

CRIME POLÍTICO E DEFLAGRAÇÃO DO MAL: UMA LEITURA DE *MACBETH*, DE WILLIAM SHAKESPEARE

Mayquel Eleuthério
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: Este trabalho pretende estudar a relação entre o ato do regicídio e a representação do mal na tragédia *Macbeth* (1606), de William Shakespeare. O objetivo é investigar como se estabelece a dimensão política na construção de *Macbeth*, tendo como foco o uso do regicídio como instrumento que deflagra a desordem cósmica. A pesquisa procura apresentar um quadro contextual da produção e da inserção do drama na sociedade elisabetana, bem como um breve estudo da mentalidade da época, centrada na ideia de ordem hierárquica e teológica do mundo natural e do corpo político. Espera-se, assim, uma melhor compreensão do uso do crime político como fator de ruptura cosmológica na tragédia shakespeariana.

PALAVRAS-CHAVE: William Shakespeare; *Macbeth*; Tragédia; Política; Mal.

ABSTRACT: This work aims at studying the relation between regicide and the representation of evil in William Shakespeare's *Macbeth* (1606). The objective is to investigate how the political dimension in the construction of *Macbeth* is established, focusing on the use of regicide as an instrument that deflagrates cosmic disorder. The research intends to present the context of the production and the insertion of the drama into Elizabethan society, as well as introduce a brief study of the mentality at that time, focused on the idea of the hierarchical and theological order of the natural world and the political body. Hence, we expect to achieve a better understanding of the use of political crime as a factor of cosmological rupture in Shakespearean tragedy.

KEY-WORDS: William Shakespeare; *Macbeth*; Tragedy; Politics; Evil.

INTRODUÇÃO

A relação entre o crime político e a representação do mal em *Macbeth*, tragédia escrita por William Shakespeare (1564-1616) nos primeiros anos do século XVII, é o tema deste texto. Pretende-se realizar uma breve análise da obra em sua dimensão histórica, considerando seu diálogo com a mentalidade política característica de seu tempo e expressa nas homílias promulgadas no contexto da reforma anglicana, que validavam uma determinada noção de ordem natural e teológica do corpo político. Os palcos elisabetanos, bem como os de outras nações no início da modernidade, eram lugares em que o entretenimento de um público difuso se mesclava a discussões complexas sobre natureza humana, morte, amor, poder e outros tópicos. William Shakespeare é um mestre da recuperação moderna do gênero trágico. O problema aqui colocado consiste em verificar como se estabelece o discurso político no interior

da obra.

Com data de autoria estimada em 1606, *Macbeth* é uma peça curta com o enredo acelerado. Medindo aproximadamente a metade de *Hamlet*, os últimos atos parecem precipitar a peça para o fim. Especula-se que tal característica se deva, aparentemente, ao fato de ter sido composta para apresentação na corte. O grupo de Shakespeare, desde 1603 chamado *The King's Men* (“Os Homens do Rei”), realizava performances de dramas escritos pelo dramaturgo e seus pares, como Ben Johnson e John Fletcher, diretamente na presença do Rei. Este era Jaime I, escocês de nascimento e demonólogo de ocasião, o que leva Shakespeare a lançar mão de uma multiplicidade de recursos e simbologias sobre o a natureza do mal e a corrupção da alma em *Macbeth*. O contexto é baseado nas *Crônicas* de Raphael Holinshed, no entanto, profundamente alterado pelo dramaturgo na criação da tragédia.

Macbeth é um texto sucinto, que envolve a usurpação do trono escocês e o assassinato do rei legítimo, cujo enredo mostra as consequências trágicas que se abatem não só sobre o protagonista e sua cúmplice, mas sobre todo país; somente com a morte de Macbeth, o equilíbrio é restabelecido. A peça constitui uma ferramenta ideal para discutir questões políticas no teatro. Não apenas por tratar de uma matéria delicada como o regicídio, mas também por ser uma composição riquíssima em leituras e questionamentos. Reúne as indagações do inglês urbano diante de um mundo que se transforma mais rapidamente que a sensibilidade geral: o governante ideal e a tirania, o atrito entre o indivíduo e a instituição, a guerra, o papel da aristocracia na monarquia, a temperança e o excesso, o acaso e o livre arbítrio, são exemplos de indagações da mentalidade moderna presentes em peças shakespearianas em geral, e em *Macbeth* em particular.

Tendo em vista a natureza do objeto e do problema analisado, realizou-se uma investigação bibliográfica acompanhada de análise de documentos escritos. Contou-se com o uso da obra no idioma inglês, em edições recentes. Para citações, utiliza-se a tradução de

Barbara Heliodora (2016).

A INGLATERRA DE WILLIAM SHAKESPEARE

A urbanização, o crescimento da população e o desenvolvimento comercial que a Inglaterra experimentou no século XVII tornam Londres um centro em ebulição. O espetáculo teatral assume um papel crucial no cotidiano, abrangendo diversos setores da sociedade como o mais importante espaço de socialização, ao lado da igreja e do mercado. Segundo Franco (FARNAM e FRANCO, 2009, p. 47), pode-se dizer que, em nenhuma outra época à exceção do século V a.C. ateniense, o teatro tomou um espaço tão importante na vida social e cultural da cidade.

Entre 1570 e as primeiras décadas do século seguinte, Londres é palco da construção de diversas casas de espetáculo, entre as quais a primeira a receber o nome propriamente dito, de *teatro*, foi o *The Theatre*, aberto possivelmente em 1576, mesmo ano da inauguração do *The Curtain*, exatamente ao lado. O *Blackfriars Theatre*, inicialmente um mosteiro, foi convertido, aos poucos, em teatro fechado. Outra casa famosa, *The Rose* foi fundado em 1587, e *The Swan*, seu concorrente, em 1595, ambos às margens do Rio Tâmis. Em 1599, funda-se o *Globe Theatre*, a casa mais célebre de seu tempo, dita o primeiro teatro projetado e construído por atores, aberto pela companhia de William Shakespeare. A década de 1600 trouxe ainda o *Fortune Theatre* (1600), o *Boar's Head* (1601) e o *Red Bull Theatre* (1604)¹, entre outros, sendo, os dois últimos, exemplos de estalagens (*innyard*) convertidas em lugares de espetáculo, fenômeno comum tendo em vista a possibilidade de sucesso do empreendimento teatral.

É importante mencionar essa profusão de casas de espetáculo erguidas na segunda

¹ As datações foram retiradas de: FARNAM e FRANCO, 2009, p. 48; HELIODORA, 2008, p. 22. Ver também STEVENS e MUTRAN, 1989, p. 17.

metade do século XVI para ter-se em mente como o teatro participava da vida do inglês médio. Franco avalia que cada um desses locais possuía capacidade para abrigar entre 400 e 800 espectadores em locais fechados, e entre 1.000 e 3.000, em ambientes abertos. Se for levado em conta o número de teatros e o fato de a população londrina não passar de 250 mil ao fim do século, é possível estimar que não menos de 15% de toda cidade visitava cotidianamente os espaços dedicados à apresentação de espetáculos (FARNAM e FRANCO, 2009, p. 52).

A participação maciça da população no espetáculo secular era um fenômeno social novo. O desenvolvimento do teatro como um lugar específico para a atividade da encenação a partir das trupes itinerantes medievais é passível de comparação com a evolução da feira para o mercado das praças públicas, locais também definidores da vida social na Londres elisabetana. A aglomeração de pessoas movidas pelo teatro faz entrever uma sociabilidade reunida em torno do ato da representação, um modo efervescente de relacionar-se, que é traduzido na violenta e abundante subjetividade do teatro elisabetano, sobretudo na pena de Shakespeare.

CULTURA POLÍTICA

A subjetividade moderna não emerge à revelia das categorias de pensamento que fundamentavam a visão de mundo até então. A situação do teatro confirma esse raciocínio, visto apresentar-se como novo meio de expressão e divertimento mas, ao mesmo tempo, como lugar de experiência política e validação dos códigos que fundamentavam a vida social.

A contextualização política da obra de Shakespeare remete à ascensão da dinastia Tudor, com Henrique VII, que, após a batalha de *Bosworth Field*, encerra a Guerra das Duas Rosas (1455-1487) derrotando o então rei Ricardo III de York. Henrique VII trabalha pela eliminação sistemática de nobres partidários das facções que disputavam o poder com a autoridade monárquica. Com o enfraquecimento da nobreza, a dinastia Tudor assegura-se no

trono munida do discurso da salvação, aquela que tinha estancado o rio de sangue da guerra civil.

O perigo real ou imaginário de uma nova guerra civil foi a todos os momentos a pedra de toque para a qual os Tudors apelaram para a princípio consolidar e posteriormente ampliar ao máximo sua posição no poder. As próprias origens da dinastia, é claro, justificavam tal posição, já que a ascensão de Henrique Tudor, conde de Richmond, ao trono inglês encontrou apoio, ao menos em parte, pelo fato de ele ser solteiro e poder, portanto casar-se com Elizabeth de York, terminando assim a Guerra das Rosas. (HELIODORA, 1978, p. 48)

Em 1509, Henrique VII morre, legando a coroa a seu segundo filho, Henrique VIII. Famoso, hoje, pelo número de casamentos que teve, seus seis matrimônios, o afastamento de Roma, e a fundação da Igreja Anglicana. Seus atos buscavam garantir a descendência masculina, tendo em vista o receio de o país cair novamente em uma crise dinástica que faria retornar à guerra civil (HELIODORA, 1978, p. 50).

Quanto à fundação da nova igreja, para os objetivos desta análise, é importante ressaltar o que destaca Alfred Hart: “uma nova doutrina teocrática apareceu quando Henrique VIII tornou-se chefe da Igreja e uniu em si dois títulos até então distintos: Pontífice e Rei” (HART, apud HELIODORA, 1978, p. 50). A ideia medieval de que o Papa estava acima da autoridade temporal do rei é golpeada na aurora da modernidade, a reforma henriquina é decisiva para o estabelecimento da monarquia absoluta na Inglaterra, cujo ápice seria alcançado no reinado de Elizabeth. Entre 1558 e 1603, a estabilidade econômica, o fortalecimento da autoridade monárquica e a afirmação da Igreja Anglicana são o tripé que sustenta a simbologia real do governo absoluto.

A política dos soberanos desde Henrique VII obedecia a duas preocupações primordiais, que serão, inclusive, constantes no drama shakespeariano (sobretudo, em *Macbeth*): a garantia da sucessão legítima e o temor permanente da guerra civil.

A IDEIA DE ORDEM HIERÁRQUICA

É preciso considerar que, ao lidar-se com a inserção social e política do teatro elisabetano, lida-se com um conjunto de práticas artísticas em funcionamento dentro de uma sociedade. O cruzamento entre estética e política, ao ser abordado no nível da experiência comum, é visto por Jacques Rancière como *partilha do sensível*.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. [...] É um recorte do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define, ao mesmo tempo, o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. (RANCIÈRE, 2005, p. 16)

As práticas artísticas, como o fazer literário, a pintura, o teatro, portanto, manifestam-se na sociedade a partir de uma estética anterior, aquela que está na base da política, estética da experiência da vida em sociedade, que configura visibilidades e invisibilidades, a quem compete dizer o que diz e as funções da palavra. A arte é um conjunto de fazeres que, na visão de Rancière, “intervém na distribuição geral das maneiras de ser e formas de visibilidade”, a ficção torna-se assim uma forma de redistribuição de lugares, sobretudo quando se pensa no teatro como uma atividade pública (RANCIÈRE, 2009, p. 17). O teatro constitui um modo de cancha política da comunidade, uma vivência comum da sensibilidade. O palco não é, assim, somente uma superfície de madeira, mas uma experiência política coletiva através da ficção.

Já em Aristóteles (ARISTÓTELES, 2005), a *mimesis* é definida como *representação*, e encontra sua função na *pólis*, possuindo uma normatividade que a torna mais apreciável pelo conjunto dos cidadãos. A inerência do regime da arte e da experiência política estabelece uma analogia com a hierarquia social e política dos papéis em comunidade:

O primado representativo da ação sobre os caracteres [...], a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade.

(RANCIÈRE, 2009, p. 33)

A história não é uma sequência linear de visões de mundo monolíticas, que se quebram para dar lugar a outras. A visão de mundo inglesa dos séculos XVI e XVII corresponde a uma consciência milenar que se quebra aos poucos. Uma concepção teológica do cosmos sofre, paulatinamente, golpes de um racionalismo de ferro, que se difunde a partir da pena de Descartes, de Maquiavel, Copérnico, Montaigne e uma gama de tratadistas italianos, holandeses, ingleses e alemães pertencentes a todo ramo de conhecimento. No entanto, traços de uma concepção que perde hegemonia podem manter-se por muito tempo presentes. A visão teológica medieval é muito forte durante o período renascentista. Não somente em setores populares, a *intelligentsia* renascentista possuía profundas marcas de pensamento medieval coexistindo com o racionalismo moderno (BOQUET, 1989, p. 25). Um exemplo fundamental para os fins deste trabalho é a noção de *ordem hierárquica*.

Pode-se dizer que a própria conturbação do século favorece o fortalecimento de uma visão de mundo baseada na necessidade de uma ordem que estabeleça a posição natural para cada um dentro de uma hierarquia divinamente planejada. A sociedade é, assim, um organismo, espelho do corpo humano, que, por sua vez, é a imagem de Deus. Na anatomia da sociedade monárquica, a cabeça é o soberano, de modo que o poder do monarca está na ordem natural e necessária das coisas, assim como a cabeça rege o restante do corpo. A sociedade é um espelho do corpo, uma manifestação da unidade cosmológica disposta por Deus. Tal concepção é uma mistura entre a escolástica medieval remanescente e o humanismo renascentista, que dispara o pensamento científico a fim de comprovar matematicamente o arranjo teológico.

Nesse sistema cosmológico que amalgama o cristianismo medieval às especulações neoplatônicas redescobertas pelos humanistas, a unidade do plano divino é assegurada por um jogo de correspondência entre os diversos níveis de

conhecimentos, universo espiritual, macrocosmo do mundo físico, corpo político e social, microcosmo do ser humano. (BOQUET, 1989, p. 18)

Existe, portanto, uma correspondência entre o mundo físico (a natureza), o mundo político (a sociedade) e o corpo humano. Esses sistemas equivalentes são organizados na forma de degraus, em um desenho que ascende, a partir dos objetos inanimados e das menores formas de vida, aos anjos e arcanjos mais próximos a Deus. “O homem, semi-animal por sua sensualidade, semi-anjo por sua inteligência, ocupa aí uma posição central, tanto mais interessante quanto é o único ser a viver em sociedade” (BOQUET, 1989, p. 18).

Nesse arranjo metafísico em degraus, quanto mais distantes os seres se encontram do primeiro dos seres, mais imperfeitos são. A perfeição encontra-se no último nível acima, a eternidade é predicado dos corpos celestes e dos anjos. Abaixo, no mundo sublunar, o tempo consome os corpos, imperfeitos e animais.

O poder emana de cima. No clero, desde o papa, detentor da palavra de Deus, até a base, composta diversos graus inferiores da Igreja. No mundo secular, “a partir do imperador, a escala descende dos príncipes, duques, condes e demais vassallos até o povo miúdo” (ROSENFELD, 1996, p. 125). Assim, já que a força e a perfeição decorrem da cúpula para os degraus inferiores, jamais se conceberia, como assinala Anatol Rosenfeld, que o poder pudesse emanar do povo. “Ele se propaga de cima, dos mais elevados representantes de Deus” (ROSENFELD, 1996, p. 125).

O monarca está à cabeça da sociedade como Deus, à cabeça do universo. A ordem é o princípio da natureza e da sociedade. Tal como comanda a trajetória dos corpos celestes e sua hierarquia, Deus prescreve o lugar dos corpos na sociedade, e coloca no comando do Estado um homem cujo corpo torna-se sagrado. A teoria do corpo duplo do rei estabelece a distinção entre o monarca como indivíduo privado e como *persona ficta*: “o primeiro, homem particular, possui um corpo carnal submetido às mesmas contingências que o de seus súditos; o segundo

possui um corpo simbólico que não morre” (APOSTOLIDÈS, 1993, P. 13).

Sendo os atos do monarca a imanência da justiça e do saber divinos, a visão baseada na ordem hierárquica condenava, como o pior dos crimes, a rebelião. A cosmologia política do absolutismo monárquico vê a rebelião como um desvio da ordem prescrita, por isso, como um acontecimento fora da ordem das coisas, um fato que não deveria ser. A insurreição é o crime dos crimes – o pecado de Lúcifer. Sobretudo, a rebeldia contra o monarca, imagem do pai, rebelião do corpo contra a cabeça.

Como DEUS, Criador e Senhor de todas as coisas designou seus anjos e criaturas celestes para servir e honrar Sua majestade, assim também é Sua vontade que o homem, sua mais importante criatura sobre a terra, deva viver sob obediência de seu Criador e Senhor: e por isso, DEUS, quando criou o homem, deu a ele certos preceitos e leis, que deveria observar como a um juramento [...].²

A enorme *Homília sobre a desobediência e a rebelião*, dividida em seis partes, é publicada em 1573 com a intenção de cada parte ser lida em seis domingos consecutivamente. Trata-se de um texto que retoma e fortalece a condenação a todo tipo de rebelião contra o Estado, incorporando tal gesto no rol dos piores pecados, incrementa a ligação religiosa entre o súdito e a coroa e fornece copiosos exemplos bíblicos sobre o mal da ruptura da ordem sagrada. Shakespeare, então, tinha em torno de nove anos de idade, e provavelmente ouviu a leitura desse texto emergencial, bem como da exortação sobre a obediência e outras homílias, em Stratford ao longo de sua infância e adolescência.

Segundo Barbara Heliodora, é preciso considerar o enfoque político do ensino religioso ministrado pela Igreja Anglicana durante a formação do jovem William Shakespeare.

² “As God the creator and Lord of all things appointed his angels and heavenly creatures in all obedience to serve and to honor his majesty: so was it his will that man, his chief creature upon the earth, should live under the obedience of his creator and Lord: and for that cause, God, as soon as he had created man, gave unto him a certain precept and law, which he should observe as a pledge”. *Homily against disobedience and wilful rebellion*. Book of Homilies. Toronto: Ian Lancashire, 1994. Tradução minha.

O que parece é que a presença das homílias na visão shakespeariana do processo político vai muito mais fundo [...]. A tradição medieval de visão global do universo aliada a uma identificação intelectual, emocional e religiosa da primazia da ordem no Estado acima de qualquer outra preocupação parece ter marcado permanentemente aquela mente dotada e capaz. [...] William Shakespeare iria buscar nessa ideologia político-religiosa a própria essência de sua visão do homem e do Estado. (HELIODORA, 1978, p. 67)

O caráter dual dos ensinamentos das homílias, que dividiam o universo e a natureza humana em um eterno conflito entre ordem e desordem, ou bem e mal, impregna a mentalidade inglesa. O teatro de Shakespeare é tributário dessa sensibilidade e do espetáculo da política absolutista. É importante ter em mente a visão hierárquica de mundo para compreender com mais propriedade a dimensão do crime de regicídio, e, por conseguinte, a razão de seu uso na tragédia.

MACBETH: A QUEBRA DA ORDEM E O MAL DEFLAGRADO

Muito embora as circunstâncias da composição de *Macbeth* sejam incertas, um detalhe a não se negligenciar é o reconhecido interesse do Rei Jaime I pela área da demonologia, o estudo das manifestações do mal entre os homens. O rei dedicava-se profundamente a esse campo de estudos, considerando-o parte da teologia (JAMES I, 1597, pp 5-7). No ano em que ascendeu ao trono inglês, Jaime expede um Ato contra a Bruxaria – *Act against Conjuraton, Witchcraft and dealing with evil and wicked spirits*, que altera a jurisdição dos processos de bruxaria e possessão demoníaca das cortes eclesiásticas para a justiça comum. Em 1597, o rei publica *Daemonologie*³, uma obra em forma de diálogo, dividida em três livros, abordando as diversas maneiras pelas quais as entidades malignas persuadem o homem, bem como os métodos de adivinhação, necromancia e magia negra em geral.

A inclinação do rei Jaime ao assunto foi o terreno fértil em que Shakespeare cultivou

³ James I, *Daemonologie, In Forme of a Dialogue, Divided into three Books*, 1597, publicado por Project Gutenberg, disponível em <http://www.gutenberg.org/>, acessado em 26 de junho de 2018.

esse drama rico em simbologia. Há muito, o dramaturgo explorava a essência do mal nas relações humanas, isso pode ser verificado constantemente desde *Ricardo III*, que data de 1593, até *Otelo*, composta em 1604, pouco antes de *Macbeth*. Tal interesse em sondar as enfermidades da natureza humana encontra, na feitura do drama aqui analisado, oportunidade de trabalhar uma grande gama de alegorias do mal.

O esqueleto da intriga não exige muito esforço do leitor: o general Macbeth, o melhor em qualidades entre todos os súditos do Rei Duncan, no auge de seu heroísmo, após suprimir uma rebelião, é confrontado com feiticeiras que, ao lhe projetarem um futuro em que é rei, despertam-lhe a ambição, desencadeando um processo de agonia no protagonista, esmagada entre a pretensão e a insegurança. Sua esposa e cúmplice atua no sentido de desbaratar suas dúvidas, e, já no Ato II, o feito crucial tem lugar no leito onde Macbeth assassina seu rei, parente e hóspede, iniciando a cadeia de acontecimentos que o levará ao declínio moral, psicológico e, por fim, à morte. Por conta de manter a coroa, o herói trágico precisa empreender uma série de outros crimes, processo que resultará em banhos de sangue por todo o reino. Shakespeare, no entanto, submete o enredo simples, a pedra bruta, aos golpes de seu gênio, de modo a esculpir a tragédia da ambição, ou da imaginação – como a chamou Harold Bloom (2001, p. 663), da linguagem (GALIAN, 2010, p. 198), ou ainda do tempo – como lê Agnes Heller (2005, p. 20). *Macbeth* é uma ponderação sobre o rompimento e o restabelecimento da ordem política e suas reverberações cósmicas – uma reflexão sobre a possibilidade de o humano atentar contra a natureza e sobre a essência do mal como manifestação de um desequilíbrio na cadeia dos seres.

A partir de agora, é preciso tratar do tema específico da perturbação da ordem instituída. A seguir, serão abordadas a constituição do corpo político sagrado na peça e sua violação, para, em seguida, analisar-se como Shakespeare caracteriza a perturbação da ordem cósmica e a instauração da tirania.

ACABOU-SE O VINHO DA VIDA: O REGICÍDIO

Viu-se, anteriormente, que os *Books of Homilies* escritos pela Igreja Anglicana durante a infância de Shakespeare funcionaram como poderosos difusores da monarquia como guardiã da ordem natural da sociedade. Apesar de tal gesto servir aos propósitos da linhagem Tudor, e a igreja ser, de fato, um instrumento político utilizado abertamente pela monarquia, não se pode encarar a visão de mundo hierárquica como algo incutido artificialmente na cabeça dos sujeitos por um governo interessado. A visão de mundo segundo a qual o estado das coisas foi concebido por Deus é enraizada e generalizada: o que a Igreja Anglicana faz é fortalecer esse conceito diante de um contexto instável para a política e a sociedade inglesa. Para tanto, basta lembrar as revoltas dos camponeses anabatistas, a execução de Mary Stuart, a Conspiração da Pólvora, entre outros fatos de grande repercussão que, durante a vida de Shakespeare, misturam as motivações políticas e econômicas à crise de consciência que a fragmentação da fé católica representou.

O reinado de Elizabeth lançou mão do discurso teológico contra a rebelião porque a teologia também é um campo de batalha. O historiador Christopher Hill, em seu estudo sobre as versões da Bíblia e as revoluções inglesas no século XVII, aponta que, até 1660, data da restauração do governo após a Revolução Gloriosa, a Bíblia era o centro de sustentação de todo discurso sobre o poder e base de toda legitimidade política (HILL, 2003, p. 563). Isto é, ainda levaria muito tempo para que o paradigma da ordem do Estado deixasse de ser religioso, e, por conseguinte, figurado em termos de bem e mal como *topos* de ordem e caos.

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

Duncan, na peça, é um rei conhecido publicamente por suas virtudes. Ao conceder a Macbeth o título de *thane* de Cawdor revela generosidade, e mostra confiança ao hospedar-se na morada deste súdito. A maneira como Shakespeare tece as qualidades privadas de Duncan é útil para que sua morte tenha mais peso na fabricação do clima de tirania após o regicídio. Assim, as virtudes particulares da pessoa de Duncan convergem para as virtudes públicas da *persona* real. O rei, corpóreo, particular, encarna com mais precisão o Rei – incorpóreo, público, encarnação do Estado, da Justiça, do Saber⁴. Os dois corpos do rei encontram, em Duncan, uma convergência nada gratuita. O assassinato de um rei injusto não teria o efeito desejado na tragédia.

Atormentado por seus pensamentos, o próprio protagonista pondera sobre as virtudes do rei:

MACBETH

Devia interditar o assassino
 Não tomar eu mesmo o punhal.
 Duncan, além do mais, tem ostentado
 Seu poder com humildade, e tem vivido
 Tão puro no alto posto, que seus dotes
 Soarão, qual trombeta angelical,
 Contra o pecado que o destruirá.⁵ (I, vii)

O assombro de Macbeth é profético. Apesar de saber que “a justiça conduz a nossos lábios o cálice que envenenamos” (I, vii), esporeia sua ambição além dos limites do medo sobre as consequências. Isso torna sua rebelião um ato voluntário, uma escolha consciente do próprio erro. A angústia da escolha é, de fato, o fio que atravessa a tragédia. “E se falharmos?” (I, vii), pergunta à esposa. O mergulho na imaginação do protagonista ocorre, nos dois primeiros atos, pela dúvida sobre realizar ou não o crime, e nos atos seguintes, pelos resultados

⁴ Sobre a teoria dos dois corpos do rei, ver APOSTOLIDÈS, 1993, pp. 13-23, e KANTOROWICZ, 1998.

⁵ “[MACBETH] First, as I am his kinsman and his subject, / Strong both against the deed; then, as his host, / Who should against his murderer shut the door, / Not bear the knife myself. Besides, this Duncan / Hath borne his faculties so meek, hath been / So clear in his great office, that his virtues / Will plead like angels, trumpet-tongued, against / The deep damnation of his taking-off.” SHAKESPEARE, William. 2016. pg 40. Trad. Barbara Heliodora.

de sua escolha.

A própria Lady Macbeth, que a maior parte dos leitores vê como portadora de uma ambição inconsequente, roga aos espíritos para se ver livre da própria consciência:

LADY MACBETH

[...] Dai-me o sangue grosso
Que impede e corta o acesso do remorso;
Não me visitem culpas naturais
Para abalar meu sórdido propósito,
Ou me fazer pensar nas consequências;
Tomai, neste meu seio de mulher,
Meu leite em fel, espíritos mortíferos!⁶ (I, v)

A intenção dessa exposição é assinalar que o regicídio não é um ato cego. Shakespeare demonstra claramente que o guerreiro possui, em seu parco intelecto e fértil imaginação, uma noção suficientemente sólida da hierarquia política e sua sacralidade.

A analogia com o instrumento dos anjos não é gratuita, a figura de Duncan é envolta em palavras que sugerem a santidade de sua função e de sua pessoa. Se a trombeta angelical soar contra o pecado, Macbeth, após assassinar Duncan, não pode sequer pronunciar a palavra “Amém” (II, ii). A partir daquele momento, ele perde a própria humanidade, como dissera antes de decidir-se: “ousou tudo o que convém a um homem, / quem ousa mais, homem não é.” (I, vii).

A fala de Macduff ao descobrir o cadáver de Duncan é precisa na caracterização do rei como investido por Deus:

MACDUFF

Horror, horror, horror!
Língua nem coração podem dizê-lo!

MACBETH, LENOX

Mas o que houve?

MACDUFF

⁶ “[LADY MACBETH] [...] Make thick my blood. / Stop up the access and passage to remorse, / That no compunctious visitings of nature / Shake my fell purpose, nor keep peace between / The effect and it! Come to my woman’s breasts, / And take my milk for gall, you murd’ring ministers.” *Ibidem*, pg 25.

O caos realizou sua obra-prima!
 O assassino sacrílego violou
 O templo ungido do Senhor,
 Roubando sua vida!⁷ (II, iii)

A referência do corpo do rei como templo de Deus é muito significativa na criação de um ambiente de ruptura da ordem sagrada resultante do assassinato: “o caos realizou sua obra-prima”. Nessa fala, o atentado contra a pessoa de Duncan é precisamente figurado como um atentado contra Deus.

Não apenas Duncan é descrito em termos do direito divino dos reis, mas também é providencial a presença do rei Eduardo, o Confessor, na peça. Eduardo é uma figura de referência para a conjunção entre a autoridade política e religiosa. Sua santidade foi reconhecida pela Igreja Católica com sua canonização em 1161, aproximadamente cem anos após sua morte. Foi o primeiro monarca inglês de que se tem registro a utilizar-se do toque régio com intenção de curar escrófulas de seus súditos e tornou-se paradigma da imagem do rei com habilidades taumátúrgicas, isto é, o rei dotado da capacidade operar milagres. Em *Os reis taumaturgos*, estudo de Marc Bloch sobre a tradição da cura pelo toque, o historiador salienta que “o milagre régio apresenta-se sobretudo como a expressão de certo conceito de poder político supremo” (BLOCH, 1999, p. 69). O toque taumátúrgico de Eduardo é, inclusive, mencionado na cena III do ato IV:

MALCOLM

Por favor, o Rei sai hoje?

MÉDICO

Sai, senhor, pois um bando de infelizes
 Espera a sua cura: suas doenças
 Derrotam toda arte; mas Seu toque
 De tão santas que o céu Lhe fez as mãos,
 As cura logo.⁸ (IV, iii)

⁷ “[MACDUFF] O horror, horror, horror! / Tongue nor heart cannot conceive nor name thee! / [MACBETH & LENNOX] What’s the matter? / [MACDUFF] Confusion now hath made his masterpiece. / Most sacrilegious murder hath broke ope / The Lord’s anointed temple, and stole thence / The life o’ th’ building!” *Ibidem*, pg 55.

⁸ “[MALCOLM] Comes the king forth, I pray you? / [DOCTOR] Ay, sir; there are a crew of wretched souls / That

Eduardo em *Macbeth* não possui falas e nem mesmo aparece em cena. Sua importância na peça reside em fornecer a Malcolm, filho de Duncan, as hostes de soldados ingleses que desbaratarão as forças de Macbeth, além de servir como antítese do tirano escocês.

LORDE

Sei que o filho de Duncan,
De cuja herança o tirano privou,
Vive na corte inglesa, e é recebido
Por Eduardo, o piedoso, com tal graça,
Que a crueldade da fortuna em nada
Lhe tira o alto respeito. La Macduff
Foi procurar a intercessão do Rei santo
Pra despertar Northumberland e Siward
Pra que, com Sua ajuda (e o apoio d'Ele,
Lá no céu), nós possamos novamente
Dar carne à mesas, sono às nossas noites,
Livrar de sangue festas e banquetes,
Fazer juras leais [...] ⁹ (III, v)

O rei ungido da Inglaterra intervirá para restabelecer o equilíbrio rompido na Escócia. A desordem geral provocada pelo regicídio é caracterizada, nessa fala, em termos de fome, violência e vigilância insone. Os espíritos escoceses também se encontram corrompidos, não é possível “fazer juras leais”. Todos os níveis da vida humana estão corrompidos pelo atentado de um homem à ordem natural.

Verificada a sacralidade do corpo de Duncan, cujas virtudes pessoais também são

stay his cure. Their malady convinces / The great assay of art, but at his touch— / Such sanctity hath heaven given his hand— / They presently amend.” *Ibidem*, pg 105.

⁹ “[LORD] The son of Duncan— / From whom this tyrant holds the due of birth— / Lives in the English court and is received / Of the most pious Edward with such grace / That the malevolence of fortune nothing / Takes from his high respect. Thither Macduff / Is gone to pray the holy king upon his aid / To wake Northumberland and warlike Siward, / That by the help of these—with Him above / To ratify the work—we may again / Give to our tables meat, sleep to our nights, / Free from our feasts and banquets bloody knives, / Do faithful homage [...]” *Ibidem*, pg 86.

exaltadas a fim de figurá-lo como modelo de bom príncipe, pode-se voltar a atenção para os outros elementos cruciais dessa análise: a corrupção a natureza deflagrada pelo regicídio e a representação do tirano.

AVERMELHAR A IMENSIDÃO DO MAR: A CORRUPÇÃO DA NATUREZA

A violação do corpo do rei, templo ungido de Deus, é o momento a partir do qual não há retorno, o selo do destino de Macbeth e a condenação da própria Escócia. Mas não é possível ignorar que a peça, antes mesmo do ato, já é imersa em uma atmosfera de trevas. O início com as bruxas e o desencadear dos planos de Macbeth revelam que seu pecado não é exatamente o ato concreto do regicídio, mas sim a ambição, que inevitavelmente já trazia consigo, e foi conduzida até o ponto da desmedida.

O clima da Escócia é deletério desde o início da peça, como que infectado por uma desordem cósmica que se manifestará concretamente na morte de Duncan, e, a partir dali, deflagrará o mal que preenche a tragédia. Se o bom é mau e o mau é bom, como dizem as bruxas, e se o dia é lindo e feio ao mesmo tempo, como diz Macbeth em sua primeira fala, a peça já se inicia com a ordem hierárquica em estado de dissolução. Segundo Barbara Heliodora,

a quebra da ordem, a inversão dos valores, a desordem do homem, no Estado e na natureza são a própria tônica em *Macbeth*, propostas pelas três bruxas em I.i com *Fair is foul, and foul is fair*, representada por Macbeth em sua primeira entrada, com *So foul and fair a day I have not seen*, e ilustrada pela ação da morte de Duncan, em que a noite e o lúgubre canto da coruja são o acompanhamento do ato com o qual Macbeth fere sua condição de súdito, de hospedeiro e de parente, matando deslealmente e, ainda mais deslealmente, tentando jogar a culpa em outros. (HELIODORA, 1978, p. 191)

A dissolução das fronteiras entre bem e mal declarada de começo revelam uma tragédia que escapa ao maniqueísmo, isso porque não há um poder do bem vigilante em Macbeth,

apenas um estado de contaminação generalizada. Há um rei ungido que é assassinado em um cenário de desequilíbrio cósmico, mas Macbeth não sofre uma retaliação divina. O cosmos não se reorganiza para puni-lo. Sua tirania é exercida livremente, contando inclusive com o assassinato de crianças e mulheres (IV, ii), sem que Deus interfira ou puna. Agnes Heller fala sobre a ausência da providência divina nas tragédias shakespearianas:

É verdade que quase todos os assassinatos serão vingados direta ou indiretamente, os tiranos encontrarão uma morte violenta mais cedo ou mais tarde, e as maldições se efetivarão. Os indivíduos maus enfrentam o merecido castigo; [...] embora os assassinos encontrem uma morte violenta, o mesmo acontece a muitos inocentes, sejam homens, mulheres ou crianças. Goneril e Regana morrem, mas também Cordélia e os jovens príncipes, que não fizeram mal algum. Os bons morrem juntamente com os maus. Em um sentido, os dramas de Shakespeare forçam o espectador atento a voltar-se para o antigo paradoxo da providência divina, familiar desde o profeta Amós. Por que Deus consente que o inocente sofra e morra juntamente com o mau? Shakespeare não faz esta pergunta. Sua história não é providencial. Em sua história, a contingência governa em meio a regularidades. Em sua história, não há nada paradoxal no sofrimento do inocente; é o resultado da maldade humana, da dura sorte, da infeliz coincidência de fatores heterogêneos. (HELLER, 2005, p. 20-21)

A punição vem da espada de Macduff, auxiliado pelas tropas encabeçadas por Malcolm. Não há processo divino expiatório: o pêndulo trágico, que determina que o erro do herói retorne a ele em forma de punição, não é disparado por Deus, mas por homens. Se Macbeth sofre a consequência de seu crime, é pela ação dos antagonistas munidos dos valores e virtudes ideais. Portanto, Shakespeare traduz, no drama, uma visão menos religiosa do que seria de se esperar, tomando como foco as relações humanas desapropriadas de qualquer intervenção divina. Utiliza os conceitos do direito divino para comunicar um discurso que, indiretamente, fala sobre o bom e o mau governo sem, abertamente, oferecer-se à doutrina eclesiástica ou à obediência cega do estatuto monárquico. “Shakespeare era um poeta dramático, não um teólogo ou político”, diz Barbara Heliodora (1978, p. 322), e continua: “nem o interesse nem o zelo compeliavam-no a dogmatizar”.

Deus não está em *Macbeth*, mas certamente não se pode falar o mesmo sobre o mal.

Segundo Anatol Rosenfeld (1996, p. 134), “O mal, na obra de Shakespeare, [...] é de substancialidade maciça: alastrando-se, contagia e corrompe o universo, e isso com tamanha força que seria ridículo considerá-la mera negação [do bem]”. O desfecho não concede uma retribuição justa aos crimes de Macbeth. A tragicidade da obra resulta do choque entre a materialidade do mal sob a forma de corrupção e valores como lealdade, ordem e justiça, encarnados por seus antagonistas.

A natureza corrompida em *Macbeth*, desequilibrada, é a forma constante que o dramaturgo faz para representar o estado de desordem deflagrado na noite do assassinato do rei Duncan. As palavras que Shakespeare coloca na boca do próprio regicida vinculam no mesmo plano o crime político e o atentado contra o mundo natural:

MACBETH

[...] O rei
 Jazia ali em seu sangue dourado;
 Cada talho feria a natureza
 Para admitir a ruína [...].¹⁰ (II, iii)

A natureza em desordem rodeia tudo o que diz respeito ao regicídio. Ao encorajar o marido e a si mesma para planejar o ato, Lady Macbeth conjura entidades para tornar seu leite em fel: “Tomai, neste meu seio de mulher, / Meu leite em fel, espíritos mortíferos!” (I, iv) Na noite do regicídio, Banquo, no pátio do castelo de Macbeth, diz a seu filho:

BANQUO

O céu é econômico;
 Apagou suas velas. Pega aqui.
 Algo me chama que parece um chumbo
 No entanto, não dormi.¹¹ (II, i)

¹⁰ “[MACBETH] Here lay Duncan, / His silver skin laced with his golden blood, / And his gashed stabs looked like a breach in nature / For ruin’s wasteful entrance [...]” *Ibidem*, pg 57.

¹¹ “[BANQUO] There’s husbandry in heaven; / Their candles are all out. Take thee that too. / A heavy summons lies like lead upon me, / And yet I would not sleep.” *Ibidem*, pg 35.

A ausência do sono é característica desse estado de desequilíbrio. O próprio protagonista *assassina o sono* (II, ii) no momento em que comete seu crime noturno. A insônia acompanhada da escassez de luz conduz o humor do drama. A noite será referida inúmeras vezes como o palco de ações horrendas dos homens, que à luz do dia não têm lugar.

No mesmo ato, um pouco antes do corpo do rei ser descoberto, Lennox comenta o clima incomum daquela noite, em nova referência ao desequilíbrio da natureza:

LENOX

A noite foi inquieta. Onde dormia,
O vento derrubou as chaminés,
E dizem que no ar gemeu a morte,
Profetizando em tons assustadores
Terríveis combustões e desatinos
Paridos de má hora. A ave aziaga
Piou a noite inteira. E a Terra, dizem,
Tremeu de febre.¹² (II, iii)

É possível notar, pela leitura desse trecho, como a notícia da morte do rei é antecipada pelo mundo natural antes de ser descoberta pelos personagens. O cosmos sofre a desordem provocada pelo assassinato de um príncipe legitimado por Deus. O princípio fundamental do universo, a ordem, é rompido e a instauração da desordem é reproduzida em toda natureza: “A desordem em um certo nível repercute em todos os outros: se um súdito mata o rei, o chacal destronará o leão” (BOQUET, 1989, p. 19). Assim, Rosse comenta a escuridão incomum de uma noite que se insurge contra a luz do sol, ou de um dia que tem vergonha de aparecer, e a inversão da hierarquia natural:

ROSSE

É dia,
Mas o negror da noite sufoca a tocha exausta.
É só a noite ou vergonha do dia

¹² “[LENOX] The night has been unruly. Where we lay, / Our chimneys were blown down and, as they say, / Lamentings heard i' th' air, strange screams of death, / And prophesying with accents terrible / Of dire combustion and confused events / New hatched to the woeful time. The obscure bird / Clamored the livelong night. Some say the Earth / Was feverous and did shake.” *Ibidem*, pg 54.

Que enterram em negror todo este
Quando a luz viva o devia beijar?

VELHO

É anormal, como o ato perpetrado.
Na terça-feira um falcão altaneiro
Foi trucidado por uma coruja¹³ (II, iv)

O falcão morto por uma coruja funciona como presságio do súdito que destrona o rei e é a reprodução cosmológica perfeita da rebelião de Macbeth. Pode-se dizer que é a melhor exposição presente na peça do encadeamento entre fenômenos políticos e naturais, a relação entre o microcosmo e o macrocosmo, de acordo com a visão hierárquica de mundo em situação de quebra da ordem. A natureza corrompida é figurada, em seguida, como a visão horrorosa de animais portadores de uma força devoradora, que devora a si mesma:

ROSSE

E os cavalos de Duncan (muito estranho),
Exemplos de beleza e agilidade,
Como feras fugiram da cocheira,
Negando obediência e parecendo
Estar em guerra.

VELHO

E se comeram, dizem.

ROSSE

Comeram; para espanto dos meus olhos
Que tudo viram.¹⁴ (II, iv)

SANGUE PEDE SANGUE: O TIRANO

O regicídio instaura o desequilíbrio. Macbeth destruiu sua legitimidade com o primeiro assassinato e continua a assassinar pensando estar protegido pela profecia. A Escócia do tirano

¹³ “[ROSS] By th' clock 'tis day, / And yet dark night strangles the travelling lamp. / Is 't night's predominance or the day's shame / That darkness does the face of Earth entomb / When living light should kiss it? [OLD MAN] 'Tis unnatural, / Even like the deed that's done. On Tuesday last, / A falcon, tow'ring in her pride of place, / Was by a mousing owl hawked at and killed.” *Ibidem*, pg 60.

¹⁴ “[ROSS] And Duncan's horses—a thing most strange and certain— / Beauteous and swift, the minions of their race, / Turned wild in nature, broke their stalls, flung out, / Contending 'gainst obedience, as they would / Make war with mankind. / [OLD MAN] 'Tis said they eat each other. / [ROSS] They did so, to th' amazement of mine eyes / That looked upon't.” *Idem*.

é descrita como um reino afogado na morbidez, doença e fome, reflexos diretos da governança de um homem insurgido contra a ordem divina: “o crime de Macbeth, obscurecendo o sol, é uma queda na pura negatividade do mal” (BOQUET, 1989, p. 29). A resposta de Rosse à indagação de Macduff, no ato IV é representativa de como Shakespeare pinta o reinado do tirano:

MACDUFF

E a Escócia continua a mesma?

ROSSE

Ai, ai,
Quase com medo de se conhecer.
Não é mais nossa mãe, é nossa tumba,
Onde só o ignorante ainda ri,
Onde o uivo de dor que corta o ar
Vibra sem ser notado; e onde a dor
Mesmo violenta parece rotina,
E ninguém sabe por quem dobra o sino.
O homem bom dura menos que a flor,
Por morte ou por doença.¹⁵ (IV, iii)

Segundo Barbara Heliodora (1978, p. 93), “na falta de uma educação universitária, as homílias anglicanas constituíram a mais forte base interpretativa de William Shakespeare”. Assim, a ética propagada pelo *Book of Homilies* é um referencial do dramaturgo, seja para se comunicar mais facilmente com seu público, seja por fazer parte de suas próprias categorias de pensamento acerca do fenômeno cosmo-político:

Subtraia-se os Reis [...] e tais estatutos da ordem de DEUS, e homem nenhum cavalgará ou andará pela estrada sem ser roubado, homem nenhum dormirá em sua casa ou em sua cama sem ser assassinado, homem nenhum manterá sua esposa, filhos e propriedade em paz, todas essas coisas serão comuns, e, disso, seguirá necessariamente toda sorte de estrago e total destruição de almas, corpos, propriedades e comunidades.¹⁶

¹⁵ SHAKESPEARE, Wiliam. 2016. pg 40. Trad. Barbara Heliodora. “[MACDUFF] Stands Scotland where it did? / [ROSS] Alas, poor country! / Almost afraid to know itself. It cannot / Be called our mother, but our grave, where nothing, / But who knows nothing, is once seen to smile; / Where sighs and groans and shrieks that rend the air / Are made, not marked; where violent sorrow seems / A modern ecstasy. The dead man’s knell / Is there scarce asked for who, and good men’s lives

Expire before the flowers in their caps, / Dying or ere they sicken.”

¹⁶ *Book of Homilies*. Toronto: Ian Lancashire, 1994: “Take away Kings [...] and such estates of GOD’s order, no

Vê-se em *Macbeth* uma manifestação da visão de mundo das homílias da Igreja Anglicana. A ordem monárquica é o sustentáculo criado por Deus para proteger a sociedade do caos. Assim, nota-se na tragédia, como nas demais peças de Shakespeare, que a noção de ordem do Estado propagada religiosamente faz parte da imaginação constituinte do autor.

Macbeth coloca em questão o problema da tirania. O tirano é visto como um homem que exerce o poder desmedidamente, sem nenhum escrúpulo por valores básicos da existência humana, como a honra, a liberdade e a vida. A tragédia, a rigor, possui dois regicídios – o do rei Duncan e o do rei Macbeth. O primeiro deles deflagra o mal sobre o país, o segundo expia o erro trágico e reequilibra a natureza por possibilitar a coroação de Malcolm.

O regicídio, portanto, não é um ato condenável *a priori* para Shakespeare. Macbeth perde o direito no momento em que ascende ao trono ferindo a ordem ideal e conserva-se ilegítimo por, sistematicamente, violar seus súditos. Shakespeare, mais consciente dos processos de poder do que se pode imaginar, discerne perfeitamente que o bom e o mau governo são atributos decisivos para a legitimidade real.

O protagonista reúne em si as características do anti-rei diabólico, em conluio com entidades não-cristãs. No último ato, pode-se verificar, repetidas vezes, que o protagonista é referido como demônio, cão do inferno, comandante de hordas infernais e outros referentes do anticristo.

O primeiro autor da dita rebelião, a raiz de todos os vícios e mãe de todas as maldades, foi Lúcifer, que, rebelando-se contra a Majestade de Deus, do mais brilhante e glorioso Anjo, tornou-se o mais negro e mais terrível monstro e Diabo.¹⁷

man shall ride or go by the highway unrobbed, no man shall sleep in his own house or bed unkilld, no man shall keep his wife, children, and possession in quietness, all things shall be common, and there must needs follow all mischief, and utter destruction both of souls, bodies, goods, and commonwealths.” Tradução minha.
¹⁷ *Book of Homilies*, apud HELIODORA, 1978, p. 318.

Paralelamente à figuração de Macbeth como rebelde, as homílias localizam a raiz de toda rebelião no seio do anticristo, o que torna sensivelmente significativos os termos em que Macbeth é caracterizado. No entanto, o herói shakespeariano foge à simples caracterização como vilão digno de ódio por conservar em si, em agonia, sua antiga humanidade, constantemente torturada - “tenho a alma cheia de escorpiões” (III, ii). Seu lado desumano, matando sistematicamente procura enterrar a dor da perda de seus antigos valores, sem jamais conseguir até que o próprio personagem pereça.

A instrumentalização política do crime de regicídio tornava possível sua veiculação na tragédia sob a forma de *tiranicídio*. A visão do direito divino dos reis, como consagração de um príncipe pela graça de Deus, torna possível a Shakespeare exibir sem hesitar a morte de um rei transfigurado. E, tirano que era, a morte de Macbeth é violenta e complementada com a exposição de sua cabeça – a destruição do mal pela cabeça está de acordo com a própria ideia da hierarquia das partes sobre o todo.

A restauração do equilíbrio cosmo-político é sugerida com a frase final de Macduff, portando a cabeça do tirano, “o tempo agora é livre” (V, ix). A legitimidade do poder é reassegurada na consagração do filho de Duncan, Malcolm, anunciada ao final da peça. Shakespeare, assim, leva o desfecho à glorificação de um antepassado de Jaime I, seu rei e protetor de sua companhia de teatro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurou-se demonstrar como o ato do regicídio é utilizado por William Shakespeare para desencadear uma ruptura cosmológica em *Macbeth*, expondo a construção da imagem do príncipe legítimo assassinado e a maneira que o dramaturgo teceu a natureza em estado de dissolução. A hipótese da inerência entre o regicídio e o desequilíbrio do cosmos amparou-se

em uma breve apresentação da mentalidade inglesa do século XVII, com ênfase na visão de mundo hierárquica, um modo de pensar o universo e a sociedade como uma sequência encadeada de partes dispostas por Deus. A política foi tomada como discurso sobre o poder e sobre a distribuição dos lugares sociais. Isso permite ver o teatro, espaço específico de representação, como lugar onde se desenrola a relação entre a poética e a política.

Em tempos como os atuais, de uma banalidade tal da violência que, diariamente, é-se levado a pensar nos limites entre a ordem e o caos, *Macbeth* é quase tão atual quanto no período em que foi composta. Dispensado de pensar em termos absolutos sobre o encadeamento divino do universo, como o fazia o espectador elisabetano, o leitor atual não está, no entanto, desincumbido de pensar a inerência entre a desordem política e o caos social.

REFERÊNCIAS

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

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

BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos : o caráter sobrenatural do poder régio na França e na Inglaterra**. Tradução de Júlia Mainardi. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

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

BOOK OF HOMILIES. Homily on Obedience. In: **Book of Homilies**. Toronto: Ian Lancashire, 1994.

_____. Homily against disobedience and wilful rebellion. In **Book of Homilies**. Toronto: Ian Lancashire, 1994.

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

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

GALIAN, Dante Marcelo Claramonte. O Bem, o Mal – é tudo igual? O drama das palavras e paixões em *Macbeth* de Shakespeare. **Memorandum**, nº 23, pp 198-209, UFMG, 2010.

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

_____. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.

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

HILL, Christopher. **A Bíblia Inglesa e as revoluções do século XVIII**. Tradução de Cynthia Marques. Rio de

Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

JAMES I, **Daemonologic, In Forme of a Dialogue, Divided into three Books**, 1597, publicado por Project Gutenberg, disponível em <http://www.gutenberg.org/>, <http://www.gutenberg.org/ebooks/25929>, acessado em 26 de junho de 2018.

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

_____. **O Inconsciente Estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Londres: Penguin, 2015.

STEVENS, Kera; MUTRAN, Munira. **O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare**. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Global Editora, 1988.

Recebido em: 04/04/2018

Aceito em: 31/07/2018