

## **Autoformação, violência e compulsão repetitiva em *Macbeth* e Marlowe**

### Self-fashioning, violence and repetitive compulsion in *Macbeth* and Marlowe

*Carlos Roberto Ludwig\**

*\*Universidade Federal do Tocantins (UFTO)*

---

**Resumo:** Este ensaio analisa as questões de autoformação, violência e compulsão repetitiva em *Macbeth* de Shakespeare, a partir das reverberações destes problemas nas peças de Marlowe. Macbeth incorpora uma atitude compulsiva que se revela pelos assassinatos dos que o ameaçam, como uma reação negativa e violenta de sua conduta algo neurótica persecutória, que se projeta em outras personagens. Podemos observar em *Macbeth* um conjunto de imagens relativas ao plantio, ao nascimento e à construção que assinalam seu desejo de autoformação, autoafirmação e construção da identidade e masculinidade. Além disso, há uma insistente comparação entre o humano e os animais nesta peça, que assinala o retorno ao animalesco e ao mundo selvagem após a experiência do assassinato.

**Palavras-chave:** Autoformação. Violência. Compulsão Repetitiva.

---

---

**Abstract:** This essay analyzes the issues of self-fashioning, violence and repetitive compulsion in *Macbeth* by Shakespeare, parting from the reverberation of those issues in Marlowe's plays. Macbeth embodies a compulsive attitude that is unveiled by the murders of those who threaten him, as a negative and violent reaction of his behavior, which is something neurotic persecutory, which is projected in other characters. One can observe in *Macbeth* a set of images regarding planting, birth and building that enhance his desire for self-fashioning, self-affirmation and building of identity and manhood. Besides that, there is an insistent comparison between the human and animals in the play, which signs the regress to the animal and savage world after the experience of murder.

**Keywords:** Self-fashioning. Violence. Repetitive Compulsion.

---

## 1 Autoformação e compulsão repetitiva em *Macbeth* e Marlowe

A atitude de Macbeth cometer outros crimes para encobrir o primeiro assassinato pode ser considerada uma atitude compulsiva. Essa atitude faz com que aja deixando sinais de seus crimes. Essa atitude compulsiva se assemelha à de Tamburlain, Dr. Faustus e Barrabás de Marlowe, analisadas por Stephen Greenblatt, em *Renaissance Self-Fashioning* (1984), em particular, no capítulo *Marlowe and the Will to Absolute Play*. Segundo Greenblatt, algumas tensões presentes nas peças de Marlowe persistirão nas peças de Shakespeare, particularmente em *Macbeth*. As questões teológicas levantadas por Morus e Tyndale são retomadas num nível secular por Spencer e Marlowe, enquanto que Shakespeare “explora em *Otelo* e alhures as angústias masculinas – o medo de traição, a suspensão e a diminuição da agressão, as intimações de cumplicidade – ecoadas na lírica de Wyatt.” (1984, p. 08). Mas vale notar que Shakespeare consegue remodelar esses problemas em *Macbeth*, *Othello* e outras peças, não no sentido de resolver completamente esses conflitos, modalizando-os psicologicamente. As compulsões que se revelam através dos assassinatos em Marlowe são transpostas em *Macbeth* para o plano psicológico. Em *Macbeth*, por exemplo, o número de assassinatos é bem menor do que os de Barrabás e os de Tamburlain. Ele assassina Duncan e os dois guardas, manda matar Banquo, Lady Macduff e seus filhos, como também tenta matar Fleance, o único que consegue fugir.

Para Greenblatt, Tamburlain tem uma atitude como que mecânica para constituir sua identidade: “Tamburlain *is* a machine, a desiring machine that produces violence and death” (1984, p. 195). Uma vez que Tamburlain entra em ação, não há como parar ou reagir à sua compulsividade excessiva e irascível. Há uma ideia constante de movimento que, no entanto, não leva a lugar nenhum, ou seja, “little progress seems to be made on” (GREENBLATT, 1984, p. 195). A peça *Tumberlain* (MARLOWE, 2003) apresenta uma teatralização do espaço e do tempo que os tornam abstratos e sem sentidos. Uma insistência essencialmente vazia do espaço teatral, a secularização do espaço, “a vacuidade que é o lado escuro de seu poder para imitar qualquer lugar” (1984, p. 195). Assim também, Faustus sente Wittenberg como uma ilusão, “uma das redes de ficções pela qual ele constitui sua identidade e seu mundo”. Ele se recusa a “aceitar a conta de uma conta de um inferno interior e ilimitado, opondo a fala extraordinária e, nessas circunstâncias, absurda: ‘Penso que o inferno é uma fábula’” (1984, p. 196).

Essa insistência na secularização e na vacuidade do espaço também pode ser notada em *Macbeth* nas referências à charneca e ao campo de batalha, que são descritos apenas teatralmente nas falas do soldado e das bruxas. Assim também, o temor imaginário

de que a Floresta de Birnam irá se mover é também uma sugestão dessa vacuidade espacial. A insistência no tempo,<sup>1</sup> o outono da vida que está decaindo, assinala necessidade de fixar e construir sua identidade no tempo e no espaço vazios e sem sentido. Não temos, em *Macbeth*, uma definição precisa da passagem do tempo, não há menção às estações do ano, nem meses, muito menos uma marcação temporal precisa: apenas a sensação de que a maioria das cenas se passa à noite. Aliás, as noções temporais nas peças de Shakespeare são sempre muito confusas. A passagem do tempo e a impossibilidade de conquistar e alcançar tudo que desejava é sentida como estranhamento quando Macbeth vê sua vida pendendo para o fim:

I have lived long enough: my way of life  
Is fall'n into the sere, the yellow leaf;  
And that which should accompany old age,  
As honour, love, obedience, troops of friends,  
I must not look to have. (SHAKESPEARE, 1997, p. 157)

Decepção, desamparo e desespero são expressados aqui como sentimentos angustiantes de perda e da incapacidade de tornar concreto e possível o que apenas *pode* existir na fantasia e na imaginação. Greenblatt aponta que há um sentimento de que a força e ação do tempo são inexoráveis e angustiantes: “no coração desta transformação mental está a percepção angustiante do tempo como inexorável e do espaço como abstrato”. (1984, p. 197). O temor de desaparecer no tempo, ter a memória apagada pelo esquecimento é comum a personagens como Tamburlain, Barrabás e Dr. Faustus. Tentam fixar sua identidade nos limites do espaço, como Tamberlain, ou dar forma à sua vida através do tempo, como Faustus, ou então registrar sua memória através da ação irascível, como é o caso de Barrabás. Do mesmo modo que a força brutal de um militar ou mercador que dominava novas terras descobertas, ou seja, a experiência da ilimitação, “a transformação do tempo e do espaço em abstrações”, era sentida como estranhamento, a ação violenta do homem era um modo de demarcar “fronteiras, apagando as transformações, assinalando o encerramento” (1984, p. 197).

Dessa mesma forma, Macbeth tenta definir-se através do tempo, tentando ludibriá-lo através do poder e da grandeza perenes ou através de sua ação irascível nas lutas iniciais da peça e na sua ação sanguinária para apagar as marcas de seu passado. A compulsão de Macbeth já pode ser notada nos primeiros relatos do Capitão para Duncan:

For brave Macbeth – well he deserves that name —  
Disdaining fortune, with his brandish'd steel,

<sup>1</sup> A palavra *time* aparece 51 vezes na peça.

Which smoked with bloody execution,  
Like valour's minion carved out his passage  
Till he faced the slave;  
Which ne'er shook hands, nor bade farewell to him,  
Till he unseam'd him from the nave to the chaps,  
And fix'd his head upon our battlements. (SHAKESPEARE, 1997, p. 7)

A compulsão de Macbeth é nítida também no segundo ataque do Norueguês, quando o capitão relata que Macbeth e Banquo “As cannons overcharged with double cracks, so they / Doubly redoubled strokes upon the foe: / Except they meant to bathe in reeking wounds, / Or memorise another Golgotha,” (SHAKESPEARE, 1997, p. 9). Nota-se aqui a compulsão descrita pelo soldado no sentido de que a ação de Macbeth na batalha é uma atitude ou de defesa do reino, ou como forma de construir imagens de batalha, as quais serão referência à sua identidade que não serão apagadas pelo tempo. A menção ao Gólgota como uma imagem de sacrifício e martírio sugere que as ações de Macbeth constituem sua identidade a partir da violência contra os traidores (*alien*) do rei.

Mas Greenblatt assinala que as tentativas desesperadas de produzir fronteiras e fechamentos produzem efeito contrário, “reforçando a condição que eles devem apagar” (1984, p. 198). As tentativas frustradas de Tamburlain em definir o espaço levam apenas a reduzir tais espaços em mapas, o emblema de abstrações. Por outro lado, Faustus tenta definir sua vida no tempo, assim como tenta fugir da finitude do tempo através do saber e do acúmulo de conhecimento. Segundo Greenblatt, as razões porque os personagens em Marlowe falham ao tentar definir limites a sua identidade é “o sentimento em quase todos os protagonistas de Marlowe que eles estão esgotando (*using up*) a experiência” (1984, p. 198). O desgaste excessivo do saber acumulado por Faustus e pela ação irascível e facínora de Tamburlain e Barrabás exige constantemente novos suprimentos, ou como aponta Greenblatt,

a violência surge não só do desejo de marcar limites, mas da sensação de que o que se deixa para trás, afasta-se, já não deve existir; que os objetos suportam apenas o momento do ato de atenção e, em seguida, são apagados; que no momento seguinte não pode ser totalmente compreendido até que o último seja destruído. (1984, p. 199).

A sensação de incompletude e desgaste da experiência pode ser notada aqui, como também em Macbeth. Ele não consegue parar sua ação, pois seus atos exigem outros crimes, esgotando essa experiência levada ao extremo: “It will have blood; they say, blood

will have blood: / Stones have been known to move and trees to speak” (SHAKESPEARE, 1997, p. 99). Tão logo ele manda matar Banquo, sente o temor de que Fleance pode ameaçá-lo. Aqui, a ordem cósmica é consequentemente invertida e burilada por sua ação.

A origem da sensação de tempo abstrato é algo difícil de localizar, mas provavelmente já vigorava antes da Renascença. O tempo nas peças de Marlowe é sentido como algo radicalmente “abstrato, uniforme e inumano” (1984, p. 199). Greenblatt (1984, p. 199-200) assinala que os puritanos fizeram um profundo investimento sobre o tempo como tentativa de secularização e esvaziamento do tempo, o qual, na Idade Média, era reforçado pela presença de dias santos e festivos, que marcavam o calendário católico. Essa mudança do calendário pode ter sido uma das causas da secularização do tempo na Renascença. Assim também, a rejeição da ideia de purgatório como espaço de tempo provisório e passageiro causou uma ruptura no contato comunal da vida que os vivos mantinham com os mortos. Foi eliminada, pois, toda uma tradição religiosa e familiar que enfatizava a ideia de tempo como uma vida cíclica – o tempo familiar – em que jovens e crianças eram inseridos paulatinamente na vida social. Por isso, o tempo passa a ser visto como um *alien*, como indiferente, pois tais mudanças na percepção do tempo devem ter contribuído para que o tempo fosse sentido como tal: “profundamente indiferente ao desejo e ansiedade humanos” (1984, p. 200). Para os personagens de Marlowe, há a sensação de que o tempo é “algo a ser impedido e um temor relativo que a satisfação ou fruição é impossível.” (1984, p. 200). Da mesma forma, argumento que as personagens em Macbeth sofrem o impacto negativo na percepção do tempo. Os momentos de maior autoconsciência do tempo ocorrem predominantemente no final das peças, o que deixa transparecer que os heróis estão “lutando contra o tempo *teatral*” (GREENBLATT, 1984, p. 200). Esse tempo teatral é sentido em Macbeth no solilóquio *Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow*, quando Macbeth relaciona imagisticamente a passagem da vida como um palco, a vida como efêmera. Pouco antes da morte de Lady Macbeth, ele ouve um grito de mulher: “I have almost forgot the taste of fears; / *The time has been*, my senses would have cool'd / To hear a night-shriek” (SHAKESPEARE, 1997, p. 165, grifos meus). Ele sente que a passagem do tempo esgotou suas forças e os sentidos da experiência. Contraditoriamente, apenas no fim da peça, o tempo é sentido por Macbeth como o tempo que destrói, como o tempo devorador que o atormenta. Em *Macbeth*, tem-se a mesma sensação de movimento temporal que leva a lugar nenhum. Consoante Greenblatt,

como Marlowe usa a vacuidade de espaço teatral para sugerir a desproteção de seu personagem, então ele usa a curva de tempo teatral para sugerir sua luta contra a extinção, com efeito contra o nada no qual todos os personagens caem no final de uma peça. A pressão do próprio meio dramático da mesma forma subjaz ao que podemos

chamar de compulsão à repetição dos heróis de Marlowe. (1984, p. 200)

Tal atitude compulsiva se revela num padrão circular como repetição da autoformação da identidade do herói. Esse padrão de “ação e estrutura psicológica complexa” varia de peça para peça, mas no fundo a motivação é sempre a mesma: “a renovação da existência através da repetição do ato de autoconstituição” (1984, p. 201). Embora Greenblatt (1984) não analise esse elemento em *Macbeth*, a conduta do herói é justamente lutar contra o tempo, lutar contra a finitude e a efemeridade da vida, lutar contra o nada. Macbeth teme a passagem do tempo, vê na sucessão do trono uma possibilidade de transcendência. Daí seu desejo de instituir uma dinastia, como assinalou Freud.

Nesse sentido, *Macbeth* apresenta uma atitude compulsiva em assassinar os que o ameaçam, como uma reação negativa e violenta de sua conduta algo neurótica persecutória, que se projeta em outros personagens, provavelmente devido à esterilidade e à infertilidade do casal. Podemos observar em *Macbeth* um conjunto de imagens relativas ao plantio, ao nascimento e à construção, como *born, build, plant, grow, spring*, que assinalam esse investimento na autoformação. Por exemplo, Duncan diz a Banquo “I have begun to plant thee, and will labour / To make thee full of growing.” (SHAKESPEARE, 1997, p. 25). Essas metáforas como nascer, crescer, plantar sugerem ação de crescimento e a busca de determinar os rumos que uma personagem irá percorrer ao longo da peça. No caso de Banquo, Duncan planta a semente nele, mas os frutos irão crescer apenas com sua descendência. Ao contrário, Macbeth vê, nesse investimento, uma negatividade degradante: “this Duncan / Hath borne his faculties so meek” e, ao referir a Banquo, “There the grown serpent lies; the worm that's fled / Hath nature that in time will venom breed” (SHAKESPEARE, 1997, p. 73). Tal negatividade das metáforas de crescimento sugere sua irascibilidade destrutiva e sua compulsão, que revelam seus pendores mais sangrentos. Ironicamente nesse sentido, no fim da peça Malcolm vai dizer que “Macbeth / Is ripe for shaking,” (SHAKESPEARE, 1997, p. 139i). Ou seja, a negatividade das imagens crescimento serão projetadas na morte de Macbeth.

Contudo, a insistente referência à infertilidade e à esterilidade em *Macbeth* assinala o reverso das metáforas de crescimento *grow, build, plant*, e de autoformação. O que ele deveria cultivar, plantar e construir, destrói devido ao seu descontrole, irascibilidade e compulsão. Ele mata Lady Macduff e seus filhos, assim como tenta matar Fleance, filho de Banquo. Tenta exterminar, sistematicamente, a descendência, ora rejeitando ora temendo a fertilidade. Por outro lado, lamenta sua impotência em gerar filhos: sua capacidade é apenas eliminar os novos rebentos. Como ele afirma: “Upon my head they placed a fruitless crown, / And put a barren sceptre in my gripe, / Thence to be wrench'd with an unlineal hand, / No son of mine succeeding.” (SHAKESPEARE, 1997, p. 75). Por isso, podemos

afirmar que Macbeth sente pela fertilidade uma negação da vida e dos sentimentos puros e sinceros. Tão somente sente-se impelido a eliminar as fontes de crescimento: “The spring, the head, the fountain of your blood / Is stopped; the very source of it is stopped” (SHAKESPEARE, 1997, p. 63). Lamenta sua incapacidade de gerar descendentes para o trono.<sup>2</sup>

Podemos considerar que sua infertilidade é uma das marcas de sua compulsão, que aumenta com o extermínio das fontes da fertilidade. Sua ação sangrenta e esterilizadora contaminará o reino com infertilidade e esterilidade. Como afirma Rosse, o país não pode mais ser chamado de “our mother, but our grave; / [...] Where sighs and groans and shrieks that rend the air / Are made, not marked;” e também “and good men's lives / Expire before the flowers in their caps, / Dying or ere they sicken.” (SHAKESPEARE, 1997, p. 141). A compulsão de Macbeth gera uma espécie de peste que contamina e dizima o país. Tudo o que antes era fértil e promissor passa a gerar apenas rebentos natimortos e degradantes.

Se Macbeth modula sua identidade inicialmente através da submissão ao rei e à Lady Macbeth, a negação e violência contra o poder se configura posteriormente como negação da vida e da fertilidade, assimilando a esterilidade como um padrão de autoformação. Segundo Adelman (1992), Macbeth nega a fertilidade como uma forma de fugir da “matrix”. Ele luta constantemente para fugir das imposições de Lady Macbeth para constituir sua masculinidade. Nesse sentido, a identidade e masculinidade são constituídas de modo contraditório: inicialmente, por meio de uma dependência de Lady Macbeth e, depois do assassinato de Duncan, por meio da rejeição e afastamento de sua esposa.

Nesse mesmo sentido, tanto em Marlowe assim como em Shakespeare raramente se ouve falar dos pais (principalmente as mães em Shakespeare) e as relações de parentesco se dão num núcleo estritamente limitadas, quase que casuais. Isso assinala uma ruptura nas relações interpessoais e familiares e a negação da descendência como uma forma de identidade. Greenblatt assinala que “the family is at the center of most Elizabethan and Jacobean drama as it is the center of the period's economic and social structure” (1984, p. 212). Principalmente em Marlowe a família é algo a ser “negado, menosprezado ou violado” (1984, p. 212). Muitos preferem relações de amizade a casamento a laços de parentesco. Para Greenblatt,

o efeito é dissolver a estrutura das relações sacramentais e de sangue que normalmente determinam a identidade neste período e tornar os heróis praticamente autóctones, seus nomes e identidades dado por ninguém além de si mesmos. Na verdade automeação é a grande

<sup>2</sup> Sobre isso, veja em Freud, *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*, Vol. XIV (1914-1916), in: *Obras Completas*, op. cit., 2006, p. 192.

empreitada nestas peças, repetida uma e outra vez, como se o herói continuasse a existir apenas em virtude de atos de vontade constantemente renovados. [...] Daí a compulsão do herói em repetir o seu nome e suas ações, uma compulsão que Marlowe liga ao próprio drama. As re-presentações do herói desaparecem nas performances reiteradas da peça. (1984, p. 213)

Macbeth constitui sua autoformação da identidade não só ao alcançar o poder, mas principalmente matando e negando a descendência e a fertilidade. Ele mata a descendência dos outros indivíduos, pois possui uma “coroa infértil e um cetro estéril”, temendo que os outros lhe ameacem com sua descendência. Ele mata os filhos de Macduff, pois teme que possam ameaçá-lo no trono. As bruxas mostram as imagens de bebês ensanguentados, sugerindo, através dessa aparição das nove imagens, sua compulsão em matar os filhos, os rebentos e a descendência do país. Como se percebe, a negação da fertilidade e a eliminação da descendência são um modo de constituir sua identidade e de se afirmar no poder. Ironicamente, o homem nascido antes do tempo irá burlar a percepção de que a descendência natural poderá destruí-lo. É Macduff, o homem que burlou o curso natural do nascimento, que irá destroná-lo e decapitá-lo. Macbeth só pode acreditar no sobrenatural e antinatural como forma de existência e de prosperidade.

Greenblatt assinala que para se entender o padrão de repetição como elemento de autoformação, é necessário compreender a relação entre a noção dominante na cultura das constantes repetições (ou *memorial*) como um meio de educação e civilização na Renascença (1984, p. 201). As diversas formas de discursos moralizantes para criar padrões morais, as noções de ordem e hierarquia eram passadas de geração para geração através de uma intermitente repetição nas várias esferas públicas e privadas, como a igreja, a escola e a família. Greenblatt ironiza que os homens são, em geral, aprendizes vagarosos e que, por isso, era necessária a repetição constante dos preceitos que seriam assimilados ao longo da sua formação.<sup>3</sup> Assim como os discursos eram reiterados publicamente, as punições dos criminosos eram teatralizações públicas de modo que o poder do Estado pudesse ser enfatizado impondo tormento e morte sobre o público como uma forma de edificação admoestatória. Em sentido similar, as constantes admoestações de Lady Macbeth reiteram em Macbeth a necessidade de agir segundo um padrão de conduta dissimulatória, o que provoca nele angústias e conflitos interiores. Ele assimila, por isso, de forma compulsiva e reiterativa, um padrão de ação sangrenta, que sempre requer outros crimes como uma necessidade para atenuar suas angústias e frustrações de sua incompletude.

---

<sup>3</sup> Greenblatt destaca que “Tudors monarchs ordered the formal reiteration of the central tenets of the religious and social orthodoxy, carefully specifying the minimum of times a year these tenets were to be read aloud from the pulpit.” (1984, p. 201).



Mas as tentativas de se ensinar através da repetição do terror eram “teatrais na concepção e performance, um drama de admoestação repetitiva encenado no cadafalso frente a uma plateia absorta” (1984, 201). Essa ideia do “notável espetáculo”, o “teatro do julgamento divino” foi imediatamente transposta para o drama. Contudo, no caso de *Macbeth*, não temos apenas o relato e a teatralização de execuções públicas, mas também as reações da peça poderiam provocar a empatia do público. Como Bloom afirma (2001), em *Shakespeare: A invenção do humano*,

a violência presente na peça exerce maior impacto sobre nós do que sobre o público contemporâneo de Shakespeare. Muitos – se não a maioria – dos que compareciam ao teatro para assistir a uma produção de *Macbeth* acotovelavam-se para ver execuções públicas em Londres, inclusive esquartejamentos e decapitações (estas mais civilizadas). (2001, p. 647).

No entanto, a empatia do público a essa compulsão irascível é questionada por Nietzsche em *Aurora*, em *Da moralidade da cena*. Para ele, apenas pessoas com virtudes morais bem determinadas sentiriam temor de se imaginar assassinando um rei, caso assistisse a uma peça como *Macbeth*, *Titus Andronicus*, *Richard III* ou até as peças de Marlowe. Como Nietzsche afirma,

aquele que imagina que o teatro de Shakespeare produziu efeito moral e que a visão de Macbeth afasta irresistivelmente dos perigos da ambição, engana-se: engana-se ainda se pensa que o próprio Shakespeare sentiu como ele. Quem possui verdadeiramente uma ambição furiosa, contempla aí, voluptuosamente, a sua imagem; e quando o herói aparece, vítima de sua paixão, isso constitui primeiramente o mais condimentado ingrediente na bebida ardente dessa volúpia. Sentiu o poeta de outra maneira? Com que altivez real, sem nada de libertino, o ambicioso percorre sua carreira, uma vez realizado o seu audacioso crime! É só então que ele exerce a sua atração “demoníaca” e impele as naturezas semelhantes a imitá-lo: demoníaco quer dizer aqui: com desprezo de interesse e da vida em benefício de uma ideia e de um instinto. (NIETZSCHE, *Aurora*, s. d., p. 155-156)

Essa compulsão configura-se, portanto, também como desprezo à vida e irascibilidade incontrolada, causando no público temor exacerbado, mas principalmente através da identificação com o herói trágico dos que sentem pendores sangrentos e sinistros. Nietzsche, com razão, é muito cético em acreditar que o teatro das execuções

públicas pudesse ter efeito algum sobre o público. Pelo contrário, despertaria excitação e prazer nos que disputavam os primeiros lugares em frente ao patíbulo nas praças públicas para assistir a uma decapitação ou enforcamento.

A compulsão de Macbeth se configura como a ambição de Macbeth. Segundo Rossiter,

mesmo que temam que a guerra possa trazer “um retorno à barbárie” ou “a destruição da civilização como a conhecemos”, a “barbárie” que tememos é comparativa: temos medo de um aumento da ascensão da “natureza animal” no homem – de violência, luxúria, avareza, a instabilidade – mas não o seu domínio absoluto e universal. Eu, pelo menos, não posso imaginar nenhum crime tão grande a ponto de destruir toda a ordem; e estou, portanto, forçado a considerar Macbeth como uma mente bem na beira do abismo da loucura. [...] Daí o meu uso do termo “compulsão”. (1961, p. 214).

Rossiter situa a ambição de Macbeth no plano da compulsão neurótica e obsessiva, notada também por Greenblatt nos personagens de Marlowe, em particular Tamburlaine e Barrabás. A leitura de Rossiter vai no sentido psicanalítico, criticando a visão de Bradley que tenta abstrair o caráter de Macbeth. Rossiter considera que “Tal homem não pode ser admirável, nem o seu destino de trágica importância. Ele se torna como aqueles neuróticos compulsivos que devem roubar, ou queimar, ou cometer crimes de violência sexual” (1961, p. 217). Esses traços compulsivos de Macbeth revelam, na verdade, não só o caráter de Macbeth, mas a dimensão animalesca, perversa e insana causada pelo crime e ambição que, como assinalou Bacon, ultrapassa os limites da lei, da moral e dos tabus, tornando-o um homem perigoso. Rossiter assinala também que Macbeth tem escrúpulos morais, mas que o descontrole de Macbeth acontece, pois “um sentido moral muito forte pode ser desviado da autodecepção” (1961, p. 216). Ele age ciente das consequências de seu ato, mas falha porque o assassinato de Duncan exige outros crimes para encobrir o regicídio e decepçiona-se porque um único crime é insuficiente.

Greenblatt mostra que os heróis de Marlowe não constituem sua identidade submetendo-se a uma autoridade absoluta, mas através de uma “oposição consciente” a ela. Ou seja, “Tamburlain se volta contra a hierarquia, Faustus contra Deus, Barrabás contra o cristianismo” (1984, p. 203). Se em outros autores como Morus, Tyndale, Wyatt e Spencer a identidade era alcançada através do ataque contra algo sentido como *alien*, ameaçador e estranho, em Marlowe, é atingido através da “identificação subversiva com o alien” (1984, p. 203). Para Greenblatt

se o coração da ortodoxia renascentista é um vasto sistema de repetições em que os paradigmas disciplinares são estabelecidas e os homens gradualmente aprendem o que desejam e o que temem, os rebeldes e céticos Marlovianos permanecem incorporados dentro desta ortodoxia: eles simplesmente invertem os paradigmas e abraçam o que a sociedade considera o mal. (1984, p. 209).

Eles se adaptam ao padrão de repetição compulsiva não da ordem, mas da desordem e do desprezo à autoridade, à soberania humana e à vida. É através disso que constituem sua identidade e seu poder de domínio sobre os outros. No caso de *Macbeth*, a identidade é construída de dois modos paradoxais: primeiro, através da submissão a uma figura paterna, a autoridade, a lei, isto é, Duncan, que *Macbeth* defende com atos de extrema lealdade no início da peça; depois, constrói sua identidade através da subversão do poder monárquico-paterno, através de um ato de traição. Na segunda parte da peça, depois de assassinar Duncan, *Macbeth* pode ser identificado muito mais com os traidores Cawdor, o Norueguês e com os assassinos de Banquo. *Macbeth* constitui, a princípio, sua autoformação a partir da submissão ao poder, mas, posteriormente, reverte essa conduta, constituindo sua identidade através da negação e da violação do poder.

Em relação a essa atitude obsessiva pelo assassinato e pelo sangue, Kott (2003) faz uma afirmação muito interessante acerca do crime: “o assassinato é um ato de conhecimento, assim como o ato de amor é conhecimento, segundo o Antigo Testamento, e que a experiência do assassinato não se pode transmitir, como tampouco a do ato do amor.” (2003, p. 96). O assassinato significa para *Macbeth* formação, transformação; é através do assassinato que *Macbeth* constitui sua identidade. Logo no início da peça, ele é apresentado lutando em combate, matando seus inimigos como um modo de alcançar honra e reconhecimento. Para Kott, “a realização de um assassinato modifica aquele que matou [...] a partir desse instante ele é outro [...] é outro para ele o mundo no qual vive.” (2003, p. 96). O assassinato como autoafirmação patente nos personagens de Marlowe configura-se em *Macbeth* no sentido de que matar é um ato de aprendizado e reconhecimento. Kott assinala ainda que

*Macbeth* não matou apenas para tornar-se rei. Matou para confirmar-se a seus próprios olhos. Escolheu entre o *Macbeth* que tem medo de matar e o *Macbeth* que matou. Mas o *Macbeth* que matou é outro: ele sabe não apenas que se pode matar, mas que se deve matar. (KOTT, 2003, p. 96).

Assim também, como observa Greenblatt, os personagens de Marlowe tentam construir sua identidade através da vontade de autoformação. Eles lutam para se

automodelarem e para inventarem a si mesmo. (1984, p. 212). Segundo Grenblatt, em relação a *Coriolanus*, Shakespeare “caracteristicamente força seu herói marvoliano a alcançar e agarrar a mão de sua mãe.” (1984, p. 212). Podemos dizer que Lady Macbeth cumpre tal papel na autoformação de Macbeth, de ser o autor de sua identidade. As afirmações de Adelman, de que Lady Macbeth age como e representa para Macbeth muito mais uma figura materna<sup>4</sup> do que esposa, vão ao encontro dessa autoafirmação, pois ela trata-o tanto com amor e com dedicação maternos quanto com pulso firme para repreendê-lo em seus momentos de fraqueza e indecisão.

Assim, o assassinato configura-se um ato de autoafirmação e de imposição do sujeito como um padrão de conduta do indivíduo que age sobre todos os outros indivíduos nas peças. Tanto maior a contaminação e a abrangência do poder dessas personagens, tanto maior é o alcance de sua ação e compulsão. Em *Macbeth*, Macduff, Malcolm, Donalbain e outros nobres fogem para a Inglaterra para conseguir reagir contra o tirano. É somente nas esferas em que a influência de Macbeth age é que esse padrão de comportamento compulsivo tem reflexos negativos e sufocantes sobre as outras personagens e sobre a natureza. Sua atitude compulsiva contamina tudo como a cor vermelha que tinge o mar:

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. (SHAKESPEARE, 1997, p. 53).

*Macbeth* é a peça de Shakespeare que tem mais referência a sangue. O crime contamina não só ele próprio, mas tudo a sua volta, todas as relações interpessoais, deixando transparecer sua ação sangrenta. Kott afirma exatamente isso: que todos na peça são contaminados pelo sangue e pela morte, todas as relações são poluídas pela morte como se fosse um miasma. Assim também o sono e a comida são envenenados. Kott afirma que “no mundo de *Macbeth*, o mais obsessivo dos mundos criados por Shakespeare, o assassinato, a ideia do assassinato e o medo do assassinato invadem tudo” (2003, p. 94). Até o desejo é contaminado pelo assassinato: “não há descanso no mundo de *Macbeth*, não há amor nem amizade, não há sequer desejo” (2003, p. 94).

Essa insistência sobre as metáforas de sangue assinala a compulsão de Macbeth pelo crime como a verbalização do temor e do horror de seu ato cometido.

---

<sup>4</sup> Na obra de Adelman, *Suffocating Mothers*, veja pp. 130-147.

We have scotched the snake, not killed it:  
She'll close and be herself, whilst our poor malice  
Remains in danger of her former tooth.  
But let the frame of things disjoint, both the worlds suffer,  
Ere we will eat our meal in fear and sleep  
In the affliction of these terrible dreams  
That shake us nightly: better be with the dead,  
Whom we, to gain our peace, have sent to peace,  
Than on the torture of the mind to lie  
In restless ecstasy. (SHAKESPEARE, 1997, p. 83).

O temor de ser destronado pelos descendentes de Banquo e por seus assassinatos se reverte em compulsão repetitiva em cometer outros crimes. O temor da destronação é sentida através do tempo – no sono, nas refeições – ou seja, nas ações mais fundamentais da condição humana.

Alguns críticos sugerem que há uma cena cortada na peça, em que Macbeth contrata o terceiro assassino para acompanhar outros dois, provavelmente entre a cena i, do ato III, e a cena iii do ato III. Na cena em que Banquo é morto, inexplicavelmente surge um terceiro assassino, como uma espécie de espião para certificar de que os assassinos ajam de fato. Mas devemos levar em consideração que a capacidade imaginativa do público também era relevante, pois teria condições de imaginar sem restrições tal cena inexistente na peça.<sup>5</sup> Nota-se nessa atitude de Macbeth sua compulsão que se insinua como insegurança e desconfiança, como afirma o segundo assassino: “He needs not our mistrust, since he delivers / Our offices and what we have to do / To the direction just.” (SHAKESPEARE, 1997, p. 87). Mandar um terceiro assassino revela também a necessidade de reiterar que o ato será cumprido. Um desejo fremente revela-se nesse gesto de sua compulsão repetitiva, que se desdobra em várias camadas, como numa duplicação da ação, como podemos ver também nas referências a *double* na peça.

Macbeth caracteriza o primeiro assassino como “Thou art the best o’ the cut-throats” (SHAKESPEARE, 1997, p. 91), ao saber que ele matou Banquo. Mas ao saber que Fleance fugiu, reage compulsiva e temerosamente à notícia: “Then comes my fit again: I had

---

<sup>5</sup> Sobre isso veja Claude Mourthé, *Shakespeare*, 2007. Esse biógrafo assinala que “os espectadores, todos novos, a maioria dos quais nunca vira ser representada uma peça de teatro, deviam portanto dar provas de imaginação, aquela da qual começamos hoje a ser totalmente desprovidos por causa da superabundância de sons, imagens e efeitos especiais. Como crianças grandes, esses espectadores novos ficavam maravilhados com tudo o que viam nesse palco sumário, espécie de cinemascope teatral, mas onde não faltavam nem cores nem grandeza em sua simples nudez.” (p. 59). Ao verem e ouvirem o terceiro assassino falando, eles simplesmente iriam imaginar a cena em que Macbeth chamou-o sorratamente num canto, para que fosse vigiar os outros assassinos!

else been perfect, / Whole as the marble, founded as the rock, / As broad and general as the casing air: / But now I am cabin'd, cribb'd, confined, bound in / To saucy doubts and fears. But Banquo's safe" (SHAKESPEARE, 1997, p. 91). Aqui é nítida que sua autoafirmação, a sua identidade se configura através dos pendores sinistros, através da segurança de que o assassinato será suficiente para que nada lhe atormente mais. Sua insegurança surge quando a consciência volta a perturbá-lo, tornando-o frágil a qualquer reação externa.

## 2 A metáfora animalesca como degradação do humano

A violência de sua atitude compulsiva se projeta e se revela no ato de comparar os homens a animais: ele compara os assassinos a cães, Banquo a uma serpente e Fleance, seu filho, a um verme que vai crescer: há um descontrole da autoformação, que tende ao animalesco, como se nota nas metáforas usadas para se referir ao humano. Essa violência tende à reconfiguração do humano em *Macbeth*, que é sempre regressiva ao estado brutal, animalesco, selvagem, em que a lei da justiça, da ética e da moral não vigoram mais, mas tão-somente a lei da ambição e do desejo, como um desejo narcísico da satisfação de sua grandeza.

Essa reconfiguração do humano rumo ao animalesco é notada no conjunto de metáforas comparando homens a animais. *Macbeth* apresenta, como uma de suas insinuações metafóricas em seu âmago, a transposição da ordem, causando o caos absoluto. Mas a metáfora em *Macbeth* centra-se, sobretudo, na violação da terra, do humano e de sua soberania. Há um constante amálgama entre o político e a violação do humano e do cosmos que ruma à sua desintegração e desagregação, bem como do sentido da vida e da existência. Ao mesmo tempo em que a força da ação de Macbeth age politicamente, essa força configura-se como centrífuga, lançando o indivíduo para fora do seu cosmos, como é o caso de Malcolm, Donalbain e Macduff, que se exilam na Inglaterra. A luta pelo poder assinala a reconfiguração do humano e da sua condição, através das metáforas da usurpação política e da violação do homem, da soberania humana e da terra.

Macbeth essencializa esse processo de retorno do homem ao animalesco e ao primitivo, acuado pelo medo e pela própria ação, num processo inexorável de retorno ao estado humano abandonado por ele próprio. Depois do crime, o retorno desejado ao estado anterior é intransponível, inalcançável, como uma cortina transparente em que ele vê o outro lado, mas persiste apenas como uma vaga lembrança, que agora já se configura como perda total. Kott assinala que Macbeth transpôs algo que não é mais humano, uma experiência do tipo Auschwitz. Segundo ele, “eis aí um dos limites da experiência a que chega Macbeth. Poderíamos chamá-la uma experiência do tipo Auschwitz. Um certo limiar

foi transposto, daí por diante tudo é fácil”.<sup>6</sup> (KOTT, 2003, p. 97). É justamente essa transposição que marca esse retorno ao estágio não-humano, selvagem, animalesco. A metáfora animalesca configura o imaginário de Macbeth como um dos estados psíquicos e cósmicos da peça. Ele próprio é denominado “Hell-kite” por Macduff, ao saber que ele assassinou sua esposa e seus filhos: “He has no children. All my pretty ones? / Did you say all? – O hell-kite! – All? / What, all my pretty chickens and their dam / At one fell swoop?” (SHAKESPEARE, 1997, p. 145). A nominalização de Lady Macduff e seus filhos na peça como “bird”, “poor Monkey”, (*McB*, IV, ii), “dam” sugere desproteção, inocência e fragilidade. Sugere a mesma metáfora animalesca, pois Macbeth os vê como tal e os mata devido à sua fragilidade e ao serem abandonados por Macduff. O próprio Macduff inconscientemente assimila o imaginário da regressão do humano ao animalesco.

Macbeth deseja incansavelmente o retorno ao estágio anterior, mas isso se configura como um sonho que se perdeu na neblina da noite e do caos do seu cosmos. A inaceitação de um homem que perdeu a essência humana e racional através do crime situa-o no processo de retorno ao estado incontrolável da conduta humana primeva. Há aqui a impossibilidade de transpor, aceitar, assimilar e abstrair a perda e a queda do humano. Macbeth perdeu a capacidade de se adequar e reconhecer-se como um ente racional que consegue demarcar os limites entre sonho e pesadelo, amor e ódio, razão e emoção, ser e aparência. A sua relutância em tentar pronunciar o verbo divino – “I could not say ‘Amen,’ ‘When they did say ‘God bless us!’ [...] Stuck in my throat.” (SHAKESPEARE, 1997, p. 51) – revela sua queda num estágio inalcançável que leva à loucura e ao descontrole da situação.

As imagens de segmentação e de violação assinalam um estado brutal e cruel do homem, que já não podem mais retornar à sua essência perdida. No início da peça, a ambição pela grandeza já insinua uma busca regressiva, que o leva ao estado primevo e animalesco da condição humana, no qual se torna impossível a transcendência metafísica. Apenas o mal em si consegue momentaneamente apontar para uma possibilidade de transcendência, apesar de efêmera. As imagens animalescas coadunam-se com o retorno a essa condição, a um estado primitivo, embora inconscientemente indesejado, contra o qual luta incansavelmente antes do crime.

Ora, sua ação feroz, algo selvagem, que beira o animalesco, é constantemente

---

<sup>6</sup> Essa observação de Kott pode ser considerada um tanto anacrônica, se levarmos em conta que na Era Elisabetano-jacobina as decapitações e mutilações em praça pública eram sentidas como um espetáculo público excitante. Vale notar também que Kott, crítico, tradutor e dramaturgo polonês, experienciou os pendoros sangrentos da Segunda Guerra Mundial, o que causou um impacto que, de alguma forma, pode ter sido transposto para sua crítica. Além do mais, Shakespeare era encenado ao longo dos anos duros da cortina de ferro sempre para criticar o lado inimigo, americano ou soviético, capitalista ou socialista. Veja sua obra *Shakespeare: nosso Contemporâneo*, op. cit., 2003.

temida por todos os personagens da peça. Ele denomina todos os que lhe ameaçam como selvagens. Na cena do banquete, em seu solilóquio, Macbeth deseja enfrentar o porvir destemidamente:

What man dare, I dare:  
Approach thou like the rugged Russian bear,  
The arm'd rhinoceros, or the Hyrcan tiger;  
Take any shape but that, and my firm nerves  
Shall never tremble: or be alive again,  
And dare me to the desert with thy sword. (SHAKESPEARE, 1997, p. 97).

Mas nota-se que é lento o processo de reconhecimento e assimilação da queda no estado animalesco, relacionando o outro a um urso, rinoceronte e tigre. Não consegue assimilar a fantasmagoria do incompreensível, do fantasma que ocupa doravante seu lugar, mas que em si assinala seu estado degradante atrelado ao não-humano, ao não-ser, ao animalesco. Não consegue entender como Banquo volta para atormentá-lo e o estado caótico e incontrolável após o crime.

Macbeth, após o crime, vê e assimila a condição humana como animalesca e selvagem, tal qual a sua: temível, incontrolável e feroz. No diálogo com os assassinos de Banquo, Macbeth afirma:

Ay, in the catalogue ye go for men;  
As hounds and greyhounds, mongrels, spaniels, curs,  
Shoughs, water-rugs and demi-wolves, are clept  
All by the name of dogs: the valued file  
Distinguishes the swift, the slow, the subtle,  
The housekeeper, the hunter, every one  
According to the gift which bounteous nature  
Hath in him closed; whereby he does receive  
Particular addition. from the bill  
That writes them all alike: and so of men.  
Now, if you have a station in the file,  
Not i' the worst rank of manhood, say 't; (SHAKESPEARE, 1997, p. 77 - 79).

O homem passa a ocupar lugar no catálogo animalesco e selvagem, com uma precisa classificação taxionômica do reino animal. Não é mais referido como o protótipo dos animais como em *Hamlet*, mas mais um dentre as diversas espécies predadoras. Essa metáfora assinala mais uma vez a imagem do humano violado e cindido por sua ação na



esfera cósmica da peça. Os limites entre o humano e o animalesco se decompõem e se apagam. Mas o reconhecimento do próprio Macbeth nesse rol não é assinalável até o fim da peça. Somente frente à morte e à decapitação é que consegue entender e abstrair seu estado segmentado e degradado pelo crime: “They have tied me to a stake; I cannot fly, / But, bear-like, I must fight the course.” (SHAKESPEARE, 1997, p. 167). Ao imaginar-se como um urso lutando contra cães, como nas lutas de ursos na Era Elisabetana, sugere sua condição selvagem que veio à tona com o crime. Uma revelação em si mesma não só imaginativa, mas também concernente à sua essência que jazia latente e que já começava a se insinuar com a aparição das Bruxas.

## Referências

- ARIEL, M. Referring expressions and the +/- coreference distinction. In: FRETHEIM, T.; ADELMAN, J. *Suffocating Mothers: fantasies of maternal origin in Shakespeare's plays, Hamlet to Tempest*. New York: Routledge, 1992.
- BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy*. New York: The Macmillan Co., 1986.
- FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GREENBLAT, S. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- GREENBLATT, S. *Will in the World: how Shakespeare became Shakespeare*. New York: Norton & Company, 2004.
- KOTT, J. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MARLOWE, C. *The Complete Plays*. Londres: Penguin, 2003.
- MOURTHÉ, C. *Shakespeare*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: LP&M, 2007.
- NIETZSCHE, F. *Aurora*. Tradução de Rui Magalhães. Porto: RÉ.S. S. d.

ROSSITER, A. P. *Angel with Horns and other Shakespeare Lectures*. London: Longmans, 1961.

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

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Editado por Harold Jenkins. London: Arden, 1997.

SHAKESPEARE, W. *Othello*. M. R. Ridley (ed.). The Arden Edition. London e New York: 1993.

SHAKESPEARE, W. *Richard III*. Editado por Antony Hammond. New York: Matheun, 1997.

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

**CARLOS ROBERTO LUDWIG**

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Curso de Letras – Língua Inglesa e Literaturas da Universidade Federal do Tocantins, Campus de Porto Nacional. E-mail: carlosletras@uft.edu.br.