

## Interioridade, aparência e silêncio em *Macbeth*

CARLOS ROBERTO LUDWIG

Universidade Federal do Tocantins (UFT). Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). e-mail: ludwig.crl@gmail.com

### Introdução

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 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 macrocosmo e o microcosmo. A ordem política era extremamente 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.<sup>1</sup> Consequentemente, 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 era transferida 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)<sup>2</sup>.

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:

---

<sup>1</sup> Sobre isso cf. Collins, 1999, p. 20-27; e Tylliard, 1962.

<sup>2</sup> As traduções de textos em língua inglesa foram feitas pelo autor deste trabalho.

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 própria definida. A intemperança e a confusão, explica Robert Mason, era a razão gravada na luxúria e na 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 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, a 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 experienciar 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.

Kathrine Maus faz um estudo aguçado sobre a interioridade<sup>3</sup> 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

---

<sup>3</sup> Uso o termo interioridade para evitar confusão entre subjetividade e identidade no sentido moderno do termo. A interioridade – *inwardness* – era uma noção muito preliminar ao que chamamos hoje Subjetividade ou identidade. Por isso, uso o termo corrente na época para referir a uma noção que era vaga no período, mas que era definida apenas pela percepção do outro, que apenas interpretava gestos, ações, palavras, que supostamente revelariam o espaço interior do indivíduo.

como de um conseqüente 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 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 ser perceber o interior leva a um conjunto de silenciamentos e não ditos no texto, o que leva à intensificação das tensões trágicas. Kathrine Maus (1995) discute as dissensões entre interioridade e exterioridade na Renascença inglesa e na obra dos principais poetas e dramaturgos do período, como 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 do drama, como da incapacidade de perceber as diferenças entre interioridade e aparência.

### **Interioridade, aparência e silêncio em *Macbeth***

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 soam sempre ironia trágica, principalmente para Duncan e Macbeth. 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 “was a gentleman on whom I built / An absolute trust”<sup>4</sup> (Shakespeare, 1997, p. 23). Contudo, o rei confiava excessivamente no barão de Cawdor, sem esperar que ele o traísse. Ao saber como Cawdor agiu durante sua execução, Duncan afirma que “There’s no art / To find the mind’s construction in the face”<sup>5</sup> (idem, p. 23). Duncan descobre somente *ex post facto* que Cawdor, assim como Macdownwald, são traidores e que ele não notaria as dissimulações dos olhares, feições, gestos e silêncios. Se antes da traição Duncan não conseguia perceber a falsidade subjacente às aparências, muito menos consegue julgar as aparências depois de perceber tal engodo, notando-se assim sua ingenuidade quanto à percepção das feições enganosas. Ironicamente, Duncan profere essa fala antes do primeiro encontro dele com Macbeth na peça: ele sequer imagina que Macbeth possa lhe trair. O que é nítido aqui, e em grande parte da peça, é a incapacidade de os personagens entreverem os

<sup>4</sup> Era um cavalheiro sobre o qual construí / uma confiança absoluta.

<sup>5</sup> Não há arte / para se descobrir as tramoias da mente na face.

truques enganosos das aparências e, por isso, de preverem e tomarem 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. Kathrine 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, Kathrine Maus observa que uma grande quantidade de discursos da época apresentava distinções entre interior e exterior como 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 Diseased 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, tampouco Shakespeare foi nenhum visionário quanto a esse problema. Tanto Bassanio 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, pp. 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 Dis-*

*course 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, I, iv, 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 ao encontro das 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”<sup>6</sup> (Shakespeare, 1997, 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 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 Kathrine 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, perscrutando 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 consequentemente 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 expressado verbalmente: “Tongue nor heart cannot conceive nor name thee!”<sup>7</sup> (Shakespeare, 1997, p. 63). O sentimento de Macduff paira na indefinição, no inominado, como uma névoa espessa que torna a compreensão desse sentimento im-

<sup>6</sup> Aquilo que você é meus pensamentos não podem transpor.

<sup>7</sup> A língua e o coração não podem conceber nem te nomear.

possível. 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, a incapacidade e a 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 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 observed,  
The air is delicate<sup>8</sup> (Shakespeare, 1997, pp. 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 a andorinhão (*martlet*) fez seu ninho aqui, pois o ar é delicado e convidativo. Spurgeon, em sua obra *A imagística de Shakespeare* (2006), faz um comentário sobre o andorinhão que corrobora o que afirmamos até então. A palavra *martlet* (andorinhão) aparece em duas peças de Shakespeare: no *Mercador de Veneza* (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 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).

---

<sup>8</sup> Duncan. Esse castelo tem um alicerce agradável; o ar / Ágil e docemente o recomendam / para nossos sentidos gentis. // Banquo. Este hóspede do verão, / O andorinhão assustador de templos, o aprova, / por sua amável construção, que o hálito do céu / Tem o cheiro galanteador aqui: nenhuma saliência, friso, / Esteio, nenhuma cunha alevantada, mas este pássaro / Fez seu leito pendente e seu berço procriador: / Onde eles em geral procriam e assombra, eu observei, / O ar é delicado.

Novamente, a ironia do texto reafirma que Duncan não percebe o que se esconde sob as aparências e no 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 Portia, 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 atrozes.

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”<sup>9</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 35). Novamente Shakespeare introduz mais uma ironia no texto de Macbeth, pois *sharp* pode significar veemente, voraz, mas sobretudo, cortante, frio, mordaz, cáustico. Como se percebe, as ironias do texto de Shakespeare evocam nos silêncios, nos 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 “To show an unfelt sorrow is an Office / Which the false man does easy”<sup>10</sup> (Shakespeare, 1997, p. 68). Eles percebem que os olhares e os rostos escondem e silenciam a falsidade e o perigo que pode lhes atacar sorrateiramente. No entanto, Duncan não imagina que um súdito como Macbeth, que conquistou tanto prestígio e nobreza, possa se tornar 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. O sargento 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 valour armed  
Compelled these skipping kerns to trust their heels,  
But the Norweyan lord surveying vantage,  
With furbished arms and new supplies of men  
Began a fresh assault<sup>11</sup> (Shakespeare, 1997, pp. 7-8)

<sup>9</sup> E seu grande amor, agudo como seu aguilhão, o trouxe / para sua casa diante de nós.

<sup>10</sup> Mostrar uma tristeza não sentida é um ofício / que o homem falso faz com facilidade.

<sup>11</sup> Como de onde o sol começa seu brilho / Tempestades causadoras de naufrágios e lúgubres trovões surgem / Assim também da fonte de onde o conforto parece vir / O desconforto cresce. Ob-

Em linguagem metaforicamente pictural, o texto sugere que, de 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 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 imanescente de um ataque surpresa, qualquer precaução tomada é insuficiente.

### 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 de 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, feições, gestos e silêncios. Não percebe os engodos das aparências nem antes da traição de Duncan, 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 atitude contra qualquer traição. O texto shakespeariano está minado com ambiguidades linguísticas, sugestões poéticas e imagens condensadas que sugerem algo de sinistro e sombrio nas relações humanas e nas intenções subjetivas.

---

serva, rei da Escócia, observa: / Tão logo a justiça, com seu valor armado, compeliu esses soldados ágeis a confiar em seus calcanhares, / Mas o lorde Norueguês vendo vantagem, / Com armas polidas e novos suprimentos de homens / Começou um novo ataque.

## 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.
- James I. *Basilikon Doron*. Edinburgh: Robert Waldgrave, 1599.
- Jorden, E. *A Brief Discourse of a Diseased Called the Suffocation of the Mother*. Londres: John Windet, 1603.
- Maus, K. E. *Inwardness and Theater in the English Renaissance*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1995.
- Perkins, W. *The Whole Treatise of the Cases of the Conscience*. Londres: Theatrum Orbis Terrarum, 1606.
- Shakespeare, W. *Complete Works*. Londres: Wordsworth Editions, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. Londres: Arden, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Macbeth*. Ed. Kenneth Muir. Londres: Arden, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Merchant of Venice*. Ed. John Drakakis. Londres: Arden, 2010.
- Spurgeon, C. *A imagística de Shakespeare*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Tillyard, E. M. *Shakespeare's History Plays*. Londres: Penguin, 1962.

**Artigo recebido em 02/09/2016; aprovado para publicação em 14/10/2016**

**RESUMO:** Este artigo discute algumas concepções de interioridade, exterioridade e silêncio em *Macbeth* de Shakespeare. Será analisada a questão da consciência e da subjetividade à luz da obra de Collins (1989), ressaltando-se como a ordem política de controle social configurava-se como um mecanismo superegoico que definia o indivíduo. Será feita uma análise de *Macbeth* a partir da noção de interioridade discutida por Maus (1995), demonstrando os silêncios e os engodos das aparências que surgem nas falas e silêncios da peça.

**PALAVRAS-CHAVE:** interioridade; aparência; silenciamentos; subjetividade; *Macbeth*.

**ABSTRACT:** This essay discusses some conceptions on inwardness, outwardness and silence in Shakespeare's *Macbeth*. It will analyze the question of conscience and subjectivity

based on Collins' work (1989), enhancing how the political order of social control is configured as a superego mechanism that defined the self. It will analyze *Macbeth* considering the notion of inwardness discussed by Maus (1995), by demonstrating the silences and deceptions of the appearances that emerge in the speeches and silences of the play.

**KEYWORDS:** inwardness; outwardness; silences; subjectivity; *Macbeth*.