

Tensões Políticas e Históricas em Shakespeare e na Renascença

Carlos Roberto Ludwig¹

Resumo: Discutirei, neste artigo, como elementos históricos da era elisabetano-jacobina são sugeridos ou mencionados no drama de Shakespeare, em particular em **Macbeth**. Demonstrarei elementos políticos e históricos que estão imbricados nas peças de Shakespeare, os quais não são mais visíveis ao público contemporâneo de hoje. São dados que subjazem no pano de fundo das peças, que era comum para o público da época. Dentre tais elementos, figuram a doutrina da retribuição divina, a resistência passiva aos reis, o tiranicídio, a monarquomachia e a teoria dos dois corpos do rei. As reações à tirania, à usurpação do trono e à violação da soberania humana e divina provocavam tensões políticas e psicológicas perturbadoras da ordem em **Macbeth**. Esses conflitos reverberam não só na esfera política e no macrocosmos e no microcosmos, mas também nas reações e gestos das personagens da peça.

Palavras-Chave: Tensões Políticas e História; Paranoia; Consciência; Macbeth.

***Abstract:** I will discuss in this essay how historical issues from the Elizabethan Age are suggested or mentioned in Shakespeare's drama, particularly in **Macbeth**. I will point out political and historical issues that are embedded in Shakespeare's plays, which are not visible to our contemporary audience any longer. Those are data that undermine the background of the plays, which was very common to audience of Shakespeare's time. Among these elements, there are the doctrine of divine, the passive resistance to the kings, the tyrannicide, monarchomachy, and the king's two bodies theory. The reactions to tyranny, the usurpation of the throne and the violation of human and divine sovereignty provoked political and psychological tensions that disturbed the order in Macbeth. Those conflicts echoed not only in the political domain, macro-cosmos and micro-cosmos, but also in the reactions and gestures of the characters of the play.*

***Key-Words:** Political and Historical tensions; Paranoia; Conscience; Macbeth.*

Introdução

Interpretar uma obra como **Macbeth**, de William Shakespeare, é uma tarefa que causa certo desconforto. O que dizer sobre Shakespeare, um autor revisitado constantemente por poetas, filósofos, pela crítica literária,

¹ Professor do curso de Letras da Universidade Federal do Tocantins (UFT), atuando como coordenador e Docente Permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras do Campus de Porto Nacional. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: ludwig.crl@gmail.com e carlosletras@uft.edu.br.

pelo cinema e pelo público leigo? É possível dizer algo original de uma obra de um autor canônico como William Shakespeare? Talvez seja bastante difícil dizer algo de novo sobre Shakespeare, mas tão-somente assinalar pontos não enfatizados pela crítica ou estabelecer novas relações entre literatura e a filosofia, história, antropologia e sociologia.

A crítica literária tem apresentado leituras inovadoras sobre a obra de Shakespeare. Os estudos de Roland Frye, Stephan Greenblatt, Janet Adelman e Kathrine Maus apresentam uma leitura que funde dados históricos e elementos estéticos e artísticos. Por exemplo, a abordagem que Roland Frye estabelece entre **Hamlet** e os elementos contextuais da peça sugere dimensões que subjazem o texto da peça, que seriam notados apenas pelo público da época. Assim, o estudo de R. Frye elucida inúmeros traços velados no texto, como o escândalo envolvendo Maria da Escócia e o conde de Bothwell. Segundo Frye, Bothwell teria matado o marido de Maria da Escócia e apressadamente teria se casado com ela. Tal fato gerou reações não só na Escócia e na Inglaterra, como também no continente. Para Frye, esses dados históricos configuram um dos núcleos das tensões em **Hamlet**, pois, se o escândalo do assassinato de Henry da Escócia causou impacto na época, do mesmo modo a morte sinistra de Hamlet pai e o casamento apressado de Gertrudes com Claudius teriam causado reações semelhantes para o público no teatro da época. O crítico argumenta que a fusão dos aspectos históricos com os elementos artísticos enfatiza os efeitos estéticos da tragédia para o público moderno, assim como permite imaginar quais as reações do público da época de Shakespeare.

Ora, isso não acontece com todas as peças de Shakespeare. De fato, os críticos de **Macbeth**, por exemplo, concentram-se ou nos elementos históricos da peça, como Tillyard, Nostbakken e Bárbara Heliodora, ou tão-somente nos efeitos estéticos da peça, como Knight, Rossiter e Stauffer. Não há leituras que apresentem as relações entre as tensões históricas e as tensões psicológicas na peça. Por isso, a proposta dessa obra é fazer uma leitura que funde as tensões políticas e históricas latentes na peça, com as tensões psicológicas das personagens da peça. Pretende-se assinalar como Shakespeare articula problemas políticos no plano estético, ampliando as tensões geradas nos palcos elisabetanos e jacobinos.

Na obra de Shakespeare, o estético assimila a realidade concreta para formar a obra de arte. Ora, o estético não só toma elementos concretos, mas se torna um desses elementos que configuram a realidade cultural,

ideológica e social. Assim a realidade concreta e o estético estão intimamente ligados, sendo interdependentes entre si. A obra de arte é vista simultaneamente como Monumento e como Documento, como assinala Baxandall, em sua obra **O olhar renascente** (1991). Elementos da cultura, do pensamento, da ciência e dos embates sociais estão imbricados na obra de arte. Mais do que isso, a obra de arte sempre modulou a sensibilidade e a subjetividade estética e sensível ao longo da história da humanidade. Exemplo disso, é nossa noção de perspectiva na arte, como aponta Baxandall. Artistas como Da Vinci e Michelangelo criaram, a partir de cálculos matemáticos, a noção de perspectiva em suas obras de arte, o que se tornou habitual à nossa sensibilidade apenas com a passar dos séculos.

Nesse sentido, o estudo de Roland M. Frye, **The Renaissance Hamlet: Issues and Responses in 1600** (1984) foi fundamental para a discussão dos problemas históricos da Renascença Inglesa inerentes ao século XVI e XVII. A crítica de R. Frye é muito sensível aos detalhes históricos que se insinuam nos textos da época, principalmente em **Hamlet**. Ele argumenta que as tensões históricas do período são amplamente reaproveitadas no drama Shakespeariano. Dentre elas, estão a doutrina da resistência passiva, o tiranicídio, a monarcaquia e a obediência às figuras monárquicas, que causavam tensões ambíguas no público do teatro elisabetano-jacobino, pois matar um soberano era considerado não só crime legal, mas sobretudo feria o poder divino e poderia desencadear levantes e guerras civis. Por isso, a reação de Hamlet é de ponderar frente essa situação, o que traz à tona seus conflitos psicológicos que se projetam na figura da mãe e de Ofélia.

Tensões Políticas e Históricas

Macbeth é considerada por alguns críticos, como Tillyard (1962), Bárbara Heliodora (1978) e Nostbakken (1997) uma tragédia histórica e política. A peça apresenta tensões históricas e políticas do contexto elisabetano-jacobino, que já apareciam em outras peças como **Richard II** e **Hamlet**. Outros críticos, porém, como Kott (2003), Brennan (1988), Bradley (1986) e Rossiter (1961) se concentram basicamente nos elementos estéticos da tragédia, em suas dimensões metafísicas, poéticas e abstratas. Embora **Macbeth** apresente essa dimensão abstrata e metafísica intensamente assinalada pelos críticos, como a metafísica do mal,

assinalada por Knight (2001), tais elementos não se dissociam da dimensão concreta, histórica e política. Ao contrário, a peça funde essas duas dimensões – metafísica e política – criando uma atmosfera poética muito mais orgânica, onde as tensões políticas se coadunam com as tensões psicológicas que culminam em loucura e paranoia. Tillyard assinala em sua obra **Shakespeare's Histories Plays** (1962), que “a ‘Escócia’ é uma parte mais orgânica [de **Macbeth**] do que a Dinamarca é de **Hamlet**.” (1962, p. 315). R. Frye (1984) também demonstra muito bem esse conjunto de tensões históricas e psicológicas em **Hamlet**, em que a fusão de elementos históricos e problemas psicológicos é encenada na peça. Nesse sentido, é necessário elucidar elementos históricos, políticos, filosóficos e teológicos específicos da época, como os conceitos de tirania, obediência absoluta ao soberano, tiranomaquia, monarcomaquia e o poder divino dos reis. É preciso analisar tais elementos em consonância com os artifícios estéticos, para mostrar a intensidade dos conflitos psicológicos aguçados por essas tensões políticas e históricas. Essa fusão entre elementos históricos, políticos e a consciência das personagens culmina em paranoia, como uma atitude reativa ao assassinato, a violação da soberania divina dos reis. É essencial relacionar tais noções com o pano de fundo patente da peça, a fim de se imaginar as reações do público de Shakespeare, como também aguçar o senso estético e interpretar elementos obscuros para o público contemporâneo.

Essas referências históricas latentes em **Macbeth** proporcionam à peça uma dimensão concreta através de traços similares com a política e as estruturas de pensamento da época. As reações à tirania, à usurpação do trono e à violação da soberania humana e divina se configuram como um eixo de tensões políticas e psicológicas perturbadoras da ordem em **Macbeth**. Esses conflitos reverberam não só na esfera política e no macrocosmos e no microcosmos, mas também nas reações e gestos das personagens da peça. Para se ter uma ideia da força desses embates na peça, pode-se imaginar a reação do público, pois até mesmo as atitudes para com a soberania do rei causavam discussões paradoxais para os contemporâneos de Shakespeare. Nostbakken, em sua obra **Understanding Macbeth** (1997), assinala que essas tensões se originavam devido a dois fatos principais:

Não havia, contudo, um ponto de vista único, universal de monarquia e as diferenças originavam-se, em parte, de dois

fatos: em primeiro lugar, que nem todos concordavam plenamente qual equilíbrio de poder devia existir entre o rei, os súditos e o parlamento, e, em segundo, que alguns teóricos estavam convencidos de apresentar uma imagem ideal de como as coisas deviam ser, ao passo que outros estavam mais interessados em que práticas deviam ser tomadas quando a realidade não estava à altura do ideal. (1997, p. 32)

Tais paradoxos são ora sugeridos ora encenados nas peças de Shakespeare. Como será visto, em **Macbeth** esses problemas tomarão dimensões não só políticas, mas cósmicas, psicológicas e até paranoicas.

Macbeth inicia numa atmosfera de traição que ecoará nos conflitos que irão se proliferar ao longo da peça. O barão³ de Cawdor trai Duncan e é punido por isso com pena capital. A atmosfera de traição aparece na primeira fala do capitão que relata o estado da revolta:

The merciless Macdonwald –
Worthy to be a rebel, for to that
The multiplying villanies of nature
Do swarm upon him – from the western isles
Of kerns and gallowglasses is supplied.² (**Macbeth**, I, ii, 9-13).

O relato das intensas lutas sangrentas cria a imagem de uma Escócia dominada pela guerra civil e por tentativas de invasões estrangeiras. Essa tensão na peça já é sugerida pela primeira aparição das Bruxas³ e é intensificado pelos relatos de traição e revolta contra o reino de Duncan. Evocam uma atmosfera de conspiração que culminará no crime de Macbeth. Essa atmosfera se configura pela nebulosidade da charneca,⁴ pela constante referência à noite e fumaça, pela aparição das bruxas e pela violação do cosmos, que se agravará na cena do canibalismo dos cavalos de Duncan (**Macbeth**, II. iv).

Nessa atmosfera de tensão e conflito, Duncan é informado da situação da revolta, recebendo a notícia da traição do Barão de Cawdor:

² Todas as traduções das citações de Shakespeare são traduções livres do autor. Não é o objetivo aqui fazer a tradução métrica e do rimário do verso de Shakespeare, mas apenas do sentido das falas: “O impiedoso Macdonwald – / Digno de ser um rebelde, pois para isso / A múltiplas vilanias da natureza / Se aglomeram sobre ele – das ilhas do oeste / É suprido com cavaleiros e soldados.”

³ O termo “Weird Sisters”, literalmente as “Irmãs do Destino”, designa figuras ambíguas que não são apenas bruxas ou feiticeiras, mas uma mescla ambígua de bruxas, Parcas e Erinias, como apontam, respectivamente, Kenneth Muir Introduction to Macbeth, e Knight, **The Wheel of fire**, op. cit., 2001.

⁴ As metáforas e as imagens em **Macbeth** tendem a uma configuração algo barroca, devido à fusão de imagens paradoxais, escuras, sombrias. Os sentimentos ambivalentes de Macbeth, que oscilam como um pêndulo entre a vontade de conquistar a coroa e a indecisão de matar Duncan também se configuram como imagens que sugerem essa oscilação paradoxal barroca. Pode-se dizer que se trata de uma peça de Shakespeare com traços barrocos.

Norway himself,
With terrible numbers,
Assisted by that most disloyal traitor
The thane of Cawdor, began a dismal conflict.”⁵ (SHAKESPEARE, 1997, p. 25).

Nesse clima de tensão e revolta, Macbeth concebe a traição contra Duncan: “Glamis, and thane of Cawdor! / The greatest is behind.”⁶ (SHAKESPEARE, 1997, p. 35). É nessa atmosfera de conflito e instabilidade política que a peça introduz paulatinamente a traição de Macbeth. No início da peça, Macbeth é considerado um súdito leal de Duncan, mas depois de assassinar Duncan e usurpar o reino, é considerado um tirano e usurpador do trono. Macbeth trai seu soberano, sempre consciente e relutante em cometer o crime, pois conhece as consequências de um regicídio; sabe que o Barão de Cawdor foi executado por traição.

Assim também, o público da época sentiria essa tensão conflituosa e intuiria as consequências de uma revolta. A introdução do caso de Cawdor serve para preparar o terreno para um conjunto de traições sucessivas. O exemplo de Cawdor é como os exemplos de decapitação pública usados para a contenção de revoltas contra o poder monárquico. De forma emocional e imaginativa, Macbeth teme as consequências de sua ousadia de matar o rei. Está imbuído do temor punitivo antecipatório das possíveis reações de uma revolta, numa atitude como que paranoica. Apesar disso, tem escrúpulos morais ao agir contra Duncan e teme o tempo todo o seu ato.⁷ As tensões políticas em **Macbeth**, portanto, concretizam-se não só no plano do Estado, do clã e do cosmos, mas também no plano psicológico e emocional do indivíduo.

Em relação à tirania, na época de Shakespeare, R. Frye afirma, em seu estudo histórico **The Renaissance Hamlet: Issues and Responses in 1600** (1984), que “os tiranos eram radicalmente distintos dos reis, e o tiranicídio do regicídio”. (1984, p. 38). Regicídio era o assassinato de um governante justo, ao passo que o tiranicídio era a destronação de um opressor injusto e usurpador. Um dos teóricos políticos mais influentes da época, George Buchanan, assinala que “os tiranos, criando a falsa aparência

⁵ O próprio Norueguês, / Com números terríveis, / Ajudado pelo mais desleal traidor / O barão de Cawdor, começou um conflito sombrio.

⁶ Glamis e barão Cawdor, / O maior está por vir.

⁷ Stanley Wells e Robert Smallwood mencionam brevemente sobre o caráter moral e escrupuloso de Macbeth em **The Themes of Shakespeare**, op. cit. 2004

de um reino, quando por meios oportunos e por infração obtiveram-no outrora, não podem mantê-lo sem o crime, nem podem desistir deles sem destruí-lo”.⁸ O instigador da tirania era, em geral, identificado com o Satã, e, como afirma Frye “um rebelde é pior do que o pior príncipe, e a rebelião pior que o pior governo” (1984, p. 12). Em **Macbeth**, essa analogia é evocada quando Malcolm menciona a figura de Satã para se referir a Macbeth como um tirano: “Angels are bright still, though the brightest fell; / Though all things foul would wear the brows of grace”.⁹ (**Macbeth**, IV, iii, 22-23). Essas figurações na peça assinalam como Shakespeare articulava esteticamente de modos diferentes essas concepções de tirania e usurpação da era elisabetana. Segundo Claude-Gilbert Dubois, em sua obra **O imaginário da Renascença** (1995), havia um grande acúmulo de construções imagísticas relativos ao poder e à tirania que se relacionavam a monstros como o Leviatã, Dragões, Lúcifer ou o Diabo. Essas construções figurativas tinham base nos textos bíblicos fundadores, tais como Ezequiel, Daniel e o Apocalipse. Até mesmo os *Sabbats* e os rituais de bruxaria estavam relacionados ao poder tirânico na época.¹⁰ Assim, é possível pensar nas figurações animais e demoníacas em **Macbeth** como um conjunto imagístico que assinala a presença do poder usurpador e ilegítimo.

Os problemas políticos como a tirania e o tiranicídio eram discussões políticas específicas da Inglaterra do século XVI. Em **Macbeth**, por exemplo, a tirania se apresenta de modo muito semelhante à concebida na época de Shakespeare. Por exemplo, a atitude de assassinar os súditos que são uma ameaça ao trono, a contratação de assassinos e o temor de ser destronado caracterizava as tiranias na época. Roland M. Frye apresenta observações sobre o contexto de época e sobre tirania, soberania, monarcaquia¹¹ e tiranicídio que iluminam o estudo de **Macbeth**. Segundo o autor, se um rei fosse assassinado injustamente, seus súditos

⁸ Buchanan apud Frye, p. 38. Outro conceito de tirania na época é dado por Johannes Althusius, em *The Politics*, de 1603. Para ele, “A tyrant is therefore one who, violating both word and oath, begins to shake the foundations and unloosen the bonds of associated body of the commonwealth. A tyrant may be either a monarch or a polyarch that through avarice, pride, or perfidy cruelly overthrows and destroys the most important goods of the commonwealth, such as its peace, virtue, order, law, and nobility.” (p. 40)

⁹ Os anjos ainda são radiantes, embora o mais radiante caiu; / Mesmo assim, todas as coisas podres usam o semblante da graça.

¹⁰ Sobre isso veja Dubois, 1995, p. 174-189.

¹¹ Segundo Frye, “The monarchomachs addressed themselves to what they regarded as the extreme abuse of power. They were diverse lo, including Protestants and Catholics alike, who were often influenced by each other despite their religious differences. All monarchomachs justified armed resistance where necessary to curb the abuses of royal power. As for the actual killing of a tyrant, some argued for it as a noble act, while others were more reticent, but few would have denied it as a possibility under extreme circumstance”. p. 42.

reagiriam de maneiras totalmente opostas. Vale lembrar que, em **Hamlet**, a indecisão do príncipe em matar Claudius não reside na inação devido ao medo ou ao fardo de seu dever de vingar o assassinato do pai. Para isso, é preciso levar em conta problemas da época como a doutrina da retribuição, a resistência passiva, pregada pelo anglicanismo, e o tiranicídio. O que estava em jogo, de fato, era, de um lado, o dever de aceitar que Claudius, embora assassino do Hamlet pai, era rei, e, portanto, ungido por Deus como seu representante na terra,¹² e, de outro, considerar a obrigação do príncipe de livrar o reino usurpado por um tirano que destruía o estado e a coroa. (R. FRYE, 1984, p. 11).

A questão era muito mais complexa do que simplesmente tomar a decisão de vingar a morte de um rei, pois as insurreições contra os reis eram um temor constante na era Tudor. O clima de tensão na Renascença, em particular, as tensões causadas pela Reforma e pelas guerras religiosas gerou a necessidade patente de se conter rebeliões e desordens,¹³ numa época em que um grande número de *homeless* invadia as cidades, possibilitando revoltas contra o estado monárquico.¹⁴

Além disso, até então, o acesso à informação, com a invenção da imprensa, não tinha tomado proporções de longo alcance num curto espaço de tempo. A quantidade de discursos teológicos, filosóficos e doutrinários publicados no período revela esse temor pela rebelião e desordem. Em meio ao turbilhão de ideias que surgiam a todo instante, criou-se um clima de tensão e angústia frente insurreições contra reis e até mesmo tiranos. Dentre esses diversos discursos, *The Book of Homilies* lido nas igrejas é um dos exemplos extremos, pois recomendava obediência absoluta aos soberanos e condenava rebeliões, pois violavam o poder divino concedido aos reis. Essa visão é momentaneamente sugerida por Shakespeare em **Macbeth**, quando Malcolm afirma:

Bleed, bleed, poor country!
Great tyranny! lay thou thy basis sure,
For goodness dare not cheque thee: wear thou thy wrongs;
The title is affeered!”¹⁵ (SHAKESPEARE, 1997, p. 169).

¹² Sobre o poder ungido dos reis veja KANTOROWICZ, Ernst H. **The King's two bodies**, 1997. Esse assunto será tratado especificamente mais adiante.

¹³ Sobre o problema das tensões e rebeliões durante o período da Reforma, Contra-Reforma e guerras religiosas, veja DELUMEAU, Jean. **Nascimento e afirmação da Reforma**. São Paulo: Pioneira, 1989.

¹⁴ As reformas agrárias durante o século XVI deixaram um grande número de antigos lavradores completamente *homeless*. Shakespeare retoma romanticamente esse fato em várias obras, como em *King Lear*, quando Edgar se disfarça de Poor Tom, um Bedlam Beggar.

¹⁵ Sangra, sangra, pobre país! / Grande tirania! Assente tuas bases seguramente, / Pois a bondade não ousa

Embora Macbeth seja considerado um tirano, as bases do poder de um tirano na época eram de alguma forma sustentadas pela *Doctrine of Rebellion*, que proibia qualquer reação contra um soberano, mesmo que fosse um tirano. O público do teatro shakespeariano poderia reagir de modo extremamente ambíguo: por um lado, abominar a atitude de Macbeth, mas, por outro, negar a possibilidade de Macbeth ser destronado. Essas posturas ambivalentes quanto aos tiranos criavam um pêndulo que oscilava entre extremos, desencadeando paradoxos na opinião geral do público. Por exemplo, Tillyard, em sua obra **The Elizabethan World Picture**, assinala que era melhor obedecer a um péssimo rei do que incorrer numa guerra civil, pois havia a necessidade de o Estado manter uma monarquia intacta (1958, p. 64). A resistência passiva, pregada nas igrejas nas Homilias como uma forma de conter insurreições, teve de fato efeito. Além desses discursos doutrinários, a concepção medieval de hierarquia e ordem descrita pelos tratados de cosmografia medieval, retomados na Renascença, era uma premissa latente no drama e na poesia do século XVI e início do século XVII.

A obra de Tillyard demonstra os principais aspectos filosóficos e cosmológicos dessa concepção na obra de Shakespeare e de outros poetas contemporâneos. A concepção de um mundo ordenado fundava-se na premissa de que todos os elementos celestes e terrestres estavam intimamente relacionados entre si, de modo que os elementos inferiores eram comandados pela influência dos elementos superiores. Assim, Deus e os anjos estavam acima dos reis, assim como os reis estavam acima da Igreja e a essa, por sua vez, acima dos fiéis e súditos do reino. A hierarquia decrescente era determinada pela ideia de ordem, mas também era frágil e poderia ser ameaçada pela possibilidade de questionamento desse sistema, desencadeado pelas insatisfações, pelas descobertas e pelos discursos científicos na época. Essa concepção Renascentista do cosmos ordenado logo apresentou dissensões fora da Inglaterra, com a redefinição da ordem geocêntrica para a ordem heliocêntrica, defendida por Copérnico e depois por Kepler e Galileu. Mas é interessante notar que Shakespeare nem sempre se manteve atrelado a essa ordem cósmica escalonada, como se pode perceber na carta de Hamlet a Ofélia, quando se apresenta aparentemente louco:

Doubt thou the stars are fire;
Doubt that the sun doth move;
Doubt truth to be a liar;
But never doubt I love.¹⁶ (SHAKESPEARE, 2007, p. 682i)

Apesar desse exemplo, não só Shakespeare, mas também a Renascença inglesa mantiveram-se atrelados a essa concepção medieval, uma vez que as dissensões sobre o geocentrismo iam contra a justificativa do poder divino dos reis e a ordem escalonada e hierárquica do universo. Essa concepção vai perdurar até o século XVII.¹⁷ Nesse sentido, Ao analisar o discurso de Ulisses em **Troilus and Cressida**, Tillyard assinala que havia uma correspondência inevitável e natural entre os elementos:

O sol, o rei, a primogenitura estão juntos; a guerra dos planetas é ecoada pela guerra dos elementos e pela guerra civil na terra; as fraternidades e as associações simples nas cidades encontram-se junto com uma referência oblíqua para a criação da confusão do caos. Eis uma imagem da atividade imensa e variada, constantemente ameaçada pela dissolução, e contudo resguardada disso por uma força superior unificadora. (1958, p. 10)

A ideia de ordem perpassava todo universo num movimento gradativo do maior para o menor, do macrocosmo para o microcosmo. Essa concepção é uma herança da cosmografia medieval que descrevia o universo constituído pelo céu escalonado. Jean Delumeau, em sua obra **O que sobrou do paraíso** (2003) descreve minuciosamente a concepção do céu escalonado nos escritos medievais. Esse arcabouço hierárquico

¹⁶ Duvide que as estrelas sejam fogo; / Duvide que o sol se mova; Duvide que a verdade seja uma mentirosa; / Mas nunca duvide que eu te ame.

¹⁷ O primeiro filósofo a romper radicalmente com a escolástica medieval e, portanto, a colocar em cheque a ordem cósmica escalonada foi Nicolau de Cusa. Ernst Cassirer, em **Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento** (2001), assinala que Nicolau de Cusa, em seu tratado *De Docta Ignorantia*, questionou não só a existência divina, mas a “possibilidade de se conhecer Deus” (p. 18). Para ele o problema do conhecimento era central, algo que a escolástica medieval, em seus dilemas irreconciliáveis, sempre direcionava a uma explicação metafísico-religiosa. Por isso, Nicolau de Cusa critica a escolástica devido a um problema metodológico, pois, segundo Cassirer, “todo conhecimento pressupõe uma comparação que, por sua vez, nada mais é do que uma medição, se analisada mais detalhadamente. Mas para se medirem um ao outro e um pelo meio do outro dois conteúdos quaisquer, a primeira condição que se impõe como premissa indispensável para esse processo é a da *homogeneidade*. Eles têm de ser relacionados a uma mesma unidade de medida; devem ser concebidos como pertencentes a uma mesma ordem de grandeza. Mas justamente essa condição não se satisfaz, quando a meta e o objeto do conhecimento passam de uma realidade finita, condicionada, singular, para um objeto absoluto. Este último, por sua própria essência e definição, está além de toda e qualquer possibilidade de comparação e medição e, portanto, além de toda e qualquer possibilidade de conhecimento.” (p. 18-19). Para uma análise mais detalhada, veja Cassirer, op. cit., 2001.

cosmológico tem suas bases nos escritos de Ptolomeu e de Aristóteles, como no *Tratado do céu*, que já descreviam essa estrutura cósmica ordenada de um centro fixo, cuja força movia as outras esferas das extremidades. A cosmografia medieval cristã modificou esse arcabouço, criando um adendo, o empíreo, dividindo essa estrutura em céu superior e céu inferior.¹⁸ Essa concepção foi assimilada por Dante na sua **Divina Comédia**, mas a concepção herdada pela Renascença foi a da “hierarquia celeste” neoplatônica do Pseudo-Dionísio. Para Delumeau, essa concepção

via a criação como uma ‘emanação’ produzindo um espessamento gradual à medida que nos afastamos da unidade luminosa da origem para descer por graus sucessivos ao múltiplo corporal. A vida espiritual consistia em uma ascensão para o divino por meio das diferentes graduações, simultaneamente éticas e cósmicas, do universo. (DELUMEAU, 2003, p. 49).

Dentro dessa esfera, havia uma coerência que mantinha a ordem do cosmos que não podia ser violada, o que explica o temor constante de desordem. Essa hierarquia fechada, considerada perfeita em si mesma, foi, por muito tempo, um modelo para explicar a “correspondência entre o homem e o mundo, o microcosmo e o macrocosmo” (DELUMEAU, 2003, p. 285). Delumeau assinala que muitos defensores desse sistema acreditavam que Deus colocou o homem no centro desse sistema, como Leonardo Da Vinci, por exemplo, que afirmava que “o homem é o modelo do cosmo” (2003, p. 286). É interessante notar que essa mesma ideia reaparece em **Hamlet**, que define o homem como o paragon de todos os animais:

What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculty! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world! the paragon of animals!¹⁹ (**Hamlet**, II, ii, 296-300)

Nessa afirmação de Hamlet, é patente a valorização do homem como centro do universo, mas esse centro não era simplesmente um homem comum. Na verdade, é bastante provável que esse homem, “in

¹⁸ Não é a intenção aqui fazer um estudo exaustivo desse assunto. Para uma exposição mais detalhada dessa hierarquia medieval, veja Delumeau, **O que sobrou do Paraíso**, pp. 46-61.

¹⁹ Que obra de arte é o homem! Tão nobre na razão! Tão infinito em inteligência! Na forma e nos movimentos tão expressivo e admirável! Na ação como um anjo! Na compreensão como um deus! A beleza do mundo! O paragon dos animais!

apprehension how like a god”, sutilmente sugere que se trate dos soberanos da era Tudor. Nesse sentido, Tillyard apresenta um dado que é revelador sobre a importância dada aos soberanos na hierarquia cósmica no período, algo que não soaria estranho aos elisabetanos:

A grandeza da era elisabetana era conter tanto a nova [ordem] sem romper a forma nobre da velha ordem. É aqui que a própria Rainha entra. De algum modo os Tudors inseriram-se na constituição do universo medieval. Eles faziam parte do padrão e eles mesmos se fizeram indispensáveis. Se era para preservá-los, devia ser como parte desse padrão. Era um assunto sério, não uma mera ilusão se um escritor elisabetano comparasse Elizabeth com o *primum mobile*, a esfera-mestre do universo físico, e se cada atividade dentro do domínio rumo aos movimentos das esferas da ordem governasse a última facção pela influência de seu recipiente. (1958, p. 08)

De fato, a estrutura cósmica, emprestada da Idade Média, foi convenientemente modulada para satisfazer as necessidades da época de conter as dissensões principalmente na esfera política. A comparação de Elizabeth como o *primum mobile* sugere que, no centro da ordem cósmica, levemente distorcida a partir do modelo medieval, estava o rei ungido como representante de Deus e motor que conduzia e dava força à ordem cósmica terrena. E isso fazia bastante sentido para os elisabetanos, já que Elizabeth I foi bem sucedida em reestabelecer a ordem sócio-política, incentivar o desenvolvimento econômico e cultural, além de ser de certa forma tolerante às práticas religiosas católicas e protestantes.²⁰ Daí uma consequente idealização da figura da rainha, tomada como enviada divina para uma Inglaterra que vinha sofrendo com as guerras civis e religiosas.

O teatro de Shakespeare também apresenta idealizações similares. Em **Macbeth**, tanto Duncan como o rei da Inglaterra são apresentados como figuras idealizadas e boas, que cuidam de seus súditos, como afirma Malcolm em relação ao rei da Inglaterra: “A most miraculous work in this good king.”²¹ (SHAKESPEARE, 1997, p. 177). A propaganda de Elizabeth é reevocada aqui e ali nas peças de Shakespeare, como em **Hamlet**, **Macbeth** e **Henry V**, como uma forma de reação positiva dos súditos para com os monarcas da época. É importante notar que a

²⁰ Sobre isso ver Arnoldo Mondadori, em sua obra **Grandes Personagens da História Universal**. São Paulo: Abril Cultural, 1972. vol. III, em particular os capítulos 35 e 37, respectivamente sobre Elizabeth I e Shakespeare. Veja também a biografia sobre Elizabeth, de Neville Williams, **Elizabeth the First, Queen of England**, 1962.

²¹ Um trabalho tão maravilhoso nesse bom rei.

preocupação de Elizabeth I com a preservação da imagem do monarca sempre coexistiu com seu governo, não só no plano propagandístico, mas também em suas ações mais decisivas e determinantes de seu governo. É o caso da ordem de execução de Maria da Escócia, que, segundo Mondadori, (1972), Honan, (2001) e R. Frye (1984) Elizabeth I teria resistido por vários anos até autorizar a execução de Mary da Escócia, pois, segundo Elizabeth, isso abriria um precedente incomum, que poderia ameaçar seu poder tanto por parte de súditos revoltos que a ameaçavam com complôs na tentativa de destroná-la, como também por príncipes estrangeiros que tinham os mesmos interesses. Para Elizabeth, matar um soberano ia de encontro à concepção do direito divino dos reis, cultivada pelos monarcas Tudors ao longo do século XVI.

Conclusão

Discuti nessa obra relações entre os problemas políticos e históricos com os problemas psicológicos e estéticos da obra de Shakespeare, em particular **Macbeth**. Há duas situações opostas no drama de Shakespeare: de um lado, o Estado que tenta manter uma ordem harmônica e estável, que, para isso, necessita criar mecanismos punitivos que regem e determinam a conduta e a consciência do indivíduo, como as ideias de ordem, de justiça retributiva, pregadas nas homilias, e da mística dos dois corpos do rei. De outro, percebe-se o indivíduo, cujo desejo entra em conflito com o Estado e sua necessidade de ordem, a fim de tentar sobrepor-se para satisfazer sua vontade. Nesse embate, há um acentuamento das tensões psicológicas devido aos problemas políticos e históricos subjacente ao contexto da peça, que são usados como artifícios estéticos. Os mecanismos sugeregoicos da ordem criados pelo Estado monárquico provocam, no indivíduo, o temor antecipatório de punição, o que surge como um perigo que pode intervir em sua ação. Esse temor se revela, por exemplo, nos surtos de consciência expressados pelas feições, pelos não-ditos, pelos gestos e pelos solilóquios de Macbeth e Lady Macbeth.

Dentre os mecanismos superegoicos criados pelo estado monárquico, apresentam-se as noções de tirania, tiranicídio, monarcaquia e a teoria dos dois corpos do rei, amplamente discutidas por teóricos e pensadores do período. A proibição de qualquer tentativa de violação do poder monárquico, mesmo sendo um tirano, era considerada um ato antinatural,

porque feria não só o poder monárquico, mas, sobretudo o poder divino. Por conseguinte, a esfera de ação política estava ligada com a esfera teológica. Além disso, esses elementos se propagavam nos planos cósmicos, políticos e metafísicos da peça. A criação desse complexo e amplo arcabouço possibilitava, nas peças de Shakespeare, a criação de uma esfera psicológica conflituosa e tênue, em que a alteração de qualquer um desses elementos tornava-se um problema maior e progressivamente mais acentuado. Por exemplo, assim que Macbeth imagina a possibilidade de se tornar rei através de um crime, suas reações emocionais são imediatamente alteradas e modificadas pelos temores de ser punido pela violação do poder monárquico.

Nesse sentido, a noção dos dois corpos do rei era fundamental para manter a estabilidade dessa ordem hierárquica social determinativa. As noções de céu escalonado e da cadeia do ser era um constructo medieval que foi reintroduzido tardiamente no reinado de Elizabeth I, a fim de manter o poder monárquico intacto. Nessa estrutura de pensamento medieval, Deus e os reis eram tidos como o centro do macrocosmo – Deus era o centro do Universo, o monarca ocupava o topo máximo da hierarquia terrestre e, por contiguidade, o homem era considerado um microcosmo, bem como o centro da família e do poder local. Os problemas da ordem cósmica, bem como as possíveis sublevações eram insistentemente impostos através das homilias, que serviam como um recurso de propaganda e disseminação ideológica.

Referências

- BAXANDAL, Michel. **O Olhar Renascente**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- BRADLEY, A. C. **Shakespearean Tragedy**. New York: The Macmillan Co., 1986.
- BRENNAN, Anthony. **Shakespeare's Dramatic Structures**. London; New York: Routledge, 1988.
- CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento**. São Paulo: Martins Fontes: 2001.
- DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do Paraíso**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. **O imaginário da Renascença**. Trad. Sérgio Bath. Brasília: Editora da UNB, 1995.

FRYE, Roland Mushat. **The Renaissance Hamlet: Issues and Responses in 1600**. New Jersey: Princeton University Press, 1984.

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

HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**. 2^a reimpressão. Tradução Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MONDADORI, Arnaldo. **Grandes Personagens da História Universal**. São Paulo: Abril Cultural, 1972. vol. III

NOSTBAKKEN, Faith. **Understanding Macbeth: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents**. Greenwood Press, 1997.

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

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

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

SHAKESPEARE, William. **Henry V**. London: Penguin, 1994.

SHAKESPEARE, William. **King Lear**. Edited by Bernard Lott. Essex: Longman, 1987.

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

TILLYARD, E. M. **Shakespeare's history plays**. London: Penguin, 1962.

WILLIAMS, Neville. **Elizabeth the First, Queen of England**. 2. ed. New York: Dutton, 1962.