Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 10, jan-dez/2011

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**“Eu cometi o ato”:
sobre o trágico no Macbeth de Shakespeare**

Theo Fellows

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

“Eu cometi o ato”: sobre o trágico no *Macbeth* de Shakespeare

Tendo como base interpretativa as formulações do conceito de tragicidade, desenvolvidas pelo idealismo alemão a partir de Schelling, este ensaio pretende estender uma ponte entre os desdobramentos filosóficos deste conceito e as suas manifestações na tragédia propriamente dita. Isto significa não somente compreender como o trágico, conceito filosófico, estabelece suas origens na obra de arte tragédia, mas também a possibilidade da própria obra ser tomada como objeto para o pensamento. Saindo das tragédias gregas, que serviram de base para a construção da filosofia do trágico no idealismo alemão, tomamos uma tragédia shakespeariana como referência, no intuito de explorar novas formas de tragicidade ainda não profundamente investigadas pela filosofia.

Palavras-chave: Shakespeare – tragédia – trágico

ABSTRACT

“I've done the deed”: On Tragic in Shakespeare's *Macbeth*

Based on the formulations of the concept of tragic, developed by German idealism since Schelling, this article intends to extend a bridge between the philosophical ramifications of this concept and its manifestation in the tragedy itself. This means understand not only how the tragic, as philosophical concept, establishes its origins in tragedy – here understood as an art form – but also the possibility of the tragedy itself be taken as an object for speculations. Leaving the field of Greek tragedies, which were the basis for the construction of the philosophy of tragic in German idealism, we decide to take a Shakespearean tragedy as reference, in order to explore new views over tragic still not deeply investigated by philosophy.

Keywords: Shakespeare – tragedy – tragic

FELLOWS, T. “Eu cometi o ato': sobre o trágico no *Macbeth* de Shakespeare”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. V, n. 10 (2011), pp. 70-84.

DOI: 10.22409/1981-4062/v10i/112

Aprovado: 05.04.2012. Publicado: 19.04.2012.

© 2012 Theo Fellows. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 05.04.2012. Published: 19.04.2012.

© 2012 Theo Fellows. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

“Naquilo que chamamos de filosofia da arte, habitualmente, falta uma ou outra: ou a filosofia, ou a arte”.¹ Embora tenhamos que levar em conta o gosto romântico pelas sentenças impactantes, tal como esta, proferida por Friedrich Schegel no fim do século XVIII, há de se admitir que a estética dificilmente consegue esquivar-se totalmente deste dilema. Assumindo a tarefa de falar sobre aquilo que, nas obras de arte, recusa-se ao discurso racional, a filosofia parece condenada a um suplício de Tântalo, a cada vez que toma a arte por tema. Este seria, talvez, o primeiro dos casos citados por Schlegel: em sua perseguição alucinada atrás de um sempre esquivo objeto, a filosofia rende-se ao mutismo. Ou, como no caso de filósofos como Hölderlin e Nietzsche, à poesia. No outro extremo, situa-se um extenso conflito entre a filosofia e a arte, iniciado no momento em que Platão, pela boca de Sócrates, condena os poetas ao exílio de sua república ideal.

Quando, portanto, a filosofia do trágico, com Schiller, dá seus primeiros passos, não é de se espantar que ela se depare com a mesma encruzilhada. Entre a ambição de Schelling em encontrar na tragédia a resposta para uma questão filosófica, a saber, a da possibilidade de uma intuição intelectual do absoluto, e o empenho schilleriano por dar à nação alemã, ainda lutando por sua unificação, um teatro que lhe sirva de instituição moral, estamos lidando com dois olhares distintos sobre a tragédia, que poderíamos distinguir entre o ontológico e o poetológico. Evidentemente, as fronteiras não se deixam demarcar com tanta precisão. Schiller soube disto melhor do que ninguém. Precursor da filosofia do trágico, ao interpretar, em termos kantianos, o conflito apresentado pela tragédia como um confronto entre a inclinação sensível do homem e sua razão suprasensível, Schiller resolve abandonar, nos seus últimos anos, as especulações filosóficas. “No fundo, é apenas na própria arte que sinto minhas energias; na teoria tenho sempre que me atormentar com princípios”, escreve em 1792 a Gottfried Körner.² Mais de um século depois, Bertolt Brecht, embora sempre mais voltado para a reflexão teórica sobre a arte dramática do que envolvido em especulações filosóficas, não consegue escapar da mesma maldição. Seu melhor teatro é precisamente aquele que rejeita, mesmo que parcialmente, seu projeto estético. A empatia despertada por sua *Mãe Coragem* impede o espectador de condenar sua lógica atroz, tal como o sofrimento da Senhora Carrar afiança, aos olhos do público, o gesto irascível de buscar os fuzis no amaldiçoado baú. Brecht, contudo, não era ingênuo: convicções políticas à parte, sempre compreendeu que a essência do teatro possui algo de intransponível para o discurso racional. Seu entusiasmo com o cientificismo não o cega para o fundamental: “O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados: o *objetivo dessa apresentação é divertir* [grifo nosso]”.³ Em outras palavras, Brecht mantém intocado o núcleo da representação artística, aquele que dá ao teatro, e à arte em geral, sua razão de existência. Em outro texto, Brecht critica o projeto schilleriano de fazer do teatro uma “instituição moral”. Seu alvo, naturalmente, é a sociedade burguesa para a qual o teatro de Schiller supostamente seria destinado. Ao assumir que seu teatro também possui um propósito moral, Brecht está, contudo, bem longe de utilizar a palavra com o mesmo sentido: “para tais moralistas, são os homens que existem em função da

¹“Eu cometi o ato”: sobre o trágico no Macbeth de Shakespeare · Theo Fellows

moral, e não a moral em função dos homens”.⁴ Julgamentos à parte, Brecht, embora peque pelo excesso de didatismo em algumas obras menores, põe a sua teoria constantemente à escuta da obra. Em função desta e do debate que sua dialética interna produz, o espectador poderá tirar conclusões a respeito das injustiças apresentadas no palco. Seguindo esta linha de raciocínio, parece injusta a aversão dedicada pelo teatrólogo alemão à figura de Aristóteles. Brecht parece seguir a leitura schilleriana da catarse, traduzindo o termo aristotélico por uma purgação cujo resultado seria, em sua visão marxista, a alienação da plateia. Ora, o que ele exige do seu espectador é um olhar atento aos signos da desigualdade e da opressão que suas peças transmitem. Não nos parece, contudo, que a interpretação que Brecht faz da catarse seja a mais acertada. Preferimos julgar que, em vez de conduzir o espectador a um estado de apatia, a catarse, dentro da estrutura da tragédia, é antes a irrupção de uma dimensão do não-representável em meio à representação dramática. Como já foi mencionado acima, a dramaturgia brechtiana não escapa a estes momentos sublimes.

Terá sido, portanto, a filosofia do trágico uma profanação do teatro – e da arte em geral –, na sua ambição de tomar da arte algo de seu conteúdo essencial, e com ele erigir um discurso especulativo? Antes de condenar os filósofos, cabe perguntar ao teatro o quanto este foi capaz, ao longo dos séculos, de preservar sua força original. Não parece mero capricho a escolha dos pensadores do idealismo alemão por obras antigas, tais como o *Édipo Rei* e a *Antígona*, ambas escritos no século V a.c., como base para suas investigações. Numa ironia que não passa despercebida a Jacques Taminiaux, em seu *Le théâtre des philosophes*, a filosofia, longe de querer profanar a arte dos tragediógrafos, busca antes reabilitá-los da condenação feita por seu contemporâneo Platão. De uma mentira desvirtuante, segundo a filosofia platônica, a arte se transforma, para a filosofia do trágico, em apresentação de uma verdade suprassensível. Imobilizada por séculos de um aristotelismo engessante – embora, é importante ressaltar, esse aristotelismo seja resultante de uma tradição de leituras bastante discutíveis da *Poética*, o que nos permite eximir o Estagirita da culpa pelo atraso neoclassicista –, o teatro, entretanto, não é capaz de acompanhar o debate. Shakespeare, gênio praticamente solitário a protestar contra o absurdo de um palco transformado em historiografia, apesar de despertar a admiração de muitos, após ser traduzido em alemão por Lessing, em meados do século XVIII, não é capaz de alterar o curso das especulações idealistas. Devolvendo o topo da pirâmide à razão, Hegel, por fim, lançará a sentença fatal em suas *Lições de estética*: a arte está condenada à morte.

Em seu *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi oferece um parecer análogo, no que se restringe à história da tragédia e de sua apropriação filosófica. Para o ensaísta húngaro, a proliferação de ensaios teóricos sobre a tragédia associa-se ao declínio da produção de novas obras de qualidade, confirmando o veredito hegeliano de que o conteúdo de verdade da obra de arte, na modernidade, migra para a Filosofia.

⁴“Eu cometi o ato”: sobre o trágico no Macbeth de Shakespeare · Theo Fellows

Despojada de seu papel histórico, a arte, contudo, parece ter perdido um jogo no qual as regras foram ditadas por seu adversário, e de forma injusta. Foi necessário mais de um século para que o aceno discordante de Friedrich Hölderlin fosse observado diante da monumentalidade do projeto hegeliano. Por maior que seja nossa simpatia pelo poeta e filósofo suábio, as observações hölderlinianas não provém de qualquer tipo de vidência, como as interpretações de Heidegger por vezes fazem parecer. A despeito da singularidade de sua trajetória, Hölderlin se distingue pela atenção que dá às obras. Talvez não seja possível encontrar, em toda a tumultuada história da relação entre poesia e filosofia, um momento onde as duas compartilhem de uma intimidade tão profunda quanto nas traduções que Hölderlin faz das duas grandes obras de Sófocles, *Édipo Rei* e *Antígona*. Mesmo quando decide impor alterações drásticas aos originais sofocianos, a relação de Hölderlin com a obra permanece inabalada. No fundo – e ainda não são muito os capazes de perceber esta sutileza –, Hölderlin não queria um renascimento da Grécia, como defenderá, anos mais tarde, Nietzsche; a Grécia, no seu olhar maduro, é uma cultura que viveu o acabamento de sua própria época e que, a partir da distância que a separa dos modernos – distância que, de tanto ser percorrida, torna-se quase proximidade – há de guiá-los na aurora de um novo tempo. O que Hölderlin sabia, ele recebeu de Sófocles, ou melhor, de sua obra. Havia algo ali que os seus colegas idealistas não souberam – ou não quiseram – ouvir. Seguindo esta linha de raciocínio, talvez seu fracasso em compor uma tragédia moderna venha da mudez com a qual *A morte de Empédocles* se apresentava diante de seu criador. Tal como o Moisés de Michelangelo, Empédocles não lhe dizia nada, era apenas uma estátua. Talvez porque seu molde fosse por demais filosófico: neste momento, Hölderlin participava, ao lado dos ex-colegas de seminário em Tübingen, Schelling e Hegel, da edificação do projeto filosófico idealista. Seu anseio, ao lançar-se à tarefa de escrever uma tragédia moderna, era dar uma forma poética às especulações idealistas. Tal como um mármore duro demais, a matéria poética negou a Hölderlin o sucesso desta empreitada.

Neste momento, já estabelecemos uma posição a respeito das disputas, muitas vezes disfarçadas de consonância, entre filosofia e poesia. Nosso veredito, ao menos o parcial, é que, tratando-se da tragédia e de sua apropriação conceitual, a filosofia parece ter se preocupado mais em ver-se refletida na tragédia, do que em compreender a tragédia a partir de sua verdadeira essência. A própria criação do conceito de tragicidade não deve ser entendida como uma descoberta filosófica parida das entranhas da arte, mas sim como uma criação filosófica, cuja inspiração foi, no entanto, a tragédia. Ainda assim, o conceito de tragicidade, mesmo quando totalmente incorporado ao domínio filosófico, parece muito longe de fixar-se em qualquer definição canônica. De Schiller a Nietzsche, o trágico receberá inúmeras interpretações diferentes, cada uma buscando seu alinhamento dentro da filosofia da qual participa. Poderíamos dizer que o conceito revela aí suas origens artísticas: avesso à cristalização, a tragicidade assume tamanha singularidade na obra de cada pensador que podemos dizer, sem medo de equívocos, que não há *um* trágico. A analogia que nos permite colocar lado a lado os conceitos de tragicidade na obra de Schiller e de Nietzsche é da mesma natureza daquela que nos

“Eu cometi o ato”: sobre o trágico no Macbeth de Shakespeare · Theo Fellows

permite construir uma ideia de tragédia que englobe autores de épocas tão distantes como Sófocles e Shakespeare. Szondi vai além: “Nesse sentido, a filosofia do trágico concorda com a poesia trágica: em vez de se falar da definição do trágico por Schopenhauer, seria o caso de falar da tragicidade schopenhaueriana – do mesmo modo que se fala de uma tragicidade shakespeariana”.⁵

Chegamos aqui a um ponto crucial de nossa investigação. Mesmo admitindo que a criação do conceito filosófico de tragicidade data do final do século XVIII, com os precursores do idealismo pós-kantiano, não seria possível, contudo, extrair modelos singulares de tragicidade de tragédias escritas antes do advento da filosofia do trágico? Não significaria isto um considerável acréscimo às interpretações filosóficas já existente? Parece ser exatamente esta a visão de Szondi, que, inclusive, aventura-se nesta empreitada na segunda parte de seu *Ensaio sobre o trágico*. O ensaísta reúne oito tragédias, de diferentes épocas, com o intuito de interpretá-las sob a luz das teorias expostas na primeira parte da obra. A possibilidade citada no trecho acima, mais audaciosa, não é, contudo, explorada a fundo. Szondi preocupa-se mais em reconhecer, nas obras, as marcas trágicas identificadas na parte teórica de seu ensaio, sem buscar um conceito particular de tragicidade em cada obra analisada.

A partir de agora, portanto, propomo-nos a realizar a experiência de, com base em uma tragédia, encontrar um determinado conceito de tragicidade que possa ser, se não colocado ao lado dos conceitos filosóficos preexistentes, ao menos comparado a eles. Para a escolha do autor e da obra, nos parece importante excluir os tragediógrafos gregos, considerando a enorme influência que representaram para a construção dos conceitos já existentes de tragicidade. Descartando Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, a opção natural nos parece ser Shakespeare, não só por sua importância dentro da história do teatro, mas pela drástica revolução que suas peças impuseram aos cânones aristotélicos que dominavam o teatro europeu. Foi, inclusive, precisamente na Alemanha de Lessing e da filosofia do trágico que o autor elisabetano recebeu as primeiras acolhidas fora da Inglaterra. Como bem mostra Pedro Sússekind em seu livro *Shakespeare, o gênio original*, o entusiasmo para com a obra de Shakespeare é fundamental no combate que autores como Herder e Lessing travarão contra a rigidez imposta pelo neoclassicismo francês aos palcos europeus.

Em linhas gerais, Shakespeare representa a liberdade do gênio em oposição à fórmula preestabelecida para a composição de boas tragédias, supostamente deixada por Aristóteles para a posteridade em sua *Poética*. Ora, a liberdade que encantou dramaturgos e poetas parece não ter alcançado o gosto dos filósofos. Apesar da admiração de Schiller pelo poeta britânico, o cerne da filosofia do trágico terá, através de Schelling, Hegel e Hölderlin, a tragédia grega como molde. A formação classicista adquirida no rígido seminário de Tübingen parece falar mais alto nestes três, mesmo que Schelling acabe por integrar-se, posteriormente, ao círculo romântico de Jena, ao lado dos irmãos Schlegel. Independente de gostos e formações, as tragédias gregas parecem

⁵“Eu cometi o ato”: sobre o trágico no Macbeth de Shakespeare · Theo Fellows

mais aptas a fornecerem as respostas desejadas pela filosofia. Em seu combate aberto entre deuses e heróis, a tragédia torna-se, para o olhar filosófico, a arena onde o sujeito e o absoluto se encontram por meio da aniquilação do primeiro, numa unificação idealizada. É preciso lembrar que, por detrás dos anseios especulativos da filosofia do trágico, reside a necessidade latente de cauterizar a ferida reaberta por Kant sob a epiderme da filosofia ocidental. Ao negar ao homem, em sua *Crítica da razão pura*, a possibilidade do conhecimento transcendente, Kant lança seus seguidores numa busca desesperada por saídas para o impasse em que a metafísica se encontra. Neste contexto, a oposição estabelecida entre deuses e heróis, característica da tragédia ática, parece mais atraente do que a liberdade formal e a diversidade temática da obra de Shakespeare. Não parece, portanto, absurdo dizer que, se o idealismo alemão prefere as tragédias antigas ao moderno Shakespeare, tratava-se antes de escolher o objeto que melhor se adequasse às ideias que se queria expor.

Somamos mais um ponto à nossa tese de que, na relação entre filosofia e arte, que se estabelece na formulação do conceito de tragicidade, é a filosofia quem comanda o jogo. Invertendo a escolha feita pelos idealistas, buscaremos, portanto, as respostas que Shakespeare – e a tragédia como obra de arte – podem nos dar. Dentre suas várias peças, decidimo-nos por *Macbeth*, por julgar sua estrutura mais próxima do modelo das tragédias gregas, o que nos ajudará em eventuais comparações.

É bastante comum ouvirmos falar de um humanismo nascente dentro das obras de Shakespeare. Seus dramas primam pela capacidade de expor, com o brilho poético inigualável, os conflitos internos vivenciados por uma subjetividade ainda frágil, porém consciente de seus dilemas. Certamente, *Hamlet* é o melhor exemplo desta habilidade shakespeariana, uma das grandes responsáveis, até hoje, pelo culto que se presta ao poeta elisabetano. À nossa análise, contudo, interessa mais investigar os momentos de fragilidade deste sujeito ainda em vias de desenvolvimento. É consenso, em qualquer definição de tragédia, que esta só pode surgir de um mundo submetido a profundas transformações. Shakespeare, arauto cênico do homem moderno, nos deixou, em seu vasto legado, uma enorme gama de olhares sobre estas transformações. Da mesma forma que os grandes precursores da Filosofia Moderna, como Descartes, Spinoza, Hume e Kant, investigaram a natureza do conhecimento e das paixões humanas, Shakespeare realizava um movimento paralelo em seu teatro. Naquilo que muitas vezes nomeou-se a “hesitação” de Hamlet em vingar a morte do pai, o que vemos é o nascimento de uma consciência reflexiva, que retira o herói do fluxo da ação para abrir uma pequena clareira concedida à liberdade humana. Se foi com a obra de Shakespeare que a poesia descobriu uma liberdade inédita, passando a olhar o neoclassicismo aristotélico como uma prisão, esta liberdade vai muito além do domínio formal da composição dramatúrgica. Os heróis shakespearianos, tal como seu autor, não agem mais de acordo com os modelos aristotélicos. Seus erros, suas motivações e suas paixões possuem o reforço de um campo ainda inexplorado, selvagem e assustador para os defensores da rigidez canônica imposta pelo modelo neoclassicista.

“Eu cometi o ato”: sobre o trágico no *Macbeth* de Shakespeare · Theo Fellows

O que é, contudo, a liberdade do herói shakespeariano? Certamente, ela vai além da liberdade racional postulada pela filosofia. Se a incorpora, é tão somente como defesa contra o assalto das forças demoníacas que atormentam o homem, como na deliberação de Hamlet, ou em seu avesso maléfico na frieza perversa de Iago ou Lady Macbeth. A liberdade shakespeariana pode ser definida, para além da descoberta de um foro íntimo em seus personagens, como a irrupção da humanidade em ambas as suas facetas. Utilizando a famosa frase de Schiller, pode-se dizer que o personagem de Shakespeare é um cidadão de dois mundos: se, por um lado, ele faz as suas ações passarem pelo filtro racional da reflexão, por outro ele está a todo momento consciente de sua fragilidade perante seus impulsos mais selvagens. A grande novidade, em Shakespeare, é, no entanto, a total impossibilidade de cisão entre estes dois pólos. Enquanto que, para Schiller, a liberdade reside somente na parcela racional do homem, o poeta elisabetano recusa-se a mutilá-lo de tal forma. Não é possível, para o personagem shakespeariano, romper os laços com um dos seus mundos de origem: ser homem significa buscar esta conciliação, mesmo que esta seja impossível.

Chegamos, por fim, ao *Macbeth*. O tema principal da peça, como em boa parte das obras primas de Shakespeare, é a luta pelo poder. Macbeth, nobre escocês tido por herói dentro da corte de seu país, recebe, logo nas primeiras cenas da peça, a visita de três feiticeiras, que lhe profetizam os baronatos de Glamis – que ele acabara de receber – e de Cawdor, além do futuro título de rei. Ao amigo Banquo, que acompanha Macbeth no momento do encontro, é profetizado que também seu filho será rei. Logo em seguida às aparições, Macbeth é informado da decisão do rei Duncan de dar-lhe o título de Barão de Cawdor, após a traição do antigo barão.

Para uma análise da tragicidade dentro desta peça, a profecia naturalmente ocupará um lugar de destaque. Tomando como referência a tragédia grega, as feiticeiras ocupam, ao mesmo tempo, o posto de coreutas e adivinhas. Em relação ao coro, poderíamos muito bem empregar a leitura de Schiller sobre seu papel na tragédia: sua função é reforçar a intensidade poética da tragédia, elevando-a a um tom em que a superficialidade do drama simplório não possa mais alcançá-la. Em outras palavras, podemos dizer que o coro torna o teatro mais teatral. Shakespeare, embora não faça do emprego de artifícios semelhantes um costume – quando emprega um coro, como em *Romeu e Julieta*, este passa quase que despercebido –, tinha enorme consciência da necessidade de cooptar o máximo das possibilidades cênicas a seu favor. Não faltam, tanto em suas comédias quanto em seus dramas históricos e tragédias, fantasmas e seres fantásticos, tais como mudanças drásticas de época e de local, que teriam assustado qualquer seguidor dos preceitos neoclassicistas. Exatamente por isto seu teatro parecia tão grosseiro àqueles que escreviam peças através de manuais. Paralelamente, a insubmissão a modelos fixos em suas composições certamente afastou muitos filósofos da tentativa de abordar sua obra.

É a profecia das feiticeiras, no entanto, que lhes dá o papel de destaque na tragédia. Subordinadas à deusa Hécate, nomeada na peça como “rainha das feiticeiras”, as feiticeiras fazem lembrar as moiras da mitologia grega, inclusive por seu número. Seu poder de adivinhação, porém, confunde-se com uma propensão maléfica a ludibriar e perverter os sentimentos dos mortais, a ponto de a própria deusa Hécate, ao fim do terceiro ato, surgir em cena para repreendê-las pelas palavras dirigidas a Macbeth no início da peça. Em suma, a profecia do reinado de Macbeth contém, em sua ambiguidade, uma chave para a compreensão do enredo trágico que se prepara. Será Macbeth a vítima de um desígnio do qual não pode escapar, ou terá sido seu crime fruto de sua própria ambição pelo trono, ambição esta alimentada pelas palavras das bruxas?

Tal como Édipo no início da tragédia de Sófocles, Macbeth é, no primeiro ato da tragédia de Shakespeare, aclamado como um herói. Seus feitos em batalha ecoam pela Escócia, cobrindo-o de honrarias como o título de Barão de Glamis, recebido pouco antes da visita das bruxas. A profecia, no entanto, desconcerta-o: a possibilidade de possuir a coroa apresenta-se como um degrau ao qual Macbeth, em sua atual condição, jamais almejaria ascender. Há, em nossa interpretação, uma fundamental diferença entre Édipo e Macbeth, no que se refere à relação entre as profecias e suas ações. Diferentemente de Édipo, o desejo possui, na trajetória de Macbeth rumo ao trono – e, conseqüentemente, à sua perdição – um papel central. Como bem mostra Jean-Pierre Vernant, a noção de vontade ainda é desconhecida da tragédia grega, o que de antemão invalida sua presença em qualquer investigação sobre o trágico que tome os antigos por objeto.⁶ Não se dá o mesmo em Shakespeare. Como foi exposto, já há, em suas obras, a presença de uma subjetividade que reivindica para si um peso na consecução das ações cênicas. Apesar disto, estamos muito longe de afirmar que Macbeth, ou qualquer outro herói shakespeariano, seja senhor absoluto de suas ações. Tal como o herói grego, o sujeito Macbeth é a sede de inúmeras forças e motivações que o atravessam. Neste panorama, o seu desejo criminoso pela coroa é apenas mais um componente de uma subjetividade mais complexa, que é a subjetividade do homem moderno.

Dividido entre a lealdade ao Rei Duncan, que até o momento lhe valera todas as glórias alcançadas, e a ambição instigada pelas bruxas, Macbeth volta ao seu castelo para encontrar aquela que será a catalisadora de sua ruína. Entra em cena Lady Macbeth. Por mais comum que seja atribuir-se à esposa de Macbeth o rótulo de verdadeira origem do mal que leva o protagonista à perdição, esta interpretação não só nos parece simplista, por amparar-se num conceito religioso e maniqueísta de maldade – totalmente estranho à tragédia – como reforça uma leitura chauvinista que se costuma fazer de Shakespeare, na qual as mulheres seriam, enquanto descendentes de Eva e Pandora, fontes de toda a perfídia humana. Lady Macbeth é antes um espelho das ambições que germinam no peito de seu marido. No momento em que a hesitação o assalta, lá está Lady Macbeth para lembrá-lo de seu intento. A cena que se segue ao assassinato do rei, pelas mãos de Macbeth, é emblemática desta relação de complementaridade e conflito do casal. Atordoado pelo crime cometido, as primeiras palavras de Macbeth para a

⁶“Eu cometi o ato”: sobre o trágico no Macbeth de Shakespeare · Theo Fellows

esposa não poderiam ser mais precisas, nem mais significativas: “*I’ve done the deed*”, “eu cometi o ato”. Em oposição a Édipo, que, ao lhe serem revelados os crimes que cometeu, atribui-os a Apolo, Macbeth não tem para onde escapar: ele cometeu o ato. Ao contrário do rei tebano, agente cego de um universo regido por leis que o transcendem, Macbeth descobre um sentimento que apenas o homem moderno, consciente da responsabilidade por seus atos, pode sentir: a culpa, algo inimaginável para Édipo e para o mundo antigo. Lady Macbeth, contudo, devolve-lhe a voz da razão. Ciente do objetivo maior que justifica o ato vil, ela quase lamenta, apesar de suas mãos compartilharem o sangue vermelho do rei, carregar consigo um “coração tão branco”. É ter cometido o ato, e não apenas manchar as mãos de sangue, que evidenciam, para Macbeth, não somente sua bestialidade, mas, ao mesmo tempo, sua humanidade. Para um homem que acaba de matar seu semelhante, qualquer racionalidade parece tão desumana quanto seu gesto: o homem, em sua essência, é algo de desconhecido, que nem a razão, nem tampouco os instintos são capazes de definir.

Apesar do sucesso em sua investida, começa o tormento do rei Macbeth. Um dos grandes desafios, para qualquer tentativa de se estabelecer um modelo de tragédia moderna, é encontrar, num universo secularizado, a emergência de alguma forma de potência objetiva capaz de se opor, de forma inalienável, ao herói. Sem esquivar-nos deste problema, julgamos importante ressaltar que a consolidação do sujeito moderno, fenômeno do qual Shakespeare é, no teatro, o grande retratista, requer uma releitura do modelo trágico antigo. *Macbeth* permite-nos ver, talvez de modo inédito na história da dramaturgia, a ação da culpa como agente trágico. Afastando qualquer conotação cristã, que poderia enxergar a culpa como um castigo divino, ou seja, uma causa externa, propomos a ideia de que a culpa é um processo de construção interna deste sujeito moderno que nasce na obra shakespeariana. A culpa é, portanto, um efeito colateral do humanismo.

Nada disto significa uma negação do papel do sobrenatural em Shakespeare. O que dá à sua obra a sua singularidade é – como acontece em todos grandes momentos da história do teatro – a sua capacidade de transportar para o palco a efervescência de um mundo em intensa transformação. O sujeito shakespeariano não é um sujeito completo, mas, ao contrário do herói trágico grego, ele ao menos pode reclamar para si uma subjetividade. Este é o caso de Macbeth. Paranóico após a realização da profecia das bruxas relativa ao seu reinado, resta-lhe trabalhar para que a última profecia não se cumpra: é preciso eliminar Banquo e, sobretudo, seu filho, para que este jamais venha a postular o trono que Macbeth conquistou de forma sangrenta. Os assassinos só conseguem, no entanto, assassinar Banquo, deixando seu filho fugir. Macbeth sabe, ao ser informado da fuga de Fleance, que sua ruína se aproxima. A cena em que ele vê o fantasma de Banquo sentado em seu trono vem-lhe como aviso. Não lhe bastam as admoestações de Lady Macbeth. Macbeth fez correr um rio de sangue que somente interromperá seu curso quando o seu próprio sangue juntar-se a ele. A maldição que ouve ao assassinar Duncan

parece se concretizar: “Dormir nunca mais! Macbeth é o assassino do Sono, do Sono inocente, do Sono que desenreda o novelo emaranhado das preocupações”.⁷

Num breve interlúdio que antecipa o desfecho da peça, Shakespeare introduz um belo diálogo entre os conspiradores Macduff, nobre escocês, e Malcolm, filho do rei morto por Macbeth, que nos apresenta um pouco desta natureza humana que dá seus primeiros passos na obra shakespeariana. Temeroso diante de seus próprios impulsos mais selvagens, Malcolm confessa a Macduff as atrocidades que habitam em seu ânimo, aguardando apenas a chegada do dia em que ele, Malcolm, terá o poder para executá-las. Por mais que condene Macbeth pela morte de seu pai, o jovem príncipe sabe que a maldade tem origens diferentes das supostas pelo vão maniqueísmo cristão. “Os anjos ainda são brilhantes, embora o mais brilhante entre eles tenha caído”.⁸ Comparado a Lúcifer, o anjo mais próximo de Deus, decaído por querer usurpar o poder divino, Macbeth é vítima de seu próprio heroísmo. Coberto de glórias, elevado ao status de herói de seu povo, bastou a ele ouvir a saudação das bruxas – este deformado canto de sereias – para que fosse transposta a fronteira entre o assassinato permitido em nome da honra e o assassinato criminoso em nome da coroa. Impossível dizer, em meio a esta tormenta, quando Macbeth age como homem racional e quando fala mais alto seu lado selvagem. Shakespeare não admite estas fronteiras: a natureza, aparentemente renegada pelo homem moderno, irrompe do ápice de sua racionalidade. O plano frio e calculista para conquistar a coroa é o mesmo que suja as mãos de seu paralisado executor após o ato. Apavorado pelas batidas no portão, o pavor de Macbeth é o de ter despertado não somente o seu próprio lado animalesco, mas também o de todo o seu reino. Tal como sua esposa, ele morrerá tentando lavar as próprias mãos.

As ambiguidades presentes em *Macbeth* jogam a todo momento com substituições entre natureza e humanidade. No primeiro encontro com as bruxas, como vimos, o desejo humano de Macbeth e a profecia sobre-humana já se confundem na saudação das bruxas. Não será diferente no segundo encontro do protagonista com as feiticeiras.

A segunda aparição das bruxas (Ato IV, Cena I) consta certamente entre os ápices da obra shakespeariana. Exortadas pela deusa Hécate a reunirem-se novamente com Macbeth, no intuito de oferecer ao novo rei as profecias que teçam – como faziam as antigas moiras – os últimos fios de sua existência, as feiticeiras oferecem-lhe três visões enigmáticas, nas quais se oculta o desfecho trágico da peça e do reinado de Macbeth. O papel do enigma nos remete mais uma vez a um paralelo com a tragédia antiga: resquício da linguagem mítica, os três enigmas propostos a Macbeth não são desafios à astúcia do protagonista, tal como o enigma da Esfinge, no *Édipo Rei*; ainda assim, é na revelação da verdade por detrás destes enigmas que se encontra o desfecho da peça. Na primeira aparição, surge diante de Macbeth uma cabeça armada, que o aconselha a acautelar-se contra Macduff e o Barão de Fife. Na segunda, surge uma criança ensanguentada, que lhe aconselha o contrário: “Seja sanguinário, temido e resoluto. Ria com escárnio da força dos homens, pois ninguém nascido de mulher pode fazer mal a

⁷“Eu cometi o ato”: sobre o trágico no *Macbeth* de Shakespeare · Theo Fellows

Macbeth”.⁹ Por fim, na terceira aparição, uma criança coroada empunha em sua mão uma árvore. Seu aviso é dado no mesmo tom da segunda aparição. “Macbeth jamais será vencido, a menos que o Grande Bosque de Birnam marche contra ele, vencendo as doze milhas até os altos da Colina Dunsiname”.¹⁰

A primeira consideração sobre as aparições é que elas, em vez de darem conselhos vindos de algum nume, parecem antes refletir os tormentos da alma de Macbeth. O conflito entre uma cautela temerosa e a obstinação em sua trajetória de assassinatos é um espelho que Shakespeare nos oferece, com brilhantismo, do estado de ânimo de seu protagonista. Com enorme talento e riqueza de recursos, o poeta consegue transpor para uma cena vultuosa a condição agonística de seu personagem, um homem moderno – embora a lenda que lhe sirva de inspiração ainda remonte a um universo medieval – que se vê tragicamente encaminhado para a ruína, não por simples ação do destino, mas porque sua própria humanidade o arrasta para o túmulo.

Por sua vez, as imagens oferecidas pelas visões só serão desvendadas com o fim da tragédia. Sobretudo as duas últimas oferecem um ímpeto final a Macbeth, que se alimenta da confiança de que a natureza não o castigará: aparentemente, ela nem oferecerá a vida a seu assassino, nem permitirá que um bosque rompa suas raízes para atacá-lo no alto de seu castelo. Numa cruel e grandiloquente ironia, Macbeth acaba sendo derrotado em duelo por Macduff, homem nascido de cesariana, e o bosque, carregado como camuflagem pelos soldados conspiradores, acaba por subir a colina e tomar seu castelo.

Seguindo a linha de interpretação que adotamos, a solução destes dois enigmas pode ser lida como algo além de uma monumental ironia. Em ambos os casos, como se mostrou comum na dramaturgia shakespeariana, o homem e a natureza operam um intrincado jogo de forças, ora aliando-se, ora confrontando-se. Se, para Macbeth, a natureza lhe assegurava, pelas aparições, a segurança de sua vitória, a interferência humana se sobrepõe às suas leis. Se jamais a natureza daria, por parto normal, a luz ao assassino de Macbeth, o engenho humano, pela técnica da cesariana, arranca Macduff à força do ventre de sua progenitora. O bosque, por sua vez, pelo mesmo engenho humano, é arrancado de suas raízes para marchar em triunfo sobre Macbeth e seu exército. Neste momento, Shakespeare não poderia ser mais moderno: a arte humana é por fim, o último atributo da fatalidade trágica. Não podemos ler, contudo, este momento como sendo a palavra definitiva sobre o trágico em Shakespeare.

Naturalmente, uma análise da tragicidade de *Macbeth* não nos permite supor um modelo geral do trágico shakespeariano. Por mais que encontremos, nas demais tragédias do poeta elisabetano, elementos análogos aos identificados em *Macbeth*, a construção de um conceito geral de tragicidade em Shakespeare não só demandaria um esforço que não cabe neste artigo, como nos forçaria a certas torções, com o intuito a homogeneizar um corpo tão vasto e crivado de singularidades. Como bem disse Adorno, apropriando-

“Eu cometi o ato”: sobre o trágico no Macbeth de Shakespeare · Theo Fellows

se do termo leibniziano, cada obra de arte é uma “mônada sem janelas”. Ficaremos satisfeitos – e julgamos cumprir, ao menos em parte, o nosso intento inicial – com a apresentação de uma estrutura trágica extraída de *Macbeth* e tentaremos, no encerramento deste artigo, resumir nossa leitura e destacar os elementos identificados.

Um ponto importante que sustentamos e que se nos afigura essencial para a elaboração de uma ideia moderna de tragicidade é o papel da culpa como agente trágico. É bem sabido o quanto esta noção, de origem cristã, é estranha à tragédia antiga. Porém, na aurora do homem moderno, dotado de um campo subjetivo antes inexistente, não parece plausível sustentar uma estrutura trágica que não comporte a dimensão subjetiva da ação humana. Em *Macbeth*, pudemos enxergar com clareza a ação da culpa como agente trágico: tomando o lugar dos deuses punitivos da tragédia grega, a culpa do protagonista move um processo interno de condenação do assassinato. Macbeth quis matar o rei, consciente de seu ato: se há um fator que torna este gesto um ato necessário, este só pode ser a ambição de Macbeth, e aí caímos novamente no campo da subjetividade.

Este campo subjetivo, no entanto, não possui suas fronteiras tão nitidamente demarcadas. Um segundo ponto a destacar, como marca da estrutura trágica de *Macbeth*, é o jogo de ambiguidades e conflitos entre o homem e a natureza. Se a culpa de Macbeth reside em seu foro íntimo, ela não deixa de transbordar para a objetividade a todo momento. As profecias, a maldição ouvida após o crime (“Macbeth assassinou o Sono!”), a aparição do fantasma de Banquo e as visões finais, entre outros elementos da narrativa, são espelhamentos objetivos da culpa do protagonista. Não seria absurdo algum comparar estas visões aos demônios dostoiévskianos, espécies de pesadelos em vigília que, a todo momento, atravessam a narrativa para lembrar de um delito ainda não castigado. A própria culpabilidade não está isenta de uma filiação à natureza: o que a desperta não é a conclusão racional de se ter cometido um delito, mas sim um sentimento que, se podemos chamar de humano, só o é quando consideramos o homem, antes de mais nada, como um animal. Se Lady Macbeth lamenta-se por seu “coração tão branco”, Macbeth o tem manchado por sangue alheio. Insistimos no argumento de que, diante da impossibilidade de separar, em *Macbeth*, a racionalidade da pulsão selvagem, julgamos encontrar a chave para a compreensão da tragicidade desta peça precisamente nesta ambiguidade, exemplificada da melhor forma possível no assassinato do rei. Este gesto, em torno do qual a peça orbita das primeiras às últimas cenas, é a quintessência do humano em Shakespeare: entre a natureza caótica, na qual tem sua origem, e a pulsão racional pela negação desta sua filiação bestial, paira algo de eternamente desconhecido que chamamos de homem, constantemente a cair nas armadilhas que ele mesmo prepara. O deus, outrora regente do concerto catastrófico da tragédia antiga, talvez tenha se tornado, como nos dizia Hölderlin, “apenas tempo”. Das punições, o homem moderno já fez questão de se encarregar.

* Theo Fellows é mestre em filosofia pela UFRJ/PPGF.

¹ Apud JIMÉNEZ, M. *O que é estética?* Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999, p. 17

² Apud MACHADO, R. *Nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 53.

³ BRECHT, *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, pp. 100-101.

⁴ Ibidem, p. 53.

⁵ SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 84.

⁶ Sobre este tema, recomenda-se o excelente ensaio de Vernant, “Esboços de vontade na tragédia grega”, presente em sua coletânea *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, compartilhada com Pierre Vidal-Naquet

⁷ Ato II, Cena II. Todas as citações da peça são feitas a partir da tradução de Beatriz Viégas-Faria, in SHAKESPEARE, W. *Obras escolhidas*. Tradução de Millôr Fernandes e Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.

⁸ Ato IV, Cena III.

⁹ Ato IV, Cena I.

¹⁰ Ibidem.