a *Homily against the peril of Idolatry* e a *Homily on the good works*. Além disso, o volume é rematado por uma extensa homilia concernente aos perigos da rebelião para o bom funcionamento do Estado, em razão da supressão das rebeliões católicas por Elizabeth. Segundo Richard Briggs, a partir de 1623, já no fim do reinado de James I, os dois livros de homilias passam a ser impressos definitivamente em volume único¹⁹⁸.

Para este trabalho, nos ateremos a um texto constante no primeiro homiliário. As doze homilias deste volume não formam entre si um conjunto harmônico de temas nem se organizam em torno de um só problema. Interessa a esta pesquisa, em particular, a décima oração, cujo título adianta o assunto que explora: *An Exhortation concerning good order and Obedience to rulers and magistrates*, conhecido na literatura como *Homily on Obedience*. O objetivo deste capítulo é realizar uma breve análise da representação da ordem e da desordem veiculadas através dos dispositivos argumentativos e oratórios do texto.

Amparando-se em Chaïm Perelman, Lucie Tyteka e Olivier Reboul, estudiosos da argumentação, pode-se perceber que as estratégias de exposição do tema da homilia não são meramente dispositivos formais de convencimento, mas métodos para compor uma visão global e difusa sobre o problema em pauta¹⁹⁹. As doze exortações abordam assuntos

¹⁹⁶ Foram consultadas para os fins deste trabalho duas edições críticas que apresentam o texto das homilias acompanhado das alterações presentes em cada edição entre 1547 e a edição definitiva de 1623. Uma é de 1859, de John Griffiths: GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859. Disponível em <https://archive.org/details/twobookshomilie00grifgoog>. Acessado em: 11 jun. 2020. A outra é de Roland Bond, de 1987, usada neste trabalho: BOND, John (ed.). **Certain Sermons or Homilies (1547) and A Homily Against Disobedience and Wilful Rebellion (1570). A Critical Edition**. Toronto: University of Toronto Press, 1987. As citações foram retiradas da segunda.

¹⁹⁷ Conforme o léxico compilado por Ronald Bond. BOND, John (ed.). **Certain Sermons or Homilies (1547) and A Homily Against Disobedience and Wilful Rebellion (1570). A Critical Edition**. Toronto: University of Toronto Press, 1987, pp. 249-255.

¹⁹⁸ BRIGGS, Richard. The Christian Hermeneutics of Cranmer's Homilies. In: **Journal of Anglican Studies**, n. 15. University of Cambridge, 2017, p. 182. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S1740355317000109>. Acessado em: 11 jun. 2020.

¹⁹⁹ REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. PERELMANN, Chaïm; TYTEKA, Lucie. **Tratado da Argumentação**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

necessários à propagação de uma doutrina uniforme, que incorpore os preceitos da igreja reformada. As cinco primeiras exortações são de conteúdo doutrinal e as sete demais se referem à conduta prática. O livro é composto do seguinte conjunto: I: *An Exhortation to the reading of Holy Scripture*; II: *Of the Misery of all Mankind*; III: *Of the Salvation of all Mankind*; IV: *Of the true and lively Faith*; V: *Of Good Works*; VI: *Of Christian love and Charity*; VII: *Against Swearing and Perjury*; VIII: *Of the declining from God*; IX: *An exhortation against the Fear of Death*; X: *An Exhortation concerning Good Order and Obedience*; XI: *Against Whoredom and Adultery*; e XII: *Against Strife and Contention*²⁰⁰.

A obra traz em seu título o propósito das doze exortações: *Certain Sermons or Homilies appointed by the Queen's Majesty to be declared and read by all Parsons, Vicars and Curates every Sunday and Holy Day in their Churches, and by Her Grace's advice perused and overseen for the better understanding of the simple people*²⁰¹. O título do livro fornece algumas informações importantes de antemão. A primeira é que os textos objetivam servir a párocos, pastores, vigários – ao sacerdócio, em suma – com vistas a esclarecer a sua congregação pontos da teologia da igreja reformada. As homilias deveriam ser lidas após o credo, em “alto e bom tom, sem que se deixasse passar nenhuma parte do argumento”²⁰². Segundo Bárbara Heliodora, “as homílias passaram a ser lidas nas igrejas, aos domingos, em lugar dos sermões normalmente preparados pelos sacerdotes locais, que ficariam, inclusive, proibidos de pregar sermões de autoria própria”²⁰³.

Acrescente-se a isso o trecho final, “para o melhor entendimento do povo simples” (tradução livre). Isso permite entrever que as exortações objetivavam fixar de maneira didática pontos que a um auditório instruído seriam presumidos. Para Olivier Reboul, um auditório é, por definição, particular²⁰⁴, por isso, ao realizar análise retórica de textos, é importante atentar para os acordos prévios, presunções e fatos pacíficos, crenças compartilhadas entre o enunciador do texto e aqueles a quem ele se dirige. Isso porque identificando tais acordos

²⁰⁰ “I: Exortação sobre a leitura das Sagradas Escrituras; II: Sobre a miséria da humanidade; III: Sobre a salvação da humanidade; IV: Sobre a fé viva e verdadeira; V: Sobre as boas obras; VI: Sobre o amor e a caridade cristãs; VII: Contra o perjúrio e a blasfêmia; VIII: Sobre a rejeição a Deus; IX: Contra o medo da morte; X: Sobre a boa ordem e a obediência; XI: Contra a prostituição e o adultério; e XII: Contra conflitos e contendas.” Tradução livre.

²⁰¹ “Sermões ou Homilias designados pela Majestade Real para serem lidos por todos os párocos, vigários e curas todos os domingos e dias santos em suas igrejas, e examinados e supervisionados pelos conselhos de Sua Graça para melhor compreensão das pessoas simples.” Tradução livre.

²⁰² GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. XII.

²⁰³ HELIODORA, Barbara. **A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 63.

²⁰⁴ Isto é, mesmo quando o texto se dirige a um auditório pretensamente “universal”. REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 93.

prévios entre o enunciador e seu auditório, podemos ver mais claramente quais as ideias compartilhadas que subjazem a argumentação do texto. No caso presente, sabemos que o texto é para uso prático do sacerdócio, tomando como auditório o “povo comum”, porém, ao mesmo tempo, a homilia busca atingir o próprio clero. As premissas da igreja reformada, sobretudo observações a respeito da separação entre a igreja anglicana e a romana, estão presentes na terceira parte da homilia e concernem especificamente à disputa entre a igreja reformada e a católica.

Ronald Bond afirma que a proposta do livro de homilias é distanciar-se da forma católica de transmissão da mensagem bíblica por meio de sentenças fixadas por séculos de uso. No caso dos reformadores anglicanos, a comunicação ao auditório popular é uma necessidade que precede o uso da terminologia específica que a tradição católica preconiza. Isso inclui o fato de o livro ser escrito inteiramente em inglês, e, além disso, em um vocabulário simples o suficiente para traduzir a religião reformada à fé popular. Roland Bond, por exemplo, referindo-se à edição de 1559 do *Book of Homilies*, afirma:

*The revisions, deletions, additions affecting the 1559 edition of Certain Sermons or Homilies are worthy of attention, since they witness, often surprisingly, to the conception one group of reformers had of language that the common people could understand.*²⁰⁵

Outra importante informação preliminar revelada pelo título da obra é a imprecisão quanto ao gênero dos textos – *Certain Sermons or Homilies...* Para Reboul²⁰⁶, o gênero do texto é um dado importante a se considerar tendo em vista que não se trata meramente de uma forma estilística, mas de uma opção relacionada às convicções a respeito da mensagem, trazendo consigo uma determinada forma de ver o assunto a ser tratado. O gênero predispõe a forma dos argumentos, as figuras mais aplicáveis e é intimamente ligado à utilidade do texto.

A palavra “homilia” deriva de um conceito homônimo grego cujo significado estará entre *congregar* e *conversar*. A palavra era usada, no medievo, para designar a uma

²⁰⁵ BOND, John (ed.). **Certain Sermons or Homilies (1547) and A Homily Against Disobedience and Wilful Rebellion (1570). A Critical Edition.** Toronto: University of Toronto Press, 1987, p. 244. “[...]as revisões, eliminações e adições que afetam a edição de 1559 de Certos Sermões ou Homilias merecem atenção, pois testemunham, muitas vezes surpreendentemente, a concepção que um grupo de reformadores tinha da linguagem que as pessoas comuns podiam entender.” Tradução livre.

²⁰⁶ REBOUL, 2004, p. 152.

interpretação oral de texto bíblico²⁰⁷. Kennedy caracteriza a homilia como um estilo de pregação temática, particularizado pela sua oralidade, informalidade e carência de uma estrutura fixa. Para o autor, a homilia é um dos três principais tipos de pregação medieval²⁰⁸. No entanto, carecendo de uma articulação formal precisa, não é um gênero voltado à exposição teológica metódica ou à evangelização missionária. Nas palavras de Kennedy, “*The speaker simply tells the congregation what they need to know to understand the text and apply to their lives*”.²⁰⁹

De fato, o homiliário em questão apresenta textos, em sua maioria, voltados à interpretação de passagens bíblicas com o fim da aplicação na vida prática da congregação. Com os agravantes do contexto de cisma protagonizado pela jovem igreja anglicana e pela constituição da monarquia moderna inglesa sob a dinastia Tudor, os assuntos presentes no *Livro de Homilias* tornam-se relevantes para além do mundo da fé. A *Homilia sobre a Obediência* é um texto curto dividido em três partes, que correspondem a três sessões de leitura dominical. O texto foi assim dividido a partir das edições de 1549²¹⁰, no intuito de que a exortação não seja muito extensa e que, por outro lado, não haja interrupção do argumento apresentado.

A primeira parte apresenta o conjunto da obra divina como uma cadeia de seres: é demonstrado o conceito de ordem universal estabelecida por Deus, ratificador da hierarquia social e política em uma analogia que evoca toda composição do mundo natural. A segunda parte avança o raciocínio e argumenta no sentido de desautorizar qualquer forma de resistência ou insurreição, amparando os argumentos com exemplos bíblicos. A terceira justifica a desobediência da igreja anglicana em relação à igreja romana, ponto crítico que colocaria em xeque a argumentação exposta até então.

A seguir, apresentarei brevemente as três partes do texto e, em seguida, estabelecerei as ligações mais relevantes entre o drama de Shakespeare (com ênfase na peça analisada neste trabalho) e o pensamento pregado pelo *Livro de Homilias*, sobretudo no que concerne ao tema dos binômios obediência/desobediência, ordem/desordem, bem/mal.

²⁰⁷ Sobre o gênero dos textos presentes no Livro de Homilias, George Kennedy ainda assinala que “[...] *the Latin word sermo also mean ‘conversation’ and not a formal sermon (oratio)*”. Isso faz com que os significados de sermão e homilia, no contexto do Livro de Homilias, sejam próximos. Cf. KENNEDY, George. **Classical Rhetoric & Its Christian & Secular Tradition from Ancient to Modern Times**. University of North Carolina Press, 1999, p. 156.

²⁰⁸ KENNEDY, 1999, p. 223.

²⁰⁹ KENNEDY, 1999, p. 156. “O orador simplesmente diz à congregação o que eles precisam saber para entender o texto e aplicá-lo a suas vidas.” Tradução livre.

²¹⁰ GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. XI.

3.1 HOMILY ON OBEDIENCE: O SOCIAL E O NATURAL

As homilias costumam começar por uma proposição seguida de sua respectiva explicação amparada em leituras da Bíblia. O parágrafo de abertura da homilia em tela é longo, mas crucial para ilustrar a base da argumentação que se estende ao longo do texto: a associação do mundo social ao mundo natural sob um viés teológico.

Almighty God hath created and appointed all things in heauen, earth, and waters, in a most excellent and perfect order. In Heauen, hee hath appointed distinct and seuerall orders and states of Archangels and Angels. In earth hee hath assigned and appointed Kings, Princes, with other gouernours vnder them, in all good and necessary order. The water aboue is kept, and rayneth downe in due time and season. The Sun, Moone, Starres, Rainebow, Thunder, Lightning, Clouds, and all Birdes of the ayre, doe keepe their order. The Earth, Trees, Seedes, Plants, Hearbes, Corne, Grasse, and all maner of Beasts keepe themselues in order: all the parts of the whole yeare, as Winter, Summer, Moneths, Nights and Dayes, continue in their order: all kindes of Fishes in the Sea, Riuers, and Waters, with all Fountaines, Springs, yea, the Seas themselues keepe their comely course and order: and man himselfe also hath all his parts both within and without, as soule, heart, minde, memory, vnderstanding, reason, speech, with all and singular corporall members of his body in a profitable, necessarie, and pleasant order: euery degree of people in their vocation, calling and office, hath appointed to them their duty and order: some are in high degree, some in low, some Kings and Princes, some inferiours and subiects, Priests, and lay men, masters and seruants, fathers, and children, husbands and wiues, rich and poore, and euery one haue neede of other, so that in all things is to bee lauded and praised the goodly order of God, without the which no house, no Citie, no Commonwealth can continue and endure, or last. For where there is no right order, there reigneth all abuse, carnall liberty, enormitie, sinne, and Babylonicall confusion.²¹¹

²¹¹ “Deus Todo-Poderoso criou e estabeleceu todas as coisas no céu, na terra e nas águas, na mais excelente e perfeita ordem. No céu, designou muitas e distintas ordens e classes de Arcanjos e Anjos. Na terra, designou Reis, Príncipes com outros magistrados sob eles, em boa e necessária ordem. A água é retida no alto e cai em forma de chuva no tempo e estação designados. Sol, lua, estrelas, arco-íris, relâmpago, trovão, nuvens e todos os pássaros do ar mantêm sua ordem. A terra, árvores, sementes, plantas, ervas, trigo, grama e toda espécie de besta mantêm-se eles mesmos em ordem: todas as partes do ano, como inverno, verão, meses, noites e dias, continuam em sua ordem: todas as espécies de peixes do oceano, rios e águas, com todas as nascentes, mananciais, sim, os próprios oceanos mantêm seu digno curso e ordem. E o homem mesmo também possui todas as suas partes, de dentro e de fora, como alma, coração, mente, memória, entendimento, razão, fala, com todo e cada singular membro de seu corpo em uma adequada, necessária e prazerosa ordem. A cada gradação de pessoa, sua vocação, ocupação e ofício designa para si seu dever e ordem: alguns são elevados, alguns são humildes, alguns são reis e príncipes, outros são inferiores e súditos, padres e leigos, amos e servos, pais e filhos, maridos e esposas, ricos e pobres e cada um tem necessidade do outro, a fim de que em todas as coisas deva ser enaltecida e louvada a boa ordem de Deus, sem a qual casa, cidade ou comunidade não pode perdurar. Porque onde não há ordem, reinam todos os abusos, libertinagem carnal, monstruosidade, pecado e confusão babilônica.” Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). *The two Books of Homilies appointed to be read in churches*, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 105-106.

Nessa abertura, é exposto ao auditório um esquema da existência universal. O cosmos, dos céus aos menores animais, é atravessado por uma espinha dorsal que faz manter a ordem, harmonia sustentada pela vontade divina de que as coisas sejam tais quais foram dispostas. O corpo humano é um microcosmo que emula a ordenação geral para que possa viver devidamente, desde que cada parte cumpra sua função. De maneira analógica, as “gradações de pessoas” são necessárias ao bom funcionamento das relações humanas, seja em âmbito familiar, seja na vida social. De acordo com essa visão, a “boa ordem” é premissa para o bom funcionamento da vida social, pois sem ela “casa, cidade ou comunidade não pode perdurar”.

Apesar da relação entre Igreja da Inglaterra e a monarquia, não se pode supor que a visão de mundo do universo como hierarquia tenha sido criada artificialmente por um governo interessado em assegurar o poder e inculcar obediência através da igreja. Há obras que estudam a longa duração dessa visão na história cultural, como *A Grande Cadeia do Ser*, de Arthur Lovejoy, ou *O que sobrou do Paraíso*, de Jean Delumeau, que aborda a concepção de universo escalonado. A visão de mundo segundo a qual o estado das coisas tem uma ordem definida na natureza e na sociedade é antiga, e o que a Igreja Anglicana faz é fortalecer esse conceito diante de um contexto instável para a política e a sociedade inglesas.

A concepção de universo dividido em gradações encontra correspondência na obra de Shakespeare. O presente trabalho procura demonstrar como *Macbeth* apresenta uma ruptura intencional da ordem política fundamentada nesse esquema universal, mas em outra peça há um trecho em que é possível ver nitidamente um reflexo do conceito presente na abertura da homília sobre a obediência. Trata-se do monólogo de Ulisses em *Troilus and Cressida*:

[...] *Degree being vizarded,
The unworthiest shows as fairly in the mask.
The heavens themselves, the planets and this centre
Observe degree, priority and place,
Insisture, course, proportion, season, form,
Office and custom, in all line of order;
And therefore is the glorious planet Sol
In noble eminence enthroned and sphered
Amidst the other; whose medicinable eye
Corrects the ill aspects of planets evil,
And posts, like the commandment of a king,
Sans cheque to good and bad: but when the planets
In evil mixture to disorder wander,
What plagues and what portents! what mutiny!*

*What raging of the sea! shaking of earth!
 Commotion in the winds! frights, changes, horrors,
 Divert and crack, rend and deracinate
 The unity and married calm of states
 Quite from their fixure! O, when degree is shaken,
 Which is the ladder to all high designs,
 Then enterprise is sick! How could communities,
 Degrees in schools and brotherhoods in cities,
 Peaceful commerce from dividable shores,
 The primogenitive and due of birth,
 Prerogative of age, crowns, sceptres, laurels,
 But by degree, stand in authentic place?
 Take but degree away, untune that string,
 And, hark, what discord follows! each thing meets
 In mere oppugnancy: the bounded waters
 Should lift their bosoms higher than the shores
 And make a sop of all this solid globe:
 Strength should be lord of imbecility,
 And the rude son should strike his father dead:
 Force should be right; or rather, right and wrong,
 Between whose endless jar justice resides,
 Should lose their names, and so should justice too.²¹²*

Ao trazer essa longa citação de *Troilus and Cressida*, o objetivo é, antes de prosseguir com a análise do documento religioso, mostrar um eco do pensamento trazido pela homilia na obra do dramaturgo. O universo é apresentado como uma hierarquia total. Em sua ordenação ideal, a harmonia entre os elementos é o estado natural. A diferença em graus, que separam o digno do indigno, é condição fundamental da estabilidade do cosmo. Nesse cenário, o regente supremo (Deus-Sol-Rei) comanda tanto o bem quanto o mal. A perturbação dessa escala de

²¹² “Sem hierarquia / O indigno iguala o digno na beleza. / O próprio céu, os astros e este mundo / Observam grau, prioridade, escala / E curso, e proporção, forma e rodízio / Comando e posto, em toda linha de ordem. / Vejam, em consequência, o Sol, planeta, / Posto em nobre destaque em sua esfera / Em meio aos outros, cujo olhar propício / Corrige os erros dos planetas maus, / E domina e comanda como um rei / Sem ter limites, o bem como o mal. / Mas quando os astros entram em desordem, / Que pragas, que presságios, que motins, / Que revoltas no mar, temor na terra, / Tempestade nos ventos, medo, horrores, / Perturbam, quebram, rasgam as raízes / Da unidade e calma dos estados. / Se acaso se destrói a hierarquia, / Que é a escada de todo alto desígnio, / Toda empresa se abala. Como podem / Classes de escolas ou comunidades, / Pacífico comércio entre as cidades, / A primogenitura e o nascimento / Prerrogativas, cetros e coroas / Senão por graus manter-se onde merecem? / Removam-se esses graus, falhe essa nota, / E vejam que discórdia! As coisas entram / Em conflito gratuito: as águas, soltas, / Erguendo-se mais alto que as praias, / Transformam em lama todo globo sólido: / O mando entrega-se à imbecilidade, / E o rude filho fere e mata o pai. / Seria certa a força: o certo e o errado / De cujas lutas a justiça nasce, / Sem a justiça não existem mais.” *Troilus and Cressida*, I, iii. Tradução de Bárbara Heliadora. SHAKESPEARE. **Teatro Completo**. Vol 2. São Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 1552. O trecho “Como podem / Classes de escolas ou comunidades, [...] Senão por graus manter-se onde merecem?” não está traduzido da maneira a para dar a ver o sentido da desordem nessa passagem. “*How could communities, / Degrees in schools and brotherhoods in cities [...] But by degree, stand in authentic place?*”, pode ser lido como “Como podem comunidades, graus escolares e corporações [...] senão pela diferença de graus manter-se em seu lugar?” Assim, se nota a figuração da ordem como diferença hierárquica que a passagem traz, o que pode não ficar evidente na tradução de Bárbara Heliadora. A desordem, assim, é a diluição dessa diferença que marca a progressão ascendente dos valores conforme as posições.

diferença atinge toda cadeia que organiza o desígnio dos seres (*O, when degree is shaken, Which is the ladder to all high designs [...]*). A ruptura dessa harmonia deflagra males que reverberam em todos os níveis (*but when the planets / In evil mixture to disorder wander; / What plagues and what portents!*). A gradação dá lugar à “mistura”, isto é, à confusão das hierarquias e identidades. Desse modo, o bem e o mal perdem sua propriedade e a noção de justiça deixa de existir (*right and wrong, / Between whose endless jar justice resides, / Should lose their names, and so should justice too*). De maneira semelhante à dissolução dos valores de feio e belo (*fair is foul, and foul is fair*) anunciada pelas bruxas em *Macbeth*, a desordem universal dissolve todas as hierarquias, inclusive, como é o caso de *Macbeth*, aquela que separa o protagonista da coroa. Esse tema será estudado de maneira mais abrangente no próximo capítulo, já que as desordens naturais em *Macbeth* sugerem a presença do mal antes e após a perturbação da hierarquia política pelo protagonista.

Voltando à homilia, a retórica da abertura do texto busca a anuência do auditório a uma premissa básica, sobre a qual se construirá toda a argumentação posterior: existe inerência entre o mundo natural disposto por Deus e o mundo das sociedades humanas. Isto é, assim como os planetas possuem uma organização determinada, assim como os animais convivem em hierarquia, e até mesmo como corpo humano depende de uma ordem para subsistir, a sociedade também depende de uma disposição hierárquica para que não redunde em caos. Aceita essa premissa inicial, o orador expõe sua defesa da necessidade sagrada de obediência ao rei.

Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, em seu *Tratado de Argumentação*, apresentam uma estratégia argumentativa que podemos associar ao trecho que abre a homilia: o argumento por comparação²¹³. Trata-se de uma forma discursiva de equivaler um elemento a outro distinto. A argumentação baseia-se numa relação de partes legitimada por uma analogia metafísica entre várias imagens diferentes, que gera conclusões igualmente analógicas: se a boa ordem do funcionamento do corpo falha, o corpo fica doente; assim, se a boa ordem da sociedade falha, reinam “abusos, libertinagem carnal, monstruosidade, pecado e confusão babilônica”. O texto aproxima uma diversidade de elementos entre si imensuráveis para tornar mais plausível a conclusão que deseja transmitir.

Além desse artifício, é possível localizar na passagem a repetição insistente de uma palavra. Segundo Perelman, “repetição” (*repetitio*) é uma figura usada para aumentar o poder

²¹³ PERELMANN, Chaim; TYTEKA, Lucie. **Tratado da Argumentação**. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 275.

de convencimento da argumentação²¹⁴. A palavra “ordem” (*order*) aparece onze vezes apenas no parágrafo de abertura, quase sempre ao fim de períodos. A repetição, aqui, pontua a cadência da leitura do texto e fixa a ideia-chave, o fundamento e a finalidade da obediência: a ordem. No segundo parágrafo, a exortação se torna mais incisiva:

*Take away Kings Princes, Rulers, Magistrates, Judges, and such estates of GODS order; no man shall ride or goe by the high way vnrobbed, no man shall sleepe in his owne house or bedde vnkilled, no man shall keepe his wife, children, and possession in quietnesse, all things shall bee common, and there must needes follow all mischiefe, and viter destruction both of soules, bodies, goodes, and common wealthes. But blessed bee GOD, that wee in this Realme of England, feele not the horrible calamities, miseris, and wretchednesse, which all they vndoubtedly feele and suffer, that lacke this godly order.*²¹⁵

Aqui, a homilia relata a ocasião da violação da ordem, e como o mundo seria sem as autoridades coercitivas oficiais. O sacerdote faz uso de uma hipotipose para incrementar suas ideias. A hipotipose, usada em diversas partes da homilia, é, de acordo com Olivier Reboul, a *pintura viva* do argumento, de modo que o auditório tenha em sua consciência a tese em forma de imagem – no presente caso, as consequências nefastas de se resistir à autoridade. A força persuasiva da hipotipose é grande, e, segundo Reboul isso se deve ao fato de ela “*mostrar o argumento, associando o pathos ao logos*”²¹⁶. Para John Drury, o *Livro de Homilias* lança mão constantemente do potencial do *pathos*: “*As a matter of course there is considerable emotional content to be found in this pages [...] The homilies use pathos to move hearers into comfort and toward action*”²¹⁷.

O cenário criado textualmente é eficaz ao evocar situações cotidianas do auditório em uma imagem desoladora. Ao dizer que homem nenhum dormirá em sua cama sem ser assassinado, nem tampouco manterá sua esposa, filhos e propriedade em paz, o apelo do orador à ruína das bases da vida cotidiana e familiar gera convencimento (“Todas essas coisas serão comuns”). Diferentemente de metáforas, as imagens tecidas pelo orador em forma de

²¹⁴ PERELMAN, 2017, p. 198

²¹⁵ “Retirem-se reis, príncipes, governantes, magistrados, juízes e tais estatutos da ordem de Deus, e homem nenhum cavalgará ou andará pela estrada sem ser roubado, homem nenhum dormirá em sua casa ou em sua cama sem ser assassinado, homem nenhum manterá sua esposa, filhos e propriedade em paz, todas essas coisas serão comuns, e, disso, seguirá necessariamente toda sorte de estrago e total destruição de almas, corpos, propriedades e comunidades. Mas abençoado seja Deus, que neste Reino da Inglaterra não soframos as horribéis calamidades, misérias e infortúnios que sem dúvida sofrem todos aqueles que faltam à ordem divina”. Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 106.

²¹⁶ REBOUL, 2004, p. 136.

²¹⁷ DRURY, John. The Purpose of the Homilies. **Princeton Theological Review**. 11:3, Princenton, 2002, p. 8.

hipotipose possuem a vantagem de serem entendidas por todos.

A argumentação pelo medo é poderosa ferramenta de adesão, e tal é a pertinência de análises retóricas desse tipo de discurso que é possível verificar a semelhança do apelo ao medo presente nessa homilia do século XVI e discursos contemporâneos que visam à mobilização política sob o argumento de segurança nacional²¹⁸. Da mesma forma que a construção simbólica do inimigo, o medo da desordem é instrumento discursivo de mobilização ou desmobilização social. Após apresentar a pintura da desordem, é dado o elogio à autoridade constituída:

*But blessed bee God, that wee in this Realme of England, feele not the horrible calamities, miseries, and wretchednesse, which all they vndoubtedly feele and suffer; that lacke this godly order. And praised be God that we know the great excellent benefit of God shewed toward us in this behalf. God sent us his hight gift, our most dear Sovereign Lady Queen Elizabeth, with godly, wise and honourabel counsel, with other superior and inferiors, in a beautiful and godly order.*²¹⁹

Mais uma vez a palavra *ordem* faz-se recurso oratório para amarrar a passagem. A *repetitio* aparece, aqui, na recorrência da palavra *divina* (*godly*), como aparecera anteriormente com “order”. A repetição de “God” encontra-se também no trecho seguinte ao citado:

*All persones having souls do owe of bounden dutie, and even in conscience, obedience, submission and subjection to the hygh powers, which be constituted in aucthoritie by God, forasmuch as thei be Gods livetenauntes, Gods presidents, Gods officers, Gods commissioners, Gods judges, ordeyned of God hymself, of whom thei have al their power and aucthoritie.*²²⁰ [grifo nosso]

²¹⁸ Um exemplo dessa abordagem pode ser visto na revitalização da narrativa do conflito de civilizações alimentada sobretudo por grupos de extrema direita. Essa visão é estudada por Ciara Bottici e Benoît Challand sob o conceito de “mito político”. O mito é um processo narrativo, e, por isso, podemos acrescentar, comprometido com as estratégias retóricas dos grupos envolvidos em sua construção como profecia autorrealizável. BOTTICI, Ciara; CHALLAND, Benoît. Rethinking Political Myth. **European Journal of Social Theory**, 9 (3), pp. 315–336, 2006.

²¹⁹ “Mas abençoado seja Deus, que neste Reino da Inglaterra não soframos as horríveis calamidades, misérias e infortúnios que sem dúvida sofrem todos aqueles que faltam à ordem divina. E louvado seja Deus que reconhecamos o grande e excelente bem de Deus em torno de nós a esse respeito. Deus nos enviou seu caro presente, nossa mais amada Soberana Rainha Elizabeth, com divino, ilustre e sábio conselho, com superiores e inferiores, em bela e divina ordem.” Tradução livre. *The two Book of Homilies...*, 1859, p. 106.

²²⁰ “Todas as pessoas que têm alma devem, inclusive em suas consciências, obediência, submissão e sujeição aos poderes superiores, constituídos como autoridades por Deus, como lugares-tenentes de Deus, presidentes de Deus, oficiais de Deus, comissários de Deus, juizes de Deus, ordenados por Deus mesmo, pois dele vem todo seu poder e autoridade.” GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 106.

Podemos entender que esse recurso se deve também à proposta pedagógica do texto, considerando o fato de ser endereçado a *the commom people*, conforme anunciado no título do livro. A redução do vocabulário, portanto, também pode ser vista como forma de favorecer a transmissão da mensagem por repetição. O texto da homilia preocupa-se, ainda, em antecipar contra-argumentos. Ao citar Deuteronômio 32:35, por exemplo:

*We read in the Book of Deuteronomy, that all punishment pertaineth to God, by this sentence, Vengeance is mine, and I will repay. But this sentence we must understand to pertain also to the Magistrates which exercise God's room in judgement and punishing by good and godly laws here on earth.*²²¹

Para prevenir uma possível resposta em contrário – a saber: de um questionamento da autoridade com base na ideia de que o julgamento pertence apenas a Deus – o argumento da homilia lança mão, antecipadamente, de uma interpretação do texto. Então, o orador conduz o auditório à leitura que sustenta especificamente a tese defendida. De acordo com Kennedy, faz parte da tradição da homilia que o orador seja aquele que explique o texto à congregação:

*In an early Christian context, the speaker would ordinarily be a bishop, whose chair, like that of a sophist, gave him the right to speak, and the congregation would be made of catechumens or fully baptized members.*²²²

Assim, por mais arbitrária que possa parecer a leitura, devemos lembrar que o *ethos* do enunciador, no presente caso, goza de autoridade diante do auditório, de modo que a interpretação colocada possui maior efeito de verdade (*Mas devemos entender que essa sentença / this sentence we **must** understand to* – grifos meus).

3.2 HOMILY ON OBEDIENCE: A NÃO-RESISTÊNCIA

Após a primeira seção da exortação se dedicar à tese de que a autoridade dos magistrados está vinculada à ordem do cosmo, a segunda busca demonstrar como a resistência

²²¹ “Lemos no Deuteronômio que toda punição pertence a Deus pela sentença: “A mim a vingança e a retribuição”. Mas devemos entender que essa sentença se refere também aos magistrados, que exercem o papel de Deus ao julgarem e punirem por boas e divinas leis aqui na Terra.” Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 107.

²²² KENNEDY, 1999, p. 156. “Em um contexto cristão primitivo, o orador seria normalmente um bispo, cuja cadeira, como a de um sofista, lhe dava o direito de falar, e a congregação era feita de catecúmenos ou membros totalmente batizados.” Tradução livre.

a tal autoridade é uma insurgência contra Deus. É preciso salientar que a parte central da homilia é, possivelmente, a mais importante. Desautorizar da rebelião com base em fundamentos bíblicos era particularmente importante não apenas para garantir a ordem social, mas para fornecer uma interpretação da bíblia alinhada ao poder da autoridade. Isso porque é sabido que a interpretação da Bíblia e a pregação livre podia, de fato, gerar movimentos desviantes da ordem desejada. Sobravam exemplos para corroborar esse receio. As revoltas camponesas na Alemanha (1524-1525) e o papel proeminente de pregadores como Thomas Müntzer (1489-1525) demonstravam como a aliança entre a Bíblia e a rebeldia, sobretudo em um contexto de reforma, como era o caso inglês, poderia ser explosiva²²³. Na própria história inglesa, as ideias de John Wyclife (1328-1384) e John Ball (1381-1381) no contexto das revoltas camponesas de 1381 demonstravam o mesmo²²⁴, e, como demonstram os eventos do século XVII, a bíblia continuaria sendo suporte de projetos revolucionários na Inglaterra²²⁵.

Portanto, a desconstrução de qualquer atitude de sublevação contra a autoridade constituída é a linha mestra da homília. Isso é feito através, primeiro, do elogio do bom governante e, depois, do reconhecimento da legitimidade dos maus governantes e do dever de o povo obedecer até mesmo a eles.

And here, good people, let us all mark diligently that it is not lawful for inferiors and subjects in any case to resist the superior powers [...] Our Savior Jesus Christ himself and his Apostles received many and divers injuries of the unfaithful and wicked men in authority. We read oft that they patiently suffered all troubles, vexations, slanders, pangs and pains, and

²²³ SCOTT, Tom. The Peasants' War. In: SCOTT, Tom. **Thomas Müntzer: Teology and Revolution in the German Reformation**. New York: Palgrave Macmillan, 1989, p. 130.

²²⁴ Um exemplo do uso da bíblia para sedimentar o pensamento insurgente nas revoltas camponesas inglesas é o sermão de John Ball em Londres em 1381, cujo famoso trecho segue: “When Adam delved and Eve span, Who was then the gentleman? From the beginning all men by nature were created alike, and our bondage or servitude came in by the unjust oppression of naughty men. For if God would have had any bondmen from the beginning, he would have appointed who should be bond, and who free. And therefore I exhort you to consider that now the time is come, appointed to us by God, in which ye may, if ye will, cast off the yoke of bondage, and recover liberty”. HILTON, Rodney. **Bond Men Made Free: Medieval Peasant Movements and the English Rising of 1381**. London: Routledge, 2003. Em tradução livre: “Quando Adão arava e Eva fiava, quem eram os senhores? No princípio, todos os homens foram criados iguais por natureza, e nossa escravidão ou servidão veio pela opressão de homens perversos. Se Deus tivesse tido algum escravo no início, Ele teria apontado quem deve ser o escravo e quem deve ser livre. Portanto, eu exorto-os a considerar que é chegada a hora, designada por Deus a nós, em que vocês podem rejeitar o jugo da escravidão e retomar a liberdade.”

²²⁵ Um abrangente estudo do uso da escrituras como canalizador da subversão durante a guerra civil inglesa é o de Christopher Hill (HILL, Christopher. **A Bíblia Inglesa e as revoluções do século XVII**. Tradução de Cynthia Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003).

*death itself obediently, without tumult or resistance.*²²⁶

Note-se, preliminarmente, o uso do vocativo pela primeira vez no texto. Muito recorrente em homilias e sermões, o vocativo fortalece o vínculo entre o orador e o auditório – e, com isso, os acordos prévios e verdades compartilhadas. *Good people* é uma designação que tem o objetivo de colocar o emissor do discurso e o auditório do mesmo lado em um universo dividido entre os bons e os maus. A interpelação aumenta o poder de convencimento da mensagem sugerindo que o discorde está entre os maus. Mais do que o termo usado para interpelar o povo, vale atentar para a identificação entre o orador e aqueles a quem ele se dirige. Ao falar na primeira pessoa do plural, o enunciador do discurso procura aquilo que Reboul caracteriza como “fazer o auditório falar pelo orador”²²⁷: o efeito persuasivo de o enunciador do discurso fazer-se indiscernível em relação ao auditório em um “nós”. O tratamento do povo como um auditório homogêneo pode ser visto como uma estratégia que causa o efeito de propaganda de poder, apesar de a homilia não se apresentar explicitamente como tal.

É possível notar, neste trecho, antecipação de um contraditório que poderia ser apresentado contra a tese do texto. A indagação implícita que o orador procura responder é: “se obedecermos cegamente aos magistrados e príncipes, sem que seja lícita qualquer resistência, o que impede que obedeçamos a maus magistrados e pratiquemos o mal?”.

A homilia argumenta que a obediência é devida mesmo a más autoridades, desde que elas tenham sido constituídas legitimamente. Isso porque com a antiga tese de que toda autoridade emana de Deus, a homilia coloca em segundo plano ela ser uma autoridade justa ou injusta no exercício do poder. Pode-se ver nesse trecho ecos da primeira epístola de Pedro, que diz, “Por causa do Senhor, sujeitem-se a toda autoridade constituída entre os homens; seja ao rei, como autoridade suprema, seja aos governantes, como por ele enviados para punir os que praticam o mal e honrar os que praticam o bem.” (1 Pedro 2: 13-14), bem como: “Vós, servos, sujeitai-vos com todo o temor aos senhores, não somente aos bons e humanos, mas também aos maus” (1 Pedro 2: 18). Mas a homilia, para fundamentar a tese da obediência aos maus governantes, cita João 19:10-11:

²²⁶ “E aqui, bom povo, vamos ponderar com cuidado, que não é permitido pela lei, a inferiores e sujeitados, em qualquer hipótese, resistir a poderes superiores. [...] Nosso próprio Salvador Cristo e seus Apóstolos receberam várias e diversas injúrias de homens perversos e infieis munidos de autoridade: lemos que eles sofreram pacientemente todos os sofrimentos, humilhações, dores e tormentos, e mesmo a morte, sem tumulto ou resistência.” Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). *The two Books of Homilies appointed to be read in churches*, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 109.

²²⁷ REBOUL, 2004, p.101.

*The wicked judge Pilate said to Christ, 'Knowest thou not that I have power to crucify thee, and have power also to loose the'? Jesus answered, Thou couldst have no power at all against me, except it were given thee from above.*²²⁸

Não tendo Jesus conclamado rebelião contra homens de autoridade, o texto bíblico funciona como uma garantia que desloca para o além qualquer meio de realizar justiça. A defesa da obediência mesmo a maus governantes é uma espécie de “argumentação por sacrifício”, tipo argumentativo estudado por Perelman dentro da categoria dos argumentos quase-lógicos. Sacrifica-se a justiça terrena em nome da pretensa eternidade. O elogio da não-resistência diante da perversidade dos maus príncipes é análogo à valorização da fraqueza, artifício observado por Perelman como constituinte de uma argumentação baseada em uma ética compensatória:

A fraqueza só se torna valor numa ética compensatória. Mas torna-se também, para o leitor, argumento a favor dessa ética compensatória. Isso pode tornar-se argumento aos olhos de toda uma civilização.²²⁹

A compensação funciona, portanto, como forma de o orador superar o questionamento ao estatuto sagrado da autoridade baseado no fato de ela poder ser má:

*[...] all subjects are bounden to obey them as God's ministers, yea, although they be evil, not only for fear; but also for conscience sake.*²³⁰

Essa forma de argumentação foi identificada por outros autores que analisaram o Livro de Homílias. John Drury a chama de retórica da recompensa (*rhetoric of reward*), que embasa as afirmações do orador através do recurso da punição:

To the rhetoric of affirmation and pathos may be added the rhetoric of reward. This is especially significant for the rhetoric of preaching, as eternal reward figures significantly into traditional religion. The promise of future bliss is offered to those who persevere in good works. Love of enemies is

²²⁸ “O perverso juiz Pilatos disse a Cristo: ‘Não sabes tu que tenho poder para te libertar e poder para te crucificar?’ Ao que Jesus lhe respondeu: ‘Não terias poder sobre mim, se de cima não te fosse dado’” Tradução livre. Texto original: GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 109.

²²⁹ PERELMAN, 2017, 288.

²³⁰ [...] é imperioso que todos os sujeitos nos obedeçam [a todos os magistrados] como ministros de Deus, sim, ainda que sejam maus, não apenas por medo, mas também por consciência. Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 109.

*encouraged by the reward attached. If we match Christ's charity, we will share in his eternal life. Of course, the language of reward has its underside: punishment. The danger of punishment figures significantly into Homily An Exhortacion to Obedience. Disobedience of rulers results in both earthly and eternal punishment.*²³¹

A fim de rematar o raciocínio, a homilia se vale uma argumentação baseada na *dupla hierarquia*. A dupla hierarquia é uma estratégia argumentativa identificada por Olivier Reboul²³² como a vinculação de dois termos em uma escala de valores postulada anteriormente na exortação.

*And therefore it is not lawful for their subjects to withstand them, even if they abuse their power: much less then it is lawful for subjects to withstand their Godly and Christian Princes, who do not abuse their authority, but use the same to God's Glory, and the profit and comfort of God's people.*²³³

O argumento é que, se obedecer a maus governantes é melhor que não os obedecer, logo, é forçosamente mais recomendável obedecer a bons governantes do que lhes resistir. Reboul ilustra essa forma argumentativa citando Leibniz: “Tendo cuidado dos pássaros, Deus não negligenciará as criaturas racionais, que lhe são infinitamente mais caras.”²³⁴

No entanto, tal artifício só é eficaz se o auditório concordar com a premissa, a primeira hierarquia. Por isso, não se deve ter surpresa quanto ao empenho do orador em fazer ver as razões de se obedecer às más autoridades. Disso depende a segunda hierarquia: é melhor obedecer a reis cristãos do que lhes resistir – dado que até mesmo a reis ímpios é melhor obedecer que resistir.

Todo argumento, evidentemente, é amparado por premissas cujo peso deve-se ao acordo prévio entre a igreja e o auditório, a saber, a validade pacífica de determinada leitura do texto bíblico, que o *Book of Homilies* e outros instrumentos de difusão do anglicanismo

²³¹ DRURY, John. The Purpose of the Homilies. *Princeton Theological Review*. 11:3, Princeton, 2002, p. 9. Grifos no original. “À retórica da afirmação e do *pathos* pode ser adicionada a retórica da recompensa. Isso é especialmente significativo para a retórica da pregação, pois a recompensa eterna figura significativamente na religião tradicional. A promessa de felicidade futura é oferecida àqueles que perseveraram em boas obras. O amor aos inimigos é incentivado pela recompensa. Se correspondermos à caridade de Cristo, compartilharemos sua vida eterna. Obviamente, a linguagem da recompensa tem seu outro lado: punição. O perigo da punição figura significativamente na Homilia *An Exhortacion to Obedience*. A desobediência dos governantes resulta em punição terrena e eterna.” Tradução livre.

²³² REBOUL, 2004, p.179.

²³³ “E uma vez que não é permitido àqueles sujeitados por força resistir a eles [aos magistrados perversos], mesmo que eles abusem de seu poder, muito menos lhes é permitido resistir a príncipes pios e cristãos, que não abusam de sua autoridade, mas a usam para a glória de Deus e para o proveito e comodidade do povo de Deus”. Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). *The two Books of Homilies appointed to be read in churches*, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 109.

²³⁴ REBOUL, 2004, p.179.

procuravam tornar mais permeável. A segunda parte da homilia é rematada com uma sequência de exemplos que vêm em auxílio à defesa da desautorização de resistência ou rebelião contra a autoridade instituída:

We may not in any wise withstand violently, or rebel against rulers, or make insurrection, sedition, or tumults, either by force of arms, or other means, against the anointed of the Lord, or any of their appointed officers; but we must in such case patiently suffer wrongs and injuries, referring the judgement of our cause only to God (Acts 7). Let us fear the terrible punishment of Almighty God against traitors and rebellious persons by the example of Chore, Dathan, and Abiron (Num. 16:1-33), who worked against God's Magistrates and officers, and therefore the earth opened and swallowed them alive. Other, for their wicked murmuring and rebellion, were by a sudden fire, sent of God, utterly consumed (Num. 11:1). Others for their forward behaviour to their rulers and governors, God's ministers, were suddenly stricken with a foul leprosy. (Num. 12:1-10). Other were stinged to death with wonderful strange fiery serpents (Num. 21: 5-6). Other were sore plague, so that fourteen thousand and seven hundred were killed in one day, the number of fourteen thousand and seven hundred, for rebellion against them whom God had appointed to be in authority (Num. 16:41-49).²³⁵

A ideia de que mais vale sofrer os erros de uma má autoridade que fazer sedição é ilustrada por uma série de exemplos bíblicos (apresentando-se, inclusive, as devidas referências). À vista de tal sequência, torna-se menos oportuno à congregação não concordar com a tese de que existe uma inerência entre a fé cristã e a obediência às autoridades da vida civil.

Os exemplos em sequência possuem uma finalidade argumentativa e oratória. Eles sustentam a tese e fornecem poder persuasivo semelhante ao da hipotipose, isto é, desenhar a argumentação com cenas que evoquem com mais intensidade no auditório a mensagem desejada. Por sua vez, tomando o elemento oratório, pelo fato de serem enunciados em série e anunciados pela palavra *outros (other)*, há a sensação de que são inúmeros os exemplos possíveis.

²³⁵ “Não devemos, em qualquer caso, resistir violentamente ou rebelar-nos contra governantes, ou praticar insurreições, sedições ou tumultos, seja em armas ou por outros meios, contra o soberano ungido do Senhor ou qualquer de seus oficiais delegados; mas devemos nesse caso pacientemente sofrer os erros e injúrias, remetendo o julgamento de nossa causa somente a Deus (Atos 7). Temamos a terrível condenação do Deus Todo-poderoso contra traidores e rebeldes a exemplo de Corá, Datã e Abirão, que repudiaram os magistrados e oficiais de Deus, fazendo com que a terra se abrisse e os engolisse vivos (Num. 16:1-33). Outros, por suas algazarras e rebeliões, foram totalmente consumidos por um fogo repentino enviado por Deus (Num. 11:1). Outros, por seu comportamento obstinado diante dos governantes, servos de Deus, foram subitamente acometidos pela lepra (Num. 12:1-10). Outros foram picados por terríveis serpentes ardentes até a morte (Num. 21:5-6). Outros sofreram da praga que abateu em um dia o número de quatorze mil e setecentos, por sua rebelião contra aquele que aprovou a Deus colocar em autoridade (Num. 16:41-49)”. Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 113.

A homilia demonstra aquilo que Quentin Skinner encontra como implicação política do pensamento de Lutero: a defesa da autoridade independentemente do governante. Isto é, mesmo o mau governante não é meramente legitimado apenas pela coerção física, mas foi colocado por Deus em autoridade sobre um povo pecador. “Será cegueira o povo pensar que a mera força bruta sustenha o governante mau [...]. A verdade é que o tirano governa não por ser patife, mas devido aos pecados do povo.”²³⁶

O encerramento da segunda seção do texto são imagens que vêm dispor o auditório à reflexão. Não se pode deixar de ter em mente que cada uma das partes da homilia corresponde, a partir das edições 1549, a somente uma sessão de leitura dominical. O discurso ser encerrado com exemplos torna-se algo potencialmente eficaz ao condicionar a leitura do texto bíblico e, com isso, afirmar a mensagem que o orador deseja com a ajuda de analogias.

3.3 HOMILY ON OBEDIENCE: A DESOBEDIÊNCIA AO PAPADO

A terceira e última seção da homilia se debruça especialmente sobre uma questão: como justificar a desobediência ao papa. O desafio do orador é, aqui, acatando tudo o que foi defendido antes, reunir argumentos que sustentem a autonomia da igreja anglicana e dos próprios príncipes diante de Roma sem contradizer a necessidade de obediência incondicional às más autoridades, conforme a parte anterior.

*And here, let us take heed that we understand not these or such other like places, wich so straitly command obedience to superiors, and so straitly punisheth rebellion and dosibodiencie to the same, to be meant in any condition of the pretended power of the bishop of Rome. For truly the Scripture of God alloweth no such usurped power, full of enormities, abusions, and blasphemies.*²³⁷

O uso de “bispo de Roma” para se referir ao pontífice já o retira de sua posição especial em relação a outros bispos. Para demover o papado do lugar de autoridade, é preciso colocá-lo em contradição com a Bíblia. O argumento aqui é fundamentado no valor incontestável do texto sagrado partilhado entre a igreja e o auditório.

²³⁶ SKINNER, Quentin. **As Fundações do Pensamento Político Moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 301.

²³⁷ “Cuidemos agora para que estas lições ou outras semelhantes, que tão severamente ordenam obediência aos superiores e tão severamente punem a rebelião e a desobediência, não sejam vistas como qualquer forma de sustentação do pretenso poder do bispo de Roma. Pois em verdade a Divina Escritura não aprova esse poder usurpado, prenhe de perversões, abusos e blasfêmias”. Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 114.

*And concerning the usurped power of the Bishop of Rome, which he most wrongfully challenges, as the successor of Christ and Peter: we may easily perceive how false, feigned, and forged it is, not only in that it has no sufficient ground in Holy Scripture, but also by the fruits and doctrine thereof. For our Saviour Christ, and St. Peter, teach most earnestly and agreeably obedience to Kings, as to the chief and supreme rulers in this world, next under God: but the Bishop of Rome teaches that they that are under him, and are free from all burdens and charges of the common good, and obedience toward their Prince, most clearly against Christ's doctrine and St. Peter's.*²³⁸

Ao chamar atenção para o “poder usurpado” pelo papa (“*usurped power of the Bishop of Rome*”), retira-se toda legitimidade de sua autoridade. Além disso, o texto trata o papa como, além de usurpador, desobediente, pois refere que o bispo de Roma proclama que os homens devem obediência a ele em vez de seguir o dito por Cristo e São Pedro (“*but the Bishop of Rome teaches that they that are under him [...]*”). O orador se vale do poder persuasivo da citação direta. Recorre à primeira epístola de Pedro, mencionada anteriormente, para colocar em contradição a autoridade do Papa e o texto bíblico:

*Submit yourselves, saith he, and be subject to Kings, as to the chief heads, and to rulers, as to them that are sent of him for the punishment of evildoers, and for the praise of them that do well. For this is the will of God (1 Peter 2.13-15). I need not to expound these words, they are plain enough. St. Peter does not say, Submit yourselves to me, as supreme head of the Church: neither says he, Submit yourselves from time to time to my successors in Rome: but he say, Submit yourselves to your King, your supreme head, and to those that he appoints in authority under him.*²³⁹

O uso de Pedro não é gratuito, visto que a doutrina católica fundamenta a autoridade papal como o continuador de Pedro. Assim como o sermão, o texto homiliático é imerso na

²³⁸ “E acerca do usurpado poder do bispo de Roma, que se arroga erroneamente o título de sucessor de Cristo e de Pedro, podemos facilmente perceber o quanto isso é falso, simulado, forjado, não apenas por não ter base na Escritura, mas por suas obras e doutrina. Porque nosso Salvador Jesus Cristo e São Pedro ensinam, da maneira mais zelosa e caridosa, a obediência aos reis, como chefes e supremos juízes abaixo de Deus, enquanto o bispo de Roma ensina que aqueles que estão abaixo de si são isentos de todas as obrigações e comprometimentos com o bem comum e com a obediência a seus príncipes, claramente contra a doutrina de Cristo e São Pedro”. Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 114.

²³⁹ “*Sujeitai-vos, diz Pedro, quer aos reis, como superiores; quer aos governadores, como por ele enviados para castigo dos malfeitores, e para louvor dos que fazem o bem. Porque assim é a vontade de Deus (1 Pedro 2: 13-15). Não preciso explicar essas palavras, elas são claras. São Pedro não diz sujeitai-vos a mim como líder supremo da Igreja. Tampouco diz ele sujeitai-vos de tempos em tempos a meus sucessores em Roma: mas diz sujeitai-vos a seu rei, seu superior, e àqueles sob ele a quem for delegada sua autoridade*”. Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 115. Grifos no original.

referência bíblica aliada à retórica clássica, ainda que não seja exatamente uma ponderação teológica e nem conte com uma estrutura argumentativa formal. As citações da escritura estão frequentemente no cerne das estratégias argumentativas. Isso leva o enunciador a definir com precisão o que deve ser colocado no âmbito daquilo que entende por *obediência*:

Thus we learn by the Word of God, to yield to our King, that is due to our King: that is, honour, obedience, payments of due tax, customs, tributes, subsidies, love and fear (Mat. 22,21; Rom. 13).²⁴⁰

Definições retóricas são usadas quando o orador quer incluir dentro de sua tese um conjunto de ideias que, sem tal esclarecimento, poderiam não ser entendidas. Reboul assevera que definições são, em si, argumentativas (2004, p. 172) e constituem um tipo de artifício que fortalece o acordo prévio entre orador e auditório, isto é, reforça as presunções compartilhadas sobre o significado das coisas. Esse trecho apresenta uma espécie de definição retórica, pois, enquanto o orador repisa o conteúdo da noção de obediência segundo a Bíblia, ele circunscreve nela um conjunto de práticas concretas de obediência civil.

A exortação finaliza com um apelo ao *pathos* do auditório:

[...] so we shall live in true obedience, both to our most merciful King in heaven, and to our most Christian King on Earth: so shall we please God and have the exceeding benefit, peace of conscience, rest and quietness here in this world, and after this life, we shall enjoy a better life, rest, peace, and the everlasting bliss of heaven, which he grants us all, for him who was obedient for us all, even to death on the cross, Jesus Christ: to whom with the Father and the Holy Spirit, be all honour and glory, both now and ever. Amen.²⁴¹

Obediência é o preço da paz: a terrena e a eterna. É reiterada a lógica da compensação, mas acrescida de um elemento catártico: o preço que deve ser pago pelo auditório também foi pago por Jesus, obediente mesmo à cruz. O recurso ao sacrifício de Jesus é dotado de forte poder de presença. Para Perelman (2017, p. 132), *presença* é o efeito

²⁴⁰ “Assim, aprendemos pela Palavra de Deus a render a nosso rei o que é devido a nosso rei, a saber: honra, obediência, pagamentos das taxas devidas, clientelas, tributos, subsídios, amor e medo (Mat. 22,21; Rom. 13)”. Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 116.

²⁴¹ “[...] assim devemos viver em verdadeira obediência a nosso mais misericordioso Rei nos céus e a nossa mais Cristã Rainha na terra; assim devemos agradar a Deus, e ter a ventura, paz de espírito, descanso e serenidade aqui neste mundo; e depois desta vida devemos desfrutar uma vida melhor, de descanso, paz e eterna benção dos céus. Aquele que o nos concede foi por todos *obediente, mesmo à morte na cruz*, Jesus Cristo: a quem, com o Pai e o Espírito Santo, a honra e a glória agora e para sempre. Amém.”²⁴¹ Tradução livre. Grifos no original. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 117.

psicológico da forma como apresentamos o argumento – a capacidade de uma tese estar *presente* na consciência do auditório através de imagens, impressões, conexões. Uma argumentação eficaz é aquela que impressiona as consciências.

A ideia de presença tem relação com a de representação. Se a presença, para Perelman, é o efeito psicológico do argumento, para Roger Chartier (2002), as formas de representação da vida social servem a um ordenamento normativo da vida, semelhante à forma como se pode ver a argumentação da homilia. As representações, como a do universo dividido em degraus ou a de Jesus obediente até mesmo na cruz, canalizam o efeito de presença da argumentação que têm por finalidade servir a um ordenamento social²⁴².

3.4 A DOCTRINA DA OBEDIÊNCIA

O conceito de ordem é central no pensamento que se propagou nas primeiras décadas de 1500 a partir de escritos de Lutero da década de 1520. Quentin Skinner diz que a defesa da autoridade não era meramente uma resposta do luteranismo às rebeliões camponesas da Alemanha, mas uma convicção teológica crucial, “[...] segundo a qual todo o quadro existente da ordem social e política constitui reflexo direto da vontade e providência divinas”²⁴³.

O contexto elizabetano aproveitou e potencializou a convicção luterana, reforçando a necessidade de obediência incondicional não obstante a natureza do governante. A autoridade é legitimada pela ordem das “coisas como são”, como visto neste capítulo. O encadeamento universal, onde cada parte tem um lugar natural, possui relação direta com a crença na ordem política de que se vale a monarquia Tudor. Crença incutida, ou melhor, reformulada e reforçada, pela igreja reformada. Esta teria como uma de suas primeiras prerrogativas morais a condenação da guerra civil e da rebelião.

[...], *it is an intolerable ignorance, madnesse, and wickednesse for subiects to make any murmuring, rebellion, resistance, or withstanding, commotion, or insurrection against their most deare and most dread Soueraigne Lord*

²⁴² Outra relação possível entre os conceitos de presença e de representação está na obra de Carlo Guinzburg. Para o autor, a representação provoca a *presentificação* de um objeto ausente, por exemplo, os ritos funerários de imperadores mencionados pelo autor em seu estudo *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. A deterioração do corpo não pode ser associada à deterioração do poder soberano, então a representação *presentifica* a persona do rei na imagem, a despeito da ausência de seu corpo. Tal é, analogamente, o poder argumentativo da morte de Jesus ao fim da homilia: a evocação age através do martírio de Jesus sobre a consciência do auditório para depurar a figura do poder soberano de todas as suas imperfeições. GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 85-103.

²⁴³ SKINNER, Quentin. **As Fundações do Pensamento Político Moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 300.

*and King, ordeined and appointed of God's goodnes for their commodity, peace, and quietnesse.*²⁴⁴

A ordem legal, assim, é imanente da organização divina do universo. O rebelde provoca um desvio do ideal encadeamento entre sociedade e natureza – usurpa os direitos do soberano escolhido por Deus. A monarquia Tudor é tributária de uma doutrina religiosa da submissão, tal como apregoada pela exortação aqui estudada. A luta entre casas de Lancaster e de York, que a dinastia iniciada por Henrique VII suprimiu, está na gênese das principais características da construção do mito Tudor como supressor do caos civil. A igreja reformada proclama assim uma razão que objetiva eliminar divisões interiores pela desautorização de qualquer resistência. Bárbara Heliódora, em seu estudo sobre a representação do homem político no drama shakespeariano, assinala que:

Essa homília expõe de modo conciso e perfeitamente acessível conceitos político-religiosos da maior significação para a ortodoxia Tudor, tais como o direito divino dos reis, a doutrina de não resistência, o princípio da obediência passiva e a natureza pecaminosa da rebelião.²⁴⁵

Perelman afirma que “[...] a linguagem não é somente meio de comunicação, é também instrumento de ação sobre as mentes por meio de persuasão”²⁴⁶. O entendimento do autor é muito pertinente para a presente análise porque toca no ponto crucial do uso da representação para simbolizar estatutos sociais. Os modos de representar e argumentar podem ser elementos de uma ordem política centrada na autoridade leviatânica do Estado. Inicialmente realizada na imagem do universo como reflexo harmônico da sociedade hierarquizada, a representação é procedimento sobre o qual se constitui a própria legitimidade do corpo político e de seus meios de coerção. Conforme Perelman (2017, p. 61), “[...] o recurso à argumentação supõe uma comunidade de espíritos que, enquanto dura, exclui o uso da violência”. No presente caso, complementa e legitima a violência. Tanto é assim que uma homília presente no livro a partir de 1571 aborda explicitamente o tema da rebelião (*Homily Against Disobedience and Willful Rebellion*).

²⁴⁴ “[...] é uma intolerável ignorância, loucura e perversidade os súditos fazerem qualquer murmúrio, rebelião, resistência, oposição, comoção ou insurreição contra seu mais amado e venerado Soberano Senhor e Rei, ordenado e designado pela bondade de Deus para sua comodidade, paz e tranquilidade”. Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). *The two Books of Homilies appointed to be read in churches*, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 115.

²⁴⁵ HELIODORA, Barbara. *A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 63.

²⁴⁶ PERELMAN, 2017, 150.

Franklin Le Van Baumer²⁴⁷ defende que o estatuto da não-resistência tinha uma necessidade óbvia no contexto da reforma anglicana (o mesmo que Quentin Skinner argumenta em relação à reforma luterana²⁴⁸). Primeiro pelas atribulações sociais que dão exemplos negativos: a Inglaterra havia emergido havia pouco tempo do sanguinário conflito das duas rosas, que colocou em suspenso a legitimidade real em virtude de uma disputa sucessória. No continente, o exemplo das revoltas na Alemanha e na França motivadas pela divisão confessional provocada pela Reforma contribui para os discursos que colocam em lados antagônicos a resistência à autoridade e a ordem social²⁴⁹.

Em segundo lugar o culto à autoridade também era proclamado com base no perigo estrangeiro no contexto das disputas e guerras internacionais. A exaltação real, assim, toma a forma de um incipiente sentimento de nação personificado na imagem do rei. A rejeição da igreja católica corrobora o ponto de Baumer e está presente na *Homilia sobre a Obediência*²⁵⁰.

A historiografia, no entanto, tem mostrado a grande resistência existente na Inglaterra em relação à reforma anglicana. Tanto no período henriquino quanto no elizabetano, não houve aceitação pacífica da nova doutrina, razão pela qual não podemos usar o *Livro de Homilias* para sugerir que tenha havido qualquer forma de assentimento pacífico política e teologicamente sobre a obediência. Muito pelo contrário: a homilia é a defesa de uma visão diante de uma comunidade ainda distante dos consensos almejados, uma exortação envolvida em um contexto de disputa sobre a liturgia.

Andrew Foster²⁵¹ estuda a reforma anglicana como um processo dividido em capítulos. Esse processo é o da ruína da autoridade católica e a imposição definitiva de uma autoridade semelhante em forma, mas de natureza distinta – o Estado (de maneira nenhuma sinônimo de poder absoluto dos reis). Para Foster, Henry VIII e Edward VI presidiram processos, por assim dizer, “concretos” da reforma religiosa, como o rompimento com Roma, o confisco das terras, as mudanças no corpo sacerdotal mais influente e a extinção dos mosteiros. O clero inglês anterior à reforma lidava com as autoridades divididas da coroa e

²⁴⁷ BAUMER, Franklin Le Van. **The Early Tudor Theory of Kingship**. New Haven: Russell & Russell, 1966, p. 87-88.

²⁴⁸ SKINNER, Quentin. **As Fundações do Pensamento Político Moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 294.

²⁴⁹ As mesmas motivações são apresentadas por Skinner nos escritos de Lutero *Sobre a Autoridade Temporal, e em que medida ela deve ser obedecida* (1523) e *Contra as hordas camponesas que pilham e assassinam* (1525). SKINNER, 1996, p. 289.

²⁵⁰ Baumer traz uma extensa lista de documentos, panfletos, discursos e outras publicações de caráter propagandístico sobre o rei Henry VIII. BAUMER, Franklin Le Van. **The Early Tudor Theory of Kingship**. New Haven: Russell & Russell, 1966, p. 95.

²⁵¹ FOSTER, Andrew. Bishops, Church, and State, c. 1530-1646, in MILTON, Anthony. **The Oxford History of Anglicanism**, volume 1: Reformation and Identity c. 1520-1662. Oxford: Oxford University Press, 2017.

do papado. No período henriquino, estabelecem-se os meios legislativos e políticos a partir dos quais a igreja inglesa reconhece a jurisdição espiritual do rei e seu título de *Supreme Head of the Church of England*. Os seis anos de reinado de Edward VI foram de continuidade da instrumentalização da nova igreja para abonar a autoridade real. Com as publicações do *Book of Homilies* e do *Book of Common Prayer*, respectivamente, em 1547 e 1549, procurou-se encontrar uma maior organização litúrgica. Porém, com as rebeliões católicas ocorridas em 1549, a morte prematura de Edward, em 1553, e o subsequente reinado de Mary Tudor, a circulação de tais obras seria interrompida e os esforços reformistas do curto período eduardiano, protelados até o reinado de Elizabeth.

O período elizabetano é conhecido como o da consolidação da reforma anglicana. Foster alerta, porém, para a falsa impressão de sucesso absoluto da reforma que a retórica oficial da igreja no reinado de Elizabeth imprime:

*The success of the Protestant Reformation in England – the so-called via media beloved of Anglican hagiographers – has come to be taken for granted and reduced to a matter of how it was achieved and when. It is perhaps too easy to underestimate the extent of the shock that those in the Church must have experienced in the 1560s.*²⁵²

Isso porque o estabelecimento da igreja nacional inglesa representou uma verdadeira crise institucional durante o governo de Elizabeth, segundo Foster, dada a carência de bispos e demais corpo sacerdotal reformado e o acréscimo de atividades da igreja. Segundo o autor²⁵³, sob Elizabeth a igreja da Inglaterra passou a ter a prerrogativa e o dever de reportar católicos recusantes nos mesmos termos em que reportava heresia²⁵⁴. Além disso, a vigilância em relação à circulação de livros sediciosos, a preparação e difusão das homilias como a de 1571 - *Against Disobedience and Willful Rebellion* – estavam entre as atividades da igreja promovidas por Elizabeth. Ao contrário de seu sucessor James I, Elizabeth afasta prelados eclesiásticos do conselho privado real. Foster argumenta que Elizabeth deslocou a igreja de

²⁵² FOSTER, 2017, p. 89. “O sucesso da Reforma Protestante na Inglaterra – a ‘mídia’ amada pelos hagiógrafos anglicanos - passou a ser um dado adquirido e reduzido a uma questão de como foi alcançada e quando. Talvez seja fácil subestimar a extensão do choque que os membros da Igreja devem ter experimentado na década de 1560.” Tradução livre.

²⁵³ FOSTER, 2017, p. 96.

²⁵⁴ Segundo Claus-Peter Clasen, a heresia nos tempos da reforma era identificada pelo pressuposto de se diluir a identidade dos sacramentos cristãos em elementos do mundo, de modo retirar qualquer significado especial dos elementos constituintes da religiosidade reformada. “The basis of the heresy was the conception of the identity of God with everything that exists. If true salvation consists in recognizing God's omnipresence, then baptism, penance and all other sacraments are worthless. Above all, the sacrament of communion is senseless. Even the person of Christ loses its special significance.” CLASEN, Claus-Peter. *Medieval Heresies in the Reformation*. **Church History**, Vol. 32, No. 4, pp. 392-414, 1963, p. 393.

seus locais de poder tradicionais, em um período de crise institucional após o reinado católico turbulento de Mary. As prerrogativas da igreja sob Elizabeth concerniam sobretudo à ordem civil e à retomada do processo de consolidação litúrgica iniciado no período eduardiano com a composição dos livros basilares da reforma inglesa.

Nesse sentido, o modo como James I traz bispos de volta à corte e os emprega e em cargos de poder, como embaixadas e outros, foi sua diferença crucial em relação ao reinado de Elizabeth. James devolve à igreja a proximidade com o poder, em vez do mero papel de representante real. O rei escocês favorece a força política e econômica da igreja ao ter, por exemplo, revertido em 1604 o *Act of Exchange* elizabetano de 1559, que dava à coroa total controle sobre as terras e finanças da igreja.

O fato é que o reforço da igreja sob James também visa a sua utilidade política. Foster afirma que a prática de Elizabeth de deixar vacantes cargos eclesiásticos esvazia as próprias capacidades de a igreja servir aos interesses da coroa em um contexto de afirmação confessional. Essa prática foi contrariada diametralmente por James, cujos primeiros anos de reinado foram marcados pela nomeação total dos cargos eclesiásticos vacantes, manifestando uma revitalização rápida da igreja.

Foster sugere que a retomada do poder da igreja em meios seculares feita por James de maneira rápida e expansiva demais, será mal recebida entre grupos que ora disputavam o poder.²⁵⁵ Tal situação é um dos fatores que resultará na guerra civil sofrida por seu filho, rei Charles I, condenado pelo parlamento por traição e executado em 1649. Enquanto o rei James I dizia “*No bishops, no king*”²⁵⁶ em 1604, Nathaniel Fiennes, em 1641, acusa a confusão entre homens leigos munidos da espada espiritual e sacerdotes munidos da espada temporal²⁵⁷. A revolução inglesa, porém, não pertence à conjuntura de interesse do presente trabalho.

Desse modo, não podemos ver a homilia como uma fonte doutrinária unívoca para Shakespeare. A penetração da doutrina oficial anglicana na população, como foi visto acima, tem sido relativizada pela historiografia. David Beauregard afirma que a doutrina do livro de homilias no período elizabetano foi imposta sob rejeição de grande parte da população católica e não criou raízes até a década de 1580, quando a educação de Shakespeare já havia sido

²⁵⁵ FOSTER, p. 98.

²⁵⁶ LOEWENSTEIN, D. Politics and religion, in CORNS, T. (Ed.). **The Cambridge Companion to English Poetry, Donne to Marvell**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 25.

²⁵⁷ BARNES, Thomas Garden. **Law and Authority in Early Modern England**. Newark: University of Delaware Press, 2007, p. 167.

completada e ele estava casado²⁵⁸. O autor critica a inferência comum na historiografia de que “[...] *since Shakespeare was English and England was a Protestant country, he must have conformed to the Church of England.*”²⁵⁹ Além disso, afirma:

*There are many references in the plays to purgatory, intercession of the saints, Catholic ghosts, extreme unction, auricular confession, penitential satisfaction, merit, Virgin Mary, prayers for the dead, pilgrimage and many more theological doctrines and practices that were opposed by the Calvinist theology set forth in the Elizabethan Homilies.*²⁶⁰

Beauregard defende que o fato de a família de Shakespeare possuir uma profunda aderência ao catolicismo faz com que não seja possível aduzir uma completa aderência do dramaturgo à doutrina anglicana, sem deixar de lado um “[...] *Catholic habit of mind*”²⁶¹. Baseado em pontos como o sacramento e a penitência presente em algumas peças, o autor defende que o argumento de que as homilias alimentaram a imaginação shakespeariana é equivocado e procura mostrar, por outro lado, os pontos que ligam a obra do dramaturgo à teologia católica. Porém, é muito difícil limitar os contornos ideológicos de Shakespeare sem que se aceite que, talvez, tenham mudado entre a juventude católica e a época em que escreve, por exemplo, o drama *King John*, que é lembrado por Greenblatt²⁶² como uma forte peça antipapista.

Um outro ponto importante de se destacar é que as crenças religiosas que sustentavam a visão de mundo tanto do autor quanto da audiência das peças não podem ser separadas em blocos monolíticos “católico” e “protestante”. A igreja anglicana absorve as inovações básicas que o luteranismo apregoa em oposição à igreja católica, mas sem que isso produza uma arte forçosamente nova, à semelhança de uma vanguarda. Não há cabimento em esperar isso de Shakespeare, por isso o fato de os pontos que Beauregard apresenta corroborarem de fato uma visão católica não exclui a visão do dramaturgo ter sido também alimentada pela doutrina

²⁵⁸ BEAUREGARD, David. Shakespeare against the Homilies: The Theology of Penance in the Comedies. **Ben Johnson Journal**. Catholicism and English literature. 2000, p. 28. Também sobre o pano de fundo possivelmente católico de Shakespeare: BEAUREGARD, David. **Catholic theology in Shakespeare's plays**. Newark: University of Delaware Press, 2008

²⁵⁹ BEAUREGARD, 2000, p. 29. “[...] como Shakespeare era inglês e a Inglaterra era um país protestante, ele deve ter se conformado à Igreja da Inglaterra.” Tradução livre.

²⁶⁰ BEAUREGARD, 2000, p. 30. TRADUZIR. “Há muitas referências nas peças ao purgatório, intercessão dos santos, fantasmas católicos, extrema unção, confissão auricular, satisfação penitencial, mérito, Virgem Maria, orações pelos mortos, peregrinação e muitas outras doutrinas e práticas teológicas opostas pela Igreja. Teologia calvinista apresentada nas Homilias Isabelinas.” Tradução livre.

²⁶¹ BEAUREGARD, 2000, p. 39. “[...] modo de pensar católico”. Tradução livre.

²⁶² GREENBLATT, Stephen. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 110.

imposta pelo *Livro de Homílias* a partir da década de 1560.

O que é preciso ter em mente, para os fins deste trabalho, é a ressalva de que a doutrina oficial não comanda a imaginação do autor, nem para compor os dramas históricos, nem para *Macbeth* e as demais grandes tragédias. Os dramas dialogam com o *Livro de Homílias* ao compartilhar o terreno das inquietações acerca de questões como as de ordem política, entre outras²⁶³. Mais do que compartilhar temas em comum, a doutrina é uma leitura oficial, amplamente difundida apesar de evidentemente não consensual na sociedade inglesa, sobre problemas que constituem um pano de fundo de preocupações difundidas em toda sociedade.

William Shakespeare não trata o tema da desobediência de maneira descritiva. Não é possível ver na obra shakespeariana meros exemplos dos males da desobediência, como se sua obra fosse um produto direto da doutrina. Nem tampouco é possível localizar uma forma de pregação semelhante à das exortações, que visa exclusivamente à persuasão do auditório acerca da necessidade de obedecer incondicionalmente seja a maus ou bons reis. O tema da obediência não é *descrito* nos dramas, mas *explorado*. Em Shakespeare, tema torna-se problema, e é dramatizado pela ação e pela consciência das personagens. O dramaturgo explora o a legitimidade do governante em suas diversas faces, contradições e dilemas por meio da representação de personagens com diferentes inclinações morais em diferentes situações políticas. Em vez de afirmar convicções morais, Shakespeare pondera o estatuto da obediência e da rebelião revelando dilemas próprios da monarquia, mas empregando para isso problemas universais da relação entre o homem e o poder.

O presente capítulo abordou a maneira como texto homiliático atua sobre o auditório visando fortalecer os vínculos que delimitam uma comunidade de ideias sobre a obediência, e, sobretudo, uma comunidade política. O tema do próximo capítulo será a maneira como o dramaturgo explora o problema da hierarquia em *Macbeth*. A teologia, na peça, é subordinada ao desenvolvimento da personagem e da ação. Serão abordados tópicos específicos concernentes às representações da ordem e da desordem políticas, que evidenciam paralelos e distanciamentos importantes entre a obra do dramaturgo e a doutrina da obediência.

²⁶³ Também há trabalhos que relacionam a obra de Shakespeare com outros temas presentes em outras homílias, como: BOND, Ronald. "Dark Deeds Darkly Answered": Thomas Becon's Homily against Whoredom and Adultery, Its Contexts and Its Affiliations with Three Shakespearean Plays. **The Sixteenth Century Journal**, vol. 16, n. 2, 1985.

4 *MACBETH*: A VIOLAÇÃO POLÍTICA E A DESORDEM

A fonte analisada no capítulo anterior corrobora a conclusão de que há uma doutrina que defende a necessidade de obediência associando o poder do magistrado ao domínio do sagrado. Essa doutrina, baseada sobretudo no temor da rebelião, pode ser vista na obra de Shakespeare. Segundo Samuel Schoenbaun, “[...] *the Homilies are a ‘Shakespearean source-book’, from where the dramatist derived his ideas of the divine right of kings, the subject’s duty to obey, and the mischief and wickedness of rebellion*”²⁶⁴.

Segundo Bárbara Heliadora, “[...] na falta de uma educação universitária, as homílias anglicanas constituíram a mais forte base interpretativa de William Shakespeare”²⁶⁵. A ética propagada pelo *Book of Homilies* é um referencial do dramaturgo, seja para se comunicar mais facilmente com seu público, seja por fazer parte de suas próprias categorias de pensamento acerca do fenômeno cosmo-político.

Notavelmente, há nos dramas shakespearianos exemplos do temor de rebelião e de reis que, devido a um vício de origem que deslegitima seu exercício do poder ou de sua incapacidade como governante, resultam por ser mercedores da rebelião que a qualidade de usurpador provoca. O mal, nesse caso, se localiza ao mesmo tempo na desordem política que o colocou no poder e na ilegitimidade de seu governo, que por isso jamais é estável. Para contextualizar *Macbeth* na obra do dramaturgo, será feita uma rápida passagem por alguns dramas shakespearianos que tocam na questão da legitimidade, da obediência e da insurreição.

Nas peças históricas, a insegurança relativa à sucessão (algo em comum com o contexto do fim do reinado de Elizabeth) e o temor da guerra são sintomas do limiar entre a ordem e a desordem. Toda tetralogia de Henry VI (*1 Henry VI*, *2 Henry VI*, *3 Henry VI* e *Richard III*) aborda a desordem que pode se abater sobre uma nação por meio da dissensão interna. O rei não é ilegítimo, apenas inapto, não é um líder forte. O dramaturgo demonstra isso através de York, antagonista de Henry, que diz: “*I am far better born than is the king / More like a king, more like kingly in my thoughts.*”²⁶⁶

York poderia reinar de maneira mais enérgica, de modo que, para si, a verdadeira

²⁶⁴ SCHOENBAUN, Samuel. **William Shakespeare**: a compact documentary life. Nova Iorque: Oxford University Press, 1989, p. 59. “[...] as Homílias são um 'livro-fonte shakespeariano', de onde o dramaturgo tirou suas ideias a respeito do direito divino dos reis, do dever de obediência e dos danos e perversidade da rebelião.” Tradução livre.

²⁶⁵ HELIADORA, Barbara. A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.93

²⁶⁶ “Eu sou mais bem nascido do que o rei, / Ajo qual rei e mais real em pensamentos.” *2 Henry VI*, V, i. Tradução de Bárbara Heliadora. SHAKESPEARE. **Teatro Completo**. Vol 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 697.

razão da sua insurreição é a fraqueza do rei, sua incapacidade, como estadista, de controlar a própria nobreza. York interpela Henry num trecho particularmente interessante para explorar o problema da obediência:

[RICHARD PLANTAGENET, DUKE OF YORK]
*King did I call thee? no, thou art not king,
 Not fit to govern and rule multitudes,
 Which darest not, no, nor canst not rule a traitor.
 That head of thine doth not become a crown;
 Thy hand is made to grasp a palmer's staff,
 And not to grace an awful princely sceptre.*²⁶⁷

York acusa Henry de não possuir capacidade de governo (*not fit to govern and rule multitudes*), que sua mão é mais adequada a um cajado de peregrino que ao cetro real. Henry sequer responde ao personagem interlocutor, em vez disso no seguimento do diálogo a Rainha e o personagem Sommerset tomam a palavra para falar pelo rei. O fato de Henry não falar por si mesmo, e necessitar da intervenção de outros, auxilia na salientar sua inépcia.

A caracterização de Henry como um rei inábil, a de York como candidato mais enérgico ao posto e a coroação futura de Edward IV, que atesta, de certa forma, a vitória da rebelião, levam autores como Robert Burkhardt²⁶⁸ a defender que Shakespeare nem sempre representa a insurreição política como um mal absoluto, mas somente como elemento do processo dramático. No caso de *Henry VI* 1 e 2, a raiz da rebelião seria, como argumenta York, uma necessidade devido à incompetência do rei (da mesma forma como Holinshed argumenta em relação a Duncan, conforme apresentado no segundo capítulo deste trabalho).

No entanto, no começo de *3 Henry VI*, quando York questiona a legitimidade de Henry no trono, este responde que seu avô (Henry IV) obtivera o título em batalha, sendo, portanto, rei por direito de conquista. A isso, Richard de York responde que tal “conquista” fora uma rebelião contra o então seu rei.

[RICHARD PLANTAGENET, DUKE OF YORK]
My title's good, and better far than his.

[EARL OF WARWICK]
Prove it, Henry, and thou shalt be King.

[KING HENRY THE SIXTH]

²⁶⁷ “Chamei-o rei? Mas nunca; não é rei; / Não está apto a governar multidões, / Se nem em um traidor pode mandar. / Sua cabeça não serve pra coroa; / Só tem mão para o bastão de peregrino, / E não para adornar o cetro de um príncipe. *2 Henry VI*, V, i. Tradução de Bárbara Heliodora. SHAKESPEARE. **Teatro Completo**. Vol 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 699.

²⁶⁸ “Rebellion is not the key to the early histories. If it were, as many critics have led us to believe, Shakespeare would not have found such significant exceptions to the doctrine.” BURKHARDT, Robert. Obedience and Rebellion in Shakespeare's Early History Plays. **English Studies**, 55:2, pp. 108-117, 1974, p. 117.

Henry the Fourth by conquest got the crown.

[RICHARD PLANTAGENET, DUKE OF YORK]
'Twas by rebellion against his king.

[KING HENRY THE SIXTH] (*Aside*)

*I know not what to say, my title's weak. —
Tell me, may not a king adopt an heir?*

[RICHARD PLANTAGENET, DUKE OF YORK]
What then?

[KING HENRY THE SIXTH]
*And if he may, then am I lawful king;
For Richard, in the view of many lords,
Resign'd the crown to Henry the Fourth,
Whose heir my father was, and I am his.*

[RICHARD PLANTAGENET, DUKE OF YORK]
*He rose against him, being his sovereign,
And made him to resign his crown perforce.²⁶⁹*

Argumentando que Henry IV fora um rebelde contra um rei legítimo²⁷⁰, York deslegitima a reivindicação de Henry e, conseqüentemente, justifica a própria reivindicação. Pode-se ver, assim, que a insurreição, em Shakespeare, não é um fenômeno unívoco, como nas homilias, mas complexo e assume diferentes valores conforme o contexto e os outros elementos envolvidos na conjuntura política. De todas as formas, a raiz da desordem pode ser atribuída, ao mesmo tempo, à incompetência do rei em administrar a nobreza e à desobediência à autoridade constituída.

Um exemplo que pode ajudar a clarificar essa dicotomia na obra de Shakespeare pode ser encontrado em *King John*. A primeira cena do primeiro ato já apresenta o rei John como um governante cuja legitimidade se assenta mais na força que no direito. A rainha sua mãe, viúva de Henry II, lamenta as conseqüências das ações de John, que poderiam ser prevenidas “[...] *with very easy arguments of love, / Which now the manage of two kingdoms must / With fearful bloody issue arbitrate*”²⁷¹. Isto é, suas ações resultam na guerra, frequentemente ligada,

²⁶⁹ “[York] O meu direito é bem maior que o dele. / [Warwick] Prove-o, Henrique, e será nosso rei. / [Rei Henrique] Henrique Quarto conquistou o trono. / [York] Por rebelar-se e derrubar seu rei. / [Rei Henrique] (à parte) O que dizer? Meu direito é fraco. / (a todos) Não pode um rei adotar seu herdeiro? / [York] E daí [Rei Henrique] Se pode, então eu sou seu rei legítimo; / Pois Ricardo ante numerosos lordes, / Abdicou em favor de Henrique Quarto, / Meu pai, o seu herdeiro, e eu, o deste. / [York] Ele ergueu-se contra seu soberano / E o fez à força abdicar da coroa.” 3 *Henry VI*, I, i. Tradução de Bárbara Heliadora. SHAKESPEARE. **Teatro Completo**. Vol 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 722. Grifos meus.

²⁷⁰ Esse é o enredo da peça *Richard II*.

²⁷¹ “[...] Com termos de amorosa cortesia, / Que agora o poder desses dois reinos / Vão Arbitrar com argumentos sangrentos.” *King John*, I, i. Tradução de Bárbara Heliadora. SHAKESPEARE. **Teatro Completo**. Vol 3. São

na obra de Shakespeare, à desordem política de natureza sucessória. John responde que a seu favor estão sua força e seu direito, ao que ela diz, no entanto, que muito mais a força que o direito.

[KING JOHN]

Our strong possession and our right for us.

[QUEEN ELINOR]

Your strong possession much more than your right,

Or else it must go wrong with you and me:

So much my conscience whispers in your ear,

Which none but heaven and you and I shall hear.²⁷²

Robert Burkhart afirma que, em *King John*, Shakespeare não parece muito disposto a retratar o governante ideal a cuja obediência as homilias aconselham. De modo que, para o autor, o rei John é uma espécie de candidato natural a sofrer a rebelião²⁷³. O direito, na peça, pende ao personagem Arthur, que é capturado e executado por John no ato III. O antagonista de John é Philip Falconbridge, o Bastardo, que, dadas suas qualidades e seu papel preponderante na peça, pode ser visto como a figura heroica protagonista apesar do título da obra. Para alguns autores, como Julia van de Water²⁷⁴, Falconbridge encarna as qualidades ideais do rei como homem e governante. No entanto, após a morte de Arthur, o Bastardo se vê no dilema da escolha entre a rebelião voluntária ou a servidão a um mau governante. Falconbridge escolhe a segunda opção, opta pela lealdade malgrado o governante carecer das qualidades que ele mesmo possui. O dever de lealdade dos nobres, em *King John*, se sobrepõe às más qualidades do rei no desfecho da peça. Isso mostra como a rebelião em Shakespeare também é vista de um ponto de vista moral, que concorda com o das homilias (sobre a obediência a um mau rei ou até mesmo a um rei perverso).

Por fim, outra peça onde podemos verificar ponderações sobre a obediência e desobediência é *Richard III*, um texto que explora o problema de forma bastante interessante. Sem escrúpulos quanto aos métodos, Richard III chega ao exercício *de facto* da autoridade real. Por dois anos, o personagem se mantém no trono a despeito de qualquer moralidade de

Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 26.

²⁷² “[Rei João] Direito e possessões lutam por nós. / [Eleanor] **As fortes possessões mais que o direito,** / Ou tudo sairá mal para nós dois.: / Minha consciência sopra em seu ouvido / O que só Deus, eu e o senhor hemos de ouvir.” *King John*, I, i. Tradução de Bárbara Heliadora. SHAKESPEARE. **Teatro Completo**. Vol 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 26. Grifos meus.

²⁷³ BURKHARDT, Robert. Obedience and Rebellion in Shakespeare’s Early History Plays. **English Studies**, 55:2, pp. 108-117, 1974, p. 112.

²⁷⁴ WATER, Julia van de. The Bastard in King John. **Shakespeare Quarterly**, Vol. 11, No. 2, pp. 137-146, 1960, p. 145.

seus atos. Isso faz com que Henry (Richmond), futuro fundador da dinastia Tudor, fique, podemos dizer, na própria posição de rebelde. No entanto, sua insurreição é legítima, carregada do dever sagrado de retirar um rei usurpador do poder. Richmond ora a Deus para fazer de si a espada do castigo divino (“*Make us thy ministers of chastisement, / That we may praise thee in the victory!*”²⁷⁵).

A cena dos fantasmas, no quinto ato de *Richard III*, funciona como uma prova de que Deus está com o futuro Henry VII. Cabe notar que, como em *Hamlet*, a aparição do fantasma é de natureza política e serve para apontar a verdade sobre a natureza usurpadora de uma tirania. Em *Macbeth* também é possível dizer isso, porém quem assiste à aparição é o próprio tirano, na cena do banquete. *Hamlet*, *Macbeth*, *Richard III* possuem em comum a figura do fantasma aparecendo em um momento de perturbação política. Em tragédias políticas, os fantasmas de Shakespeare estão ligados a um contexto de ordem abalada em que o personagem que assiste à aparição precisa ser confrontado com alguma verdade.

Na cena três do ato V, Richmond é visitado pelos fantasmas do príncipe Edward e de Henry VI, além de diversos outros. A imagem de príncipe Edward diz, referindo-se a Richard III, “*Think how thou stabbed’st me in my prime of youth at Tewkesbury*” referindo seu assassinato. A fala do fantasma de Henry VI a Richard III e a Richmond é mais importante:

[GHOST OF KING HENRY VI] (to RICHARD)
*When I was mortal, my anointed body
 By thee was punched full of deadly holes.
 Think on the Tower and me. Despair, and die!
 Harry the Sixth bids thee despair and die.*
 (to RICHMOND)
*Virtuous and holy, be thou conqueror.
 Harry, that prophesied thou shouldst be king,
 Doth comfort thee in thy sleep. Live and flourish.*²⁷⁶

O fantasma refere seu corpo real, “*anointed body*”, mesma referência que será usada por Shakespeare em *Macbeth* para se referir ao corpo de Duncan como templo. Trata-se de

²⁷⁵ “Faz de nós teus ministros do castigo / Para que te exaltemos na vitória.” *Richard III*, V, iii. Tradução de Bárbara Heliadora. SHAKESPEARE. **Teatro Completo**. Vol 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 1195.

²⁷⁶ “[Fantasma do Rei Henrique VI] (para Ricardo) Quando eu era mortal, meu corpo unguido / Foi por ti perfurado mortalmente. / Recorda-te da torre! Henrique Sexto / O exige agora; desespera e morre! (para Richmond) Virtuoso e santo, sê tu vencedor! / Eu, que predisse que serias rei, Venho abençoar-te: vive e sê feliz!” *Richard III*, V, iii. Tradução de Bárbara Heliadora. SHAKESPEARE. **Teatro Completo**. Vol 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 1197. “Sê feliz”, a meu ver, não é uma tradução adequada para “*Live and flourish*”, uma vez que dá a perder a referência bíblica do frutificar presente em diversas passagens bíblicas, importantes para o contexto da peça e caracterização da personagem de Richmond. Um exemplo é o Salmo 132: “*His enemies will I clothe with shame, but upon himself shall his crown flourish*” – King James Bible, Psalm 132:18 (“Vestirei os seus inimigos de vergonha; mas sobre ele florescerá a sua coroa”. Salmos 132:18. Trad. João Ferreira de Almeida).

uma figura de linguagem bíblica comum usada em *Macbeth* para comparar o corpo violado pelos punhais a um templo invadido.

[MACDUFF]
*Most sacrilegious murder hath broke ope
 The **Lord's anointed temple**, and stole thence
 The life o' the building.*²⁷⁷

Posteriormente, esta passagem de *Macbeth* será retomada. Cabe mencioná-la aqui para compará-la à forma como o fantasma de Henry VI se mostra ao futuro Henry VII como corpo sagrado violado por Richard, “*full of deadly holes*”. Para Richmond, o fantasma diz para ser o conquistador, já que é virtuoso e sagrado, “*Virtuous and holy, be thou conqueror*”, além de profetizar que será rei.

Richard III pode ser considerado de fato um tirano, e sua tirania é a justificativa para que a insurreição de Richmond não seja visto sob a lente da desordem de uma rebelião como a doutrina das homilias preconiza. De maneira semelhante é a deposição de *Macbeth*: o regicídio realizado por Macduff é um ato de ordem, não de desordem. Retornarei a isso a seguir, quando analisar a violação e a restauração da ordem em *Macbeth*.

Ao apresentar, rapidamente, três exemplos de dramas Shakespearianos que exploram as ambiguidades da desobediência, procurei evidenciar que não há um sentido unívoco da rebelião em Shakespeare. De modo algum pode-se ver nas homilias o signo de um consenso inexistente. David Beauregard alerta que Shakespeare não corrobora completamente o entendimento das homilias.

*Even if the doctrine of the divine rights of kings may have been derived from the Homilies, it is doubtful whether Shakespeare embraces the subject's duty to passively obey a wicked monarch, a doctrine clearly given ambiguous treatment in Richard II and indirectly questioned in Henry V: “the King is just a man...”*²⁷⁸

O autor alega que Shakespeare não corrobora totalmente a doutrina das homilias segundo a qual deve-se obediência passiva ao mau monarca. Para amparar sua afirmação, Beauregard refere o trecho de Henry V se refere à cena em que o corpo do rei é exposto em seus predicados e adversidades humanos.

²⁷⁷ “O mais sacrílego dos crimes arrombou / O templo ungido do Senhor, e dali roubou / a vida do edifício!”
 Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 75.

²⁷⁸ BEAUREGARD, David. Shakespeare Against the Homilies: The Theology of Penance in the Comedies. **The Ben Jonson Journal**, n. 7, pp. 27-53, 2000, p. 48.

KING HENRY

[...] *I think the king is but a man as I am. The violet smells to him as it doth to me. The element shows to him as it doth to me. All his senses have but human conditions. His ceremonies laid by, in his nakedness he appears but a man, and though his affections are higher mounted than ours, yet when they stoop, they stoop with the like wing. Therefore, when he sees reason of fears as we do, his fears, out of doubt, be of the same relish as ours are.*²⁷⁹

Neste trecho, o corpo do rei é visto como o corpo de um homem em todas as suas limitações – seus sentidos, medos, impressões e juízo, de maneira semelhante à cena da quebra do espelho em *Richard II* e a dissociação dos corpos físico e sagrado do rei. “A face banal e a *physis* insignificante de um homem miserável é agora uma *physis* esvaziada de qualquer metafísica”, segundo Kantorowicz, explicando a cena da quebra do espelho, conforme já citado neste trabalho²⁸⁰.

O ponto de Beauregard é que essa ideia faz, de certa forma, com que Shakespeare se desvincule da doutrina do direito divino e da obediência passiva veiculadas pelas homilias. Até certo ponto isso está certo, no entanto, como vimos anteriormente, em outras passagens, a relação de Shakespeare com essa doutrina é ambígua. Em *Richard II* e *King John* ela é usada sistematicamente, em *Richard III* ela é usada como argumento para restaurar a ordem legítima. O problema é que os significados da obediência dependem do contexto dramático da peça e histórico que ela refere. Não é possível afirmar que o dramaturgo corrobora ou rejeita inteiramente a doutrina homiliática porque isso depende da ação particular do drama e do tema representado. Todas as adesões de Shakespeare são parciais.

Essa breve, mas necessária, passagem pelos dramas históricos de Shakespeare teve a finalidade de explorar como são pensadas as questões envolvendo o ato da insurreição. A seguir, a análise de *Macbeth* mostra como esse drama leva tais questionamentos a outro patamar.

A desordem política em *Macbeth* tem alcance total sobre a vida, desde a mais íntima até a mais global, individual e social. *Macbeth* traduz em forma de terror as tensões políticas

²⁷⁹ “[...] Embora eu só fale por mim, parece-me que o Rei é apenas um homem, como eu; a violeta cheira para ele como para mim; os elementos se apresentam a ele como a mim; todos os seus sentidos só têm a condição humana. Privado de seu cerimonial, em sua nudez, ele se mostra como um homem; suas aspirações podem voar mais alto que as nossas, porém, ao mergulharem, mergulham com asas iguais às nossas. Portanto, quando ele vê motivos para medo, como nós, seus medos e suas dúvidas têm o mesmo sabor que os nossos.” *Henry V*, IV, i. Tradução de Bárbara Heliodora. SHAKESPEARE. **Teatro Completo**. Vol 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 428-429.

²⁸⁰ KANTOROWICZ, Ernst. **Os dois corpos do rei**: um estudo sobre teologia política medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 46.

conjeturadas na homilia sobre a obediência. O texto é amparado nas dicotomias ordem-desordem, obediência-insurreição, sagrado-demoníaco, desequilíbrio-reequilíbrio. Diferentes formas de violência são caracterizadas conforme sua finalidade para um dois polos: a violência da justiça monárquica de Macbeth – o campeão real banhado em sangue após suprimir a insurreição – e a violência do usurpador Macbeth – regicida que age à noite, oculto, e deflagra depois um ciclo voraz de atrocidades.

A seguir, a análise da peça se desdobra em três caminhos: primeiro, as figurações da ordem e do sagrado em torno da imagem real. Em seguida, o regicídio e a corrupção dos mundos natural e social, as calamidades como respostas ao ato político do regicídio, que interrompe o fluxo e a ordem das coisas para instaurar um regime de catástrofes. Por fim, as ambiguidades da violência e seus diferentes sentidos, o desequilíbrio e o reequilíbrio como violências munidas de diferentes significados.

4.1 *THE LORD'S ANOINTED TEMPLE*: IMAGENS DA ORDEM NA REPRESENTAÇÃO DO PRÍNCIPE

Um detalhe que não se deve negligenciar no contexto de *Macbeth* é o reconhecido interesse do rei Jaime pela área da demonologia, o estudo das manifestações do mal entre os homens. O rei dedicava-se profundamente a esse campo, considerando-o parte da teologia. No ano em que ascendeu ao trono inglês, James expede um ato contra a bruxaria - *Act against Conjuraton, Witchcraft and dealing with evil and wicked spirits*²⁸¹, que altera a jurisdição dos processos de bruxaria e possessão demoníaca das cortes eclesiásticas para a justiça comum. Em 1597, publica *Daemonologie*²⁸², uma obra em forma de diálogo dividida em três livros abordando as diversas maneiras pelas quais entidades malignas persuadem o homem, bem como os métodos de adivinhação, necromancia e magia negra em geral.

O interesse do rei James ao assunto pode ter inspirado Shakespeare o rico jogo de símbolos presente em *Macbeth*. Há muito, o dramaturgo já explorava o tema do mal nas relações humanas, isso pode ser verificado desde os dramas históricos, como *Ricardo III* (1593), até as grandes tragédias, como *Otelo*, de 1604, pouco antes de *Macbeth*. Esse interesse em sondar as enfermidades da natureza humana encontra na crônica de Macbeth, de

²⁸¹ INGLATERRA. **An Act against Conjuraton, Witchcraft and dealing with evil and wicked Spirits**. 1 James 1 c.12. 1604. Disponível em: <http://statutes.org.uk/site/the-statutes/seventeenth-century/1604-1-james-1-c-12-an-act-against-witchcraft/>. Acesso em: 11 jun. 2020.

²⁸² JAMES I. **Daemonologie, In Forme of a Dialogue, Divided into three Books**. 1597. Project Gutemberg. Disponível em <http://www.gutenberg.org/>. Acessado em: 11 jun. 2020.

Holinshed, a oportunidade de trabalhar uma gama de relações, entre as quais as dicotomias políticas de ordem e desordem e teológicas de divino e demoníaco. Além disso, a Escócia nunca tinha sido assunto de um drama shakespeariano até James, escocês, ser o novo protetor da companhia teatral de Shakespeare.

O enredo da peça é simples, mas carregado pela violência dos eventos que se desenrolam na ascensão e queda do herói. O esqueleto da intriga não exige muito esforço do leitor: a morte do rei leva a coroa à cabeça de seu assassino, o general Macbeth, seu anfitrião, parente e soldado. Por força de manter a coroa, o herói trágico precisa empreender uma série de outros crimes, processo que resultará em sua própria morte ao fim da peça. Shakespeare, no entanto, submete o enredo simples aos golpes de seu gênio, de modo a esculpir uma tragédia sobre o potencial destrutivo da ambição. Essa também é uma tragédia da imaginação, como a chamou Harold Bloom²⁸³, por se passar basicamente dentro da mente angustiada do protagonista, ou do tempo, como a chamou Agnes Heller²⁸⁴, pois *Macbeth* é uma reflexão sobre o rompimento intencional da ordem de acontecimentos profetizados e suas reverberações cósmicas.

O resumo da obra já foi apresentado no início do segundo capítulo, quando foi estudada a relação de Shakespeare com sua fonte. Em virtude disso, o enredo não será recontado neste capítulo. A partir de agora, o tema específico da perturbação da ordem instituída será o foco. A seguir, abordarei a constituição do corpo político sagrado, para, depois, analisar como Shakespeare caracteriza a violação da ordem e a instauração da tirania.

Viu-se, anteriormente, que o *Book of homilies* escrito pela Igreja Anglicana e lido nas igrejas durante a infância de Shakespeare funcionaram como poderosos difusores ou reforçadores de uma ideia de poder segundo a qual toda autoridade instituída é guardiã da ordem natural da sociedade. Retomando uma citação da homilia analisada anteriormente:

*We may not in any wise withstand violently, or rebel against rulers, or make insurrection, sedition, or tumults, either by force of arms, or other means, against the anointed of the Lord, or any of their appointed officers [...].*²⁸⁵

²⁸³ BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 663.

²⁸⁴ HELLER, Agnes. O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como filósofo da História. Tradução de Hélio Gomes Moraes Jr. **Morus**, n. 2, 2005, p. 20.

²⁸⁵ “Não devemos, em qualquer caso, resistir violentamente ou rebelar-nos contra governantes, ou praticar insurreições, sedições ou tumultos, seja em armas ou por outros meios, contra o soberano ungido do Senhor ou qualquer de seus oficiais delegados [...]”. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 113.

Toda força coercitiva delegada pela coroa tem raiz em Deus. O conjunto de valores que compõe o magistrado ideal é subjetivo, e, como vimos no capítulo 3, variável conforme o processo de estabelecimento do anglicanismo na Inglaterra. No entanto, apesar da instabilidade da ideia com as turbulências confessionais do período, essa noção de ordem legal como imanente de Deus foi fundamental para a garantia do poder civil e da unidade religiosa. Isto é, quando *Macbeth* foi escrita, ainda levaria tempo para que o paradigma da ordem do Estado deixasse de ser tributário de um pensamento religioso, e, por conseguinte, figurado em termos de bem e mal como *topos* de ordem e caos.

Para se lidar com o problema da quebra da ordem em *Macbeth*, é imprescindível debruçarmo-nos sobre o príncipe. A pintura que Shakespeare faz do soberano nessa obra é fundamental para a deflagração do mal que a tirania de Macbeth caracteriza.

Duncan, na peça, é um rei conhecido publicamente por suas virtudes. Ao conceder a Macbeth o título de *thane*²⁸⁶ de Cawdor, revela generosidade e confiança, ao hospedar-se na morada deste. O domínio de Shakespeare sobre o conceito de *thane* e as relações feudais existentes entre o senhor e o vassalo indica que o dramaturgo não apenas era instruído sobre a linha dos acontecimentos históricos tirados da crônica, mas também sobre as relações sociais e políticas da vassalagem no século XI, época do Macbeth histórico. A relação vassalar entre o *thane* e seu senhor implicava prestação de serviço e a alianças militares mútuas.

A maneira como Shakespeare tece as qualidades privadas de Duncan é útil para que sua morte tenha mais peso na fabricação do clima de tirania após o regicídio. Assim, as virtudes particulares da pessoa de Duncan convergem para as virtudes públicas da *persona* real do magistrado ungido. O rei, corpóreo e particular, encarna com precisão o Rei – incorpóreo e público, encarnação da Justiça e do Saber²⁸⁷. Isso reflete uma relação da peça com o pensamento que transfere conceitos da teologia para o direito, ao definir o caráter da realeza. De acordo com Ernst Kantorowicz, essa tendência foi particularmente forte no século da Reforma:

A vertente religiosa no interior da teoria política foi certamente foi intensa durante a época da Reforma, quando o direito divino dos poderes seculares foi proclamado mais enfaticamente e quando as palavras de São Paulo, “Não existe poder senão o de Deus”, atingiram uma importância anteriormente desconhecida em relação à sujeição da esfera eclesiástica à temporal.²⁸⁸

²⁸⁶ Ver nota 92.

²⁸⁷ APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. **O rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV**. Tradução de Cláudio César Santoro. Rio de Janeiro: EDUNB, 1993, p. 23.

²⁸⁸ KANTOROWICZ, Ernst. **Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 29.

Assim, sublinhar as características do soberano com termos que remetem ao sagrado, Shakespeare concorre para esse entendimento dual, secular e sagrado, da natureza do poder monárquico. O assassinato de um rei injusto não teria o efeito desejado na tragédia, já o de um rei como Duncan o torna um mártir. Atormentado por seus pensamentos, o próprio protagonista pondera as virtudes do rei:

MACBETH

*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.*²⁸⁹

O assombro de Macbeth é profético. Apesar de saber que “[...] a justiça conduz a nossos lábios o cálice que envenenamos” (“*This even-handed justice commends the ingredients of our poisoned chalice to our own lips*” - I, vii), é levado a cruzar os limites de seu medo. Isso torna sua rebelião um ato voluntário, uma escolha consciente. A angústia da escolha é, de fato, o fio que atravessa a tragédia. “E se falharmos?”, pergunta à esposa (“*If we should fail?*” - I, vii).

Nos dois primeiros atos, o mergulho na imaginação do protagonista ocorre pela dúvida sobre realizar ou não o crime, e, nos atos seguintes, pelos resultados de sua escolha. Lady Macbeth, que a maior parte dos leitores vê como portadora de uma ambição inconsequente, roga aos espíritos para se ver livre da própria consciência:

LADY MACBETH

*Make thick my blood,
Stop up th'access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
Th'effect and it. Come to my woman's breasts,*

²⁸⁹ “Depois, sendo seu anfitrião, eu deveria fechar a porta contra seu assassino / e não eu mesmo carregar a faca. / Além disso, o rei Duncan tem exercido seu poder com tanta bondade, tem sido / tão honesto no desempenho de seu grande cargo, que suas virtudes / vão gritar como anjos com vozes que soam como trombetas contra / a terrível desgraça de seu assassinato.” *Macbeth*. I, vii. Tradução de Elvivo Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 51.

And take my milk for gall, you murd'ring ministers [...] ²⁹⁰

A intenção dessa exposição é assinalar que o regicídio não é um ato cego. Shakespeare demonstra claramente que o guerreiro, apesar de não ser ilustrado, possui fértil imaginação²⁹¹ e uma noção suficientemente sólida da hierarquia política e sua sacralidade.

A analogia com o instrumento dos anjos não é gratuita, a figura de Duncan é envolta em palavras que sugerem a santidade não só de sua função, mas de sua pessoa. Se a trombeta angelical soar contra o pecado, Macbeth, após assassinar Duncan, não pode sequer pronunciar a palavra “amém” (II, ii). A partir daquele momento, ele perde a própria humanidade, como dissera antes de decidir-se: “ousa tudo o que convém a um homem, / quem ousa mais, homem não é” (“*I dare do all that may become a man; Who dares do more is none*” – I, vii). A fala de Macduff ao descobrir o cadáver de Duncan é precisa na caracterização do rei como investido por Deus:

MACDUFF
O horror, horror, horror!
Tongue nor heart cannot conceive nor name thee!

MACBETH, LENOX
What's the matter?

MACDUFF
Confusion now hath made his masterpiece.
Most sacrilegious murder hath broke ope
The Lord's anointed temple, and stole thence
The life o' th' building!²⁹²

O atentado contra a pessoa de Duncan é precisamente figurado como um atentado contra Deus. A referência do corpo do rei como templo de Deus é muito significativa na criação de um ambiente de ruptura da ordem sagrada resultante do assassinato: “o assassino sacrílego violou / o templo ungido do Senhor”. A intercambialidade entre o corpo sagrado do rei e o Estado está ligada à ideia da Igreja como um corpo místico de Cristo²⁹³. Além disso, a

²⁹⁰ “Engrossai meu sangue, / interrompei o acesso e a passagem do remorso, / a fim de que nenhum sentimento natural de bondade / abale minha cruel decisão e nem faça as pazes entre / o efeito e a decisão. Tomai meus seios de mulher, / e transformai meu leite em fel, vós, ministros assassinos [...]” *Macbeth*. I, vii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 45.

²⁹¹ BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 641.

²⁹² “[Macduff] O horror, horror, horror! Nem língua, nem coração / conseguem imaginar-te ou dar-te nome! [Macbeth e Lenox] Qual é o problema? [Macduff] A anarquia acaba de consumir sua obra-prima! / O mais sacrílego dos crimes arrombou / o templo ungido do Senhor e dali roubou / a vida do edifício!” *Macbeth*. II, iii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 75.

²⁹³ KANTOROWICZ, Ernst. **Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval**. São Paulo:

metáfora do corpo como templo remete à primeira carta de Paulo aos coríntios: “Ou não sabeis que o vosso corpo é o templo do Espírito Santo, que habita em vós, proveniente de Deus, e que não sois de vós mesmos?” (Cf. 1 Co 6:19), de modo que a referência subentendida de Shakespeare é um acréscimo da representação do regicídio como um sacrilégio. Ainda na epístola paulina, o cruzamento direto com o destino funesto de Macbeth ao destruir o corpo-templo de Duncan: “Não sabeis vós que sois o templo de Deus e que o Espírito de Deus habita em vós? Aquele que destruir o templo de Deus, Deus o destruirá. Porque o templo de Deus, que sois vós, é santo”²⁹⁴.

A ordem desenhada pela *homily on obedience*, como foi visto no capítulo anterior, é violada através da mutilação do corpo-templo de Duncan. A homilia previa:

*Take away Kings Princes, Rulers, Magistrates, Iudges, and such estates of GODS order; no man shall ride or goe by the high way vnrobbed, no man shall sleepe in his owne house or bedde vnkilled, no man shall keepe his wife, children, and possession in quietnesse, all things shall bee common, and there must needes follow all mischiefe, and viter destruction both of soules, bodies, goodes, and common wealthes.*²⁹⁵

Dessa forma, a relação causal estabelecida pela homilia de fato se realiza em Macbeth. Uma das principais características da tirania de Macbeth, como será visto a seguir, é a indiferença ante a morte dos súditos, em particular, dos súditos que se apresentam como uma alternativa moral: Banquo e, na falta de Macduff, sua família. Quando a homilia ilustra “[...] *no man shall keepe his wife, children, and possession in quietnesse*”, parece quase descrever a conjuntura dos crimes de Macbeth.

Não apenas Duncan é descrito em termos do direito divino dos reis, mas também é providencial a presença, na peça, do rei Edward, o Confessor. Edward é uma figura de referência para a conjunção entre a autoridade política e religiosa. Historicamente, ele de fato teve sua parte na derrota de Macbeth em 1054. Sua santidade foi reconhecida pela Igreja

Companhia das Letras, 1998, p. 127.

²⁹⁴ Cf. 1 Co 3:16-17. Surpreendentemente, essa referência bíblica não foi mencionada por nenhum dos autores estudados para este trabalho. A representação do corpo de Duncan como templo de Deus e a consequente destruição daquele que o destruiu, ou seja, Macbeth, é uma referência bastante provável de Shakespeare. Sobretudo levando-se em conta o conjunto largo de referências das escrituras presente na peça, possivelmente por ser endereçada a James I mas também porque a destruição daquele que destruiu é a estrutura básica da justiça retributiva presente nas homilias sobre a obediência e a rebelião.

²⁹⁵ “Retirem-se reis, príncipes, governantes, magistrados, juízes e tais estatutos da ordem de Deus, e homem nenhum cavalgará ou andarà pela estrada sem ser roubado, homem nenhum dormirá em sua casa ou em sua cama sem ser assassinado, homem nenhum manterá sua esposa, filhos e propriedade em paz, todas essas coisas serão comuns, e, disso, seguirá necessariamente toda sorte de estrago e total destruição de almas, corpos, propriedades e comunidades”. Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 106.

Católica com a canonização em 1161, aproximadamente cem anos após sua morte. Foi o primeiro monarca inglês de que se tem registro a utilizar-se do toque régio com intenção curar escrófulas de seus súditos. Edward, o Confessor, é o paradigma da imagem do rei com habilidades taumatúrgicas na Inglaterra, isto é, o rei dotado da capacidade operar milagres. O toque taumatúrgico de Edward é, inclusive, mencionado na cena III do ato IV como um de seus dons santos:

MALCOLM

Comes the king forth, I pray you?

DOCTOR

*Ay, sir; there are a crew of wretched souls
That stay his cure. Their malady convinces
The great assay of art, but at his touch—
Such sanctity hath heaven given his hand—
They presently amend.*

MALCOLM

Thank you, sir.

MACDUFF

What's the disease he means?

MALCOLM

*'Tis called the evil.
A most miraculous work in this good king,
Which often since my here-remain in England
I have seen him do. How he solicits heaven,
Himself best knows, but strangely visited people,
All swoll'n and ulcerous, pitiful to the eye,
The mere despair of surgery, he cures,
Hanging a golden stamp about their necks,
Put on with holy prayers. And, 'tis spoken,
To the succeeding royalty he leaves
The healing benediction. With this strange virtue,
He hath a heavenly gift of prophecy,
And sundry blessings hang about his throne,
That speak him full of grace.²⁹⁶*

²⁹⁶ “[Malcolm] Por favor, o Rei vem? [Médico] Sim, senhor. Há uma multidão de infelizes criaturas / que aguardam que ele as cure e cujas doenças / desafiam os grandes esforços da medicina. Mas, ao toque do rei, / tamanho é o poder que Deus deu à sua santa mão, / que elas imediatamente ficam curadas. [Malcolm] Obrigado, doutor. / [Macduff] Que doença é essa que ele mencionou? / [Malcolm] É chamada “o mal”. É um grande milagre praticado por este bom rei, / e que eu, com frequência, durante minha estadia aqui na Inglaterra, / o tenho visto operar. De que forma ele roga aos céus / só ele pode saber; mas pessoas que sofrem estranhas doenças, / cheias de inchaços e de úlceras, de dar pena de ver, / e que são casos perdidos para os médicos, ele cura, / pendurando-lhes ao pescoço uma efígie de ouro / e fazendo piedosas orações; diz-se / que ele vai deixar para os reis que o sucederem / o poder de dar a benção da cura. Junto com esta virtude incomum / ele tem o dom divino da profecia, / e as diversas bênçãos que emanam de seu trono / demonstram que ele é cheio de graça.” *Macbeth*. IV, iii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 152.

O papel de Edward em *Macbeth* resume-se em ser a expressão do poder político sagrado²⁹⁷, a reunião do político e do sagrado na imagem de um rei cristão. O rei é somente mencionado, não possui falas e nem mesmo aparece em cena na peça inteira, mas é com suas forças que Macduff e os outros nobres retomam a Escócia e devolvem a coroa à linhagem de Duncan, à cabeça de seu filho Malcolm. Cabe a analogia do toque taumátúrgico de Edward o fato de Macbeth ter deixado a Escócia “doente”, nas palavras de Ross, um lugar onde “[...] O homem bom dura menos que a flor em seu chapéu, por morte ou por doença” (IV, iii).

O rei Edward serve como antítese do tirano escocês. Ou melhor: Macbeth é a antítese do rei santo, pois encarna o inverso dos valores da realeza sagrada, conforme será visto adiante. A caracterização de Edward é importante, o rei ungido da Inglaterra intervém para restabelecer o equilíbrio rompido na Escócia.

LORD

Thither Macduff

*Is gone to pray the holy king upon his aid
To wake Northumberland and warlike Siward,
That by the help of these — with Him above
To ratify the work — we may again
Give to our tables meat, sleep to our nights,
Free from our feasts and banquets bloody knives,
Do faithful homage and receive free honors.*²⁹⁸

A desordem geral provocada pelo regicídio é representada, nessa fala, em termos de fome, violência e vigilância insone. Os espíritos escoceses também se encontram corrompidos, não é possível “fazer juramentos leais”. Todos os níveis da vida humana estão perturbados pelo atentado de um homem, na mesma ideia de caos colocada pela *homily on obedience*.

Claude-Gilbert Dubois afirma que o imaginário político do princípio da modernidade é fundamentado em duas nostalgias: a do Império e a da Igreja²⁹⁹. O Império que deu lugar às

²⁹⁷ Em *Os reis taumaturgos*, estudo de Marc Bloch sobre a tradição da cura pelo toque, o historiador menciona que “o milagre régio se apresenta sobretudo como a expressão de certo conceito de poder político supremo”. Desse modo, o rei taumaturgo é uma conjunção político-sagrada, o que interessa sobremaneira a Shakespeare como imagem antitética de Macbeth. BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos**: o caráter sobrenatural do poder régio na França e na Inglaterra. Tradução de Júlia Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 69.

²⁹⁸ “Para lá [Inglaterra] é que Macduff / está se dirigindo, a fim de pedir ao santo rei que o ajude / a arregimentar as tropas do guerreiro Siward, Duque de Northumberland, / a fim de que, com seu auxílio e com Aquele lá de cima / para ratificar a empreitada, possamos novamente / trazer comida a nossas mesas e sono a nossas noites, / livrar nossas festas e banquetes de punhais ensanguentados, / prestar juramentos leais e receber honras livremente [...]” *Macbeth*. III, v. Tradução de Elvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 120.

²⁹⁹ DUBOIS, Claude-Gilbert. **O Imaginário da Renascença**. Brasília: Editora da UnB. 1995, p. 175.

nações e a Igreja que se cindiu em igrejas menores. A nostalgia da unidade imperial e unidade da fé leva a uma valorização intempestiva da integração entre poder e moral. De certa forma, o Edward de Shakespeare encarna essa nostalgia da cristandade imperial, que avança sobre o outro, figurado como anticristo, em espírito de cruzada.

As representações da ordem divina na peça, portanto, se dão através das figuras de Edward e, é claro, de Duncan. As virtudes pessoais do rei assassinado são exaltadas a fim de figurá-lo como modelo de príncipe nobre de espírito³⁰⁰. Passadas a limpo brevemente as figuras que representam o tópico da ordem, pode-se voltar a atenção para os outros elementos cruciais da análise: a desordem e a representação do tirano.

4.2 LET THE FRAME OF THINGS DISJOINT: IMAGENS DA DESORDEM

De acordo com Stephen Greenblatt³⁰¹, não se pode dizer que Macbeth alimentava o desejo de ser rei. O regicídio não é um plano gestado pelo criminoso. Esse é, inclusive, o principal ponto que distingue *Macbeth* de *Richard III*. A tragédia escocesa apresenta uma versão muito diferente da forma como Richard passa pelos obstáculos que se punham entre ele e a coroa. Macbeth, para Greenblatt, não carrega planos de ser rei antes de encontrar as bruxas, “[...] *The Weird Sisters uncanny greeting startles him, but initially it is a shock of fear rather than desire*”³⁰². O campeão de Duncan era um líder de confiança, é apresentado na peça como uma força da ordem desabando sobre uma insurreição. A execução de Cawdor no começo da peça é um exemplo de espetáculo público usado para conter as rebeliões contra o poder monárquico, e Macbeth é o grande pivô do poder punitivo real. Além disso, a ideia de trair o rei quando este o visita o aterroriza, talvez cogitando seu próprio destino semelhante ao do último *thane* de Cawdor.

Enquanto Richard III é completamente indiferente à falta de escrúpulos dos meios que utiliza para alcançar o poder, a mente de Macbeth é um misto da possibilidade fácil de tornar-se rei com um gesto simples, ainda que terrível, e a rejeição dessa possibilidade em

³⁰⁰ Porém, não se pode dizer que Duncan fosse um rei completo, afinal não possui características relacionadas à coragem ou valentia. Duncan não era um rei guerreiro e Macbeth é seu campeão ao início da peça, pois o rei sequer se desloca ao campo de batalha – e nisso a peça corrobora a narrativa da crônica, que estudamos no capítulo 3. As adjetivações a respeito de Duncan são do terreno da bondade, dignidade e honestidade. Cybele Crossetti de Almeida discute a importância da caracterização do rei como guerreiro no caso da peça Henrique V e sua adaptação para o cinema em ALMEIDA, Cybele Crossetti de. Do palco para a tela - o *Henrique V* de Kenneth Branagh. In: MACEDO, José Rivair; MONGELLI, L. M. (Orgs.). **A Idade Média no Cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 175.

³⁰¹ GREENBLATT, Stephen. **Tyrant**: Shakespeare on power. Londres: Vintage, 2020, p. 97.

³⁰² Idem. “A estranha saudação das bruxas o assusta, mas, inicialmente, é mais um choque de medo do que desejo” Tradução livre.

virtude da hierarquia que o liga a Duncan e dos próprios valores pessoais do rei. Macbeth se vê em uma angústia profunda pois nem mesmo se encontra na situação de estar sob o jugo de um rei maligno. Não há justificativas para o crime, Macbeth as procura nas qualidades do rei, mas não encontra. Duncan é um rei que exerce o poder com virtudes dignas de aprazer os anjos, como o próprio regicida admite (I, ii).

MACBETH
 [...] *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.*³⁰³ (I, vii)

Quando a *Homily on Obedience*, que estudamos no capítulo anterior, fala “[...] *all subjects are bounden to obey them [magistrates and kings] as God’s ministers, yea, although they be evil, not only for fear; but also for conscience sake*³⁰⁴, pode-se pensar na ironia do destino de Macbeth: já que a peça apresenta Duncan como um rei virtuoso, Macbeth não o obedecia por medo nem por consciência, mas por suas virtudes. Porém, quando investe contra o monarca adormecido, são justamente o medo e a consciência que se apresentam contra Macbeth. O fato de não ter motivo é que torna o regicídio ainda mais característico como ato antinatural.

As punhaladas que violaram o corpo-templo de Duncan são o momento a partir do qual não há retorno: o selo do destino de Macbeth e a condenação da própria Escócia em todas as dimensões – política, social e natural. Para Caroline Spurgeon, as imagens que indicam a instabilidade da natureza em *Macbeth* têm a finalidade de afetar a imaginação do leitor no sentido de perceber o *antinatural*.

Um dos motivos da imagística que opera na peça é a ideia de que o crime de Macbeth é antinatural, ou seja, um abalo da natureza. Essa ideia é repetidamente ressaltada pelas imagens, como o são também as terríveis consequências de se ir contra a natureza.³⁰⁵

³⁰³ “[...] o rei Duncan tem exercido seu poder com tanta bondade, tem sido / tão honesto no desempenho de seu grande cargo, que suas virtudes / vão gritar como anjos com vozes que soam como trombetas contra / a terrível desgraça de seu assassinato.” Tradução de Elvio Funck. *Macbeth*, I, vii.

³⁰⁴ [...] é imperioso que todos os sujeitos obedeam [aos magistrados e reis] como ministros de Deus, sim, ainda que sejam maus, não apenas por medo, mas também por consciência. Tradução livre. *The two Book of Homilies...*, 1859, p. 109.

³⁰⁵ SPURGEON, Caroline. **A Imagística de Shakespeare**. Tradução de Bárbara Heliadora. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 312.

O clima da Escócia é deletério desde o início, como que infectado por uma desordem cósmica que se manifesta concretamente na morte de Duncan, e, a partir dali, deflagra o mal que preenche a tragédia. Segundo Bárbara Heliodora,

[...] a quebra da ordem, a inversão dos valores, a desordem do homem, no Estado e na natureza são a própria tônica em *Macbeth*, propostas pelas três bruxas em I.i com *Fair is foul, and foul is fair*, representada por Macbeth em sua primeira entrada, com *So foul and fair a day I have not seen*, e ilustrada pela ação da morte de Duncan, em que a noite e o lúgubre canto da coruja são o acompanhamento do ato com o qual Macbeth fere sua condição de súdito, de hospedeiro e de parente, matando deslealmente e, ainda mais deslealmente, tentando jogar a culpa em outros.³⁰⁶

Se o bom é mau e o mau é bom, como dizem as bruxas, e se o dia é lindo e feio ao mesmo tempo, como diz Macbeth em suas primeiras palavras, a peça já se inicia com a ordem das gradações em estado de dissolução. A dissolução das fronteiras entre bem e mal declarada de começo revela uma tragédia onde não há um poder do bem vigilante, apenas um estado de contaminação generalizada. Há um rei ungido que é assassinado em um cenário de desequilíbrio total, mas Macbeth não sofre exatamente uma retaliação divina. O cosmos não se reorganiza para puni-lo imediatamente. Sua tirania é exercida livremente, contando inclusive com o assassinato de crianças e mulheres (IV, ii), sem que Deus interfira diretamente. Segundo Agnes Heller:

É verdade que quase todos os assassinatos serão vingados direta ou indiretamente, os tiranos encontrarão uma morte violenta mais cedo ou mais tarde, e as maldições se efetivarão. Os indivíduos maus enfrentam o merecido castigo; [...] embora os assassinos encontrem uma morte violenta, o mesmo acontece a muitos inocentes, sejam homens, mulheres ou crianças. Goneril e Regana morrem, mas também Cordélia e os jovens príncipes, que não fizeram mal algum. Os bons morrem juntamente com os maus. Em um sentido, os dramas de Shakespeare forçam o espectador atento a voltar-se para o antigo paradoxo da providência divina, familiar desde o profeta Amós. Por que Deus consente que o inocente sofra e morra juntamente com o mau? Shakespeare não faz esta pergunta. Sua história não é providencial. Em sua história, a contingência governa em meio a regularidades. Em sua história, não há nada paradoxal no sofrimento do inocente; é o resultado da maldade humana, da dura sorte, da infeliz coincidência de fatores heterogêneos.³⁰⁷

³⁰⁶ HELIODORA, Barbara. **A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.191. Em vez de “fere sua condição de súdito”, o ideal seria “fere sua condição de vassalo”, dado o sentido do termo *thane*, que envolve outros agravantes na insurreição de Macbeth.

³⁰⁷ HELLER, Agnes. O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como filósofo da História. Tradução de Hélivio Gomes Moraes Jr. **Morus**, n. 2, 2005, p.20-21

A punição do tirano vem de Macduff e das tropas encabeçadas por Malcolm. O argumento de Agnes Heller é que não há processo divino expiatório: o pêndulo trágico, que determina que o erro do herói retorne a ele em forma de punição, não é disparado por Deus, mas por homens. Se Macbeth sofre a consequência de seu crime, é pela ação dos antagonistas munidos dos valores e virtudes ideais do príncipe natural. Portanto, para Heller, Shakespeare traduz, no drama, uma visão com foco nas relações humanas desapropriadas de intervenção divina. Utiliza, assim, os conceitos do direito divino para comunicar um discurso que fala sobre o bom e o mau governo mas sem, abertamente, oferecer um ponto de vista teológico ou mesmo, pode-se dizer, a obediência cega do estatuto monárquico como o pregado nas homilias (vide o assassinato em cena sofrido por Macbeth, cruel mas ainda rei, conforme será analisado à frente). “Shakespeare era um poeta dramático, não um teólogo ou político”, diz Bárbara Heliadora, e continua: “[...] nem o interesse nem o zelo compeliavam-no a dogmatizar.”³⁰⁸

Deus não está em *Macbeth*, mas certamente não se pode falar o mesmo sobre o diabo. Segundo Anatol Rosenfeld³⁰⁹: “O mal, na obra de Shakespeare, é de substancialidade maciça: alastrando-se, contagia e corrompe o universo, e isso com tamanha força que seria ridículo considerá-la mera negação [do bem]”. Corroborando o mesmo ponto, Harold Bloom afirma: “Deus é banido de *Macbeth* [...]. Banido, não negado ou morto. Macbeth reina em um vazio cosmológico onde Deus está perdido, longe demais para ser invocado. Assim como em *Rei Lear*, em *Macbeth*, os momentos da criação e da perda da graça se confundem.”³¹⁰

Isto é, o desfecho não concede uma retribuição justa aos crimes do regicida. A tragicidade da obra resulta do choque entre a materialidade do mal sob a forma de uma corrupção generalizada da vida e a presença bruxuleante de valores como lealdade, ordem e justiça, parcamente encarnados por seus antagonistas, cujos sentimentos também se misturam com o desejo violento de vingança.

A natureza corrompida em *Macbeth*, desequilibrada, é a forma constante que o dramaturgo faz para representar o estado de desordem deflagrado na noite do assassinato do rei Duncan. As palavras do protagonista vinculam no mesmo plano o crime político e o mundo natural:

MACBETH

Here lay Duncan,

³⁰⁸ HELIODORA, Barbara. **A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.322

³⁰⁹ ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.134.

³¹⁰ BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 642.

*His silver skin laced with his golden blood,
And his gashed stabs looked like a breach in nature
For ruin's wasteful entrance.³¹¹*

A natureza em desordem rodeia tudo o que diz respeito ao regicídio. Ao encorajar o marido e a si mesma para planejar o ato, Lady Macbeth conjura entidades para tornar seu leite em fel: “Tomai conta de meus seios de mulher, e transformais meu leite em fel, vós, ministros assassinos” (I, iv). Na noite do regicídio, Banquo, no pátio do castelo de Macbeth, diz a seu filho:

*BANQUO
There's husbandry in heaven;
Their candles are all out. Take thee that too.
A heavy summons lies like lead upon me,
And yet I would not sleep. ereciful powers,
Restrain in me the cursed thoughts that nature
Gives way to in repose.³¹²*

O personagem se refere ao sono que sente pesando sobre si, porém prefere não dormir por medo dos pesadelos. Pode-se interpretar que os pesadelos, “*cursed thoughts*”, tenham relação com as suspeitas que tem sobre Macbeth. A ausência do sono é característica do estado de desequilíbrio natural. O próprio protagonista *assassina o sono* no momento em que comete seu crime noturno: “*Sleep no more! Macbeth is murdering sleep. Innocent sleep.*” (II, ii). Lady Macbeth se torna sonâmbula no quinto ato.

A insônia acompanhada da escassez de luz conduz a atmosfera do drama: a noite usurpou o trono do dia. A noite será referida inúmeras vezes como o palco de ações horrendas dos homens, que à luz do dia não têm lugar (os assassinatos de Duncan e de Banquo, bem como a cena do banquete, são exemplos de acontecimentos noturnos da peça). No ato II, um pouco antes do corpo do rei ser descoberto, Lenox comenta o clima incomum daquela noite, em nova referência ao desequilíbrio da natureza:

*LENOX
The night has been unruly. Where we lay,
Our chimneys were blown down and, as they say,*

³¹¹ “Ali estava Duncan / sua pele argêntea rendada de sangue dourado; / e as feridas das punhaladas pareciam brechas na natureza / para a entrada da ruína destruidora.” *Macbeth*. II, iii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 79.

³¹² “O céu está econômico; / suas velas estão apagadas. Pega isto também. / Um sono pesado me oprime como chumbo, / e, mesmo assim, eu não gostaria de dormir. Forças celestiais! / Não permitais que eu seja dominado por aqueles pensamentos malditos, / aos quais a natureza se entrega quando dorme.” *Macbeth*. II, i. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 57-58.

*Lamentings heard i' th' air; strange screams of death,
And prophesying with accents terrible
Of dire combustion and confused events
New hatched to the woeful time. The obscure bird
Clamored the livelong night. Some say the Earth
Was feverous and did shake.*³¹³

É possível notar, pela leitura desse trecho, como a notícia da morte do rei é antecipada pelo mundo natural antes de ser descoberta pelos personagens. A natureza sofre a desordem provocada pelo assassinato de um príncipe legitimado por Deus. A noite em que Duncan é assassinado é figurada como o dia da morte de Cristo em *Mateus 27:51*: “E eis que o véu do templo se rasgou em dois, de alto a baixo; e tremeu a terra, e fenderam-se as pedras”. Ross comenta a escuridão em pleno dia:

*ROSS
By th' clock 'tis day,
And yet dark night strangles the travelling lamp.
Is 't night's predominance or the day's shame
That darkness does the face of Earth entomb
When living light should kiss it?*³¹⁴

A noite é presente na peça inteira. A escuridão é usada como sintoma do desequilíbrio natural no conjunto de elementos figurativos que sugerem a usurpação. Caroline Spurgeon, em seu estudo sobre a imagística shakespeariana, aponta que a dicotomia luz/vida e noite/morte é uma imagem constante em *Macbeth*. Segundo a autora,

Uma ideia constante na peça tem origem no simbolismo de que a luz representa a vida, a virtude e a bondade, e a escuridão, o mal e a morte. “Os anjos são brilhantes”, as bruxas são “megeras da meia-noite” [...]. O movimento da peça inteira poderia ser resumido nas palavras “as coisas boas do dia começam a baixar e ficar sonolentas” [...]. A ideia de que só na escuridão podem ser realizados esses feitos maléficis está sempre presente em *Macbeth* e sua mulher, como se vê em suas invocações à escuridão.³¹⁵

³¹³ “A noite estava transtornada; lá onde estávamos deitados, / nossas chaminés foram derrubadas e, diz-se / que foram ouvidos lamentos no ar; estranhos gritos de morte, / e profecias terríveis anunciando / horríveis incêndios e acontecimentos confusos, / recém-ocorridos nestes tristes tempos. / O pássaro obscuro piou a noite inteira / Alguns dizem que a terra estava febril e tremeu de febre.” *Macbeth*. II, iii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 75.

³¹⁴ “Pelo relógio, é dia / e, todavia, a noite escura sufoca a lâmpada itinerante. / Será por causa do predomínio da noite, ou da vergonha do dia, / que a escuridão sepulta a face da terra, / quando uma viva luz deveria bejá-la?” *Macbeth*. II, iv. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 84.

³¹⁵ SPURGEON, Caroline. **A Imagística de Shakespeare**. Tradução de Bárbara Heliadora. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 312. O trecho “as coisas boas do dia começam a baixar e ficar sonolentas” é uma citação do ato terceiro de *Macbeth*, cujas palavras originais são: “*Good things of day begin to droop and drowse*”.

A escuridão, portanto, tem sua própria espacialidade, é o espaço da inversão, aberto pelo ato noturno e secreto da usurpação. Nesse espaço, o desequilíbrio natural também é percebido no comportamento dos animais. Respondendo à pergunta de Ross sobre a noite, o interlocutor diz:

OLD MAN

*'Tis unnatural,
Even like the deed that's done. On Tuesday last,
A falcon, tow'ring in her pride of place,
Was by a mousing owl hawked at and killed.*³¹⁶

O falcão morto por uma coruja é uma imagem do rei destronado pelo súdito. É a representação da usurpação de Macbeth oferecida à decifração do leitor. O falcão encontrava-se “*tow'ring in her pride of place*”, isto é, voando em seu ponto mais alto. Desse modo, a diferença entre o alto e o baixo, entre o falcão e a coruja camundongueira, emula a hierarquia social que separa Macbeth de Duncan.

A imagem pode remeter ao encadeamento entre os fenômenos políticos e naturais, de acordo com a visão hierárquica de mundo em situação de quebra da ordem visto na análise da *Homily on Obedience*. A ordem das coisas, vista como um princípio fundamental para a harmonia do cosmos, é rompida e isso se reflete em toda cadeia natural: “A desordem em um certo nível repercute em todos os outros: se um súdito mata o rei, o chacal destronará o leão”³¹⁷, nas palavras do historiador Guy Boquet sobre a visão cosmo-política renascentista. A centralidade das ações humanas na ordem da natureza também é figurada, em seguida, com animais que enlouquecem.

ROSS

*And Duncan's horses — a thing most strange and certain —
Beauteous and swift, the minions of their race,
Turned wild in nature, broke their stalls, flung out,
Contending 'gainst obedience, as they would
Make war with mankind.*

OLD MAN

'Tis said they eat each other.

ROSS

³¹⁶ “Isso é contra a natureza / exatamente como o crime que foi cometido. Na terça-feira, / um falcão, que circulava nas alturas, pronto para se precipitar sobre sua presa, / foi atacado por uma coruja camundongueira e morto.” *Macbeth*. II, iv. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 84.

³¹⁷ BOQUET, Guy. **Teatro e Sociedade**: Shakespeare. Tradução de Berta Zemel. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, p. 19.

*They did so, to th' amazement of mine eyes
That looked upon t'.³¹⁸*

Derek Cohen, em seu estudo sobre a cultura da violência em Shakespeare, diz que a imagem do canibalismo dos cavalos é importante por assinalar a indistinção e a autodestruição da espécie: “*The loss of distinction signified by the image of carnivorous horses is also a loss of the distinction of the species protecting itself, a loss, in other words, of ‘natural’ self-protection*”³¹⁹. Os olhos de Rosse tudo viram, o que impede de duvidar-se da veracidade do evento que narra. Posteriormente, os olhos de Rosse também veriam Macbeth, devorar a si mesmo com a mesma força autodestrutiva:

*ROSS
'Gainst nature still!
Thriftless ambition, that will raven up
Thine own lives' means!³²⁰*

O regicídio instaura o pesadelo na Escócia. Macbeth destruiu sua legitimidade com o primeiro assassinato e continua a assassinar protegido pela sua credulidade na profecia. A Escócia do tirano é descrita como um reino afogado na morbidez, doença e fome, reflexos diretos da governança de um usurpador: “[...] o crime de Macbeth, obscurecendo o sol, é uma queda na pura negatividade do mal”³²¹. A resposta de Ross à indagação de Macduff sobre a situação do país, no ato IV, quando estão exilados, é representativa de como Shakespeare pinta o reinado do tirano:

*MACDUFF
Stands Scotland where it did?*

*ROSS
Alas, poor country!
Almost afraid to know itself. It cannot
Be called our mother, but our grave, where nothing,
But who knows nothing, is once seen to smile;*

³¹⁸ “[Ross] E os cavalos de Duncan, coisa muito estranha mas verdadeira, / belos e velozes, os melhores de sua raça / assumiram uma natureza selvagem, irromperam de suas baías, dispararam, / e se rebelaram contra qualquer controle, como se estivessem / em guerra contra a humanidade. [Velho] Dizem que se devoraram uns aos outros. / [Ross] É verdade, para espanto de meus olhos, / que tudo viram.” *Macbeth*. II, iv. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 84.

³¹⁹ COHEN, Derek. **Shakespeare's Culture of Violence**. Londres: Palgrave Macmillan, 1993, p. 137.

³²⁰ “Isso tudo é contra a natureza. / Ambição descontrolada, que vais devorar / os meios de sustento da própria vida.” *Macbeth*. II, iv. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 85.

³²¹ BOQUET, Guy. **Teatro e Sociedade: Shakespeare**. Tradução de Berta Zemel. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, p. 29.

*Where sighs and groans and shrieks that rend the air
Are made, not marked; where violent sorrow seems
A modern ecstasy. The dead man's knell
Is there scarce asked for who, and good men's lives
Expire before the flowers in their caps,
Dying or ere they sicken.*³²²

Como foi visto no primeiro capítulo, um dos elementos essenciais da mimesis shakespeariana é a imagem em sua qualidade de modelo. Foi visto no terceiro capítulo como as homilias tecem a imagem de uma nação em desordem pela perda da autoridade dos reis e magistrados legítimos. A descrição da Escócia feita por Ross reflete quase que exatamente o texto homiliático analisado anteriormente, quando descreve o cenário do país em que foram destituídas as autoridades designadas por Deus. Já citamos anteriormente o trecho, é útil retomá-lo para fins de comparação e análise:

*Take away Kings Princes, Rulers, Magistrates, Judges, and such estates of
GODS order; no man shall ride or goe by the high way vnrobbed, no man
shall sleepe in his owne house or bedde vnkilled, no man shall keepe his
wife, children, and possession in quietnesse, all things shall bee common,
and there must needes follow all mischiefe, and vitter destruction both of
soules, bodies, goodes, and common wealthes.*³²³

A Escócia de Ross era mãe e tornou-se tumba. É terreno de morte não só do corpo (o uivo de dor que corta o ar), mas do espírito (só o ignorante ainda ri). Sobre a imagem da doença presente nessa fala e em demais cenas do drama, Caroline Spurgeon aponta que ela “[...] intensifica no leitor ou espectador a ânsia constante e apaixonada pelo bem-estar, repouso e, acima de tudo, paz de espírito”³²⁴.

A violência é rotineira, e as mortes são tão cotidianas que o sino vibra sem que se saiba por quem. A homilia prefigura que, derrubando-se os príncipes e magistrados de Deus,

³²² “[Macduff] A Escócia ainda está no mesmo lugar? [Ross] Ai, ai, pobre país, / que quase já tem medo de conhecer a si mesmo. A Escócia / não pode ser chamada de nossa mãe, mas de nosso túmulo; lá, ninguém, / a não ser quem nada sabe, é visto sorrir. / É lá que os suspiros, gemidos e gritos que rasgam o ar / já não são mais notados; é lá que os sofrimentos mais violentos / já são algo corriqueiro. Quando o sino dobra por alguém que morreu, / já quase ninguém mais indaga por quem e as vidas das pessoas de bem / se estiolam antes das flores em seus chapéus, / por morte ou por doença.” *Macbeth*. IV, iii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 153.

³²³ “Retirem-se reis, príncipes, governantes, magistrados, juízes e tais estatutos da ordem de Deus, e homem nenhum cavalgará ou andará pela estrada sem ser roubado, homem nenhum dormirá em sua casa ou em sua cama sem ser assassinado, homem nenhum manterá sua esposa, filhos e propriedade em paz, todas essas coisas serão comuns, e, disso, seguirá necessariamente toda sorte de estrago e total destruição de almas, corpos, propriedades e comunidades”. Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 106.

³²⁴ SPURGEON, Caroline. **A Imagística de Shakespeare**. Tradução de Bárbara Heliadora. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 311.

os homens não cavalgarão sem serem roubados, não dormirão sem serem mortos, não manterão esposas e filhos - e tudo isso será comum. Coincidentemente, são três situações de violência extrema precisamente protagonizadas por Macbeth: a morte de Banquo por mercenários enquanto cavalgava com o filho, a morte de Duncan durante o sono, a morte da esposa e filhos de Macduff. O paralelo entre a Escócia de *Macbeth* e o cenário devastado descrito na *Homily on Obedience* é muito forte.

4.3 *THERE'S DAGGERS IN MEN'S SMILES*: O TIRANO

Apesar de Shakespeare não possuir uma definição clara de tirano³²⁵, os elementos de sua obra apontam que tirano é um homem que exerce o poder ilegítima e desmedidamente, sem nenhum escrúpulo por valores básicos da existência humana, como a honra, a liberdade e a vida. De acordo com Northrop Frye³²⁶, o tirano é muito distinto do rei no pensamento elizabetano. O autor cita a definição de Johannes Althusius em *The Politics* (1601):

A tyrant is one who, violating both word and oath, begins to shake the foundations and unloosen the bonds of associated body of the commonwealth. A tyrant may be either a monarch or a polyarch that through avarice, pride, or perfidy cruelly overthrows and destroys the most important goods of the commonwealth, such as its peace, virtue, order, law and nobility.

O tirano, portanto, abala as estruturas fundantes do corpo social, visto que viola a palavra e os juramentos. Para manter o poder, permite que os seus vícios se sobreponham aos valores que fundamentam a comunidade, como a paz, a lei, as virtudes humanas e a ordem, pois são estratégias que o levaram ao poder e é através delas que se mantém. A definição de Althusius, citada por Frye em seu estudo sobre *Hamlet*, aplica-se com perfeição a *Macbeth*. O tirano escocês foi coroado em Scone obedecendo aos ritos devidos, porém, seu juramento é ilegítimo e o monarca busca assegurar sua permanência pela crueldade, assassinando quem ele imagina serem futuros pretendentes à coroa ou meramente opositores, por exemplo.

Seria possível se perguntar o que diferencia o tirano do mau rei, pois o tirano não é identificado em Shakespeare e na literatura como meramente um rei injusto. Existe o elemento necessário da usurpação e, além disso, características identificadas por Stephen Greenblatt em

³²⁵ Ou “optar por não possuir claramente uma definição de tirania”, já que precisamos lembrar que o autor escrevia em um ambiente de corte e dependesse do patrocínio da realeza e nobreza.

³²⁶ FRYE, Northrop. **The Renaissance Hamlet: issues and responses in 1600**. Princeton: Princeton Legacy Library, 2014, p. 40-41.

seu estudo sobre a tirania na obra de Shakespeare³²⁷. Macbeth reúne todas essas características e pode ser considerado o tirano mais completo da obra shakespeariana.

O tirano, em primeiro lugar, é movido por suas ansiedades sexuais, uma necessidade recorrente de afirmar sua masculinidade. Tem horror à impotência e à ideia de fracasso e, segundo Greenblatt, é caracterizado pela violência explosiva e pela misoginia. Daqui vem a sensibilidade a provocações, sobretudo de cariz sexual ou que imputem fraqueza³²⁸.

Tais características são vistas na cena em que Lady Macbeth o instiga a cometer o assassinato. Ela o desafia questionando se ele tem medo, ao que ele responde que ousa tudo o que um homem ousa (“*I dare do all that may become a man*”). Ela conduz a provocação para o campo sexual, respondendo que quando tiver a ousadia de fazê-lo será homem. Com isso, o assassinato torna-se uma forma de Macbeth provar sua masculinidade.

MACBETH

Prithee, peace:

I dare do all that may become a man;

Who dares do more is none.

LADY MACBETH

What beast was't, then,

That made you break this enterprise to me?

When you durst do it, then thou were a man;

And to be more than what thou were, you would

*Be so much more the man.*³²⁹

Uma outra característica do tirano é a mentira. O poder tirânico é exercido mais facilmente se contar com a aparência da continuidade da antiga ordem. A tirania é sustentada por uma falsa aparência de normalidade, o tirano mantém a falsa aparência de um governante. Os meios que o colocaram no poder foram irregulares, porém manter a ilusão de que tais meios foram normais é fundamental.

Em *Macbeth*, sua primeira fala após a descoberta pública do assassinato de Duncan é a mentira de que, por “violenta emoção” (“*The violent rage inspired by my love for Duncan*”), mata os camareiros precipitadamente por serem eles os assassinos de Duncan. Nesta cena, o diálogo dos dois filhos do rei morto assinala como a mentira está ligada à ruptura da ordem:

³²⁷ GREENBLATT, Stephen. **Tyrant**: Shakespeare on power. Londres: Vintage, 2020.

³²⁸ Idem, p. 99.

³²⁹ “[MACBETH] Por favor, fica quieta / Eu ousa fazer tudo o que é próprio de um homem. / Quem ousa fazer mais que isso, nem mesmo é homem. [LADY MACBETH] Que animal foi então aquele / que te fez anunciar essa empresa para mim? / Quanto tu tinhas a ousadia de fazê-lo, então sim eras homem; / e se tu viesses a ser mais do que tu já eras, então / serias muito mais do que um simples homem.” Tradução de Elvio Funck.

MALCOLM

*What will thou do? Let's not consort with them.
To show an unfelt sorrow is an office
Which the false man does easy. I'll to England.*

DONALBAIN

*To Ireland, I. Our separated fortune
Shall keep us both the safer. Where we are,
There's daggers in men's smiles. The near in blood,
The nearer bloody.³³⁰*

“*To show an unfelt sorrow is an office which the false man does easy*”, diz Malcolm. Há adagas no sorriso dos homens, quanto mais próximo o laço de sangue, mais próximo o risco de traição, responde Donalbain. A usurpação é ofício do homem que sabe mentir e os laços consanguíneos e hierárquicos se revertem em fontes de temor.

Consequência disso, uma outra característica do tirano é que ele não possui amigos verdadeiros³³¹. A dissolução da confiança entre o tirano e sua entourage é uma questão de tempo, visto o poder tirânico ser um jogo de dissimulações e de força mais do que de confiança e direito.

A principal amizade destruída pela tirania em *Macbeth* é aquela do protagonista com Banquo. Macbeth envia mercenários para assassiná-lo pois a profecia dizia que Banquo seria pai de reis, razão pela qual o protagonista vê nisso uma ameaça a sua permanência no trono. A contradição de Macbeth é confiar cegamente na profecia que o protege da morte e ao mesmo tempo lutar contra ela tentando assassinar Banquo e o filho – “[...] *come fate into the list, and champion me to th' utterance*”, diz consciente de que desafia o destino para uma luta até a morte quando decide eliminar Banquo.

O diálogo em que Macbeth procura saber onde Banquo estará na noite em que pretende mandar executar o crime é a simulação de um diálogo amigável:

MACBETH

Ride thou this afternoon?

BANQUO

Ay, my good lord.

³³⁰ “[Malcolm] O que tu vais fazer? Não nos aliemos a eles. / Demonstrar uma dor não sentida é uma atitude / que o homem falso assume facilmente. Eu vou para a Inglaterra. / [Donalbain] E eu para a Irlanda. Nossos destinos separados / nos manterão a ambos em segurança. Quanto mais perto em sangue, / tanto mais cedo sangrando.” *Macbeth*. II, iii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 81.

³³¹ GREENBLATT, Stephen. **Tyrant**: Shakespeare on power. Londres: Vintage, 2020, p. 102.

MACBETH

*We should have else desired your good advice
Which still hath been both grave and prosperous
In this day's council, but we'll take tomorrow.
Is't far you ride?*³³²

Apesar das aparências, porém, a verdadeira relação do tirano com seus próximos é traduzida no medo paranoico de ter seu lugar tomado. Macbeth, sozinho, diz: “*To be the king is nothing if I'm not safe as the king. I'm very afraid of Banquo. There's something noble about him that makes me fear him. [...] I'm not afraid of anyone but him*”³³³. O tirano alimenta uma suspeita constante de todos a seu redor, sobretudo daqueles que aparentam possuir algum valor.

Além da desconfiança paranoica contra seus próximos, outra característica particular do tirano em *Macbeth* é a indiferença em relação a todos os assuntos que não digam respeito especificamente a si. O tirano é cego para a situação de seu reino e não consegue enxergar o que existe além de si mesmo. De acordo com Greenblatt, os tiranos na obra Shakespeare (e fora dela, acrescento) são patologicamente narcisistas e Macbeth está longe de ser diferente³³⁴.

Nesse ponto entra a desumanização progressiva que o personagem sofre ao longo do drama. Há diferença entre o Macbeth do primeiro ato, que se vê repleto de receios em cometer o delito, e o do ato terceiro, que se vê tão fundo no rio de sangue que é indiferente a continuar cometendo crimes. “*My own safety is the only important thing now. I have walked so far into this river of blood that even if I stopped now, it would be as hard to go back to being good as it is to keep killing people*”³³⁵. O protagonista percebe que o caminho tomado não tem volta depois de tudo que foi feito, apenas sua própria segurança, e não a de seu reino ou súditos, deve ser preservada. O tirano torna o governo um assunto sobre si mesmo e é indiferente ao resto.

Uma outra característica da tirania, com particular presença em *Macbeth* são os

³³² “[Macbeth] O senhor vai sair a cavalo hoje à tarde? [Banquo] Sim, senhor. / [Macbeth] Não fosse por isso, teríamos gostado de ouvir seus úteis conselhos, / que sempre se têm mostrado responsáveis e produtivos, / na reunião do Conselho de hoje; mas os ouviremos amanhã. / O senhor cavalgará para longe?” *Macbeth*. III, i. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 89.

³³³ “Ser rei não é nada se não o fores em segurança. Nossos temores sobre Banquo são profundos e é na sua natureza real / que reina aquilo que deve ser temido; [...] Ele é a única pessoa que verdadeiramente temo.” *Macbeth*. III, i. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 91.

³³⁴ GREENBLATT, Stephen. **Tyrant**: Shakespeare on power. Londres: Vintage, 2020, p. 106.

³³⁵ “Para meu próprio bem, todos os outros assuntos devem ceder. Estou tão mergulhado em sangue, que, mesmo se eu não quisesse mais avançar, retroceder seria tão difícil quanto seguir em frente.” *Macbeth*. III, iv. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 116. Acredito que a tradução literal, para esse trecho, seja melhor, visto que a tradução usada acima apresenta eufemismos: “Minha própria segurança é a única coisa que importa agora. Fui tão longe nesse rio de sangue que, mesmo se eu parasse agora, seria tão difícil voltar a ser bom quanto é continuar matando pessoas.” Tradução livre.

observadores próximos ao tirano que percebem sua decadência psicológica. A morte das faculdades mentais é percebida pelos privilegiados que possuem acesso direto ao governante.

A entourage do tirano percebe que ele não está bem. Tal situação acontece claramente na cena do banquete, que se localiza exatamente no centro do drama e assinala a falência intelectual de Macbeth quando ele enxerga o fantasma de Banquo. Ross diz aos demais comensais: “*Gentlemen, rise. His highness is not well*”. Lady Macbeth tenta contornar a situação não dizendo que o marido está bem, mas que ele possui aqueles problemas desde a infância: “*Sit, worthy friends. My lord is often thus. And hath been from his youth. Pray you, keep seat*”³³⁶. A aparição do fantasma é, segundo Greenblatt, sinal de deterioração mental do protagonista, tal como Richard III, no drama homônimo, cuja consciência é assombrada em sonhos pelos fantasmas daqueles que matou³³⁷.

No quinto ato, Macbeth diz ao médico: “*Medicine is for the dogs. I won't have anything to do with it*”, quando conversam sobre a saúde de sua esposa. O médico percebe que tanto o tirano quanto sua esposa não estão saudáveis e deseja estar longe, “*I wish I were far away from Dunsinane*”³³⁸.

Isso leva ao outro episódio crucial em que personagens presenciam a crise do tirano, mas, nesse caso, de sua esposa. No ato quinto, o médico e uma mulher nobre conversam à noite sobre o sonambulismo de Lady Macbeth. “*It's unnatural to be asleep and act as if you're awake*”, diz o médico, e após observá-la lavar o sangue imaginário das mãos, “*this disease is beyond my medical skills. But I have known people who walked in their sleep and died holily in their beds*”³³⁹. Assim, ele inicialmente não associa o fato de Lady Macbeth sofrer de sonambulismo da possibilidade de ela carregar alguma culpa. No entanto, o médico presencia a consciência de Lady Macbeth se deteriorar com o peso das ações levadas a cabo pelo marido:

DOCTOR

Unnatural deeds

Do breed unnatural troubles. Infected minds

To their deaf pillows will discharge their secrets.

³³⁶ “[Ross] Cavalheiros, levantem-se, Sua Alteza não está passando bem. [Lady Macbeth] Sentem-se, honrados amigos. O meu senhor frequentemente se comporta assim / já desde os dias de juventude. Rogo-lhes que fiquem sentados.” *Macbeth*. III, iv. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 110.

³³⁷ GREENBLATT, Stephen. **Tyrant**: Shakespeare on power. Londres: Vintage, 2020, p. 106.

³³⁸ “[Macbeth] Joga tua medicina para os cachorros; eu a dispenso. / [...] Se eu estivesse bem longe de Dunsinane, dificilmente tornaria para cá.” *Macbeth*. V, iv. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 172-173. Outra possibilidade de tradução: “Medicina é para os cães, eu a dispenso. [...] Eu gostaria de estar bem longe de Dunsinane.” Tradução livre.

³³⁹ “Esta doença vai além dos meus conhecimentos. Eu, porém, conheci pessoas / que sofriram de sonambulismo e que morreram santamente em suas camas.” *Macbeth*. V, i. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 163.

*More needs she the divine than the physician.
 God forgive us all!
 [...]
 She has bewildered my mind and amazed my eyes.
 I think, but I do not dare to say it out loud.*³⁴⁰

A mente doente da personagem confessa dormindo os segredos que durante o dia oculta. O médico afirma que Lady Macbeth necessita antes do auxílio divino que médico, isso porque a natureza de seu sonambulismo não é física, mas relacionada ao conjunto de desordens da peça, desencadeadas pelo regicídio. No mesmo ato, mais adiante, o médico fala a Macbeth: “*She is not sick, my lord, but she is troubled with endless visions that keep her from sleeping*”, reafirmando a natureza extraordinária do mal que aflige a rainha.

MACBETH

*Cure her of that.
 Canst thou not minister to a mind diseased,
 Pluck from the memory a rooted sorrow,
 Raze out the written troubles of the brain
 And with some sweet oblivious antidote
 Cleanse the stuffed bosom of that perilous stuff
 Which weighs upon the heart?*³⁴¹

Macbeth pede ao médico para curá-la, ministrando um antídoto capaz de aplacar os males da mente e aliviar o peso do sofrimento. Lady Macbeth, na cena do banquete, insistindo aos convidados que o marido está bem, e Macbeth, no ato quinto, fala ao médico para aplicar um antídoto que restaure a saúde da esposa. Essas são duas situações exemplares em que o casal se defronta com a mútua degradação mental vinda dos crimes que os conduziram à tirania.

A irracionalidade patológica é consequência dessa má condição mental. Um tirano é, sobretudo, um governante irracional. Já no quarto ato, o protagonista assume que não refletirá mais sobre suas ações, o tirano privilegia o feito sobre a reflexão. Macbeth não quer sofrer do complexo de Hamlet, isto é, pensar e não agir. Ele quer a ação sem pensamento:

³⁴⁰ “Ações contra a natureza / geram distúrbios que não são naturais. Consciências perturbadas / vão descarregar seus segredos para os surdos travesseiros. / Ela tem necessidade antes de um sacerdote que de um médico. / Deus, deus, perdoai-nos a todos. [...] Ela deixou minha mente abalada e minha visão confusa / Eu penso, mas não ousou falar.” *Macbeth*. V, i. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 163.

³⁴¹ “Trata de curá-la. / Então não consegues tratar uma mente adoentada, / arrancar da memória um sentimento enraizado, apagar as perturbações gravadas no cérebro, / e, com um suave antídoto que apague o passado, / limpar o peito carregado daquelas substâncias perigosas / que sobrecarregam o coração?” *Macbeth*. V, iii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 171.

MACBETH

From this moment

*The very firstlings of my heart shall be
The firstlings of my hand. And even now,
To crown my thoughts with acts, be it thought and done:
The castle of Macduff I will surprise.³⁴²*

Essa fala antecede um dos crimes mais terríveis de Macbeth: o assassinato da família de Macduff. Seu filho morre em cena, o que é raro mesmo no teatro inglês, cujas regras, podemos dizer, são mais flexíveis em comparação ao teatro francês e italiano do princípio da modernidade. O assassinato de crianças é muito forte e assinala uma característica marcante da tirania: a negação da posteridade.

Algumas vezes, o assassinato da criança está ligado à questão sucessória, pois a morte do legítimo herdeiro pode preencher ainda que parcamente a lacuna aberta pela usurpação. É o caso dos assassinatos dos jovens em *Richard III* e, de certa forma, da tentativa de destruir Fléance em *Macbeth*. O tirano busca assassinar os jovens que podem assumir qualquer reivindicação no futuro, porém não somente esses: Stephen Greenblatt sugere que tiranos buscam eliminar as gerações vindouras porque são inimigos de qualquer ideia de futuro³⁴³.

A morte de Banquo foi posta em prática tendo como alvo principal seu filho Fléance, afinal a profecia dizia que Banquo seria pai de reis, embora ele mesmo não o fosse ser. No entanto, Fléance escapa, e o lamento de Macbeth põe em evidência seu compromisso de erradicar a posteridade: “*There the grown serpent lies. The worm that’s fled Hath nature that in time will venom breed; No teeth for th’ present*”³⁴⁴. Fléance era então uma jovem serpente, mas o tempo lhe daria presas e veneno. O tirano faz guerra contra o futuro porque quer evitar que o tempo cobre a dívida dos males perpetrados.

Tanto Macbeth quanto Richard III são lembrados como assassinos de jovens e são construídos, na narrativa shakespeariana, como opositores da linhagem que prevaleceu: Macbeth, inimigo de Fléance – ancestral de Jaime I; Richard III, inimigo de Richmond – primeiro rei da dinastia Tudor. O tirano possui, portanto, uma questão mal resolvida com o tempo. Ele luta violenta e incessantemente contra a passagem dos acontecimentos.

Macbeth se dirige ao tempo algumas vezes ao longo do drama: No primeiro ato,

³⁴² “A partir deste momento, / aquilo que primeiro aparecer no meu coração será primeiro na minha mão. E, agora mesmo, / para coroar meus pensamentos com ações, que seja pensado e feito.” *Macbeth*. IV, i. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 133.

³⁴³ GREENBLATT, Stephen. **Tyrant**: Shakespeare on power. Londres: Vintage, 2020, p. 106.

³⁴⁴ “Ali jaz a serpente adulta; quanto ao filhote, que escapou, / é próprio de sua natureza, com o tempo, produzir veneno, / mas por ora ainda não tem dentes.” *Macbeth*. III, iv. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 108.

reflete que se a profecia diz que será rei, ele não precisa fazer nada para alcançá-lo, o tempo se encarregará: “*Come what come may, Time and the hour runs through the roughest day*”³⁴⁵. Sua postura parece até semelhante à de Banquo, quando este se dirige às bruxas referindo que elas são capazes de ver as sementes do tempo que germinarão:

BANQUO

*If you can look into the seeds of time,
And say which grain will grow and which will not,
Speak then to me, who neither beg nor fear
Your favors nor your hate.*³⁴⁶

Antes do homicídio de Duncan, Macbeth pondera que se o assassinato se resumisse àquele ato e somente àquilo, como uma ação fora do tempo e sem consequências, seria um crime mais fácil de cometer. Macbeth, inseguro:

MACBETH

*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.*³⁴⁷

Se o ato tem de ser feito, é melhor que seja feito rápido, reflete o protagonista. Essa passagem ecoa João 13:27: “Tão logo Judas comeu o pão, Satanás entrou nele. ‘O que você está para fazer, faça depressa’, disse-lhe Jesus”³⁴⁸. Se a punhalada pudesse ser dada à margem do tempo mundano, e não desencadeasse consequências senão no além, Macbeth renunciaria à vida eterna em troca de cometer o crime. Porém a violência contra um rei não se resume ao golpe que perfura o corpo. O personagem continua:

³⁴⁵ “Aconteça o que acontecer, o que tiver que acontecer acontecerá inevitavelmente.” *Macbeth*. I, iii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 33.

³⁴⁶ “Se vocês conseguem examinar as sementes do tempo, / e dizer qual o grão que vai germinar e qual não vai / falem então para mim, que nem peço seus favores / e nem tenho medo de seu ódio.” *Macbeth*. I, iii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 25.

³⁴⁷ “Se tudo acabasse com o assassinato, então não haveria problema. / O crime seria logo executado. Se o ato criminoso / não tivesse consequências e garantisse / com sua morte o sucesso; se este golpe / pudesse ser o ‘ser-tudo’ e o ‘tudo-acabado’ aqui, / mas aqui na terra, neste banco de areia e promontório do tempo, / nós arriscaríamos a vida futura.” *Macbeth*. I, vii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 50.

³⁴⁸ “*As soon as Judas took the bread, Satan entered into him. So Jesus told him, ‘What you are about to do, do quickly’*”, na tradução King James (King James Bible, John 13:27).

*But in these cases
We still have judgment here, that we but teach
Bloody instructions, which, being taught, return
To plague th' inventor: this even-handed justice
Commends the ingredients of our poisoned chalice
To our own lips.*³⁴⁹

Para crimes como esse, há punição neste próprio mundo. Com crimes violentos, apenas ensinamos a própria violência àqueles que a cometerão contra nós no futuro, diz o protagonista. E remata: a justiça, que usa a mesma mão para todos, nos força a beber do veneno que servimos aos outros. Macbeth está plenamente consciente de que a morte de Duncan o trará consequências duras, que o governante tirânico lida com a violência que provocou para chegar ao poder.

A angústia em relação ao tempo é latente e se diferencia do fatalismo anterior. Após, no ato quarto, Macbeth se dirige abertamente ao tempo e expressa sua desconformidade: “Tempo, tu impediste que eu consumasse meu intento...”³⁵⁰, diz, quando Macduff pressente o risco que corre e foge para Inglaterra.

Como em uma partida de xadrez contra o tempo, Macbeth o acusa de ter se antecipado seus planos. Há mais de cinquenta menções à palavra *time* na peça. De certa forma, todo o drama poderia ser contado através das diferentes relações dos personagens com o tempo. Desde Banquo se dirigindo às bruxas na primeira cena, “Se vocês podem ver as sementes do tempo...”, até Macduff declarando, na última cena, com a cabeça de Macbeth: “A cabeça do usurpador: o tempo agora é livre”.

Até aqui, foram apresentadas as principais características do governo tirânico em *Macbeth*. Pode-se enumerar o que foi visto da seguinte maneira: o tirano é usurpador e abala as estruturas fundamentais do convívio político; ele sente uma necessidade patológica de afirmar a masculinidade; a tirania é baseada na mentira e na ilusão de normalidade; as relações pessoais do tirano são dissimuladas e minadas pela desconfiança; o tirano é indiferente a todos os assuntos que não sejam sobre si mesmo; ele possui observadores próximos que testemunham a degradação de sua condição mental; o tirano é inimigo da posteridade, possui uma relação destrutiva com o futuro. Feito esse retrato da tirania em *Macbeth*, a última etapa da análise se debruça sobre o papel que a violência desempenha no drama, visto ser elemento

³⁴⁹ “Mas nesses casos nós ainda temos julgamento aqui na terra, pois, ao ensinarmos / lições sangrentas, elas, depois de ensinadas, voltam / para perseguir quem as ensinou. A justiça imparcial / leva os ingredientes de nosso cálice envenenado a nossos próprios lábios.” *Macbeth*. I, vii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 50.

³⁵⁰ “*Time, thou anticipat'st my dread exploits*”. *Macbeth*, IV, i.

essencial tanto da ordem quanto da desordem política.

4.4 VIOLÊNCIA E EXPIAÇÃO

Claude-Gilbert Dubois afirma que no campo das representações políticas do princípio do modernidade, o real e a representação se confundem, a oposição entre essas naturezas não é premente. O estudo das representações políticas ultrapassa, portanto, o âmbito dos tratados político-filosóficos. Para o autor, o imaginário político, em suas representações do bom e do mau governo, se vale de “uma retórica que utiliza um bestiário fantástico e transforma antíteses em categorias absolutas do pensamento: Deus e o Diabo, o mal e o bem, a verdade e a mentira, o anjo e a besta”³⁵¹.

É por isso que a imagística relativa à tirania e à rebelião está associada à representação de monstros, como dragões, bruxas e demônios, com base no manancial das narrativas bíblicas com ênfase no Apocalipse. John Milton apresenta um amplo catálogo de bestas diabólicas no livro primeiro do *Paraíso Perdido*, quando introduz a insurreição de Satanás contra o trono divino. Da mesma forma, em *Macbeth* os temas da usurpação e da tirania são simbolizados por uma gama de imagens demoníacas que atravessam a peça. Segundo Dubois, as forças que ameaçam a ordem monárquica são representadas

[...] por meio de vocábulos vinculados ao Demônio e ao cortejo de monstros criados pela mistura da bíblia com a literatura profana antiga. A imagem do dragão derrotado é o último ato de um drama que começa com a tentação de Eva pela Serpente e continua com as representações dos *sabbaths* e das danças infernais.³⁵²

É possível dizer que a queda moral de Macbeth da condição de paladino do rei à de usurpador do trono faz dele um arquétipo de Lúcifer. Essa visão é constantemente colocada no drama sob as palavras de diversos personagens e situações e corrente na literatura. A relação entre Macbeth e o diabo passa pelo pensamento defendido nas homilias. A *Homily Against Disobedience and Willful Rebellion* (1571) afirma:

The first author of the wich rebellion, the root of all vices and the mother of all mischiefs, was Lucifer, first God's most excellent creature, and most bounden subject, who by rebelling against the Majesty of God, the most brilliant and glorious Angel, became the blackest and most fouled monster

³⁵¹ DUBOIS, Claude-Gilbert. **O imaginário da Renascença**. Brasília: Editora UNB, p. 174

³⁵² Idem, p. 180.

and devil: and from the height of heaven, has fallen into the pit of hell.³⁵³

A imagem do Diabo é importante para representar a tirania e dar a ela o significado desejado, a de realeza “invertida”, preservando a mimese entre o príncipe das trevas e os reis terrenos e alterando seu sentido. Para Dubois:

Quando a força de oposição à unidade monárquica toma uma forma oculta, ela é evocada pela imagem de um duplo, ou de uma sombra que parece o seu contrário, como o Diabo [...] No século XVI, um emprego muito comum da figura do duplo negro é a do anticristo, personagem mítica que deve governar o mundo no fim dos tempos.³⁵⁴

O protagonista reúne em si as características do anti-rei diabólico. Ao longo da peça, há indícios dessa analogia desde o primeiro ato. A serpente sutilmente relacionada com a instigação da mentira, imagem de matriz bíblica, pode ser vista sutilmente já no ato primeiro, sob as palavras de Lady Macbeth, quando a futura rainha aconselha o esposo sobre como deve dissimular seus planos sem deixar de trabalhar incessantemente por eles: “*look like the innocent flower, but be the serpent under't*”³⁵⁵. Tanto a menção à serpente quanto o papel de Lady Macbeth como a grande instigadora podem associar sua figura à de Eva na expulsão do paraíso, o que remete a queda do casal shakespeariano ao livro de *Genesis*.

As palavras que abrem a cena em que o cadáver de Duncan é descoberto são as de um servo de Macbeth bêbado fingindo ser o porteiro do inferno: “*Here's a knocking indeed! If a man were porter of hell-gate, he should have old turning the key*”³⁵⁶.

As homilias localizam a raiz de toda rebelião no seio do anticristo, o que torna sensivelmente significativos os termos em que Macbeth é caracterizado. No entanto, o herói shakespeariano foge à simples caracterização como vilão digno de ódio, pois conserva em si, sua antiga humanidade constantemente torturada. Como herói trágico, ele não causa simples rejeição da plateia, mas o desenvolvimento da ação provoca um misto de horror e piedade. Seu lado desumano, assassinando sistematicamente, procura enterrar a perda de seus antigos valores em sangue, até o próprio personagem perecer.

³⁵³ “O primeiro autor da dita rebelião, a raiz de todos os vícios e mãe de todas as maldades, foi Lúcifer, primeiro entre as mais excelentes criaturas de Deus e mais humilde servo, que, rebelando-se contra a Majestade de Deus, do mais brilhante e glorioso Anjo, tornou-se o mais obscuro e mais terrível monstro e Diabo: e das alturas do céu caiu nas profundezas do inferno.” Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 545.

³⁵⁴ DUBOIS, Claude-Gilbert. **O imaginário da Renascença**. Brasília: Editora UNB, p. 180.

³⁵⁵ “Procura parecer como a flor inocente, mas sê a serpente que está debaixo dela.” *Macbeth*. I, v. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 45.

³⁵⁶ “Aqui se bate pra valer mesmo! Se alguém fosse porteiro do inferno, ele ia ter que girar a chave muitas vezes!” *Macbeth*. II, iii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 70.

Nos dois atos finais, quanto mais se aproxima a batalha que dá fim ao tirano, mais numerosas são as palavras que o identificam como demônio. No ato quarto, Malcom, o herdeiro de Duncan, preocupado com uma possível traição de Macduff, receia que ele queira, na verdade, “sacrificar” o príncipe ao tirano:

MALCOLM

*This tyrant, whose sole name blisters our tongues,
Was once thought honest. You have loved him well.
He hath not touched you yet. I am young, but something
You may deserve of him through me, and wisdom
To offer up a weak, poor, innocent lamb
To appease an angry god.³⁵⁷*

Malcolm diz que o usurpador um dia também já foi honesto, razão pela qual teme que Macduff o queira sacrificar a um “*angry god*” em vez de ajudá-lo. Aqui, “*angry god*” não é o deus cristão, mas um modo de referir uma deidade antiga, que exige sacrifício de sangue, a exemplo do Moloch bíblico (*Lv 20:1-5*). Macbeth, nesse caso, é identificado com a entidade a que os povos de Canaã sacrificavam os filhos. Esse mesmo diálogo entre Malcolm e Macduff refere Macbeth também como o pior que os demônios do inferno. “*Not in the legions of horrid hell can come a devil more damn'd in evils to top Macbeth*”³⁵⁸, diz Macduff.

No ato seguinte, durante a batalha, na cena em que Macbeth mata o jovem Siward, o combate é precedido do seguinte diálogo:

YOUNG SIWARD

What is thy name?

MACBETH

Thou 'lt be afraid to hear it.

YOUNG SIWARD

*No, though thou call'st thyself a hotter name
Than any is in hell.*

MACBETH

My name's Macbeth.

³⁵⁷ “Este tirano, cujo nome já é suficiente para encher nossas línguas de bolhas, / já foi visto como homem honesto. Tu mesmo lhe tinhas amizade; / ele ainda não te causou mal algum. Eu sou jovem, / mas tu podes estar ganhando algo ao me prejudicar, e é boa poética / sacrificar um cordeiro inocente, pobre e fraco, / a fim de apaziguar um deus irado.” *Macbeth*. IV, iii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 142.

³⁵⁸ “Nem mesmo dentre as legiões do terrível inferno poderá vir um demônio mais execrado por sua maldade que Macbeth” *Macbeth*. IV, iii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 145.

YOUNG SIWARD
*The devil himself could not pronounce a title
 More hateful to mine ear.*

MACBETH
*No, nor more fearful.*³⁵⁹

O jovem não temeria o nome do guerreiro diante de si nem que fosse de algum demônio. Quando descobre que é Macbeth, afirma que mesmo o demônio não pode pronunciar um nome tão odioso. E Macbeth completa, nem mais temível. O tirano identifica-se como mais ameaçador que o diabo. Logo, Jovem Siward torna-se outro jovem vitimado por Macbeth, a exemplo do que vimos anteriormente.

Na mesma batalha, o diálogo de Macbeth com Macduff também é prenhe de referências que vinculam a figura do tirano ao diabo. “*Turn, hellhound, turn!*”, diz Macduff. “*My soul is too much charged with blood of thine already*”³⁶⁰, diz Macbeth, referindo-se ao assassinato da família de Macduff. Quando o protagonista revela a Macduff que não poderia ser morto senão por homem que não fosse “parido de mulher”, a frase usada por Macduff para revelar que é fruto de cesariana (“*ripped from his mother’s womb*”) é a seguinte:

MACDUFF
*Despair thy charm
 And let the angel whom thou still hast served
 Tell thee, Macduff was from his mother’s womb
 Untimely ripped.*³⁶¹

O “anjo a quem tem servido”, que Macduff diz a Macbeth, é claro, não é senão o diabo. Sobre a rainha, Malcolm refere que a tirania do casal acabou com a morte de Macbeth e o suicídio da esposa: “[...] *watchful tyranny, producing forth cruel ministers of this dead butcher and his fiendlike queen, who, as tis thought, by self and violent hands, took off her*

³⁵⁹ “[Jovem Siward] Qual é o teu nome? [Macbeth] Tu te intimidarás de ouvi-lo. / [Jovem Siward] Não; mesmo que teu nome seja mais quente que o do demônio. / [Macbeth] Meu nome é Macbeth. / [Jovem Siward] O próprio demônio não poderia citar um nome mais odioso a meus ouvidos. / [Macbeth] Nem mais temível.” *Macbeth*. V, vii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 182.

³⁶⁰ “[Macduff] Vira-te, cão do inferno, vira-te. [Macbeth] Dentre todos os demais homens, é a ti que tenho evitado. / Some-te, pois, minha alma já está por demais carregada com teu sangue.” *Macbeth*. V, viii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 185.

³⁶¹ “Podes desesperar da proteção do teu encantamento, / e que o anjo que tu sempre tem servido / te diga que Macduff foi arrancado prematuramente do seio da mãe.” *Macbeth*. V, vii. Tradução de Élvio Funk. SHAKESPEARE. **Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 186. Uma tradução melhor para “*Macduff was from his mother’s womb Untimely ripped*” seria “Macduff foi arrancado prematuramente do ventre de sua mãe”. Isto é, não foi “parido”. Tradução livre.

life”³⁶².

Para Derek Cohen, *Macbeth* é a tragédia shakespeariana em que as diferenças hierárquicas chegam mais próximas de uma dissolução total. A peça aborda as origens da diferenciação social e explora as possibilidades transformadoras da violência em um mundo já violento, porém estruturado pelos estatutos da ordem. O autor defende que categorias de gênero e classe, estruturas fundamentais da diferença política, são questionadas até seu limite no universo shakespeariano. A violência, na peça, tem o papel de aniquilar as diferenças e produzir o colapso das formas de diferenciação social. Aquilo que Cohen chama de “autoridade patriarcal” é parcialmente dissolvido na peça pelo protagonismo da violência em si. Ao fim, o retorno da coroa à linhagem de Duncan e a morte do protagonista, para Cohen, representam a restauração das estruturas de diferenciação social³⁶³. A leitura de Cohen, no entanto, vai longe demais ao identificar em *Macbeth* qualquer dissolução de categorias de classe entre as estruturas de diferenciação social que entram em colapso com o regicídio.

De acordo com Cohen, a violência em Shakespeare é sempre usada como um signo, é parte de um complexo sistema de expressão no interior da cultura elizabetana³⁶⁴. A tragédia, a rigor, possui dois regicídios – o do rei Duncan e o do rei Macbeth. O primeiro deles deflagra o mal sobre o país, o segundo expia o erro trágico e reequilibra a natureza por possibilitar a coroação de Malcolm e a continuidade da linhagem legítima de acordo com a narrativa shakespeariana. Tanto a violência legítima quanto a criminosa são formas de expressar uma cultura política que define o criminoso e o legítimo. *Macbeth* inicia a peça suprimindo de maneira sanguinária um rebelião, e a termina executado em batalha por uma rebelião.

A morte de Duncan foi um assassinato noturno, enquanto dormia, cometido por um homem de sua confiança, ferindo a lei da hospitalidade. *Macbeth* foi morto em batalha, em uma luta justa (*Macduff* inclusive faz questão que ele se vire, no começo da cena – “*Turn, hellhound, turn!*”). A diferença entre as duas mortes mostra, de certa forma, a distinção entre duas situações, uma imoral e outra moral.

A *Homily on Obedience*, estudada no capítulo 3, diz: “*For where there is no right order, there reigneth all abuse, carnall liberty, enormitie, sinne, and Babylonicall confusion*”³⁶⁵. Em *Macbeth*, o assassinato de Duncan, figura que representa a “*right order*”, é

³⁶² “[...] tirania vigilante, que fez surgir os cruéis asseclas / deste carniceiro e de sua demoníaca rainha, / que, como se supõe, por mãos próprias e violentas, / atentou contra a própria vida.”

³⁶³ COHEN, Derek. **Shakespeare's Culture of Violence**. Londres: Palgrave Macmillan, 1993, pp. 126-141.

³⁶⁴ Idem, p. 9.

³⁶⁵ Porque onde não há ordem, reinam todos os abusos, libertinagem carnal, monstrosidade, pecado e confusão babilônica.” Tradução livre. GRIFFITHS, John (ed.). **The two Books of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford: Oxford University Press, 1859, p. 105-106.

o gesto central da dissolução das distinções morais e da ordem social. A “*Babylonically confusion*” da homilia se tornará a fala de Macduff ao descobrir a morte do rei: “*Confusion now hath made his masterpiece*”.

Nenhuma forma de violência em *Macbeth* acontece por acaso. Todas as cenas brutais dessa que é, à exceção de *Titus Andronicus*, a peça mais violenta de Shakespeare possuem o ato violento como signo político de um sistema que usa da violência como ferramenta de controle e a condena para desautorizar a desobediência. Por essa razão, pode-se dizer que as tragédias políticas, como *Macbeth* e *Hamlet*, e os dramas históricos dramatizam as formas de controle em situações-limite.

O diálogo de Shakespeare é com a cultura política representada pelo *Livro de Homilias*. A política do ato violento é explorada minuciosamente: um crime põe a perder o controle sobre a violência legítima³⁶⁶. Após, o novo governante abraça o uso da violência como ferramenta política para consolidar seu governo e o controle sobre ela é retomado no campo de batalha. Apenas a violência aberta fecha a fissura aberta pelo primeiro regicídio.

Para Cybele Crossetti de Almeida, a violência “[...] não só é frequentemente desencadeada por disputas por poder, como ela é uma manifestação de poder, o poder do mais forte, mais apto a impor sua vontade aos demais”³⁶⁷. A tragédia testemunha o apagamento da diferença entre formas “positivas” de violência, isto é, legitimadas pela doutrina da *Homily on Obedience*, e formas “negativas”, deslegitimadas pela mesma lei moral. Trata-se de um assunto da maior gravidade, pois é a capacidade de distinguir diferentes “tipos” de violência, em última instância, que fundamenta a hierarquia social. O estado das coisas antes da morte de Duncan e após a morte de Macbeth são estados de violência “positiva” (as bruxas, porém, anunciam a inversão de todas as noções de positivo e negativo).

Duncan é uma vítima em *Macbeth*, porém, para alcançar a complexidade do problema político explorado na peça, é preciso ver sua figura para além de sua condição de mártir. Ele é o representante central da violência pré-regicídio, a violência centrífuga que reprime a rebelião de Cawdor e produz sua execução pública, uma violência “positiva”. Derek Cohen diz que “[...] *not even Duncan is above to take delight in horrible boody slaughter. He*

³⁶⁶ A cultura histórica de Shakespeare o favorecia para trabalhar esse tema, afinal parte importante da história inglesa, inclusive algumas situações abordadas nos seus dramas históricos, é repleta de atos violentos da mesma natureza política daqueles ilustrados em *Macbeth*. Alguns podem ser vistos em ROGGE, Jörg. *Deposed kings and cut-off heads. Violence in the conflicts between kings and the higher nobility in late medieval England*. In: ALMEIDA, Cybele Crossetti de *et al.* **Violência e Poder: reflexões brasileiras e alemãs sobre o medievo e a contemporaneidade**, pp. 65-80. Porto Alegre: DM, 2017.

³⁶⁷ ALMEIDA, Cybele Crossetti de. *Violência, o outro nome do poder? A título de introdução*. In: ALMEIDA, Cybele Crossetti de *et al.* **Violência e Poder: reflexões brasileiras e alemãs sobre o medievo e a contemporaneidade**, pp. 65-80. Porto Alegre: DM, 2017, p. 19.

is implicated in the violence of the play, and in death he becomes its central image, from voyeur of violence to its most crucial and evidentiary martyr”³⁶⁸. A peça é aberta com um processo brutal em andamento, e Macbeth é brilhante no mundo violento comandado por Duncan. Assim, a dicotomia entre luz e trevas na tragédia não aponta para a oposição entre paz e caos, mas para diferentes prerrogativas sobre o poder sedutor da violência.

Por sua vez, o regicídio de Macbeth não está totalmente de acordo com a doutrina, que prega explicitamente a não-resistência independente do quanto seja perverso o governante, como foi visto no capítulo 3. A peça é repleta de sinais que apontam que a usurpação de Macbeth não é um ato que se restringe ao mundo político, mas envolve um desequilíbrio cósmico. Esse conjunto de imagens que associam a desordem política à deflagração de um mal demoníaco auxilia na justificação do regicídio de Macbeth. Ele perde sua legitimidade no momento que ascende ao trono ferindo a “ordem natural” (não só hierárquica, mas a ordem do próprio tempo ao tentar abreviar a profecia) e conserva-se ilegítimo por, sistematicamente, violar seus súditos.

O dramaturgo não é categórico na significação do regicídio: a rebelião contra um rei pode ser usada para deflagrar o mal ou para contê-lo. A tragédia explora a relação entre o sujeito e os meios de exercer o poder, por meio de uma perspectiva sobre as noções políticas que fundamentam o governo. Por isso, a caracterização do governante como tirano é tão importante. Com isso, entra-se na senda das diferenças entre o regicídio, ato genérico de assassinar o rei, e o tiranicídio, ato estritamente vinculado aos predicados do governante que se torna tirânico.

Uma das imagens mais impactantes e constantes no drama shakespeariano é a da cabeça desprendida do corpo. A decapitação é um signo da morte violenta. Não à toa, é a forma que toma frequentemente o espetáculo da execução pública na Inglaterra elizabetana. Assinala muito mais que a mera morte do indivíduo, seu caráter de pena possui uma inevitável mensagem de afirmação de uma ordem que acusa. Em Shakespeare, a importância da cabeça pode ser vista, mais do que nas falas dos personagens, em alguns exemplos de textos de instrução de cena, que apontam a entrada dos personagens em momentos cruciais:

*(Enter Lovell and Ratcliffe enter with Hastings's head)*³⁶⁹

³⁶⁸ COHEN, Derek. **Shakespeare's Culture of Violence**. Londres: Palgrave Macmillan, 1993, p. 127.

³⁶⁹ “Entram Lovell e Radcliffe, trazendo a cabeça de Hastings.” Tradução livre. *Richard III*, III, v.

*(Enter the Bastard, with Austria's head)*³⁷⁰

*(Enter Guiderius, with Cloten's head)*³⁷¹

*(Enter King Henry VI with a supplication, and the Queen with Suffolk's head)*³⁷²

*(Enter Iden, with Cade's head)*³⁷³

*(Enter Macduff with Macbeth's head)*³⁷⁴

A cabeça apresentada no palco é uma situação recorrente que Shakespeare, em sua galeria de mutilações, usa para sugerir a eliminação total. A cabeça cortada é uma personagem cuja função é marcar uma supressão. Em *Macbeth*, ela evidencia o fracasso do usurpador pela via da extração física da mente que articula. Num mundo politicamente vertical, em que o corpo do rei é a metáfora do corpo político, a decapitação é a antinomia da coroação, é a aniquilação política com carga exemplar.

A exibição da cabeça de Macbeth ao fim da peça produz uma mensagem aguda sobre as bases do exercício do poder monárquico, mas ambígua sobre a natureza de sua autoridade. A autoridade do monarca vem de seu direito ou de sua capacidade de usar da violência? A destruição do mal pela cabeça está de acordo com a ideia da hierarquia solar do monarca como cabeça da sociedade. Macbeth foi coroado de acordo com os ritos, e, a rigor, poucos personagens sabem, até o fim da peça, quem matou Duncan – isso deixa de ser uma questão tão vital após todos os outros crimes do protagonista. Os eventos do desfecho do drama, apesar de isso não ser exatamente nítido ao leitor, são movidos pela necessidade de vingança de Macduff somados ao desejo de Malcom reconquistar a coroa. A tirania de Macbeth, com certeza, é incontestável, mas sua ilegitimidade reside no fato de ter usurpado o poder ou antes no fato de ter abusado dele?

Shakespeare, mais consciente dos processos históricos e políticos do que se pode pensar, não responde. Discerne que o bom e o mau governo são atributos decisivos para a

³⁷⁰ “Entra o Bastardo, trazendo a cabeça de Austria.” Tradução livre. *The Life and Death of King John*, III, ii.

³⁷¹ “Entra Guiderius, trazendo a cabeça de Cloten.” Tradução livre. *Cymbeline*, IV, ii.

³⁷² “Entra o Rei Henrique VI, com uma petição, e a rainha, trazendo a cabeça de Suffolk.” Tradução livre. *Henry VI 2*, IV, iv.

³⁷³ “Entra Iden, trazendo a cabeça de Cade.” Tradução livre. *Henry VI 2*, V, i.

³⁷⁴ “Entra Macduff, trazendo a cabeça de Macbeth.” Tradução livre. *Macbeth*, V, viii.

aceitação ou não da autoridade. Porém, identifica também que a violência presta serviço a ambos. Com isso, sua visão engloba a doutrina das homilias, mas a indaga de maneira complexa na medida em que cria situações-limite a que a doutrina, por si só, não responde. O problema da desordem política e da tirania colocado em *Macbeth* é uma dessas situações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho investigou a relação entre a poética e a política em *Macbeth*, com o foco no tema da violação da ordem. Para isso, foi escolhido o tema do regicídio e foram apreciadas suas representações e repercussões na tragédia. Para isso, foram escolhidas, além de *Macbeth*, uma fonte documental eclesial, para se trabalhar com propriedade as implicações político-teológicas da dicotomia ordem-desordem, e uma fonte historiográfica, que serviu de fonte para o dramaturgo compor a tragédia.

Penso que o presente texto possa contribuir com pesquisas históricas posteriores que analisem a construção do fato literário no início da modernidade. Isso porque o trabalho analisa diferentes âmbitos que compõem a obra, tomando, por assim dizer, uma fonte de onde sai seu “esqueleto” e uma de onde sai sua simbologia. Isso faz com que pesquisas futuras das áreas de história ou letras possam considerar que a complexidade da obra shakespeariana ultrapassa os limites do cânone literário, exigindo outros instrumentos de análise interdisciplinar. Assim, espera-se que o trabalho possa contribuir para pensar-se a fonte literária como fonte histórica, que toma dilemas de seu tempo e produz ativamente reflexão sobre eles.

Inicialmente, o trabalho apresentou os parâmetros conceituais do que se entende, aqui, por representação. Através das contribuições de autores como Dubois, Rancière e Chartier, o problema da representação no século de Shakespeare pôde ser explorado com clareza. Verificou-se, com Dubois, que os procedimentos e formas de representar estão intimamente ligados à própria tecnologia da reprodução de imagem e texto. De modo que o estatuto da representação do princípio da modernidade é, ao mesmo tempo, do domínio da ilusão e do sentido, isto é, o teatro moderno é mimético e semiótico. Com isso é possível notar as conotações diversas, e sobretudo políticas, das imagens da peça, como a decapitação do protagonista ou todas as imagens relativas ao desequilíbrio natural, por exemplo. Com o marco teórico de Rancière e Chartier, foi possível estabelecer o vínculo entre Shakespeare e as outras formas textuais analisadas. Tanto a peça quanto a homilia utilizam-se de recursos representativos e retóricos para expor o tema da desordem, cada uma a seu modo, porém guardando muitos pontos em comum no que concerne à forma de ver a dicotomia entre ordem e desordem dentro de uma hierarquia universal, modelo da hierarquia política.

A análise foi feita em três fases. No capítulo 2, foi analisado o trecho das *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, de Raphael Holinshed, que trata especificamente do reinado de *Macbeth*, desde sua ascensão até sua queda. A obra foi escolhida por tratar-se da fonte histórica da peça. Dessa forma, foi possível verificar com mais clareza o trabalho do dramaturgo

ao organizar os eventos na composição do drama, bem como o que foi dispensado e o que foi incluído em relação ao registro da crônica. Não se partiu do pressuposto de que a crônica fosse um texto sem suas próprias lacunas ou um registro pacífico do passado. Pelo contrário, como se verificou, a crônica estabelece uma narrativa abonadora de um pensamento político. No entanto, na característica de fonte do drama, o cotejo entre a obra ficcional e o relato cronístico tornou-se essencial para que fosse possível avançar na análise precisa dos temas da desordem na peça. O que se verificou foi que a crônica apresenta, diferentemente da peça, não tanto a sequência factual quanto a representação das ações e imagens envolvidos no regicídio de Duncan, ascensão de Macbeth, seu governo e sua morte. A peça envolve os eventos com uma atmosfera de deflagração universal de uma desordem primeira, o ato regicida – um ambiente corrompido, de todo ausente da obra de Holinshed.

Por isso, no capítulo 3, analisei um documento que assenta uma base político-teológica sobre a dicotomia obediência/rebelião. *An Exhortation concerning good order and Obedience to rulers and magistrates*, conhecida na literatura como *Homily on Obedience*, extraída do *Book of Homilies* (1549) foi analisada pausadamente por defender e propagar argumentos fundamentados na bíblia acerca da necessidade de obediência irrestrita às autoridades delegadas pelo poder do rei. Inclusive nas ocasiões em que a autoridade do rei seria moralmente questionada por atos perversos. Essa análise foi importante não só pela ampla circulação do livro de homilias durante a reforma anglicana e pela influência que essa obra possui sobre a literatura elizabetana, mas sobretudo por tratar especificamente dos perigos da rebelião. Foi visto que a homilia tece com qualidade retórica um retrato da ordem social como espelho da ordem cósmica, concluindo que a quebra dessa ordem implica na desobediência aos mandamentos divinos. A desobediência, assim, seria o primeiro passo para a dissolução de qualquer ordem e a inversão de todos os estatutos da vida. Com isso, é lícito dizer que encontramos na crônica de Holinshed o esqueleto e na homilia o *argumento* de *Macbeth* (ou um dos argumentos, pois a obra é irreduzível a um significado unívoco).

No capítulo 4, a análise da peça se dividiu entre: as representações da ordem política, sobretudo através da representação da morte de Duncan e suas reverberações, que Shakespeare refere através de analogias bíblicas e outros recursos apresentados; e as representações da desordem política, colocadas através de dois tópicos: o desequilíbrio cósmico e a composição da figura do tirano. A análise dos elementos da desordem aponta que tais imagens são reverberações da usurpação política, de modo que a violação da legitimidade não é um fenômeno que se restringe ao crime político, mas desordena todo cosmo, no parâmetros da homilia sobre a obediência.

Na última seção do capítulo 4, argumentei que a categoria de tirano é vista, em *Macbeth*, sobretudo pelo exercício indiscriminado do poder de distribuir violência. A violência centrífuga de Macbeth e a violência supressora de Duncan são dimensões que separam, na peça, o rei do tirano. Isto é, a conformidade ou desconformidade em relação à ordem vertical da hierarquia cosmo-política é assinalada pelo papel que os atos violentos desempenham.

Acredito que uma contribuição da presente pesquisa é que a tragédia sugere a dissolução dos limites entre versões “positivas” de sujeição violenta, isto é, abonadoras da doutrina do *Book of Homlies*, e “negativas”, desautorizadas pela doutrina como insurreição. As referências diabólicas usadas para representar o protagonista indicam sua tirania através de sua ilegitimidade e de seu exercício abusivo do poder. O ato violento pode ser visto como o grande protagonista de *Macbeth*: o equilíbrio é um estado de violência, a desordem temporária é outro estado de violência. A peça retorna à situação inicial – a eliminação de uma rebelião – com uma coroação e uma decapitação, eventos que marcam, respectivamente, a verticalidade do poder político e a presença ambígua da morte violenta como fator deflagrador de desordem e restaurador da ordem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AILES, Marianne. Early French Chronicle – history or literature ? In : **Journal of Medieval History**, vol 26, nº 3, 2000.
- ALEXANDER, Catherine. **Shakespeare and Politics**. Cambridge : Cambridge University Press. 2004.
- ALMEIDA, Cybele Crossetti de *et al.* **Violência e Poder**: reflexões brasileiras e alemãs sobre o medievo e a contemporaneidade. Porto Alegre: DM, 2017.
- ALMEIDA, Cybele Crossetti de. Do palco para a tela - o *Henrique V* de Kenneth Branagh. In: MACEDO, José Rivair; MONGELLI, L. M. (Orgs.). **A Idade Média no Cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- ANDREWS, John. The Sense of History in Renaissance England. In ANDREWS, John. **William Shakespeare: His World, His Works, His Influences**. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1985.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. **O rei-máquina**: espetáculo e política no tempo de Luís XIV. Tradução de Cláudio César Santoro. Rio de Janeiro: EDUNB, 1993.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. **Le Roi-machine**: Spectacle et politique au temps de Louis XIV. Paris: Éditions Minit, 1981.
- ARCHER, Ian. Discourses of History in Elizabethan and Early Stuart London. In: **Huntington Library Quarterly**, vol 68, 2005.
- ARISTÓTELES, **Poética**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva. 2007.
- BARTHES, Roland. **Sur Racine**. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- BARNES, Thomas Garden. **Law and Authority in Early Modern England**. Newark: University of Delaware Press, 2007.
- BAUMER, Franklin Le Van. **The Early Tudor Theory of Kingship**. New Haven: Russell & Russell, 1966.
- BEAUREGARD, David. Shakespeare against the Homilies: The Theology of Penance in the Comedies. **Ben Johnson Journal**. Catholicism and English literature. 2000.
- BEAUREGARD, David. **Catholic theology in Shakespeare's plays**. Newark: University of Delaware Press, 2008.
- BEAUREGARD, David. Shakespeare Against the Homilies: The Theology of Penance in the Comedies. **The Ben Jonson Journal**, n. 7, pp. 27-53, 2000.

BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio na França e na Inglaterra.** Tradução de Júlia Mainardi. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

BLOCKER, Deborah. **Instituer un “Art” – politiques du Théâtre dans la France du premier XVII^{me} siècle.** Paris: Honoré Champion, 2009.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano.** Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOND, Ronald. The 1559 Revisions in Certayne Sermons or Homilies: “For the Better Understanding of the Simple People”. **English Literary Renaissance.** Vol. 8, n. 3, 1978.

BOND, Ronald. “Dark Deeds Darkly Answered”: Thomas Becon’s Homily against Whoredom and Adultery, Its Contexts and Its Affiliations with Three Shakespearean Plays. **The Sixteenth Century Journal,** vol. 16, n. 2, 1985.

BOND, John (ed.). **Certain Sermons or Homilies (1547) and A Homily Against Disobedience and Wilful Rebellion (1570).** A Critical Edition. Toronto: University of Toronto Press, 1987.

BOQUET, Guy. **Teatro e Sociedade: Shakespeare.** Tradução de Berta Zemel. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

BOSCH, Frank; DOMEIER, Norman. **Cultural History Politics: concepts and debates.** European Review of History, vol 15, nº 6, 2008.

BOTTICI, Ciara; CHALLAND, Benoît. Rethinking Political Myth. **European Journal of Social Theory,** 9 (3), pp. 315–336, 2006.

BRADLEY, Andrew Cecil. **A Tragédia Shakespeariana.** São Paulo: Martins Fontes. 2009.

BRAY, René. **La formation de la doctrine classique en France.** Paris: Nizet, 1951.

BRIGGS, Richard. The Christian Hermeneutics of Cranmer’s Homilies. *In: Journal of Anglican Studies,* n. 15. University of Cambridge, 2017, p. 182. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S1740355317000109>. Acessado em: 11 jun. 2020.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia.** São Paulo: Editora UNESP, 1997.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem de Luis XIV.** Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BURKHARDT, Robert. Obedience and Rebellion in Shakespeare’s Early History Plays. **English Studies,** 55:2, pp. 108-117, 1974.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro – estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade.**

São Paulo: UNESP. 1997.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

CLASEN, Claus-Peter. Medieval Heresies in the Reformation. **Church History**, Vol. 32, No. 4, pp. 392-414, 1963.

COHEN, Derek. **Shakespeare's Culture of Violence**. Londres: Palgrave Macmillan, 1993.

COOPER, Helen; HOLLAND, Peter; MORSE, Ruth. **Medieval Shakespeare**. Cambridge : Cambridge University Press. 2004.

COOPER, Helen. **Shakespeare and the Medieval World**. Arden: Arden Shakespeare. 2014.

COX, John. Time and the Problem of Royal Succession in Shakespeare's History Plays. **The Review of Politics**, n. 78, pp. 609–624, University of Notre Dame, 2016.

CUTINARU, Codrin. The genius of Shakespeare's "plagiarisms". Case studies: Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth. *In: International Journal of the Iași Linguaculture*. Universidade de Iași, Romênia, 2012. Disponível em: http://journal.linguaculture.ro/images/12017/LINGUACULTURE_1_2017_08_Cutitaru.pdf, Acesso em: 11 jun. 2020.

D'AUBIGNAC, François Hédélin. **La Pratique du Théâtre**. Amsterdã: Jean Frédéric Bernard, 1715. Disponível em: <https://archive.org/details/lapratiqueduth01aubi>. Acesso em: 11 jun. 2020.

DRURY, John. The Purpose of the Homilies. **Princeton Theological Review**. 11:3, Princeton, 2002.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *Problems of "representation" in the sixteenth century*. In: **Poetics Today, Medieval and Renaissance Representation: New Reflections**, Vol. 5, nº. 3, pp. 461-478, Duke University Press, 1984.

DUBOIS, Claude-Gilbert. **O Imaginário da Renascença**. Brasília: Editora da UnB. 1995.

DUBOIS, Claude-Gilbert. **L'imaginaire de la Renaissance**. Paris: Eurédit, 2012.

DUNNE, Derek. **Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law: Vindictive Justice**. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

ELEUTHÉRIO, Mayquel. **A adaptação da História à Tragédia: veracidade e verossimilhança em *La Pratique du Théâtre*, de François Hédélin d'Aubignac**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

FARNAM, Henry; FRANCO, Gustavo. **Shakespeare e a Economia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FOERSTER, Thomas. Political Myths and Political Culture in Twelfth Century Europe. *In: Narrative Konstruktionen von Gedächtnis und Generation in Antike und Mittelalter*. Hartwin Brandt, Benjamin Pohl, W. Maurice Sprague and Lina K. Hörl (ed.), 83-115, 2012.

FOSTER, Andrew. Bishops, Church, and State, c. 1530-1646, *in* MILTON, Anthony. **The Oxford History of Anglicanism**, volume 1: Reformation and Identity c. 1520-1662. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FRANKFURTER, David. Narratives That Do Things. *In: JOHNSTON, Sarah Iles (ed.). Religion: Narrating Religion*. Macmillan Reference USA, 2017.

FRYE, Northrop. **The Renaissance Hamlet: issues and responses in 1600**. Princeton: Princeton Legacy Library, 2014.

GREENBLATT, Stephen. **Tyrant: Shakespeare on power**. Londres: Vintage, 2020.

GREENBLATT, Stephen. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GRIFFITHS, John (ed.). **The two Book of Homilies appointed to be read in churches**, Oxford University Press, 1859. Disponível em <https://archive.org/details/twobookshomilie00grifgoog>. Acesso em: 11 jun. 2020.

HAMLIN, Hannibal. **The Bible in Shakespeare**. Oxford University Press, 2013.

HART, Alfred. **Shakespeare and the Homilies**. Octagon Books, 1970.

HEINEMANN, Margot. **Puritanism and Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

HELIODORA, Barbara. **A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HELIODORA, Barbara. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.

HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HELLER, Agnes. O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como filósofo da História. Tradução de Hélivio Gomes Moraes Jr. **Morus**, n. 2, 2005.

HILL, Christopher. **A Bíblia Inglesa e as revoluções do século XVII**. Tradução de Cynthia Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

HILTON, Rodney. **Bond Men Made Free: Medieval Peasant Movements and the English Rising of 1381**. London: Routledge, 2003.

HOLINSHED, Raphael. **Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland**, vol 5. Londres: J. Johnson, 1808. Disponível em: <http://www.gutenberg.org>. Acesso em: 11 jun. 2020.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix. 2005.

INGLATERRA. **Act of Uniformity**. 1 Elizabeth 1 c.2. 1559. Disponível em <https://www.parliament.uk/> e em <https://history.hanover.edu/texts/engref/er80.html>. Acesso em: 11 jun. 2020.

INGLATERRA. **Act to retain the Queen's Majesty's subjects in their Due Obedience**. Elizabeth 1. 1581. Disponível em <https://www.parliament.uk/>, Acesso em: 11 jun. 2020.

INGLATERRA. **An Act against Conjuraton, Witchcraft and dealing with evil and wicked Spirits**. 1 James 1 c.12. 1604. Disponível em: <http://statutes.org.uk/site/the-statutes/seventeenth-century/1604-1-james-1-c-12-an-act-against-witchcraft/>. Acesso em: 11 jun. 2020.

JACK, Jane. Macbeth, King James and the Bible. *In: ELH*. Vol. 22. The John Hopkins University, 1955.

JAMES I, **Daemonologie, In Forme of a Dialogue, Divided into three Books**, 1597. Project Gutemberg. Disponível em <http://www.gutenberg.org/ebooks/25929>. Acesso em: 11 jun. 2020.

JAMES I. Demonology. *In: NORMAND, Lawrence; ROBERTS, Gareth. Witchcraft in Early Modern Scotland: James' VI's Demonology and the North Berwick Witches*. Liverpool University Press, 2000, pp. 353-430.

JAMES I. A Fruitful Meditation Containing a Plaine and Easie Exposition, or laying open of the VII, VIII, IX and X Verses of the 20 Chapter of the Revelation, in forme and manner of a Sermon. *In The workes of the most high and mightie prince, Iames, by the grace of God, king of Great Britaine, France and Ireland, defender of the faith*. Londres: Robert Barker and Iohn Bill 1616. Disponível em <https://archive.org/details/workesofmosthigh00jame/page/n8>. Acesso em: 11 jun. 2020.

KANTOROWICZ, Ernst. **Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KENYON, J. P. **The Wordsworth Dictionary of British History**. Hertfordshire: Wordsworth, 1994.

KEWES, Paulina (ed.). **The Uses of History in Early Modern England**. California: University of California Press. 2006.

KEWES, Paulina. The Elizabethan History Play: a True Genre? *In: A Companion to Shakespeare's Works*. Londres: Blackwell Publishing Ltd, 2003. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9780470996546.ch9>. Acesso em: 11 jun.

2020.

KENNEDY, George. **Classical Rhetoric & Its Christian & Secular Tradition from Ancient to Modern Times**. University of North Carolina Press, 1999.

KIERNAN, Victor. **Shakespeare – poeta e cidadão**. São Paulo: UNESP, 1999.

LAKE, Peter. **How Shakespeare put Politics on the Stage**. New Haven: Yale University Press, 2016.

LANCASHIRE, Ian (ed.). **The Elizabethan Homilies**, Universidade de Toronto, 1994, disponível em <http://www.anglicanlibrary.org>. Acesso em: 11 jun. 2020.

LAW, Robert. The composition of “Macbeth” with reference to Holinshed. *In: The University of Texas Studies in English*. Vol 31, 1952. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/20776046>. Acesso em: 11 jun. 2020.

LICHENSTEIN, Jacqueline (org). **O ateliê do pintor**. São Paulo: Editora 34, 2014.

LOEWENSTEIN, D. Politics and religion, *in* CORNS, T. (Ed.). **The Cambridge Companion to English Poetry, Donne to Marvell**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

LOPES, Marcos Antônio. **Ars Historica no Antigo Regime: a História antes da Historiografia**. *Varia hist.* vol.24 n°.40. Belo Horizonte Jul/Dez. 2008.

LOVEJOY, Arthur. **A Grande Cadeia do Ser**. São Paulo: Palíndromo, 2005.

LUDWIG, Carlos Roberto. **Tensões políticas e psicológicas em Macbeth e no drama de Shakespeare**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

LUDWIG, Carlos Roberto. **Mimesis of inwardness in Shakespeare's drama: The Merchant of Venice**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

MAIREY, Aude. Les langages politiques au Moyen Âge (XII-XVe siècle). **Médiévaux – langues, textes histoire**, vol. 57, 2009.

MANDROU, Robert. **Magistrados e feiticeiros na França do século XVII**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MENACHE, Sophia. Chronicles and historiography: the interrelationship of fact and fiction. *In: Journal of Medieval History*, vol 32, 2006.

MILWARD, Peter. **Biblical Influences on Shakespeare's Great Tragedies**. Indiana: Bloomington, 1968.

MORGAN, Edmund, Puritan Hostility to the Theatre. **Proceedings of the American Philosophical Society**, vol. 110, n° 5, 1966. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/986023>. Acesso em: 11 jun. 2020.

MORSE, Ruth; COOPER, Ellen; HOLLAND, Tom (eds.). **Medieval Shakespeare**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

MUNRO, Lucy. **Shakespeare and the uses of the past**: Critical approaches and current debates. In: Shakespeare. Abington: Routledge, 2011.

NORMAND, Lawrence; ROBERTS, Gareth. **Witchcraft in Early Modern Scotland: James' VI's Demonology and the North Berwick Witches**. Liverpool University Press, 2000.

NÜNNING, Ansgard; SOMMER, Roy. The Performative Power of Narrative in Drama: On the Forms and Functions of Dramatic Storytelling in Shakespeare's Plays. In: **Current trends on Narratology**. New York: De Gruyter, 2011.

PERELMANN, Chaïm; TYTEKA, Lucie. **Tratado da Argumentação**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

RACKIN, Phyllis. *Temporality, Anachronism and Presence in Shakespeare's English Histories*. **Renaissance Drama**. Evanston: Northwestern University Press. 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente Estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon. **História, Verdade e Tempo**. Chapecó: Argos, 2011.

RASPA, Anthony. **Shakespeare the Renaissance Humanist: Moral Philosophy and His Plays**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016.

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROGGE, Jörg. Deposed kings and cut-off heads. Violence in the conflicts between kings and the higher nobility in late medieval England. In: ALMEIDA, Cybele Crossetti de *et al.* **Violência e Poder**: reflexões brasileiras e alemãs sobre o medievo e a contemporaneidade. Porto Alegre: DM, 2017.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2003.

SHAPIRO, James. **The Year of Lear: Shakespeare in 1606**. Nova Iorque: Simon & Schuster Paperbacks, 2015.

SCHERER, Jacques. **La dramaturgie classique en France**. Paris: Librairie Nizet, [1959].

SCHOENBAUN, Samuel. **William Shakespeare: a compact documentary life**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1989.

SCOTT, Tom. The Peasants' War. In: SCOTT, Tom. **Thomas Müntzer: Teology and Revolution in the German Reformation**. New York: Palgrave Macmillan, 1989.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Londres: Longman Group, 1965.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Elvio Funck. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

SHAKESPEARE, William. **Complete Works**. Royal Shakespeare Company. Londres: Macmillan Publishers, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SHAKESPEARE, William. **Teatro completo**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

SKINNER, Quentin. **As Fundações do Pensamento Político Moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOMMERVILLE, C. John. **The Secularization of Early Modern England: From Religious Culture to Religious Faith**. Oxford University Press, 1993.

SPIEGEL, Gabrielle. Medieval Canon Formation and the Rise of Royal Historiography in Old France Prose. In: **MLN**, vol 108. John Hopkins University:1993.

SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica**. São Paulo: F.T.D. 1967.

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

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

STEVENS, Kera; MUTRAN, Munira. **O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare**. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Global Editora, 1988.

STRONG, Roy. **The Cult of Elizabeth** – Elizabethan portraiture and pageantry. California: University of California Press, 1977.

SUMMERSON, Henry. The Making of Holinshed. In: ARCHER, Ian; HEAL, Felicity; KEWES, Paulina (ed.). **The Oxford Handbook of Holinshed's Chronicles**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

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

TATARKIEWICZ, Wladislaw. **Historia de seis ideias** – arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiencia estética. Madrid: Tecnos. 1976.

VERGER, Jacques. Théorie Politique et Propagande Politique. In: **Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento**. Rome: École Française de Rome, 1994.

VIANNA, Alexander Martins. As figurações de rei e a caracterização de "puritano" e "papista" em *Basilikon Doron*. **Topoi**. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em <http://revistatopoi.org/site/numeros-anteriores/topoi22/>. Acesso em: 11 jun. 2020.

WATER, Julia van de. The Bastard in King John. **Shakespeare Quarterly**, Vol. 11, No. 2, pp. 137-146, 1960.

WELLS, Robin. **Shakespeare's Politics**. Nova York: Continuum, 2009.

WILLIAMS, George. *Macbeth*: King James's Play. In: **South Atlantic Review**. Vol. 47. South Atlantic Modern Language Assosiation, 1982. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/i360536>. Acesso em: 11 jun. 2020.

WOOLF, Daniel. **Reading History in Early Modern England**. Cambridge: University of Cambridge Press, 2000.

WOOLF, Daniel. **The Social Circulation of the Past**: English Historical Culture 1500-1730. Oxford: Oxford University Press, 2005.

YERLI, Kenan. Renaissance English Theatre as a Political Propaganda Instrument of the English Monarchy. In: **International Journal of Human Studies**, 2017. Disponível em: <http://dergipark.gov.tr/uicd>. Acesso em: 11 jun. 2020.

ZALLER, Robert. King, Commons and Commonweal in Holinshed's *Chronicles*. In: **Albion**. Vol. 34. North American Conference on British Studies, 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i387323>. Acesso em: 11 jun. 2020.