

## INTERIORIDADE, APARÊNCIA E SILÊNCIO EM *MACBETH*

Dr. CARLOS ROBERTO LUDWIG  
Universidade Federal de Tocantins (UFT)  
Palmas, Tocantins, Brasil  
(carlosletras@mail.uft.edu.br)

RESUMO: Este artigo discute algumas concepções de interioridade, exterioridade e silêncio em *Macbeth* de Shakespeare. Será analisada a questão da consciência à luz da obra de Stephen Collins (1989), ressaltando que a ordem política de controle social configurava-se como um mecanismo superegoico que definia o indivíduo e a interioridade. Em seguida, será feita uma análise de *Macbeth* a partir da noção de interioridade discutida por Maus (1995), demonstrando como os silêncios e os engodos das aparências surgem nas falas das personagens, nos não-ditos e silenciamentos da peça. Fica evidente que Duncan não percebe as dissimulações das expressões faciais, dos gestos e dos comportamentos. O texto shakespeariano está minado com ambiguidades linguísticas, recursos da linguagem poética e imagens que sugerem algo sinistro nas relações humanas e intenções subjetivas.

PALAVRAS-CHAVE: Interioridade. Aparência. Silêncios. Subjetividade. *Macbeth*.

Artigo recebido: 22 set. 2016.  
Aceito: 18 out. 2016.

LUDWIG, Carlos Roberto. Interioridade, aparência e silêncio em *Macbeth*. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 186-208  
Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 27 dez. 2016.

## INWARDNESS, OUTWARDNESS AND SILENCE IN *MACBETH*

**ABSTRACT:** This essay discusses some conceptions on inwardness, outwardness and silence in Shakespeare's *Macbeth*. It will analyze the question of conscience based on Stephen Collins' work (1989), enhancing how the political order of social control is configured as a superegoic mechanism that defined the self and inwardness. After that, it will analyze *Macbeth* parting from the notion of inwardness discussed by Maus (1995), demonstrating how the silences and the deceit of appearances emerge in the characters' speeches, in what is not said and in the silencing of the play. It is evident that Duncan does not perceive the dissimulation of facial expressions, gestures and behaviors. Shakespeare's text is mined by linguistic ambiguities, poetical resources and images that suggest something sinister in human relationships and subjective intentions.

**KEYWORDS:** Inwardness. Outwardness. Silences. Subjectivity.  
*Macbeth*.

A consciência é um dos problemas mais significativos em termos morais e teológicos na obra de Shakespeare e na era elisabetano-jacobina. Consciência e ação são duas facetas que determinam as ambiguidades profundas de personagens como Hamlet, Macbeth, Brutus e Lear, de modo que trazem à tona sua complexidade e riqueza de sua interioridade, através de uma série de paradoxos irreconciliáveis, causados pelas tramas em que estão enredados. Nesse sentido, Stephen L. Collins, em sua obra *From Divine Cosmos to Sovereign State* (1989) argumenta que a consciência moral no período elisabetano era determinada pela ideia de ordem e de correspondências entre o poder divino e dos reis, entre o macrocosmos e o microcosmos. A ordem política era extremamente

LUDWIG, Carlos Roberto. Interioridade, aparência e silêncio em *Macbeth*. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 186-208  
Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 27 dez. 2016.

coercitiva e seus parâmetros morais eram um meio eficiente para coagir o indivíduo a agir dentro dos padrões de hierarquias monárquica e teológica determinantes, instaurando um ambiente de paranoia e insegurança. Qualquer tentativa de não-cooperação com o bem-comum podia levar à “frustração e ao ostracismo”. Os teóricos da era Tudor, como Thomas Elyot, Francis Walsingham e Thomas Cranmer, estavam bastante preocupados com a manutenção da ordem social e política do reino e, por isso, moldaram um sistema de pensamento com bases medievais, que era regularmente pregado através das homilias. Conseqüentemente, a esfera pública era colocada em primeiro plano, a fim de moldar o privado. O “*inner-self*” era determinado pela estrutura coercitiva e de ordem da política, que eram transferidos em termos teológicos formalmente arquitetados nas Homilias. Como assinala Collins, “a relação público-privada que provinha da ideia de ordem Tudor, necessitava de uma repressão severa da autoexpressão e do potencial” (COLLINS, 1989, p. 22).

Por conseguinte, a ideia de ordem não só operava no plano político, mas era uma estrutura determinante da consciência e da interioridade do indivíduo. As relações entre público e privado, macrocosmos e microcosmos eram tão intrínsecas, que a noção de ordem era diretamente transposta do plano político para as descrições da alma:

Porque o mundo era naturalmente ordenado, a alma do indivíduo era do mesmo modo ordenada. Uma alma virtuosa era uma alma ordeira; uma alma corrupta era desordeira ou doente. Dessa forma, a psicologia Tudor entendia que o comportamento desordeiro num indivíduo era uma perversão do que era natural e bom, assim como uma sociedade desordeira era uma perversão de uma sociedade ordenada. A desordem era antinatural. Era simplesmente a negação do que era bom e natural e não tinha existência definida própria. A intemperança e a confusão, explica Robert Mason, era a razão gravada na luxúria e concupiscência. (COLLINS, 1989, p. 23-24)

Desse modo, virtude, temperança e moderação eram ordenadoras do comportamento do indivíduo. Sua ação e conduta

revelavam sua virtude ou corrupção, pois a virtude direcionava a conduta correta, ao passo que a conduta desordeira era determinada pelo vício e pela corrupção moral (COLLINS, 1989, p. 24). Nesse sentido, para Collins, o “*self*” era visto mais em termos de honra e reputação do papel de alguém na vida do que como algo gerado fora do ego” (1989, p. 21). Nota-se aqui que os elementos condutores e definidores da consciência assumiam diversas dimensões, pois esse sistema de ordem, apesar de tentar conter situações de desordem, produzia insegurança tanto quanto insatisfações que obrigavam tal sistema a criar modos de circunscrever a ação do indivíduo dentro dos padrões de ordem esperados na época.

Outro aspecto da ideia de ordem no período era que os lugares-comuns e a ética Tudor e Elisabetano-jacobina tinham suas bases na conciliação da vontade e da razão (COLLINS, 1989, p. 24). Conforme assinala Collins, havia uma divisão psicológica do corpo em três partes:

Sendo a mais alta o lugar da razão que direcionava a ação humana. O desejo desgovernado levava à desordem e ao caos. A ordem e a hierarquia, os pré-requisitos para um bem-estar público, revelavam a disposição divina de “influenciar a compreensão”. O bom conselho, esse lugar comum Tudor onipresente, era certo, bom e honesto. (COLLINS, 1989, p. 25)

Novamente aqui, a razão era considerada certa sempre que motivasse o comportamento racional, ao mesmo tempo em que o comportamento era considerado bom e certo quando conduzido pela razão e não pelas paixões e interesses individuais. Collins estabelece uma analogia entre a psicologia Tudor e a psicologia moderna: “Na terminologia moderna, a psicologia social Tudor era orientada pelo superego. O ego e o id do indivíduo eram controlados. Quanto mais o ego controlava o id, tanto mais se assemelhava ao superego e apropriava-se à “razão correta” como sua jurisdição própria” (1989, p. 25). O senso de dever estava circunscrito na obediência irrefletida do indivíduo, que se definia a partir de uma modelagem exterior, e não a

partir da autorreflexão cognitiva e racional. Assim, percebe-se como os elementos da ideia de ordem na Era Tudor e Elisabetana eram primordiais para a política do reino com o objetivo de determinar a individualidade e a consciência moral. Em termos gerais, portanto, a psicologia social da época estava voltada para conter as rebeliões e as massas.

Por isso, a ponderação, moderação e a temperança eram virtudes extremamente elogiadas e estimuladas. Collins assinala que era óbvio que a ética Tudor dependia da repressão e que a razão era um agente repressor. Além do mais, na medida em que a razão era considerada uma virtude divina, natural e inspiradora da conduta correta, a ética Tudor reforçava a ideia de ordem (1989, p. 25) e, desse modo, definia os traços da consciência moral.

A importância do comportamento “decoroso” era extremamente ressaltada pelos teóricos da época, tais como Elyot, Starkey e Ratcliffe, a ponto de “as paixões e desejos individuais serem constantemente denegridas pelos escritores Tudor” (COLLINS, 1989, p. 25). Segundo Collins, eles não consideravam a introspecção como um meio de se chegar ao “comportamento verdadeiro e bom” (1989, p. 25), pois essa era considerada antinatural e até doentia. Por conseguinte, a ideia de mutabilidade também era fortemente reprovada no período. A ideia de história cíclica era muito mais apropriada para os fins da política e da ideologia Tudor, do que a ideia de mutabilidade histórica. Nesse sentido, as mudanças históricas e políticas estavam intimamente ligadas às mudanças psicológicas e à percepção e à compreensão da realidade política e histórica. Como analisa Collins,

As mudanças políticas indicavam mudanças na psicologia pessoal também; essas mudanças não foram facilmente incorporadas dentro da ideia de ordem. A era elisabetana testemunhou uma crescente autoconsciência que era frequentemente projetada no nível do grupo. Parlamentares, mercadores e artistas começaram a experimentar a realização e a segurança em suas ocupações. O mesmo sentimento motivava o comportamento num nível individual. A disparidade entre tais sentimentos e os valores socialmente aceitáveis provocou uma grande quantidade de frustrações. Homens como Essex e Bacon e as tragédias como *Edward II* e *Hamlet* dão prova desse fato. (1989, p. 27)

Se a política coercitiva das ideias de ordem não conseguia conter as transformações sociais e psicológicas na época, as transformações sociais, políticas e históricas tiveram um impacto sobre a psicologia do período, aumentando a autoconsciência da realidade em que se vivia. Assim, casos como *Hamlet* e *Macbeth*, por exemplo, incorporam um espírito em profundas transformações psicológicas que já não se adequava às estruturas de pensamento centrado na ordem do mundo e dos fatos, mas buscava em si mesmo redefinir sua própria individualidade e modo de conduta no mundo. A rejeição dos padrões de ação em Shakespeare revela uma guinada rumo às mutações e à ambiguidade de caráter que se apresenta mais voltado para si mesmo do que para uma ideia cósmica de ordem, como reflexo de uma atitude para nuançar, explorar e enfatizar as dimensões mais profundas do caráter e da interioridade nesse cosmos que já mostrava sinais de crise.

Katharine Maus faz um estudo aguçado sobre a interioridade nos séculos XVI e XVII, em sua obra *Inwardness and Theater in the English Renaissance* (1995). A Renascença se caracteriza por uma profunda mudança nos padrões de percepção da realidade, bem como de um consequente surgimento do que se chama interioridade. No entanto, tal surgimento causou um impacto nos modos de percepção, pois se considerava que havia um abismo entre o interior velado e o exterior possivelmente teatralizado. Embora houvesse a certeza da existência de uma interioridade na Renascença Inglesa, tais relações eram minadas pelos silêncios e pelos engodos. Nesse sentido, os problemas da relação entre interioridade e exterioridade são uma constante no período, como também na obra de Shakespeare, em particular em *Macbeth*. A todo o instante o velamento da interioridade é um problema que angustia e inquieta os personagens dessas peças. Tal velamento leva a uma rede de não ditos e silenciamentos que minam o texto shakespeariano e provocam tensões que levam as personagens a ações trágicas como consequência de seu desconhecimento sobre o outro.

A incapacidade de se perceber o interior leva a um conjunto de

silenciamentos e não-ditos no texto, o que leva à intensificação das tensões trágicas. Katharine Maus (1995) discute as dissensões entre interioridade e exterioridade na Renascença inglesa e na obra dos principais poetas e dramaturgos do período, entre eles Shakespeare, Marlowe e Spencer. Os problemas aparência, interioridade e silenciamento em *Macbeth* estão minados no texto da peça com não-ditos e silenciamentos, acentuando as tensões trágicas e psicológicas, como a incapacidade de perceber as diferenças entre interioridade e aparência.

Nesse sentido, um dos traços mais salientes da peça *Macbeth* é o engodo das aparências que dissimulam e silenciam as ambições e os desejos sinistros e ambivalentes do casal Macbeth. Nesse plano, notamos dois desdobramentos desse problema: a ingenuidade dos outros personagens em perceber tais engodos e um conseqüente cegamento e silenciamento que resultam sempre em ironia trágica, principalmente para Duncan e Macduff. O texto shakespeariano é minado por pequenos indícios que deixam entrever nos não-ditos, nos silêncios, que algo subjaz às aparências: algo sombrio, sinistro da esfera dos desejos de Macbeth e Lady Macbeth.

Duncan, por exemplo, tinha absoluta confiança no barão de Cawdor que ele considerava “a gentleman on whom I built / An absolute trust” (SHAKESPEARE, 1997, p. 23). Ou seja, por ter absoluta confiança no barão de Cawdor, o rei não esperava que este o traísse. Ao saber como Cawdor agiu quando foi executado, Duncan afirma que “There's no art / To find the mind's construction in the face”<sup>1</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 23). Duncan descobre somente *ex post facto* que Cawdor, assim como Macdonwald, são traidores e que ele não notara as dissimulações dos olhares, expressões faciais, gestos e silêncios. Se antes da traição Duncan não conseguia perceber a falsidade subjacente às aparências, muito menos consegue julgar as

---

<sup>1</sup> Todas as traduções são da edição de *Macbeth*, tradução de Manuel Bandeira (2009). “Arte não há de descobrir na face / O que vai dentro d'alma” (SHAKESPEARE, 2009, p. 31).

aparências depois de perceber tal engodo, notando-se assim sua ingenuidade quanto à percepção das aparências enganosas. Ironicamente, Duncan profere essa fala antes do primeiro encontro dele com Macbeth na peça: ele sequer imagina que Macbeth possa traí-lo. O que é nítido aqui, e em grande parte da peça, é a incapacidade de os personagens entreverem os truques enganosos das aparências e, por isso, são incapazes de prever e tomar qualquer atitude contra qualquer traição ou complô, silenciando frente ao horror trágico que toma a cena.

Ora, o paradoxo entre a aparência exterior ornamentada, enganosa, falsa e perigosa e a interioridade tida como verdadeira, porém imperceptível aos sentidos, não é um problema estranho aos olhos dos contemporâneos de Shakespeare. Essa dicotomia algo maniqueísta pode parecer um problema filosófico particular em Shakespeare. Contudo, era um traço notável e consciente nas relações entre o exterior e o interior na Renascença inglesa. Katharine Maus (1995) analisa o problema da interioridade em oposição à exterioridade na Renascença inglesa, investigando as aflições e insatisfações no tocante à diferença entre um interior inexprimível, silente e inalcançável e um exterior teatralizado, ludibrioso e falso. A autora analisa as angústias epistemológicas que essa brecha gerava, as práticas sociais inventadas para mantê-las e os propósitos sociopolíticos para os quais serviam.

Apesar das controvérsias sobre a consciência da interioridade no período, Katharine Maus observa que uma grande quantidade de discursos da época apresentava distinções entre interior e exterior, e que esta especificidade constituía um lugar comum na época. Tal distinção era uma tática retórica muito familiar nos séculos XVI e XVII. Por exemplo, Edward Jorden em *A Brief Discourse of a Disease Called the Suffocation of the Mother* (1603) nota as diferenças entre causas internas e externas da doença; John Dod e Robert Cleaver dividem em dois modos a violação dos Dez Mandamentos: transgressões internas e externas. William Perkins, em *The Whole*



*Treatise of the Cases of the Conscience* (1606), distingue entre tristeza interna e externa, impureza interna e externa, arrependimento externo e interno, veneração interna e externa.

Assim, as angústias de personagens como Hamlet não são anacrônicas, e Shakespeare não foi nenhum visionário quanto a esse problema. Tanto Bassânio como Hamlet percebem que o mundo é moldado por aparências opacas e enganosas e, por isso, Hamlet, angustiado, quer que seus trajes expressem seu lamento (interior) pela morte do pai. Segundo Maus, é difícil definir o que é real para Hamlet. A simples existência do hiato entre sinais exteriores e o que eles significam parecem sinais suficientes de sua consequência. Segundo Maus, as distinções entre interior e exterior superam a visibilidade – e, por isso, sua validade é inatacável. O exterior, ao contrário, era considerado falso, parcial, enganador, insubstancial (MAUS, 1995, p. 4-5). Polemistas da era Tudor e Stuart como Stubbes, Northbrooke, Rankin, Gosson e Prynne reconheciam a separabilidade de um interior ‘verdadeiro’ privilegiado e um exterior socialmente visível, porém falsificável. Depreciavam tal separação afirmando que o homem deve parecer externamente o que é e sente interiormente. “As pessoas e as coisas são interiormente”; “as pessoas e as coisas parecem exteriormente” (MAUS, 1995, p. 4-5).

A autora defende que havia de fato pelo menos uma noção de subjetividade e interioridade, que não era imediatamente acessível. Por exemplo, entre os diversos discursos da época que defendiam a distinção cuidadosa entre interior e exterior, tomemos dois casos relevantes na época. Na obra *Basilikon Doron* (1599), James I recomenda a cuidadosa orquestração das ações e dos gestos visuais do rei, os quais revelam sua virtude, pois servem para revelar a interioridade e interpretar “a disposição interior da mente” àqueles que não conseguem ver nada além daquilo, e, portanto, devem apenas julgar pelas aparências (MAUS, 1995, p. 05). Outro exemplo é o de George Hakewill, em sua obra *A Discourse Against Flattery* (1611). Hakewill descreve maneiras de reconhecer os hipócritas: são “lobos

em roupas de cordeiros, caixas muito decoradas de farmacêuticos com veneno dentro” (MAUS, 1995, p. 5-6). Os adutores da corte despertavam temores e desprezo dos comentadores políticos dos séculos XVI e XVII, porque “exteriormente mostram-se com a face de amizade, dentro de si têm mais malícia do que os cantos dos escorpiões” (MAUS, 1995, p. 5-6).

Nesse sentido, em *Macbeth*, Duncan ingenuamente afirma que não há instrumentos para descobrirmos o que há na mente humana através da face (SHAKESPEARE, p. 11-12, 1997), assim como Hamlet imagina que as formas e os modos podem ser pretensões calculadas como sintomas de uma tentativa de velar o interior. Por isso, as ideias de autoformação, propostas por Greenblatt, em sua obra *Renaissance Self-Fashioning* (1984) vão de encontro às afirmações de Maus. Se havia tentativas constantes de moldar o exterior, logo, o velamento, o silenciamento e o desconhecimento do interior eram problemáticos. O abismo entre externo e interno é consequência da autoformação postiça, que busca criar uma imagem contida e falseadora dos sentimentos e pensamentos do indivíduo.

Em *Macbeth*, Malcolm também afirma: “that which you are my thoughts cannot transpose” (SHAKESPEARE, 199, p. 123). Considerava-se que era impossível captar o que um indivíduo de fato era interiormente. Para os teóricos do período, essa distinção entre interior e exterior era necessária, pois não era possível se conhecer o homem através das aparências. Esse problema era angustiante para uma época em que as novas práticas religiosas colocavam em dúvida antigos rituais religiosos em troca de rituais contidos e menos teatrais, principalmente pelo protestantismo. Segundo Katharine Maus, os protestantes consideravam-se cultivadores de verdades internas, ao passo que acusavam os católicos de cultuadores de “espetáculos” externos (MAUS, 1995, p. 15).

Consoante Maus, até mesmo o teísmo na Renascença gerava receio sobre o acesso humano à verdade interior. Tal conjectura produzia um contexto para se pensar sobre a veracidade dessas

noções. Para se ter uma ideia da importância e da dimensão desse problema no período, o Deus cristão exemplificava não só a misteriosa interioridade, mas uma transcendência intransponível dos limites que frustram o conhecimento humano. Os conhecimentos imediatos, supra-humanos possuídos unicamente por Deus eram uma das qualidades primeiras pelas quais ele era admirado e temido por muitos cristãos dos séculos XVI e XVII. A capacidade divina de onisciência, capaz de perscrutar o interior humano, era prova crucial da existência de Deus, comprovando assim a noção de uma interioridade velada pelas aparências (MAUS, 1995, p. 10). A onisciência divina geraria temores e angústia de punição e a consciência moral era conseqüentemente despertada. Embora houvesse esse temor em relação à onisciência divina, a disparidade entre interior e exterior permanecia velada e inacessível ao homem, podendo ser acessada apenas pelo deus cristão.

A incapacidade de expressão do interior pode ser notada quando Macduff descobre que Duncan foi assassinado, pois considera o horror do assassinato de Duncan inexprimível, impossível de ser expressado verbalmente: “Tongue nor heart cannot conceive nor name thee!”<sup>2</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 63). O sentimento de Macduff paira na indefinição, no inominado, como uma névoa espessa que torna a compreensão desse sentimento impossível. Ou seja, Macduff silencia frente ao horror trágico da cena, calando frente ao pavor e desespero de ver o rei assassinado. Há aqui uma oposição entre fala e visão que denota o silenciamento, ou seja, a impotência, incapacidade e impossibilidade de expressar a interioridade causada pelo visível. Tal oposição assinala que os olhos podem ver, mas a descrição da imagem é discursivamente inconcebível. Embora a visão assombrosa e amedrontadora seja notável, é impossível defini-la, descrevê-la e conceituá-la. A imagem da Górgona, nessa cena, surge como uma mera tentativa de definição por uma similitude, permanecendo seu

---

<sup>2</sup> Boca nem coração poderão nunca / Nomeá-lo ou concebê-lo  
(SHAKESPEARE, 2009, p. 63).

caráter velado. Apenas o silêncio é o único meio encontrado para expressar o terror, o medo, a angústia e a decepção frente ao regicídio.

Antes de entrar no castelo de Macbeth, no diálogo entre Duncan e Banquo, é nítida novamente a ironia do texto que assinala a falsidade das aparências, as quais escondem e silenciam a traição de Macbeth e sua esposa:

Duncan. This castle hath a pleasant seat; the air  
Nimbly and sweetly recommends itself  
Unto our gentle senses.

Banquo. This guest of summer,  
The temple-haunting martlet, does approve,  
By his loved mansionry, that the heaven's breath  
Smells wooingly here: no jutty, frieze,  
Buttress, nor coign of vantage, but this bird  
Hath made his pendent bed and procreant cradle:  
Where they most breed and haunt, I have observ'd,  
The air is delicate.<sup>3</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 33-34)

Nota-se aqui a idealização da fachada do castelo de Macbeth como um lugar cujo ar e espaço são recomendados às sensações de Duncan. Banquo acrescenta que o andorinhão (martlet) fez seu ninho ali, pois o ar é delicado e convidativo. Spurgeon, em sua obra *A imagística de Shakespeare* (2006), faz um comentário sobre o andorinhão que corrobora com o que afirmamos até então. A palavra “martlet” (andorinhão) aparece em duas peças de Shakespeare: em *The Merchant of Venice* (2010) e em *Macbeth*:

Em cada um dos casos um hóspede chega, Aragão ou Duncan, que vai ser “feito de tolo” ou será enganado: Aragão encontrando uma

---

<sup>3</sup> Duncan. Este castelo está em situação / Muito aprazível; o ar fino e macio / Refaz nossos sentidos fatigados.

Banquo. Este hóspede do estio – o martinete, / Freqüentador de templos, escolhendo-o / Para sua morada está mostrando / Que o hálito do céu cheira amorável / Aqui: não há saliência, não há friso, / Contraforte ou recanto em que a avezinha / Não tenha feito ninho: onde eles vivem / E procriam, já observei, o ar / É delicado (SHAKESPEARE, 2009, p. 40).

cabeça de bobo em lugar da noiva, Duncan sendo sordidamente assassinado por seu nobre súdito e parente. Uma razão possível para a conexão na mente de Shakespeare entre a andorinha-de-casa e alguém que é feito de todo ou enganado seria o fato de que, nos séculos XVI e XVII, *martin* era uma espécie de termo de gíria para “trouxa” e a palavra é usada nesse sentido por Greene e Fletcher. (SPURGEON, 2006, p. 178-179)

Novamente, a ironia do texto reafirma que Duncan não percebe o que se esconde sob as aparências e nos não-ditos, pois, ao se hospedar no castelo de Macbeth, sequer imagina que ali está sendo enganado e será cruelmente assassinado. Spurgeon destaca que o “objetivo não é outro senão dar ênfase à ironia do engano das aparências, delineado em poucas linhas pela mão de um mestre, com pungente força dramática” (SPURGEON, 2006, p. 178). Assim como no *Mercador de Veneza*, Aragão se engana ao pensar que merece Pórcia, Duncan imagina estar se hospedando no castelo de um súdito fiel. Contudo, vê apenas exteriormente a beleza do castelo, e não imagina que ali se alojam os traidores mais atroz.

Em seguida, Duncan expressa seu amor e sua confiança para com Macbeth: “And his great love, sharp as his spur, hath holp him / To his home before us” (SHAKESPEARE, 1997, p. 35). Novamente, Shakespeare introduz mais uma ironia na fala de Duncan, pois *sharp* pode significar veemente, voraz, mas sobretudo, cortante, frio, mordaz, cáustico. Como se percebe, as ironias de Shakespeare evocam nos silêncios, não-ditos e nas ambivalências do texto a falsidade das aparências que dissimulam a traição e o complô contra Duncan. A ingenuidade e a cegueira de Duncan não deixam entrever nas relações que as aparências não revelam, de fato, a essência e a interioridade do indivíduo. A percepção de que a postura e a conduta humanas silenciam o interior não é evidente para Duncan e, conseqüentemente, engana-se ao confiar demasiadamente em Macbeth, considerando-o apenas um general leal e confiante que

lutou bravamente para assegurar o poder do rei. Ao contrário do rei, Malcolm e Donalbain afirmam que fugirão porque sabem que estão em perigo. Eles percebem que os olhares e os rostos escondem e silenciam a falsidade e temem o inimigo que pode atacar sorrateiramente. Por outro lado, Duncan não havia imaginado que um súdito como Macbeth, que conquistara tanto prestígio e nobreza, poderia tornar-se perigoso.

Outro momento em que há torções irônicas no texto de *Macbeth* é durante o diálogo com o sargento. Podemos entrever, no relato das duas revoltas sufocadas por Macbeth e Banquo, algumas torções do texto que sugerem que Shakespeare introduziu tensões que subjazem nas entrelinhas, nos não-ditos e nas rupturas da fala do Sargento que relata a Duncan:

As whence the sun gins his reflection  
Shipwrecking storms and direful thunders break,  
So from that spring whence comfort seemed to come  
Discomfort swells. Mark, king of Scotland, mark:  
No sooner justice had with valor arm'd  
Compell'd these skipping kerns to trust their heels,  
But the Norweyan lord, surveying vantage,  
With furbish'd arms and new supplies of men,  
Began a fresh assault.<sup>4</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 7-8)

Em linguagem metaforicamente pictural, o texto sugere que, onde parece vir a fonte do conforto, o desconforto cresce. Aqui há uma quebra do texto – “Mark, king of Scotland, mark” – que se refere ao período seguinte, mas não se refere sintaticamente ao anterior. A advertência “mark” pode ser tanto “observa” como “tome cuidado”. Então, essa afirmação é muito mais adequada à sentença anterior, visto que as descrições do período subsequente são óbvias, apenas a

---

<sup>4</sup> Tal no entanto / Como de onde desponta o sol rebentam / Trovões sinistros e fatais tormentas, / Assim daquela fonte de esperança / Jorrou, o alívio não! Mas a inquietude. / Ouvi-me, Rei da Escócia, ouvi-me: mal tinha / A justiça, no esforço sustentada, / Obrigado o inimigo tão ligeiro / A dar aos calcanhares, eis acode / O rei noruego e com reservas frescas / E armas luzentes tenta um novo assalto (SHAKESPEARE, 2009, p. 19).

narração dos fatos já ocorridos. A frase apelativa – “Mark, king of Scotland, mark” – insere-se nessa fala como uma ruptura do verso: é um alerta que pode servir para a asserção anterior tanto quanto para a asserção seguinte. Ou seja, chamar a atenção do rei para o ataque surpresa do norueguês não seria necessário, pois é um fato evidente, já transcorrido. O que é menos evidente aqui é que de onde o sol nasce, nascem “shipwrecking storms” e de onde o conforto parece nascer, o desconforto surge. Os versos “so from that spring whence comfort seemed to come / Discomfort swells” (SHAKESPEARE, 1997, p. 7) são ambíguos, pois podem estar se referindo tanto ao ataque surpresa do Norueguês como à traição de Macbeth. O que deveria ser precavido não é percebido na linguagem. Os súditos que parecem ser os mais confiáveis, Macbeth e sua esposa (ambos a fonte de onde brota o conforto), são, na verdade, os que conseguem burlar os guardas e assassiná-lo. A ruptura dos versos revela ironia no sentido de que a linguagem não é capaz de captar todos os meandros que se escondem por trás das aparências e dos silêncios. Muito embora o soldado chame a atenção do perigo imanente de um ataque surpresa, qualquer precaução tomada é insuficiente. Na época, a interioridade só era perceptível por meio das aparências, segundo Maus (1995). Neste caso, o relato do soldado sobre o estado da batalha assinala, através de uma ruptura do verso e da linguagem metafórica, que o perigo se esconde onde Duncan menos espera. Posteriormente, Duncan se hospedará no castelo de Macbeth, um local que parece ameno e confiável, mas que, por trás das aparências, esconde a falsidade do casal Macbeth.

Para discutir a relação entre consciência e interioridade de Macbeth, instantes antes de assassinar Duncan, analisemos o solilóquio que ele profere minutos antes do assassinato. Nessa ocasião, a visão da adaga, que se encaminha para o mesmo lugar para o qual ele está indo, revela sua angústia e fantasmagoria antes de encarar o ato. Esse é o último solilóquio dele antes da morte de Duncan:

Is this a dagger which I see before me,

The handle toward my hand?  
Come, let me clutch thee: –  
I have thee not, and yet I see thee still.  
Art thou not, fatal vision, sensible  
To feeling as to sight? or art thou but  
A dagger of the mind, a false creation,  
Proceeding from the heat-oppressed brain?  
I see thee yet, in form as palpable  
As this which now I draw.  
Thou marshall'st me the way that I was going;  
And such an instrument I was to use.  
Mine eyes are made the fools o' the other senses,  
Or else worth all the rest; I see thee still,  
And on thy blade and dudgeon gouts of blood,  
Which was not so before.  
There's no such thing.<sup>5</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 47-49)

A consciência de Macbeth apresenta um traço profundamente imaginoso, o que revela sua interioridade. Macbeth é a personagem mais imaginativa de Shakespeare. Imagina diante de si um punhal que nada mais é que uma construção fantasmática da sua consciência e de seu temor. Mas essa alucinação é evocada pelo que há de mais poético em Macbeth. Neste sentido, a consciência está relacionada muito mais às forças incompreensíveis em *Macbeth* do que aos problemas morais da peça: é algo transcendente e sobrenatural. Mas há uma dimensão muito mais intelectual e consciente em *Macbeth* do que em *Richard III*, por exemplo. A consciência de Macbeth está de certa forma atrelada a forças sobrenaturais. Contudo, uma vez que seu crime é uma escolha consciente, a expressão de sua consciência não depende totalmente de forças externas. Trata-se de surtos fantasmáticos que o atormentam

---

<sup>5</sup> É um punhal o que enxergo, com seu cabo / Voltado para mim? Vem, que eu te empunho! / Não te seguro, é certo, mas te vejo sempre / Sempre. Não és, fatal visão, sensível / Ao tacto como à vista? Ou és apenas / Imaginária criação da mente / Que a febre exalta? Vejo-te, contudo, / Tão palpável na forma como estoutro / Que saco neste instante. / Apontas-me o caminho em que eu seguia, / E de arma semelhante ia servir-me. / Ou bem são estes olhos um juguete / Dos meus demais sentidos, ou bem valem / Por eles todos: não me saias da vista, / E há agora em tua lâmina, em teu cabo / Gotas de sangue que antes não havia.



pelo seu crime, ao passo que a decisão é racionalizada. A consciência revela então sua interioridade, seu temor, seus escrúpulos morais e seu caráter frente à possibilidade de assassinar Duncan.

A imaginação provocada pela consciência podia ser percebida na aparência no período de Shakespeare. Banquo nota que Macbeth está absorto em sua imaginação, após saber que é Barão de Cawdor: “Look, how our partner’s rapt”<sup>6</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 21) e quando ambos veem as bruxas pela primeira vez e elas lhe predizem que será rei: “Sir, why do you start, and seem to fear / Things that do sound so fair?”<sup>7</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 15). A fantasia, a imaginação e o sonho possibilitam entrever que há algo indeterminado que só se evidencia em tais estados, nos quais podemos perceber os traços da consciência e da interioridade da personagem Macbeth.

A força da imaginação, como se observa na cena da visão do punhal em *Macbeth*, deixa claro como a imaginação e a consciência são consequências inerentes ao medo de que se descubra um crime; ou então, tais receios criam imagens de algo que pode vir a acontecer. No caso de Macbeth, na cena antes de matar Duncan, ele tem a visão de um punhal como antecipação de seu ato. Ele está tão imbuído dessa ideia fixa e não consegue abstrair-se de seu mundo imaginário para ponderar sobre o que é fantasia e o que é fato. No final do solilóquio em que ele tem a visão do punhal imaginário, Macbeth deseja que seu ato não seja revelado. Quando ouve um sino tocar, afirma: “I go, and it is done; the bell invites me. / Hear it not, Duncan; for it is a knell / That summons thee to heaven or to hell”<sup>8</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 50). Nesse momento, Macbeth já tomou a decisão de matar Duncan e o que era imaginação torna-se realidade.

A cena seguinte é uma das mais intensas da peça, pois é o

---

<sup>6</sup> Olhai-me o companheiro / Como está absorto (SHAKESPEARE, 2009, p. 29).

<sup>7</sup> Meu bom senhor, por que esse sobressalto? / Porventura temeis coisas que soam / Tão lindamente? (SHAKESPEARE, 2009, p. 24).

<sup>8</sup> Um golpe, e é tudo: o sino me convida. / Não o ouças, Rei, não o ouças, que esse toque / Te chama para o Céu – ou para o Inferno! (SHAKESPEARE, 2009, p. 52).

exato momento do crime. A reação e a tensão do casal são demonstradas a cada momento de pavor e medo:

MACBETH. One cried, 'God bless us!' and 'Amen' the other, As they had seen me with these hangman's hands. List'ning their fear, I could not say 'Amen,' When they did say 'God bless us!'

LADY MACBETH. Consider it not so deeply.

MACBETH. But wherefore could not I pronounce 'Amen'? I had most need of blessing, and 'Amen' Stuck in my throat.<sup>9</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 53)

Macbeth não compreende porque não conseguiu pronunciar “Amém”, o que demonstra que ele tem escrúpulos morais, atormentado por sua consciência, o que revela, mais uma vez, sua interioridade e subjetividade. O pavor impede Macbeth de orar, porque ele acredita que possa absolvê-lo do crime. Aqui é evocada a ideia de que o temor e a consciência de Macbeth estão condicionados a preceitos morais que determinavam a conduta e a subjetividade no período. Seu temor sugere que ele teme que a única possibilidade de transcendência seja, não através do poder, mas da moral religiosa que lhe atormenta e o domina.

Observa-se nessa cena, e em outros momentos da peça, que há uma relação intrínseca em Shakespeare entre o *páthos* e a consciência, o que revela a interioridade de Macbeth, como vimos na discussão de Maus (1995). Quanto mais conturbada a consciência, tanto mais a expressão do *páthos* se intensifica, de modo que este traz à tona as complexidades e ambiguidades de caráter das personagens, as indecisões e tensões psicológicas. Shakespeare revela não só o lado sinistro e cruel de seus protagonistas, mas sobremaneira deixa aflorar sentimentos ambíguos e incompreensíveis inerentes à condição e à

---

<sup>9</sup> Macbeth. Um deles gritou: “Valha-nos/ Deus”. E o outro: “Amém!”, como se houvessem visto / Estas mãos de carrasco. E eu, a ouvir-lhes / O medo, não podia repetir / “Amém” quando disseram: “Deus nos valha!”

Lady Macbeth. Não o leves tanto a serio.

Macbeth. Que motivo / Me impediu proferir “Amém”, se tanto / Me era a graça divina necessária? / O “Amém” colou-se-me à garganta (SHAKESPEARE, 2009, p. 56).

subjetividade humana, como a indecisão de Hamlet e Macbeth. A profundidade psicológica das personagens é realçada, portanto, pela consciência que adensa os meandros da mente humana que eclodem nas expressões *páthos* e nas rupturas linguísticas dos solilóquios. Nesse sentido, a discussão de Collins (1989) sobre a consciência do período ajuda a compreender a subjetividade orientada para o superego na era Tudor. Segundo Collins (1989), os mecanismos de punição na época ajudavam a conter as rebeliões das massas, como também modulavam a consciência no período.

No diálogo seguinte entre Macbeth e Lady Macbeth, percebe-se a introdução do tema da perda do sono, que ecoará na peça como um elemento da agitação e da desintegração do reino:

MACBETH. Methought I heard a voice cry  
'Sleep no more! Macbeth does murder sleep', the innocent sleep,  
Sleep that knits up the ravell'd sleeve of care,  
The death of each day's life, sore labour's bath,  
Balm of hurt minds, great nature's second course,  
Chief nourisher in life's feast, –  
LADY MACBETH. What do you mean?  
MACBETH. Still it cried 'Sleep no more!' to all the house:  
'Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor  
Shall sleep no more; Macbeth shall sleep no more.'<sup>10</sup> (SHAKESPEARE,  
1997, p. 53-54)

A imagística do sono é reiterada a partir dessa cena como um tema constante. Ao matar Duncan em pleno sono, é como se Macbeth tivesse “matado o sono”. Os conflitos psicológicos e a perturbação da consciência são desencadeadas pelo crime de Macbeth, agindo não só sobre ele, mas também sobre as outras personagens da peça. É

---

<sup>10</sup> Macbeth. Pareceu-me / Ouvir bradarem: “Despertaí do vosso / Sono! Macbeth trucidou o sono!” – O sono / Inocente, o sono dissipador / Das preocupações, morte da vida / De cada dia, banho após a dura / Labuta, bálsamo de almas doridas, / Principal alimento no banquete da grandeza.  
Lady Macbeth. O que pretendes dizer com isso?  
Macbeth. A voz clamava a toda / A casa: “Despertaí! Glamis matou / O sono, e Cawdor não dormirá mais / Nunca! Macbeth não dormirá mais nunca!” (SHAKESPEARE, 2009, p. 57).

interessante notar que Macbeth tenta fugir do temor do crime, evocando seus títulos – Glamis, Cawdor, Macbeth – mas não consegue, pois toda a sua interioridade está contaminada pelo crime e pela perturbação de sua consciência. Macbeth, ao matar o sono, “matou” a consciência e qualquer possibilidade de agir sem ser atormentado por ela. Para Wilson Knight, “um dos piores terrores da experiência de Macbeth e Brutus é imaginado como uma perda do doce curativo do sono” (2001, p. 127).

Como se observa na continuação da fala, Macbeth não tem coragem de levar os punhais de volta para o local do crime, pois, ao matar o sono, sua coragem é dominada pela consciência:

Whence is that knocking?  
How is't with me, when every noise appals me?  
What hands are here? ha! they pluck out mine eyes.  
Will all great Neptune's ocean wash this blood  
Clean from my hand? No, this my hand will rather  
The multitudinous seas in incarnadine,  
Making the green one red. [...]  
To know my deed, 'twere best not know myself. [Knocking within]  
Wake Duncan with thy knocking!  
I would thou couldst!<sup>11</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 55-57)

As batidas de Macduff no portão apavoram Macbeth que teme que os indícios revelem seu crime, como um ato de sua consciência atormentada. Knight (2001) sugere que Macbeth não se reconhece mais, pois foi transformado pela ação do crime. Para ele, “Macbeth, cuja consciência se revolta por causa do crime, persuade-o de que é o vilão mais sangue-frio e apenas teme a punição real e pessoal” (2001, p. 124).

Por isso, Macbeth reage às alucinações revelando seu crime. Ele questiona a natureza de suas alucinações que o dominam e o

---

<sup>11</sup> Quem será que bate? / O que há comigo, que qualquer ruído / Me sobressalta assim? Que mãos são estas? / Oh, elas horrorizam-me! Me arrancam / Os olhos! Lavaria o grande oceano / De Netuno esta mão ensanguentada? / Não! Esta minha mão é que faria / Vermelho o verde mar de polo a polo! (SHAKESPEARE, 2009, p. 59).

perturbam. Não entende como os fantasmas podem dominar sua própria vontade e coragem. Para um general honrado como ele, ser dominado por uma alucinação é uma forma de punição humilhante. O humano é encurralado em seus mistérios e enigmas, impotente de controlar essas forças misteriosas, bem como de se conhecer. As aparências e as expressões faciais, bem como as falas conflitantes na peça revelam a interioridade e a consciência de Macbeth. Macbeth é uma personagem que representa muito bem a incorporação de uma subjetividade superegoica construída na era Tudor e que persiste durante a era Elisabetano-jacobina.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Macbeth*, o engodo das aparências é algo central para a construção das tensões trágicas da peça. Duncan é assassinado traiçoeiramente por seu súdito mais confiável. Embora ele perceba que os Barões de Cawdor e Macdownwald o traíram e que não há meios de se investigar o interior do sujeito, ele é enganado e assassinado por Macbeth, sem ao menos imaginar que isso possa acontecer. Tal incapacidade perceptiva é realçada porque ele percebe apenas *ex post facto* que Cawdor e Macdownwald o traíram, considerando que depositara total confiança em seus súditos. Assim, ele não consegue notar as dissimulações dos olhares, expressões faciais, gestos e silêncios. Duncan não percebe os engodos das aparências nem antes da traição, e muito menos depois de se dar conta de tal engodo. Nota-se a ingenuidade quanto à percepção das feições enganosas, das ações inesperadas, que ele não toma como exemplo para futuras traições. Em vários momentos da peça, os personagens não percebem os engodos das aparências e, por isso, são incapazes de prever e tomar qualquer atitude contra qualquer traição.

No tocante à consciência na peça, pode ser afirmar que se configura como consciência moral. Trata-se da culpa como uma interiorização do temor antecipatório, que está incorporada no sujeito,

como algo impensado. Trata-se muito mais da culpa como uma interiorização superegoica e da antecipação de um castigo para a afirmação da lei, culpa essa que emana da consciência da ação ou do crime. A consciência situa-se nesse interstício com a moral, como função superegoica. É a imposição de uma lei como uma possibilidade de punição, sentida por antecipação. Assim, a consciência moral revela a interioridade de Macbeth, em seus meandros, tensões e ambivalências psicológicas. Num nível mais amplo, a consciência revela a psicologia coletiva da era Tudor, que era superegoicamente orientada, conforme assinala Collins (1989)

No caso de Macbeth, a palavra consciência não figura na peça, mas se apresenta apenas por imagens que descrevem analogicamente a consciência, sem defini-la através de um conceito ou vocábulo. A consciência em Macbeth se apresenta de forma muito mais concreta, orgânica, representada não através do conceito em si mesmo, mas através da reencenação de imagens dos sentidos que o corpo manifesta. *Macbeth*, em particular, é a peça em que “o corpo fala”, ou seja, a linguagem da peça se configura nas manifestações gestuais do corpo, raramente sob a forma de uma racionalização. É provável que, por isso, a consciência seja negada na peça: não é consciente, apenas sentida, sendo que as personagens são quase incapazes de racionalizar sobre as causas e consequências de seus atos. Essas manifestações do corpo se situam também no olhar das personagens, particularmente nos momentos de absorção de Macbeth. São esses traços e as aparências que revelam a interioridade e a subjetividade das personagens em *Macbeth*.

## REFERÊNCIAS

COLLINS, S. L. *From Divine Cosmos to Sovereign State*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

GREENBLATT, S. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

LUDWIG, Carlos Roberto. Interioridade, aparência e silêncio em *Macbeth*. Scripta Uniandrade, v. 14, n. 2 (2016), p. 186-208  
Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 27 dez. 2016.

JAMES I. *Basilikon Doron*. Edinburgh: Robert Waldgrave, 1599.

JORDEN, E. *A Brief Discourse of a Disease Called the Suffocation of the Mother*. London: John Windet, 1603.

MAUS, K. E. *Inwardness and Theater in the English Renaissance*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.

PERKINS, W. *The Whole Treatise of the Cases of the Conscience*. London: Theatrum Orbis Terrarum, 1606.

SHAKESPEARE, W. *Complete Works*. London: Wordsworth Editions, 2007.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Edited by Harold Jenkins. London: Arden, 1997.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Edited by Kenneth Muir. London: Arden, 1997.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SHAKESPEARE, W. *Richard III*. Edited by Antony Hammond. New York: Methuen, 2009.

SHAKESPEARE, W. *The Merchant of Venice*. Edited by John Drakakis. London: Arden, 2010.

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