



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENADORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

EMMERSON VINICIUS DUARTE BARROS CORREIA

MACBETH: A TRAGÉDIA DA EQUIVOCIDADE

Maceió
2022

EMMERSON VINICIUS DUARTE BARROS CORREIA

MACBETH: A TRAGÉDIA DA EQUIVOCIDADE

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas como requisito para obtenção do grau de Mestre em Psicologia.

Linha de Pesquisa: Saúde, clínica e práticas psicológicas.

Orientador: Prof. Dr. Cleyton Sidney de Andrade

Maceió
2022

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

C824m Correia, Emmerson Vinicius Duarte Barros.
Macbeth: a tragédia da equivocidade / Emmerson Vinicius Duarte Barros
Correia. – 2022.
96 f.

Orientador: Cleyton Sidney de Andrade.
Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de
Alagoas. Instituto de Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.
Maceió, 2022.

Bibliografia: f. 90-96.

1. Shakespeare, William, 1564-1616. 2. Lacan, Jacques, 1901-1981. 3.
Macbeth. 4. Psicanálise. 5. Equivocidade. I. Título

CDU: 159.964.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA - IP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA – PPGP

TERMO DE APROVAÇÃO

EMMERSON VINICIUS DUARTE BARROS CORREIA

Título do Trabalho: **MACBETH: A TRAGÉDIA DA EQUIVOCIDADE**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Psicologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora.

Orientador:



Documento assinado digitalmente
CLEYTON SIDNEY DE ANDRADE
Data: 04/07/2022 12:28:19-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof. Dr. Cleyton Sidney de Andrade (PPGP/UFAL)

Examinadores:



Documento assinado digitalmente
PEDRO HELIODORO DE MORAES BRANCO TAVAR
Data: 06/07/2022 14:16:03-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof. Dr. Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares (UFSC)

Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira (UFSM)



Documento assinado digitalmente
ANA CLARA MAGALHAES DE MEDEIROS
Data: 11/07/2022 20:10:52-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros (FALE/UFAL)

Maceió-AL, 01 de julho de 2022.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Venicio e Walnêr, pelo infinito apoio e suporte, sem os quais esta jornada não seria possível. A meu pai, pelo seu ombro amigo essencial para que eu não desistisse do meu desejo. À minha mãe, para sempre viva nas minhas memórias, por toda candura, afeto e por tudo aquilo que ela fez.

A Nathália, por todo o amor, carinho e amizade intraduzíveis em palavras, mas concretos em atos e vivências nos últimos nove anos. Por sempre acreditar em mim, mesmo nos meus momentos de maior dúvida. As incontáveis ajudas e sua compreensão infinita foram preciosas em todos os momentos.

Ao meu orientador, Cleyton Andrade, por me acompanhar desde o início da minha trajetória acadêmica, da iniciação científica até o presente momento. Sou grato pela dedicação, diálogo, companheirismo, zelo nas orientações e por me transmitir o desejo por pesquisar.

Agradeço a meus colegas do mestrado, Karol, Samuel, Ana, Thallison, Thianne, Gabriela, Melissa, Nathália Bezerra, Isadora e Augusto, por todas as conversas e trocas que ajudaram a lapidar este texto e por tornarem todo o processo mais leve.

Aos amigos, Renan, Eduardo, Nathacha, Leticia, Kamila, Nataniele, Anna, Marcos, Matheus, Helena e João, pela cumplicidade e pelo apoio mútuo nas mais diversas situações.

Aos membros da banca avaliadora: Pedro Heliodoro Tavares, pelos preciosos comentários, observações e apontamentos disseminados por todo texto, Lawrence Flores Pereira, pelas sugestões que foram uma bússola essencial para a direção da pesquisa e Ana Medeiros, pelos importantes ensinamentos, apreciações e opiniões. Aos três agradeço por aceitarem compor a banca e pela leitura próxima e atenta deste trabalho.

À Universidade Federal de Alagoas e ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, que me propiciaram elaborar esta dissertação.

RESUMO

Shakespeare e desejo foram os dois fios condutores iniciais dessa dissertação. Jacques Lacan em seu *O seminário 6 – o desejo e sua interpretação*, dedica sete lições - que têm *Hamlet*, de William Shakespeare, como temática principal - ao objetivo de demonstrar que o protagonista dessa tragédia pode ser visto como um paradigma para pensar o desejo. De acordo com autores como A.C. Bradley e Harold Bloom, *Macbeth* é uma outra obra shakespeariana que possui similitudes com *Hamlet*. Em razão dessas similaridades entre essas obras, a pesquisa inicialmente questionou se seria possível encontrar em *Macbeth* elementos que possibilitassem pensar, também, o desejo nessa tragédia. Entretanto, uma vez que a pesquisa se debruçou sobre a leitura lacaniana de *Hamlet*, pôde-se concluir que isso não seria possível, uma vez que, na leitura de Lacan, a procrastinação de Hamlet em executar a vingança é um elemento central para situar o mecanismo do desejo nesse personagem. Já em *Macbeth*, esse adiamento da ação não se apresenta, fazendo-o carecer de elementos que auxiliariam a pensar o aparelho do desejo nesse protagonista. Diante disso, a pesquisa passou a questionar o que seria possível localizar em *Macbeth*, a partir da perspectiva da psicanálise de Lacan. Para responder a essa pergunta, foi necessário esquadrihar o texto da tragédia *Macbeth*, após o que se tornou possível notar que os jogos de palavras e as falas ambíguas, dotadas de duplos sentidos e equívocos, são aspectos marcantes desse drama. Dessa forma, considerando-se que a equivocidade é uma característica relevante da teoria psicanalítica de Lacan, constatou-se como, em *Macbeth*, a partir do equívoco no campo da linguagem, é possível emergir algo que diz respeito à posição subjetiva do sujeito. Isso se reflete nos discursos e falas do personagem-título, e em especial, por meio do significante *deed*. Averiguou-se que a homofonia dessa palavra com o termo *did*, torna-o ambíguo, fazendo seu uso, nos discursos de *Macbeth*, indicar algo acerca da posição de um sujeito frente ao ato. Concluiu-se que, apesar de não ser possível localizar o desejo nesse personagem, é possível, com o auxílio dessa tragédia shakespeariana, evidenciar como a partir da equivocidade é possível que emerja uma verdade acerca da posição do sujeito.

Palavras-chave: Macbeth; Shakespeare; Equivocidade; Lacan; Psicanálise

ABSTRACT

Shakespeare and desire were the two initial threads of this dissertation. Jacques Lacan, in his *Seminar 6 – desire and its interpretation*, dedicates seven lessons that have *Hamlet*, by William Shakespeare, as the main theme, with the objective of demonstrating that the protagonist of this tragedy can be seen as paradigm for thinking about desire. According to authors such as A.C. Bradley and Harold Bloom, *Macbeth* is another Shakespearean work that has similarities with *Hamlet*. Due to these similarities between these works, the research initially questioned whether it would be possible to find elements in *Macbeth* that would also make it possible to think about desire in this tragedy. However, since the research focused on the Lacanian reading of *Hamlet*, it could be concluded that this would not be possible, since, in the reading of Lacan, Hamlet's procrastination in executing revenge is a central element to situate the mechanism of desire in this character. In view of this, the research began to question what it would be possible to find in *Macbeth*, from the perspective of Lacan's psychoanalysis. To answer this question, it was necessary to scan the text of the tragedy *Macbeth*, after which it became possible to notice that the wordplay and the ambiguous speeches, endowed with double meanings and misunderstandings, are striking aspects of this drama. Thus, considering that equivocalness is a relevant characteristic of Lacan's psychoanalytic theory, it was verified how, in *Macbeth*, from the equivocation in the field of language, it is possible to emerge something that concerns the subject's subjective position. This is reflected in the speeches of the main character, and in particular, through the signifier *deed*. It was found that the homophony of this word with the term *did*, makes it ambiguous, making its use, in Macbeth's speeches, indicate something about the position of a subject facing the act. It was concluded that, although it is not possible to locate the desire in this character, it is possible, with the help of this Shakespearean tragedy, to show how from equivocalness it is possible that a truth about the subject's position emerges.

Keywords: Macbeth; Shakespeare; Equivocalness; Lacan; Psychoanalysis

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 – SHAKESPEARE E DESEJO	13
1.1 Proximidades entre Macbeth e Hamlet	13
1.2 <i>Hamlet</i> : uma leitura lacaniana	19
CAPÍTULO 2 – <i>IMPERFECT SPEAKERS</i> : o equívoco trágico	26
2.1. <i>Macbeth</i> em seu tempo histórico	26
2.2. <i>Macbeth</i> e a consciência de culpa	31
2.3. Ambiguidade em <i>Macbeth</i>	34
2.4. Equivocidade e psicanálise	51
2.5. A tragédia da equivocidade	56
CAPÍTULO 3 – A DEED WITHOUT A NAME.....	64
3.1. Os muitos nomes de um ato inominável	64
3.2. <i>Deed</i> x <i>Did</i>	70
3.3. O significante <i>deed</i> / <i>did</i>	75
3.4. <i>Deed</i> intraduzível	77
3.5. O <i>deed</i> que não cessa	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa parte de uma obra artística – mais especificamente, uma peça teatral – para investigar um tema psicanalítico. Esse caminho de investigação, partindo de uma criação de natureza estética para, a partir dela, levantar questões para a psicanálise, é um método que já foi anteriormente empregado por Freud e Lacan, embora de formas distintas.

Em Freud é notável a presença de referências a trabalhos literários e dramatúrgicos em diversos textos, e não somente naqueles que têm as produções artísticas como tema principal. A influência desse campo permeia toda a obra freudiana, incidindo, inclusive, no seu modo de fazer ciência: “seu modelo de cientista aparece aqui muito mais moldado pela figura do artista transgressor do que pela do pesquisador em seu laboratório de fisiologia.” (CHAVES, 2015, p. 18).

Contudo, tal influência não transforma a psicanálise em uma forma de literatura, nem anula sua cientificidade. Koyré (1951/2011) havia constatado que a filosofia, a metafísica e a religião não estavam apartadas da ciência, mas encontravam-se intimamente ligadas à evolução do pensamento científico. Da mesma forma, a presença da literatura na psicanálise é uma característica necessária para que essa teoria possa existir: “A psicanálise freudiana não seria possível sem uma peculiar coabitação de duas vertentes aparentemente heterogêneas: a escrita científica, com seus protocolos, e a escrita literária, com seus procedimentos próprios” (IANNINI, 2016, p. 114).

Como já foi dito anteriormente, mesmo em textos que não abordam assuntos ligados ao universo artístico, a importância da literatura nessa escrita científica é um aspecto que permeia toda a obra de Freud. Além dessa característica, percebe-se a importância legada ao campo da estética ao longo de trabalhos que tinham como temática principal artistas, como Michelangelo e Da Vinci, ou escritores e poetas, como Goethe, Shakespeare, Sófocles, Jensen, Dostoiévski, e suas obras.

Acerca da presença dessas referências literárias, Tavares (2007) ressalta que a aproximação de Freud com tais autores literários influenciou e fundamentou o saber psicanalítico. Esse fato entra em consonância com a afirmação de Rancière (2009): “Freud afirma, (...) uma aliança objetiva entre o psicanalista e o artista, e, mais particularmente, entre o psicanalista e o poeta.” (RANCIÈRE, 2009, p. 46-47). Para além dessa aliança, Freud também aproxima o objeto do psicanalista e o do poeta: “trabalhamos o mesmo objeto, cada um com outro método” (FREUD, 1907/2018, p. 117).

Villari (2002) *apud* Tavares (2012), aponta que há, na teoria de Freud, duas vertentes de diálogos entre literatura e psicanálise: uma delas seria a vertente aditiva e a outra a extrativa. A vertente aditiva, “que desde a aurora da Psicanálise gerou muita crítica e ainda hoje faz se criar reservas quanto a qualquer trabalho multidisciplinar que envolva a Psicanálise, uma vez que esta procuraria esclarecer conteúdos até então obscuros à Literatura, assim como às artes plásticas” (TAVARES, 2012, p. 19). Seria o caso da “psicanálise de autores” (TAVARES, 2012), que aparece nos textos *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci* (1910) e *Dostoiévski e o parricídio* (1928).

Apesar das críticas que acusavam Freud de reduzir a obra de arte como se ela fosse apenas um reflexo da neurose do artista, ou um excesso de interpretação, Assoun (1996) ressalta justamente isso ao afirmar que seria de pouca utilidade se a psicanálise se resumisse a uma mera verificação do conhecimento do inconsciente por meio de textos, ou se ela se reduzisse a uma paráfrase literária do inconsciente. O próprio Freud chama a atenção para que a leitura psicanalítica de uma criação literária não se reduza a “uma verdadeira caricatura de interpretação, introduzindo numa inocente obra de arte tendências de que o seu autor não fazia ideia” (FREUD, 1907/2018, p. 116 – 117).

Já na vertente extrativa, “a Psicanálise busca na cultura, em suas diversas manifestações e referenciais epistêmicos, o substrato que sustente e dá corpo às suas elaborações conceituais (...) entre as quais se destaca a literatura.” (TAVARES, 2012, p. 20). Isto é, ao invés de uma psicanálise aplicada a autores, o que veríamos, nesse caso, é a literatura como um aspecto essencial para as suas fundamentações teóricas psicanalíticas. Seria “o caso, nessa segunda vertente, das referências a *Édipo Rei* de Sófocles e a *Hamlet* de Shakespeare” (TAVARES, 2012, p. 19).

As obras de arte também estão presentes na teoria de Lacan, juntamente com outros saberes advindos “da Linguística, da Lógica e da Topologia entre outras matrizes” (TAVARES, 2012, p. 20). Esses campos “vem revolucionar o estatuto conceitual e estrutural da Psicanálise.” (TAVARES, 2012, p. 20). O advento do ensino de Lacan marcou a psicanálise “de modo relevante para todos os que se interessam pela questão do sujeito humano, seu lugar na sociedade e, acima de tudo, sua relação com a linguagem.” (EAGLETON, 2006, p. 245-246). Esse aspecto possibilita ao ensino lacaniano dialogar com as teorias de linguistas, como Saussure e Jakobson, além de que é essa circunstância que “torna Lacan também interessante para os teóricos de literatura” (EAGLETON, 2006, p. 246).

Assim como Freud, Lacan reconhecia a importância da literatura para a teoria psicanalítica: “A literatura acompanhou constantemente a reflexão clínica de Lacan, que, como

Freud, pensa que são os artistas que nos ensinam, e não o contrário” (VINCIGUERRA, 2016, p. 25). Lacan afirmava textualmente que são os artistas que precedem os psicanalistas: “em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho” (LACAN, 1965/2001, p. 200). Ao ressaltar que o psicanalista é precedido pelo artista, evidencia-se que “Lacan, portanto, não aplicará a psicanálise à arte nem ao artista. Mas aplicará a arte à psicanálise, pensando que, porquanto o artista preceda o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica.” (REGNAULT, 2001, p. 20).

Safatle (2017) diz que não há casos clínicos em Lacan, constatação corroborada por Roudinesco (2008): “Lacan (...), jamais publicou casos (com exceção de sua tese na qual, como se sabe, ele não “tratou” sua paciente).” (ROUDINESCO, 2008, p. 577-578). Entretanto, é possível apontar que há um uso das criações artísticas para se pensar questões da prática psicanalítica: “há um recurso massivo às artes, em especial à literatura, ao teatro e à pintura, que acaba por desempenhar a função de descrever e, muitas vezes, de induzir processos que podem operar na clínica.” (SAFATLE, 2017, p. 71-72).

A reflexão da psicanálise sobre a arte levou Lacan “a repensar *os modos de subjetivação disponíveis à clínica a partir de uma certa configuração da reflexão estética sobre a arte*” (SAFATLE, 2006, p. 274, grifo do autor), isto é, os efeitos que uma obra provoca interessa a Lacan para pensar o inconsciente: “O modo como uma obra nos toca, e nos toca precisamente da maneira mais profunda, ou seja, no plano do inconsciente, decorre de sua composição, de seu arranjo” (LACAN, 1959/2016, p. 295).

Pode-se perceber que, ao privilegiar a composição da obra em si, ele não foca em realizar estudos sobre autores: “Quero dizer que, ao contrário do que se pensa, não é do inconsciente do poeta que se trata” (LACAN, 1959/2016, p. 295). O que interessa a Lacan é seu olhar sobre a obra e o que, na arte, auxilia a pensar no inconsciente: “a obra e o artista farão perceber o que a teoria ainda desconhecia” (REGNAULT, 2001, p. 22) – o que faz a partir dos mais diversos estilos literários, sendo notável como a presença da influência da literatura ao longo do ensino de Lacan abarca trabalhos de diferentes escritores, como Edgar Allan Poe, Marguerite Duras, Shakespeare, Sófocles, Marquês de Sade, Claudel, dentre outros.

Lacan diz que “já não podemos considerar a obra de arte como uma transposição, ou sublimação (...) da realidade. Já não se pode dizer que ela opera na imitação” (LACAN, 1959/2016, p. 429). Uma vez que, nessa perspectiva, a arte não é tida como uma sublimação da realidade, então de que modo esse campo marca presença na psicanálise lacaniana? A resposta não é única, afinal é importante ressaltar que “há, em Lacan, dois regimes de recurso psicanalítico à arte” (SAFATLE, 2006, p. 272).

Um desses regimes “estrutura-se em torno do problema do estatuto *próprio* ao objeto estético em sua irredutibilidade” (SAFATLE, 2006, p. 273, grifo do autor), ou seja, percebe-se que, nesse regime, “Lacan procura, na verdade, coordenadas que lhe permitam compreender a especificidade da *formalização estética* e de seus *modos de subjetivação*” (SAFATLE, 2006, p. 273, grifo do autor).

O outro modo de recurso psicanalítico à arte está ligado à investigação acerca do desejo (SAFATLE, 2006). Nesses casos, o que ocorre é “uma interpretação do material estético como *desvelamento da gramática do desejo*” (SAFATLE, 2006, p. 272, grifo do autor). Para ocorrer esse desvelamento, a obra de arte é tratada “como *espaço de organização* de uma gramática do desejo” (SAFATLE, 2006, p. 272, grifo do autor). Safatle (2006) afirma que a investigação da gramática do desejo é perceptível nos comentários e interpretações que Lacan faz acerca de obras literárias, como *A carta roubada* de Edgar Allan Poe, *O balcão* de Genet, *O despertar da primavera* de Wedekind, e no *Hamlet* de Shakespeare.

Esses recursos psicanalíticos à arte no ensino lacaniano evidenciam a forma bastante distinta de Lacan e Freud recorrerem às criações artísticas, uma vez que Freud privilegia “fundamentar um horizonte de visibilidade integral das obras por meio do desvelamento da sua estrutura pulsional de produção. Em Lacan, a arte pode aparecer como modo de formalização da irredutibilidade do não conceitual, como *pensamento da opacidade*” (SAFATLE, 2006, p. 273 – 274, grifo do autor).

É possível notar que, apesar de tais articulações serem distintas, as perspectivas freudianas e lacanianas não são contraditórias, mas sim complementares. Apesar dos aspectos distintos no modo de interpretar tais obras, e até mesmo algumas diferenças no que diz respeito à preferência de determinados autores ou gêneros, é possível perceber um escritor que exerce, em ambos, um fascínio em comum: William Shakespeare. Sobretudo ao se considerar que os dois se detêm em uma obra específica do poeta inglês: *Hamlet*.

Em *Hamlet*, o protagonista homônimo se depara com o Espectro de seu pai recém falecido, o rei da Dinamarca. Nesse fantasmagórico encontro, o Espectro revela a Hamlet que, diferentemente do que foi divulgado, ele foi assassinado por Cláudio, que assumiu o trono e se casou com a rainha Gertrudes, mãe de Hamlet. O Espectro, então, lega ao protagonista a tarefa de assassinar Cláudio e, dessa forma, vingá-lo.

Entretanto, diferentemente do que seria esperado dessa premissa, não acompanhamos, nessa peça, o planejamento e a execução de uma vingança, mas a inação do príncipe da Dinamarca, que adia a tarefa a ser realizada e se recrimina por isso. Lawrence Flores Pereira (2015) pontua que a consciência irônica de Hamlet é a sua maior originalidade. Essa

consciência se sobressai na tragédia perante as reflexões e os pensamentos do personagem e a trama da vingança contra Cláudio fica em um plano menor, ganhando destaque aquilo que o príncipe da Dinamarca tem a nos dizer.

Lacan ressalta a relevância da postergação de Hamlet em vingar seu pai, dizendo que essa é a peça da procrastinação (LACAN, 1959/2016). Para Lacan (1959/2016), há algo que torna o ato difícil para Hamlet, e isso está relacionado ao desejo, ou seja, à postergação do assassinato, uma das características marcantes desse personagem shakespeariano, é associada, na leitura lacaniana, à temática do desejo, de tal forma que Lacan (1959/2016) intitula *Hamlet* como a tragédia do desejo.

Enquanto no drama do príncipe da Dinamarca encontramos um personagem que retarda a tarefa que lhe foi delegada, em *Macbeth* nos deparamos com um protagonista que realiza o ato almejado no início da peça, a saber, a execução do assassinato de Duncan, o rei da Escócia, com a cumplicidade de sua esposa, Lady Macbeth. Uma vez que esse ato é consumado, o leitor e o espectador presenciam as consequências que o regicídio traz para o casal usurpador.

Como é apontado por Bradley (1904/2009), *Macbeth* é uma peça comumente lida a partir de uma impressão do martírio da consciência de culpa. Tal leitura enfática desse aspecto é compartilhada não somente por outros críticos literários como Harold Bloom (1998/2000) e Bárbara Heliodora (2016), mas também por Freud (1916/2015) que, focando mais detidamente em Lady Macbeth, interpreta as repercussões desse ato e as relaciona com as questões edípicas ligadas à consciência de culpa.

Há críticos literários que apontam proximidades entre *Hamlet* e *Macbeth*. Bloom (1998/2000) sublinha isso ao dizer que esses dois protagonistas têm uma estranha afinidade e Bradley (1904/2009) também o faz ao ressaltar que a popularidade dessas duas tragédias se deve, em parte, a algumas características que elas têm em comum, e que, “em ambas as peças, a evolução da ideia abstrata para a decisão crucial e a ação é penosa para os protagonistas” (BRADLEY, 1904/2009, p. 255).

Perante essas aproximações entre ambas as peças e considerando que Lacan declara *Hamlet* como sendo a tragédia do desejo, essa pesquisa se questiona se seria possível, com base na psicanálise lacaniana, uma leitura de *Macbeth* que torne pensável investigar no protagonista dessa tragédia elementos do desejo. Isto é, ao invés de enxergar a peça pela vertente de uma consciência culpada, haveria nessa tragédia subsídios que tornem possível pensar pontos de investigação acerca do desejo, de acordo com a psicanálise de Lacan?

Para responder a esse questionamento, a pesquisa inicialmente examinará características da tragédia *Macbeth*, e, em particular, os pontos de aproximação que o drama possui com

Hamlet. Após isso, será realizada uma análise mais detalhada acerca da leitura lacaniana da tragédia do príncipe da Dinamarca, pretendendo-se, com isso, melhor compreender o porquê de Lacan considerar *Hamlet* como a tragédia do desejo. Diante de tal material, será questionado se é possível observar em *Macbeth* o mecanismo do desejo, devido aos pontos de similitude que essa obra compartilha com *Hamlet*.

Para proceder com essa investigação, a pesquisa analisará aspectos do texto da tragédia *Macbeth*, e, em especial, das falas do seu personagem-título. No intuito de realizar uma análise mais fidedigna do tecido textual do drama shakespeariano, a pesquisa privilegiará o uso do texto em seu idioma original, tomando como base para isso o texto de *Macbeth* conforme organizado pela *The Arden Shakespeare Third Series* (SHAKESPEARE, 2018).

As referências de numeração dos atos, cenas e versos da peça que aparecem nessa pesquisa, seguem o estabelecimento textual da edição Arden anteriormente mencionada. As notas de rodapé contendo os versos de Shakespeare vertidos para a língua portuguesa são referentes à tradução de *Macbeth* realizada por Barbara Heliodora.

CAPÍTULO 1 – SHAKESPEARE E DESEJO

A partir de *Hamlet*, Lacan teoriza acerca do mecanismo do desejo, se debruçando sobre *Hamlet* no *Seminário 6* – justamente o seminário intitulado *O desejo e sua interpretação*. Em suas lições sobre *Hamlet*, Lacan (1959/2016) nomeia esse drama como a tragédia do desejo e frisa que, ao iniciar o estudo dessa peça, ele tinha como objetivo “dar ou voltar a dar sentido à função do desejo na análise e na interpretação analítica. (...), pois o que distingue *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* – espero conseguir fazê-los perceber – é, essencialmente, o fato de ser a tragédia do desejo” (LACAN, 1959/2016, p. 271).

Dentro do cânone shakespeariano, uma tragédia que é considerada por críticos como tendo similitudes e pontos de aproximação com *Hamlet* é *Macbeth*. Portanto, questionou-se se, de fato, tais dramas possuem similaridades e, uma vez que *Hamlet* é tomado por Lacan (1959/2016) como a tragédia do desejo, e caso haja similitudes entre os dois dramas, esta pesquisa questionou se *Macbeth* também poderia ser pensada para investigar certos pontos acerca do desejo. Dessa forma, será relevante se ater mais detidamente acerca da tragédia *Macbeth* e elencar possíveis pontos de aproximação que ela congrege com *Hamlet*.

1.1 Proximidades entre *Macbeth* e *Hamlet*

Bloom (1998/2000) diz que *Hamlet* e *Macbeth* são personagens que possuem uma estranha afinidade e que eles projetam uma aura de intimidade com o público. Além de algumas proximidades dos protagonistas, é possível perceber nas duas tragédias elementos em comum, embora suas particularidades as tornem únicas, como aponta Bradley (1904/2009), ao dizer que cada tragédia shakespeariana possui uma atmosfera própria.

Contudo, mesmo com personagens e tramas distintas, *Hamlet* e *Macbeth* são peças dotadas de características que as aproximam. Ambas iniciam com a presença de elementos sobrenaturais, seja a aparição das bruxas na primeira cena de *Macbeth*, ou a chegada do Espectro do pai de *Hamlet* após diálogo entre personagens secundários que nos expõem em que estado se encontra o reino da Dinamarca. Na sequência dessas cenas, que passam a impressão de que há algo de inusual acontecendo ou prestes a acontecer, Shakespeare coloca coadjuvantes: “a falar sobre o herói, mantendo-o fora de vista por algum tempo para que aguardemos sua entrada com curiosidade” (BRADLEY, 1904/2009, p. 31).

Nesses dois dramas não há antagonistas que planejem o mal de *Hamlet* e *Macbeth*, diferentemente de peças nas quais há adversários que intentam maquinações para fazer o

protagonista cair em desgraça e que possuem um papel central para a elaboração e o desenvolvimento da trama, como é o caso de Iago em *Otelo*, ou Goneril, Regan e Edmund em *Rei Lear*, dentre outros. Já as adversidades que são impostas por Cláudio e por Macduff aos personagens-título de *Hamlet* e *Macbeth* são consequências das ações que os protagonistas tomaram.

Bradley afirma que a popularidade de *Hamlet* e *Macbeth* “deve-se em parte a algumas dessas características em comum, especialmente ao fascínio do sobrenatural, à inexistência de um espetáculo de sofrimento profundo e imerecido, à ausência de personagens que causam horror e repulsa” (BRADLEY, 1904/2009, p. 255).

Além disso, as duas peças têm como um ponto de relevância central a importância de um ato para o protagonista. Hamlet é ordenado pelo Espectro a assassinar Cláudio, atual rei que usurpou o trono. Macbeth assassina Duncan, rei da Escócia e, assim, consegue a coroa. Esses dois regicídios são duas ações de extrema importância para os protagonistas e em torno delas se moverá toda a trama.

Com Hamlet observamos alguém que adia a ação que tem que cumprir e que se recrimina por isso. Ao refletir em seus solilóquios ele se queixa por não agir e se corrói e se insulta violentamente: “Eu sou o próprio asno! Não é estranho, esplêndido / Que eu, filho de um querido pai assassinado, / Propelido à vingança pelos céus e os infernos / Fique como puta airando a alma com frases / E rogando praga feito uma bisca vadia, / Feito lavadeira! Uh, é muito nojento!” (SHAKESPEARE, 1599-1600/2015, p. 106). Tais autoacusações não são ocorrências pontuais, mas uma constância na peça inteira, se tornando uma das características do príncipe da Dinamarca.

Em *Macbeth* observamos um nobre guerreiro, que acolhe Duncan, rei da Escócia, em seu castelo, e na calada da noite, embaixo de seu teto, mata o rei que estava dormindo indefeso. Isso tudo ocorre no princípio da peça, no primeiro ato, que: “Precipita-se por sete cenas muito curtas, nas quais o suspense é crescente, até uma crise brutal, à qual chegamos com o assassinato de Duncan, no início do Segundo Ato” (BRADLEY, 1904/2009, p. 256).

Embora a um tenha sido delegado executar a vingança como um dever a ser cumprido e o outro tenha executado um assassinato como um meio para atingir uma ambição, os resultados são nefastos em ambos os casos. Bradley (1904/2009) afirma que se tivesse obedecido prontamente ao Espectro, Hamlet teria poupado de sete a oito vidas.

Macbeth age e conquista o que almejava e, com isso, obtém o fardo de enxergar inimigos em todos os lugares e nunca mais encontrar repouso, como ele mesmo fala após ter cometido o assassinato: “Methought I heard a voice cry, ‘Sleep no more / Macbeth does murder sleep’”

(SHAKESPEARE, 2.2.36-37). Adiando ou executando, as consequências são trágicas para os personagens envolvidos nesses atos:

E é indiferente se suas intenções eram boas ou más. (...) Hamlet, recuando diante do amargo dever da vingança, é arrastado a uma carnificina com que nunca sonhou e finalmente obrigado a recorrer à vingança que não conseguia impor à própria vontade. (...) Lady Macbeth, que se imaginava capaz de esmigalhar o crânio do próprio filho, vê-se até a morte perseguida pelo cheiro de sangue de um estranho. Seu marido acredita que para assegurar a coroa arriscaria a vida futura, mas depois descobre que a coroa foi responsável por todos os horrores desta vida. Em toda parte, nesse mundo trágico, o pensamento do homem, tornado em ato, se transforma no oposto de si mesmo. (...) E não importa o que sonha conquistar, ele obtém o que menos esperava, a própria destruição (BRADLEY, 1904/2009, p. 20).

Pode-se apontar que “O mundo trágico é um mundo de ação” (BRADLEY, 1904/2009, p. 19). Isto é, para além de *Hamlet* e *Macbeth*, o ato é um elemento de importância central no gênero trágico de modo geral: “o fulcro da tragédia está no ato que provém do caráter, ou no caráter que se manifesta no ato.” (BRADLEY, 1904/2009, p. 9).

O que observamos nas tragédias são atos que: “geram outros, até que essa série de atos interligados leva, por uma sequência aparentemente inevitável, a uma catástrofe. O efeito de uma série desse tipo sobre a imaginação é fazer-nos pesar o sofrimento que a acompanha e a catástrofe na qual ela resulta” (BRADLEY, 1904/2009, p. 8).

Apesar de o ato ser um elemento essencial no gênero trágico, o que está sendo ressaltado é que nessas duas tragédias há uma ação específica a ser cometida pelos protagonistas e é em torno da necessidade de sua execução ou protelação, que toda a peça irá se desenrolar. Essa relevância capital no ato é uma particularidade que não vemos nas demais tragédias shakespearianas.

Em outros dramas, encontramos personagens que cometem ações que culminam em catástrofes para si próprios e para os demais. Mas em nenhuma dessas peças há a relevância de um ato específico a ser cometido, de algo a ser realizado que incida com tamanho peso sobre os protagonistas, acarretando em conflito interno e externo, de modo que passe a ser o ponto central que une o enredo e seja responsável pelo desenrolar dos acontecimentos da tragédia, como vemos em *Hamlet* e *Macbeth*.

Freud também aproxima essas duas peças shakespearianas ao oferecer uma chave interpretativa semelhante para ambas. Antes de nos determos mais especificamente na leitura freudiana de *Hamlet* e *Macbeth*, é relevante apontar que citações e referências a diversas obras dramáticas de Shakespeare são recorrentes nos textos de Freud, mesmo quando essas peças, tais como *Ricardo III*, *Rei Lear*, *Sonho de uma noite de verão*, *Henrique IV*, e outras, não

constituem o assunto principal do escrito. Mas, além dessas ocorrências, há momentos em que Freud se detém de modo mais detalhado em peças específicas, e em suas personagens. Tal ocorrência se dá com *Macbeth* e *Hamlet*.

Os personagens da tragédia *Macbeth* são analisados no texto *Os que fracassam pelo êxito*, que é a segunda parte de um escrito maior intitulado *Alguns tipos de caráter a partir do trabalho psicanalítico* (1916). Em tal trabalho, Freud discorre acerca dos indivíduos que adoecem quando atingem o êxito, ou seja, ocasiões em que “o adoecimento apareceu pela realização de um desejo, tornando nulo o seu gozo” (FREUD, 1916/2015, p. 235).

Para tratar dessa questão, Freud (1916/2015) se valerá, dentre outros casos, da personagem de Lady Macbeth para poder comentar sobre situações nas quais “as pessoas oportunamente adoecem quando um desejo profundamente enraizado e por muito tempo nutrido por elas se realiza.” (FREUD, 1916/2015, p. 233-234). Esse tipo de situação pode ser observada em Lady Macbeth que, ao alcançar a ambição de se tornar rainha, mediante o regicídio que ela e seu marido planejaram, vai gradativamente cedendo ao processo que culminará em sua loucura.

Acerca de Lady Macbeth, Freud (1916/2015) afirma que há apenas um único e breve momento de relutância por parte dela. Isso ocorre no ato 2, cena 2, quando ela diz que o que a impede de apunhalar Duncan é o fato de que, ao dormir, o rei se parece com o pai dela: “Had he not resembled / My father as he slept, I had done’t” (SHAKESPEARE, 2.2.13-14)¹.

Essa hesitação causa estranhamento ao leitor ou espectador da peça, pois essa é a mesma personagem que algumas cenas antes havia declarado que: “I have given suck, and know / How tender ‘tis to love the babe that milks me: / I would, while it was smiling in my face, / Have plucked the nipple from his boneless gums, / And dashed the brains out, had I so sworn” (SHAKESPEARE, 1.7.54-58)². Para Lady Macbeth, o infanticídio é algo mais executável do que ela mesma assassinar o rei que se assemelha ao pai dela.

Contudo, apesar de ela mesma afirmar que não conseguiria erguer o punhal contra o rei, Lady Macbeth não hesita em prosseguir com a decisão de dar continuidade ao plano de matar Duncan. Freud conjectura que essa personagem teve a coragem de participar do plano devido ao seu rancor por não ter filhos:

¹ “Se ele, dormindo, não se parecesse / Com o meu pai, eu o faria eu mesma” (SHAKESPEARE, 2.2.13-14)

² “Eu já amamentei, / E sei o quanto é doce o sugar do neném; / Mas poderia, enquanto me sorria, / Roubar-lhe o seio da gengiva mole / E arrebrantar-lhe o cérebro, se houvesse / Jurado que o faria” (SHAKESPEARE, 1.7.54-58)

Creio que assim entenderíamos o adoecimento da Lady, a transformação de sua coragem para o crime em rancor, como reação a sua impossibilidade de ter filhos, por meio da qual está convencida de sua impotência diante da sentença da natureza e, ao mesmo tempo, é advertida de que seu crime, por sua própria culpa, a privou da melhor parte de seu sofrimento (FREUD, 1916/2015, p. 240-241)

Após o casal chegar ao trono com esse ato que, na visão de Freud (1916/2015), é quase equivalente a um parricídio, os leitores e espectadores da peça nunca irão presenciar o casal regozijando-se do prazer de terem conquistado o trono. Pelo contrário, no desenrolar da trama, Lady Macbeth vai enlouquecendo enquanto seu esposo se torna cada vez mais sanguinário. Usufruir dos ganhos da usurpação não é algo possível para Macbeth e sua esposa, pois o peso de sua conquista incide sobre eles. Freud (1916/2015), detendo-se em especial em Lady Macbeth, se indagará sobre essa atitude, questionando: “deveríamos investigar indícios que nos aproximaria desta crise por meio de uma profunda motivação humana?” (FREUD, 1916/2015, p. 238).

Embora Freud (1916/2015) não demarque uma resposta sobre esse questionamento acerca de Lady Macbeth, o prosseguimento do raciocínio do texto *Os que fracassam pelo êxito* (1916) leva a concluir que tal colapso tem relação direta com o complexo de Édipo e com a consciência de culpa: “as forças conscientes, que se deixam adoecer devido ao êxito em vez de, como antes, na renúncia, estão intimamente relacionadas com complexo de Édipo, com a relações com o pai e a mãe, como talvez, em geral, nossa consciência de culpa” (FREUD, 1916/2015, p. 253). Na leitura de Freud, as repercussões do ato que concretizou a ambição que o casal Macbeth almejava estão ligadas a questões edípicas decorrentes do assassinato da figura paterna simbolizada por Duncan.

Diferentemente de *Macbeth*, *Hamlet* não será tema de estudo apenas de um texto específico, revelando um interesse constante por esse personagem que irá reaparecer de modo recorrente na obra freudiana, com mais de vinte menções dentre os textos publicados (ASSOUN, 1996).

No texto póstumo *Personagens psicopáticos no palco*, Freud (1942 [1905-06] /2015) diz que *Hamlet* é o primeiro drama moderno. Ele denomina esse tipo de drama de psicológico e assim o caracteriza, pois “Na vida anímica do próprio herói o sofrimento acontece numa luta criada entre diferentes moções, uma luta que não deve terminar com o declínio do herói, mas o declínio de um afeto” (FREUD, 1942 [1905-06] /2015, p. 49). Em decorrência disso, Assoun (1996) afirma que Hamlet poderia configurar a modernidade literária, de modo que seja aquele que tem mais a dizer à psicanálise.

As autocensuras de Hamlet e o fato de ele não conseguir agir são interpretados por Freud a partir do complexo de Édipo: “Hamlet pode fazer qualquer coisa, menos se vingar daquele homem que afastou seu pai e ocupou seu lugar ao lado de sua mãe, daquele homem que lhe mostra a realização de seus desejos reprimidos da infância” (FREUD, 1900/2019, p. 306). Na perspectiva de Freud, nesse protagonista se desvela uma reedição do conflito edípico: “o príncipe fracassa na tarefa de punir outra pessoa pelo que corresponde ao teor de seus próprios desejos edípicos” (FREUD, 1940 [1938] /2018, p. 253).

De acordo com a leitura freudiana, Cláudio teria escancarado a questão edípica para Hamlet ao assassinar seu pai e tomar para si a sua mãe, gerando no príncipe o sentimento de culpa por identificar, nas ações do homem de quem deveria vingar, seus próprios desejos inconscientes: “A repugnância que deveria impeli-lo à vingança é substituída por remorsos, por escrúpulos da consciência, que o acusam, num sentido literal, de não ser melhor do que o pecador que deve ser punido” (FREUD, 1900/2019, p. 306).

De acordo com Assoun (1996), em Hamlet nos deparamos com a versão modernizada de Édipo. Enquanto Édipo comete o crime sem saber que o cometeu, Hamlet recua de agir porque a culpa internalizou-se e o complexo age nele paralisando-o (ASSOUN, 1996). Percebe-se que Freud (1917/2019) enxerga em Hamlet uma reação/desdobramento do complexo de Édipo a pensar e entender estruturas clínicas: “mostra que todo neurótico foi, ele próprio, um Édipo ou que – o que dá no mesmo – em sua reação ao complexo ele se transformou em um Hamlet” (FREUD, 1917/2019, p. 446). Observa-se em Hamlet o sentimento edípico elevado a uma posição reflexiva, por reagir a seus desejos proibidos, que se traduz no aumento do agravamento e internalização dos efeitos da repressão na civilização (ASSOUN, 1996).

Com isso é possível notar que Freud destaca a relação dos personagens com suas ações, ou seja, Hamlet e sua inação, e o casal Macbeth e as consequências do regicídio. Além disso, Freud interpreta ambas as tragédias a partir do complexo de Édipo, evidenciando uma conclusão de Assoun (1996) que afirma que, na teoria freudiana, o Édipo não é somente um complexo psíquico, mas também uma matriz de escrita.

Ademais, em *Hamlet* Freud afirma que o príncipe se vê impossibilitado de agir por remorsos e escrúpulos de consciência ao identificar suas questões edípicas na figura de Cláudio (1900/2019), enquanto Lady Macbeth enlouquece por conta da culpa de ter assassinado a figura paterna do rei Duncan (1916/2015). Com isso percebe-se que a leitura de Freud ressalta, tanto em *Hamlet* quanto em *Macbeth*, o aspecto da consciência de culpa dos personagens.

Esse levantamento evidencia pontos de convergência entre *Hamlet* e *Macbeth*. Diante disso, e considerando que no *seminário 6* Lacan (1959/2016) interpreta *Hamlet* como sendo a

tragédia do desejo, seria possível, através da psicanálise lacaniana, conceber uma leitura de *Macbeth* a partir de uma perspectiva que privilegie nessa peça uma investigação do desejo?

Ou seja, se *Hamlet* é visto por Lacan como a tragédia do desejo, seria *Macbeth* uma outra forma de pensar o desejo? Para auxiliar na resolução desse questionamento, é pertinente nos determos mais detalhadamente na interpretação lacaniana acerca de *Hamlet* para melhor compreender por quais razões esse protagonista é compreendido por Lacan como o paradigma do desejo.

1.2 *Hamlet*: uma leitura lacaniana

Na obra dramaturgica de Shakespeare, *Hamlet* é uma tragédia que costuma ter destaque. De acordo com Bloom (1998/2000), o protagonista homônimo está para outros personagens assim como Shakespeare está para outros autores, isto é, trata-se de uma personalidade única e diferenciada por sua grandeza cognitiva e estética. Um dos fatores que demarcam essa diferenciação é a profundidade reflexiva do protagonista, que descortina uma nova forma de expressão do ser humano na ficção (BLOOM, 1998/2000).

Com *Hamlet* estamos diante de “um personagem dramático que se transforma cada vez que fala, mas que, ao mesmo tempo, preserva a sua identidade” (BLOOM, 1998/2000, p. 515). Bloom (1998/2000) ressalta que *Hamlet* escuta a si mesmo, e isso não é algo que o deixa imutável, pois essa forma de falar, na qual ele conseqüentemente se escuta, permite a ele refletir e a partir disso transformar-se diante desse contato que estabelece consigo mesmo.

Hamlet pondera sobre a missão que lhe foi incumbida pela aparição fantasmagórica de seu pai, isto é, vingar o seu assassinato que foi cometido por Cláudio, tio de *Hamlet*. Contudo, apesar de ter o dever de realizar a vingança, o príncipe não a executa. Procrastina e reflete sobre esse dever, e, mesmo tendo oportunidade para realizar tal tarefa, ele não o faz. Fica refletindo sobre sua missão e sobre sua inação e por causa disso se culpa e se recrimina.

A hesitação de *Hamlet* em cumprir sua tarefa é demarcada como um ponto importante por Lacan. Ele dirá que, além de ser a tragédia do desejo, *Hamlet* é a peça da procrastinação (LACAN, 1959/2016). O ato que o príncipe tem a executar é de extrema importância “e toda a sua posição de sujeito depende disso.” (LACAN, 1959/2016, p. 267). Mas, saber o que deve fazer não é o suficiente para que *Hamlet* possa agir: “todas as vezes que tem oportunidade de executar o ato em questão, ele o adia para mais tarde” (LACAN, 1959/2016, p. 268).

Lacan indaga sobre o ato que *Hamlet* posterga: “A pergunta que se coloca é saber o que significa o ato que lhe é proposto” (LACAN, 1959/2016, p. 268). Diferentemente de Freud, Lacan discorda que a inação do protagonista se deve ao fato dele identificar em Cláudio uma

reedição dos seus próprios conflitos edípicos: “No fim das contas, dizem-nos, Cláudio é uma forma de Hamlet. O que ele fez é o desejo de Hamlet. É apressado demais dizer isso” (LACAN, 1959/2016, p. 265). De acordo com Lacan: “o ato proposto a Hamlet não tem nada a ver com o ato edípico” (LACAN, 1959/2016, p. 268).

Ser convocado pelo fantasma do pai para que o vingue não é o bastante para fazer Hamlet urgir em cumprir sua tarefa, embora ele saiba que deva fazê-lo. De acordo com Lacan, o que torna a ação tão difícil de executar, não se deve a questões edípicas, mas sim à relação desse ato com o desejo: “há algo que torna o ato difícil para Hamlet, que torna sua tarefa repugnante para ele, que o põe efetivamente numa posição problemática com relação a sua própria ação, e esse *x* é seu desejo” (LACAN, 1959/2016, p. 302).

A leitura lacaniana demarca que a dificuldade de Hamlet em realizar a vingança decorre de dois aspectos: “é em decorrência do conhecimento, por parte do pai, em relação à própria morte, assim como do insaciável no desejo da mãe (e não por ela), que Hamlet se encontra impedido de agir” (VORSATZ, 2013, p. 158-159).

O Espectro aparece no palco nos primeiros minutos da peça, e algumas cenas depois, ainda no primeiro ato ele confabula com seu filho, o príncipe da Dinamarca, revelando como foi assassinado e rogando que seja vingado. Na perspectiva lacaniana, é essa transmissão de saber que acarretará no impasse de Hamlet, ao contrário de Édipo que executa suas ações justamente por não saber: “Édipo não tinha de titubear vinte vezes diante do ato, ele o cometera antes mesmo de pensar, e sem saber” (LACAN, 1959/2016, p. 319).

Diferentemente de Édipo, Hamlet sabe, pois, seu pai lhe transmitiu um saber: “o pai sabia. E, porque ele sabia, Hamlet também sabe” (LACAN, 1959/2016, p. 319). Porém tal saber, ao invés de ser um catalisador para a ação, será um aspecto que dificulta o cumprimento do ato: “O motor que constitui toda a dificuldade do problema com que Hamlet depara para assumir seu ato é o fato de que ambos, pai e filho, sabem” (LACAN, 1959/2016, p. 269).

Uma vez que o espectro revelou a verdade sobre sua morte para seu filho “Levanta-se um véu, aquele que pesa, justamente, sobre a articulação da linha inconsciente” (LACAN, 1959/2016, p. 319-320). Para Lacan: “é por ter recebido essa revelação radical que ele será arrastado por todo o percurso que a peça retraza” (LACAN, 1959/2016, p. 323).

Outro fator para a inação do príncipe seria o desejo da mãe de Hamlet, isto é: “Esta, ignorando o imprescindível tempo de luto, no qual a bateria significativa é convocada a contornar a perda instaurada no real, imediatamente desposa Claudius, irmão e assassino de seu marido” (VORSATZ, 2013, p. 159). Hamlet escutou do Espectro reprimendas contra esse casamento realizado de forma tão célere após seu assassinato: “Oh nobre Hamlet, mas que

queda foi aquela, / De mim, cujo amor era de tal dignidade / Que andava até de par co'os votos que lhe fiz / Em nosso casamento, descer para a esse baixo” (SHAKESPEARE, 1599-1600/2015, p. 77).

Para Lacan o protagonista se confronta com o desejo de sua mãe, a rainha Gertrudes: “aquilo com que Hamlet tem de lidar, e o tempo todo, aquilo com que se debate, é um desejo, mas que está muito longe de ser o seu. Considerando-o ali onde está na peça, é o desejo não *por* sua mãe, mas *de* sua mãe” (LACAN, 1959/2016, p. 303, grifo do editor).

Ao travar diálogo com o espírito de seu pai, o Espectro enuncia como Cláudio: “aquele monstro adúltero, incestuoso, / Com feitiços e ardis, com traiçoeiros brindes – / Oh, tétricos ardis e brindes sedutores – / Aliciou pra sua lascívia obscena os fogos / Da rainha que parecia tão virtuosa” (SHAKESPEARE, 1599-1600/2015, p. 77). Acerca dessa fala do Espectro, Lacan ressalta que:

a despeito do horror das acusações formalmente pronunciadas pelo espectro contra Cláudio, em que revela ao filho ter sido morto por ele, a questão a resolver não concerne ao assassino, tratando-se, essencialmente, desde já e imediato, da mãe. (...) O que ele enuncia põe em primeiro plano, desde já e enquanto tal, o desejo da mãe. (LACAN, 1959/2016, p. 282).

No encontro entre Hamlet e o fantasma de seu pai, o Espectro alerta-o para que sua vingança não se estenda ao protagonista atentar contra a vida de sua mãe, mas o deixa de sobreaviso para atingir Gertrudes através de seus próprios sentimentos: “Mas qualquer que seja a forma de tua vingança, / Não manches tua mente, nem tua alma trame / Nada contra tua mãe. Entrega-a para os céus / E deixa que os espinhos que habitam seu peito / A piquem e espicacem” (SHAKESPEARE, 1599-1600/2015, p. 78).

Na leitura lacaniana, Hamlet enxerga o desejo de sua mãe como insaciável e voraz:

Na perspectiva do sujeito, do príncipe Hamlet, o desejo do Outro, o desejo da mãe, se apresenta essencialmente como um desejo que não escolhe entre objeto eminente (...) e esse objeto depreciado (...). Se a mãe não escolhe é devido a algo que, nela, é da ordem de uma voracidade instintiva. (LACAN, 1959/2016, p. 331).

Para Lacan (1959/2016), quando Hamlet e Gertrudes travam diálogo, na última cena do terceiro ato, deparamo-nos com Hamlet confrontando o desejo da mãe: “Hamlet, que está presente, demonstra seus sentimentos de revolta ante a rapidez do novo casamento de sua mãe e o fato de ela ter voltado a se casar com alguém que, perto do que seu pai era, é um personagem absolutamente inferior” (LACAN, 1959/2016, p. 280-281).

No confronto do protagonista com Gertrudes:

Acompanhamos aqui o movimento de oscilação próprio de Hamlet. Ele vocifera, xinga, esconjura e, depois, vem a recaída de seu discurso, um abandono que reside nas próprias palavras, o desaparecimento, desmaio de seu apelo no consentimento ao desejo da mãe (LACAN, 1959/2016, p. 304).

Porém o desejo de sua mãe se apresenta a Hamlet como não sendo possível de ser confrontado: “O desejo da mãe recupera, então, para ele, o valor de algo que não poderia de jeito nenhum ser dominado, cerrado, encerrado” (LACAN, 1959/2016, p. 304). Ao fim desse diálogo: “Aqui, mais uma vez, Hamlet fraqueja e despede-se da mãe (...). Abandona a mãe, deixa-a literalmente escorregar, voltar, por assim dizer, ao abandono de seu desejo” (LACAN, 1959/2016, p. 288).

O que foi exposto anteriormente evidencia que para Lacan (1960/2008) são esses dois fatores que ocasionam a procrastinação da tarefa exigida do príncipe:

Tentei mostrar-lhes que a singular apatia de Hamlet se deve ao móvel da própria ação, que é no mito escolhido que devemos encontrar seus motivos, que é em sua relação com o desejo da mãe e com a ciência do pai referente à própria morte que devemos encontrar sua fonte (LACAN, 1960/2008, p. 298).

Isso tem a consequência de provocar a postergação de Hamlet, tornando-o incapaz de cumprir o seu objetivo de assassinar Cláudio, fazendo com que Lacan conclua que no caso do príncipe da Dinamarca “a principal função do desejo consiste, nesse caso, em manter à distância, em esperar essa hora do encontro desejado” (LACAN, 1959/2016, p. 318). Isto é, o que se percebe em Hamlet é esse adiamento da hora do encontro desejado.

Tal caráter impossível do desejo não chega a ser uma exclusividade de Hamlet, pois como afirma Lacan: “há sempre um quê de impossibilidade no objeto do desejo, isso é algo que depende da própria estrutura do desejo, de seus fundamentos” (LACAN, 1959/2016, p. 359). Contudo, o que se observa em Hamlet: “é que ele põe a ênfase no encontro com essa impossibilidade. Em outras palavras, ele dá um jeito para que o objeto de seu desejo adquira valor essencial de significante dessa impossibilidade” (LACAN, 1959/2016, p. 359).

Já foi ressaltado que na leitura lacaniana o desejo da mãe e o desvelamento do pai acerca da sua própria morte impede Hamlet de executar sua ação. Além disso, Lacan (1959/2016) afirma que o ponto crucial da peça é o encontro com a morte. Isto é, o ato do protagonista e a sua morte têm relação: “Hamlet não pode nem pagar no lugar do pai, nem deixar a dívida em

aberto. No final das contas, tem de fazer com que seja paga, mas, nas condições em que está colocado, o golpe passa através dele mesmo” (LACAN, 1959/2016, p. 269).

Após isso, o momento em que Hamlet finalmente conseguirá dar cabo da vingança é após saber que foi envenenado no final do último ato da peça. Ou seja, é no momento de seu encontro com a morte, “o derradeiro de todos os encontros, no qual se projeta o ato de Hamlet e no qual ele se situa no seu final” (LACAN, 1959/2016, p. 317), que ele enfim executará a tarefa que lhe foi imposta, quando já não há mais como postergar o ato:

Até o último segundo, até a hora derradeira, até a hora tão determinante que será sua própria hora, a saber, que ele será mortalmente atingido antes de conseguir atingir seu inimigo, é na hora do outro que o encadeamento da tragédia prossegue o tempo todo e se cumpre” (LACAN, 1959/2016, p. 341).

A leitura efetuada por Lacan não almeja tratar esse protagonista como um estudo de caso: “Hamlet não é um caso clínico” (LACAN, 1959/2016, p. 312). A peça shakespeariana captura o interesse de Lacan por seu valor de estrutura e por auxilia-lo a elaborar certas questões:

Se *Hamlet* tem, para nós, um alcance de primeira ordem, é porque seu valor de estrutura é equivalente ao de Édipo. O que nos interessa, e que pode nos ajudar a estruturar certos problemas, decorre, evidentemente, do que há de mais profundo na trama da obra, do conjunto da tragédia, de sua articulação como tal. (LACAN, 1959/2016, p. 295).

Por não se tratar da análise de um caso clínico, ele não se detém em investigar esse personagem shakespeariano buscando nomeá-lo como histérico ou obsessivo. Inclusive, por ser possível verificar nele características de ambas as estruturas: “o que Hamlet faz se parece bastante com o que um histérico é capaz de fazer, ou seja, criar para si um desejo insatisfeito. (...) Mas também é verdade que é o desejo do obsessivo, na medida em que o problema desse sujeito é se apoiar sobre um desejo impossível” (LACAN, 1959/2016, p. 313). Isso ocorre, pois, de acordo com Lacan (1959/2016), Hamlet é uma placa giratória na qual se pode encontrar todos os traços do desejo.

Diante disso, percebe-se que Hamlet “é pura e simplesmente o lugar do desejo” (LACAN, 1959/2016, p. 312). O que chama a atenção de Lacan é que, independentemente de estrutura clínica, com Hamlet é possível observar como o mecanismo do desejo atua, pois a tragédia permite vislumbrar que nesse protagonista “opera, com todo o seu caráter mais essencialmente problemático, o problema do desejo” (LACAN, 1959/2016, p. 280). Isso leva

Lacan a concluir que: “O aparelho da peça *Hamlet* é uma espécie de rede, de arapuca em que o desejo do homem é pego” (LACAN, 1959/2016, p. 279).

Após a exposição acima realizada, pode-se perceber que as aproximações entre *Hamlet* e *Macbeth* se devem principalmente a aspectos de forma literária e características de elementos em comum entre essas tragédias, como a centralidade de um ato a ser executado, presença de elementos sobrenaturais, a ausência de antagonistas, dentre outros, conforme elencados por críticos como Bradley (1904/2009) e Bloom (1998/2000). Além disso, a hipótese da proximidade entre esses dois dramas também se apoiou no fato de Freud interpretar os personagens das duas peças a partir do complexo de Édipo.

Porém, ao se debruçar sobre a leitura de Lacan acerca de *Hamlet*, essa aparente aproximação adquiriu novos contornos, e certas diferenças entre as tragédias ficaram mais ressaltadas. Anteriormente, a centralidade de um ato a realizar foi apontada como um ponto em comum entre as duas peças, sendo que em *Macbeth* acompanhamos um personagem que sucumbiu após alcançar uma ambição através da execução de um ato, enquanto em *Hamlet* o que vemos é um protagonista a quem uma tarefa lhe foi imposta, mas que não consegue executá-la.

Isto é, as posturas desses dois protagonistas, perante o ato a ser executado, são distintas, pois um posterga e o outro age. Macbeth assassina Duncan logo no começo do segundo ato e, após cometer essa ação, nunca mais recupera a tranquilidade. Hamlet, no entanto, irá adiar o cumprimento dessa tarefa até o final da tragédia e sucumbe à autorrecriminações por estar sempre protelando.

Esse adiamento de Hamlet não terá relevância periférica na leitura lacaniana desse personagem: “Hamlet tem um ato a executar, e toda a sua posição de sujeito depende disso” (LACAN, 1959/2016, p. 267). É a partir da procrastinação de Hamlet que Lacan (1959/2016) evidenciará questões nesse protagonista relacionadas ao impasse do saber e ao desejo de sua mãe. Isto é, é a partir da sua postergação em agir que Hamlet balizará as coordenadas que permitirão a Lacan considerar Hamlet como um paradigma para localizar o desejo.

Essa característica que é fundamental para pensar o aparelho do desejo, a partir de Hamlet, não é localizada em Macbeth. Apesar de ambos os personagens congregarem no fato de serem guiados em seus respectivos dramas por uma ação que tem que executar, os posicionamentos deles são distintos. Macbeth não posterga, apesar de sua relutância inicial, ele age.

Tal diferença de postura diante do ato evidencia que, sob a ótica lacaniana, *Macbeth* carece dos elementos que poderia tornar possível pensar o desejo nessa obra, diferentemente da

tragédia do príncipe da Dinamarca. Macbeth não se depara com o desejo voraz do Outro, que no caso de Hamlet é o desejo de sua mãe. Além disso, o general escocês não se ver imobilizado de um impasse de um saber revelado, como o Hamlet perante a verdade que o Espectro lhe desvelou.

Uma vez que as coordenadas que estabelecem Hamlet como paradigma para pensar o desejo não são encontradas em Macbeth, então o que é possível localizar nele? Se não é viável pensar acerca do desejo nesse personagem, o que se pode depurar em *Macbeth* sob a perspectiva da psicanálise lacaniana? Esse questionamento não objetiva interpretar o protagonista, lendo-o como um caso clínico. Trata-se de realizar o caminho inverso, isto é, em que aspectos a tragédia escocesa de Shakespeare auxiliaria a psicanálise? Para responder a essa questão, é imprescindível que a pesquisa esquadrinhe mais minuciosamente esse drama.

CAPÍTULO 2 – *IMPERFECT SPEAKERS*: o equívoco trágico

Inicialmente, o presente capítulo se deteve em aspectos históricos relacionados ao momento da composição de *Macbeth*, e em seguida verificou-se como esse drama é comumente lido pelo viés da consciência de culpa. Contudo, para além dessa perspectiva, ao se deter sobre o texto de *Macbeth*, chama a atenção como a ambiguidade dos discursos e os jogos de palavras são características marcantes e fundamentais da linguagem da peça.

Para circunscrever essa característica, esse capítulo demarcará as particularidades da linguagem no texto de *Macbeth* e como, principalmente através das palavras das Bruxas, esse drama vai ser marcado por uma linguagem que é ambígua e permeada de duplos sentidos e equívocos. Tais traços não são apenas um floreio linguístico, mas sim um aspecto central do drama, pois é a partir de tais jogos de linguagem e suas consequências que a trama se desenrola.

Esses aspectos podem ser relacionados com o tema da equivocidade, que será um elemento essencial para a teoria lacaniana do inconsciente. Sendo assim, para além de uma tragédia da consciência de culpa ou da ambição, talvez *Macbeth* diga respeito a uma tragédia da equivocidade, que revela uma posição do sujeito que tem que realizar uma ação e cometer um feito.

2.1. *Macbeth* em seu tempo histórico

Macbeth inicia-se com o retorno do general homônimo escocês e de seu companheiro Banquo do campo de batalha de onde saíram vitoriosos em desbaratar uma revolta contra Duncan, rei da Escócia. Em seu caminho de volta, eles se deparam com três bruxas que profetizam que Macbeth se tornará rei e, além disso, elas preveem que Banquo, embora nunca venha a se tornar monarca, será pai de reis.

Ambos os personagens reagem de formas diferentes diante da profecia do estranho trio. Banquo, apesar de interpelar as Bruxas, não demonstra exaltação: “quando as bruxas estão prestes a desaparecer, não vemos nele os sinais de incontida ansiedade por saber mais (...). Quando se vão, limita-se a ficar impressionado, (...), não toca no assunto das previsões até que Macbeth o faça, e, então, responde despreocupadamente” (BRADLEY, 1904/2009, p. 295).

A reação de Macbeth a esse encontro é bastante diferente: “Banquo se surpreende deveras ao ver o amigo sobressaltar-se, como que assustado” (BRADLEY, 1904/2009, p. 295). Uma vez que toma conhecimento dos vaticínios, o protagonista envia uma carta à sua esposa, Lady Macbeth, contando o ocorrido e, naquela mesma noite, ela e seu marido hospedam

Duncan, juntamente com seu séquito e tropa em seu retorno da campanha bem-sucedida. Confiando na profecia das bruxas, o casal trama assassinar o rei para, assim, assumirem a coroa. Macbeth hesita em prosseguir com o plano por um breve momento, mas após travar curto diálogo com sua Lady, ele executa o crime.

Momentos depois do regicídio, os filhos do rei, Malcolm e Donalbain, fogem do reino por temerem por suas vidas. Em decorrência desses acontecimentos, os Macbeths se tornam rei e rainha da Escócia. Os guardas, que estavam adormecidos devido à embriaguez, são culpabilizados pelo crime e, naquele momento, ninguém aparenta suspeitar da responsabilidade do casal pelo ato sangrento.

Entretanto, a subida ao trono não lhes traz alegria e muito menos garante tranquilidade, pois ao perceberem que essa parte da previsão foi cumprida, Macbeth passa a temer pela concretização do restante dela, isto é, que ele e sua esposa não leguem dinastia ou que venham a ser mortos, tendo em vista o que foi profetizado acerca de Banquo, que se tornará pai de reis.

Na tentativa de impedir que isso aconteça, os novos monarcas tramam o assassinato da família de Banquo, plano que é só parcialmente bem-sucedido, pois apesar de ele ter sido morto, os seus filhos escapam com vida. A partir desse ponto da peça, Macbeth passa a imaginar inimigos em todos os lugares e se verá atormentado pela possibilidade da usurpação. Ele seguirá tramando e cometendo os assassinatos daqueles que considera como ameaça na tentativa de garantir sua segurança e estabilidade no trono, mas isso só fará com que ele seja visto como tirano, pavimentando com o sangue de seus crimes o caminho que culminará na revolta que se levantará contra ele.

É relevante salientar que essa tragédia foi escrita em um momento peculiar da história inglesa. De modo mais abrangente, a própria época que Shakespeare viveu foi, de acordo com Bárbara Heliodora (2008/2019), uma época privilegiada para o teatro e isso se deve a uma série de fatores culturais e políticos daquele momento.

Shakespeare nasceu no período em que Elizabeth I, soberana que, diferentemente dos antecessores, tentou apaziguar as disputas entre católicos e anglicanos: “Após a violência dos conflitos religiosos dos reinos anteriores, a nova monarca retomou o molde mais neutro da Igreja criada por seu pai, e passou a só punir católicos cujas convicções levassem a atos políticos” (HELIODORA, 2008/2019, p. 281). Essa atitude auxiliou a criar um ambiente de apaziguamento de conflitos internos no reino.

Em 1588, com a derrota da Invencível Armada espanhola que almejava invadir a ilha britânica, a Inglaterra passa a se firmar como potência mundial sob o reinado de Elizabeth I: “A derrota dos espanhóis marca o momento em que a rainha, após trinta anos de reinado,

consegue estabelecer a Inglaterra entre as nações europeias de primeira linha” (HELIODORA, 2008/2019, p. 291-292).

Tais acontecimentos tiveram um impacto significativo no teatro inglês, pois, a partir desses eventos, houve uma popularização dos dramas históricos, uma vez que “O progresso político da Inglaterra provocou grande curiosidade acerca dos reis e heróis que haviam feito o reino conquistar o respeito de toda a Europa” (HELIODORA, 2008/2019, p. 284). E tal curiosidade do povo era saciada nos palcos. É nesse momento que Shakespeare chega a Londres e inicia sua produção teatral, escrevendo majoritariamente comédias, mas também atendendo à popular demanda pelo gênero de dramas históricos, como é o caso das três partes de *Henrique VI*, *Rei João* e *Ricardo III*.

Os fatores culturais também foram fundamentais para estabelecer esse período como sendo privilegiado para o início da carreira de Shakespeare. O teatro na Inglaterra já tinha um pouco mais de trezentos anos (HELIODORA, 2008/2019), porém na época elisabetana houve uma mudança significativa no teatro graças às traduções de dramaturgos clássicos, e à consequente influência que eles tiveram para Shakespeare e seus contemporâneos, como Thomas Kyd e Christopher Marlowe: “A descoberta dos autores latinos foi determinante: Plauto e Terêncio na comédia, e Sêneca na tragédia, foram apresentados e imitados nos colégios e nas universidades” (HELIODORA, 2008/2019, p. 283).

Carpeaux (1959/2011) ilustra esse cenário:

Na Inglaterra existia um teatro popular assim: na sucessão dos “Morality Plays”, no teatro de John Bale e nas peças históricas, anônimas e populares (...). De outro lado, existia um teatro literário, o dos tradutores de Sêneca (...). A síntese dos dois teatros foi operada por Kyd sob a influência direta de Garnier, e deu o primeiro teatro elisabetano, o de Kyd, Marlowe, e das primeiras tragédias de Shakespeare (CARPEAUX, 1959/2011, p. 715).

A dramaturgia do período elisabetano pôde se estabelecer graças ao teatro que já existia na Inglaterra, que agregou as influências dos poetas latinos: “O segredo do teatro elisabetano foi ter aproveitado o melhor dos dois mundos, misturando a ação do teatro popular e a forma do teatro romano” (HELIODORA, 2008/2019, p. 283).

Porém, inicia-se um período de instabilidade interna na Inglaterra após a rainha Elizabeth I morrer, em 1603, sem ter gerado herdeiros ou nomeado sucessores. E justamente “quando a ansiedade acerca da perspectiva de um rei estrangeiro ser o sucessor da rainha Elizabeth, e a antipatia pelos escoceses, estavam em alta na Inglaterra” (CLARK, 2018, p. 22)³,

³ “when anxieties about the prospect of a foreign successor to Queen Elizabeth, and dislike of the Scots, were rife in England” (CLARK, 2018, p. 22).

quem assume o trono é o escocês James, que na época já era rei da Escócia, e possuía parentesco com a família real inglesa por ser bisneto da irmã de Henrique VIII.

Apesar das tentativas de propaganda de veicular ao povo uma imagem melhor do rei, a ascensão de James I ao trono inglês foi acompanhada de grande impopularidade: “a ascensão de James foi acompanhada por muita propaganda oficial promovendo-o como o príncipe da paz (...), isso não mitigou de forma alguma as atitudes de hostilidade do povo em relação a Escócia e os escoceses” (CLARK, 2018, p. 25)⁴. Tal opinião estava disseminada irrestritamente tanto nas classes populares quanto em membros da hierarquia do poder do Estado, o que se refletiu nas dificuldades que ele teve com o parlamento na tentativa de aprovar a união da Escócia e da Inglaterra em um só reino.

Também foi no início de seu reinado, em 1605, que um grupo de católicos planejou a execução da fracassada Conspiração da Pólvora, um plano que almejava explodir o parlamento no dia em que o rei lá estivesse. Contudo, a descoberta do atentado e o seu fracasso não provocaram mudanças na opinião pública acerca de James I, ou dos escoceses de modo geral, assim como não facilitou que o parlamento aprovasse a unificação: “O fracasso deles não provocou nenhuma mudança nas atitudes do povo em relação aos escoceses ou ao projeto do Rei pela União. As propostas pelo projeto de lei pela União, que James vinha defendendo desde seu primeiro parlamento em 1604, ainda foram rejeitadas de forma decisiva pelo Parlamento em maio de 1607” (CLARK, 2018, p. 26)⁵.

Levando-se em consideração que é quase certo que *Macbeth* tenha sido escrita em 1606, é notável o fato de que “A peça escocesa de Shakespeare veio em um momento crítico para as relações anglo-escocesas de um modo geral” (CLARK, 2018, p. 26)⁶. Afinal, a Inglaterra em que Shakespeare vivia quando escreveu *Macbeth* apresentava o cenário de uma nação envolta por conspirações, com expectativas de mudanças na ordem geopolítica do reino, acometida pela morte recente de uma monarca benquista, seguida da ascensão de um rei escocês impopular.

Após a subida de James ao trono inglês, a companhia de teatro na qual Shakespeare trabalhava, The Lord Chamberlain’s Men, passou a ter o rei como patrono, sendo renomeada

⁴ “James’s accession was accompanied by much official propaganda promoting him as prince of peace (...), this by no means mitigated popular attitudes of hostility towards Scotland and the Scots” (CLARK, 2018, p. 25).

⁵ “Their failure made no change in popular attitudes either to the Scots or to the King’s plan for the Union. The proposals for a Union Bill, which James had been pushing for since his first parliament in 1604, were still decisively rejected by Parliament in May 1607” (CLARK, 2018, p. 26).

⁶ “Shakespeare’s Scottish play came into being at critical time for Anglo-Scottish relations in general” (CLARK, 2018, p. 26).

para The King's Men. Isso corrobora para a ideia, geralmente aceita, de que *Macbeth* foi escrita na intenção de agradar ao rei James: “A visão de que *Macbeth* foi escrita para agradar ao rei, cuja recente ascensão ao trono da Inglaterra foi rapidamente seguida pela sua adoção do patronato da companhia de Shakespeare, (...), tem sido há muito tempo – e diversas vezes de forma veemente – apoiada” (CLARK, 2018, p. 20-21)⁷.

O que também reforça a ideia de que a tragédia tenha sido escrita para o rei é o fato de que *Macbeth* toca em temáticas que eram caras para James I, como, por exemplo, a presença de elementos sobrenaturais, uma vez que se sabe que ele “se tinha em conta de competente demonólogo” (HELIODORA, 2016, p. 656). A questão do direito divino à sucessão real também é algo que perpassa a peça, e “James acreditava fortemente no direito divino dos reis e na sucessão por primogenitura, e seus pontos de vista são marcadas na peça.” (CLARK, 2018, p. 35)⁸.

Além disso, essa tragédia representa um episódio da história escocesa. Existiu, no século XI, um Macbeth histórico que governou a Escócia entre 1040 e 1057, mas que, como Wilson (1947/2009) aponta, pouco se sabe sobre ele. A maior parte das informações a respeito dele e de seu reinado encontra-se no trabalho de Raphael Holinshed, *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, livro cuja segunda edição, de 1587, foi a principal fonte de inspiração para Shakespeare (WILSON, 1947/2009).

Clark (2018) aponta que, em Holinshed, Shakespeare encontrou muitos elementos narrativos a partir dos quais estruturou o enredo do drama. Dentre os recursos agregados por Shakespeare há a presença de Banquo como um de seus personagens, e “James acreditava que era descendente de Banquo” (CLARK, 2018, p. 37-38)⁹, que é justamente a pessoa que na peça é profetizado como aquele que será pai de reis.

Embora apresente assuntos que eram do interesse do soberano, isso não significa que a peça, necessariamente, defenda os mesmos pontos de vista do rei sobre certos temas: “a peça é no mínimo ambivalente em tratar de temas que eram caros para o Rei; e trabalhos recentes sobre

⁷ “The view that *Macbeth* was written to please the King, whose recent accession to the throne of England had been rapidly followed by his taking over the patronage of Shakespeare's company, (...), has enjoyed long – and often vehement – support” (CLARK, 2018, p. 20-21).

⁸ “James believed strongly in the divine right of kings and in succession by primogeniture, and his views leave their mark on the play” (CLARK, 2018, p. 35).

⁹ “James believed himself descended from Banquo” (CLARK, 2018, p. 37-38).

o contexto escocês, particularmente em relação a visão do rei em relação a União, sugerem que temas complexos estavam envolvidos” (CLARK, 2018, p. 21)¹⁰.

Isto é, a despeito de *Macbeth* ter sido feito para homenagear o monarca, a peça não é uma propaganda política em exaltação a James I:

A ascensão de James garantiu a atualidade de uma peça escocesa. Mas isso não significa que Shakespeare tenha necessariamente apresentado seu ponto de vista sobre o assunto assim como não promoveu qualquer ponto de vista ou colocou em evidência uma mensagem política em alinhamento com os pontos de vista e com as políticas do rei (CLARK, 2018, p. 28)¹¹.

Embora o contexto histórico perpassasse a composição da tragédia, isso não significa que a relevância de *Macbeth* se restrinja a uma determinada época, pois, como ressalta Carpeaux (1959/2011), Shakespeare é um poeta que está muito próximo a nós graças a sua liberdade de espírito. Além disso, como afirma Bloom: “o comentário de Shakespeare sempre transcende o momento histórico em que está inserido” (BLOOM, 1998/2000, p. 644).

Isso pode ser atestado pela própria popularidade da peça, que, desde sua estreia, é constantemente representada: “A peça vem estado continuamente em produção desde os 1660s até a atualidade, e sua popularidade nunca diminuiu” (CLARK, 2018, p. 97)¹². Essa popularidade possibilitou que a peça fosse largamente estudada e interpretada, e uma das leituras mais recorrentes é aquela que privilegia os personagens dessa tragédia a partir de uma ótica da consciência de culpa.

2.2. *Macbeth* e a consciência de culpa

Os tormentos internos que se abatem sobre Macbeth são comumente concebidos como sendo reflexos de uma consciência acometida pela culpa. Tal interpretação faz com que tanto o protagonista quanto a peça como um todo sejam usualmente lidos a partir dessa perspectiva: “*Macbeth*, deixa na maioria dos leitores uma profunda impressão do martírio da consciência culpada e do castigo relativo ao crime” (BRADLEY, 1904/2009, p. 301).

¹⁰ “the play is at the least ambivalent in its handling of topics close to the King’s heart; and recent work on its Scottish context, particularly in relation to the King’s vision of the Union, suggests that complex issues are involved” (CLARK, 2018, p. 21).

¹¹ “The accession of James ensured topicality for Scottish play. But this is not to say that Shakespeare necessarily presented his subject so as promote any viewpoint or put forward a political message in alignment with the views and policies of the King” (CLARK, 2018, p. 28).

¹² “The play has been continuously in production from the 1660s to the present day, and its popularity has never waned” (CLARK, 2018, p. 97).

A partir desse crime, Macbeth assume o trono e a partir daí os leitores e espectadores da peça observarão “uma alma torturada por uma agonia que não oferece um momento de descanso, precipitando-se febrilmente para a própria perdição” (BRADLEY, 1904/2009, p. 256). Ele passará a ver possíveis inimigos e traidores em todos os lugares, tornando-se cada vez mais sanguinário ao eliminar essas prováveis ameaças, mas nunca se sentindo a salvo.

Congregando com uma leitura semelhante, Bárbara Heliodora (2016) comenta que nada do que Macbeth pudesse ter imaginado se aproxima do tormento provocado pelo preço da culpa que ele sente. E é esse sentimento de culpa que é a causa de seus terrores, segundo Bradley (1904/2009), ao afirmar que o que aterroriza Macbeth é a imagem do ato sangrento que ele cometeu e a culpa que sente no seu íntimo. Além disso, esse crítico demarca que “a consciência de culpa é mais forte nele que a consciência do fracasso” (BRADLEY, 1904/2009, p. 276).

A análise desse personagem a partir de questões ligadas à culpa também é a concepção compartilhada por Bloom, que diz que dentre as peças shakespearianas “essa é a mais internalizada, cuja ação se baseia na imaginação plena de culpa que compartilhamos com Macbeth” (BLOOM, 1998/2000, p. 665). Isto é, o maior combate do personagem título não é contra possíveis adversários, como Banquo, ou declarados, como Macduff. O grande conflito de Macbeth é interno, ou seja, contra si mesmo: “a ironia em *Macbeth* não resulta de perspectivas conflitantes, mas de divisões dentro do próprio eu interior” (BLOOM, 1998/2000, p. 653).

Além da consciência de culpa, outro aspecto que Bloom privilegia em seu estudo sobre essa tragédia é o fato de o casal usurpador do trono escocês não ter filhos. Esse ponto não é esclarecido por Shakespeare (BLOOM, 1998/2000) e isso chama a atenção de Bloom. Graças à profecia das bruxas, Macbeth sabia que, apesar de ascender ao trono, ele não seria pai de reis, sendo Banquo aquele de quem descenderia a futura linhagem real.

Ao invés de tentar evitar a concretização dessa parte da profecia buscando gerar um herdeiro, ele irá recorrer à tentativa de assassinato dos filhos de Banquo. Esse plano, conjuntamente com a morte encomendada da família de Macduff, chama a atenção de Bloom (1998/2000) que levanta a hipótese: “Será que devemos nos indagar se Macbeth, (...), recorre a assassinatos porque sua *performance* sexual está comprometida?” (BLOOM, 1998/2000, p. 645, grifo do autor). De acordo com Bloom, Macbeth arranjará o vigor para poder assassinar a partir de sua impotência sexual:

a perda sexual, se é que ela existe, é causada por ele próprio, por uma imaginação de tal modo impaciente com a lentidão do tempo, que acaba por extrapolar cada evento. Pode ser esse um dos elementos por trás do escárnio expresso por Lady Macbeth,

como se a hombridade de Macbeth só pudesse ser recuperada com o assassinato de Duncan adormecido (BLOOM, 1998/2000, p. 645).

Para Bloom (1998/2000), o aspecto sexual está relacionado ao horror dessa tragédia, uma vez que ele interpreta os assassinatos como sendo uma forma de expressão sexual do protagonista: “quando nos submetemos à experiência de *Macbeth*, na minha opinião, tem forte natureza sexual, mesmo porque o assassinato se torna, cada vez mais, um mecanismo de expressão sexual por parte de Macbeth. Incapaz de gerar crianças, Macbeth as extermina” (BLOOM, 1998/2000, p. 647).

O estudo que Bloom (1998/2000) realiza acerca de *Macbeth* tem, em certos pontos, influência de sua leitura de Freud, como o próprio crítico assinala ao elogiar a interpretação freudiana da peça: “Freud, mais brilhante ao analisar *Macbeth* do que *Hamlet*” (BLOOM, 1998/2000, p. 639). Podemos ver essas influências quando tanto Freud quanto Bloom sublinham pontos de vista em comum, como ao ressaltarem que o crime originário de Macbeth teve para o protagonista o mesmo significado que o assassinato de um pai.

Bloom lembra que o rei da Escócia também tinha o valor de figura paterna para Macbeth, dizendo que Duncan é “um homem que é, ao mesmo tempo, primo, convidado, rei e, simbolicamente, pai de Macbeth” (BLOOM, 1998/2000, p. 649). Tal laço afetivo leva Freud a concluir que “A morte do bondoso Duncan nada mais é do que um parricídio” (FREUD, 1916/2015, p. 240).

Esse ato, que quase se aproxima de um parricídio, ocorre logo na primeira cena do segundo ato. Embora o protagonista reflita e hesite sobre cometer o crime, ele o executará uma vez que é instigado e estimulado por Lady Macbeth. Para Bloom, esse fator ressalta que o encontro de Macbeth com as bruxas, no início da peça, não institui nenhuma imposição, mas flerta com uma ambição já existente: “As bruxas nada acrescentam àquilo que já está na mente de Macbeth” (BLOOM, 1998/2000, p. 650). Ou seja: “Rigorosamente falando, temos de considerar que Macbeth foi tentado apenas por si mesmo” (BRADLEY, 1904/2009, p. 264).

É inegável o impacto que as palavras das Bruxas tiveram para Macbeth, porém: “apesar de a influência das profecias das bruxas sobre Macbeth ser imensa, é mostrado com muita clareza que se trata de influência e nada mais. Não existe na peça menor sinal de que Shakespeare concebia os atos de Macbeth como fruto da imposição de forças externas” (BRADLEY, 1904/2009, p. 263).

Tardiamente, no ato 5, cena 8, ou seja, na penúltima cena da peça, Macbeth reconhece que foi ele quem interpretou as palavras das Bruxas de acordo com suas próprias expectativas, que deram curso as suas ações: “That palter with us in a double sense, / That keep the word of

promise to our ear, / And break it to our hope” (SHAKESPEARE, 5.8.20-22)¹³. Apesar de, nesse momento da ação da peça, ele maldizer as Bruxas, em nenhum instante ele irá responsabilizá-las por seus atos: “Macbeth, ele mesmo, em nenhum momento deixa transparecer a suspeita de que seu ato lhe tenha sido, antes ou agora, impingido por uma força externa” (BRADLEY, 1904/2009, p. 265).

Isso expõe um dos aspectos das tragédias shakespearianas: “As calamidades da tragédia não sobrevêm, pura e simplesmente, e tampouco são enviadas; decorrem, precipuamente, de atos, e atos humanos” (BRADLEY, 1904/2009, p. 8). Diante disso, percebe-se que o assassinato não foi uma missão que lhe foi imposta. Macbeth apenas sabia que em algum momento ele seria rei, mas quem escolheu seguir o caminho até a coroa pela via do regicídio foi o próprio protagonista.

Na última cena do primeiro ato, Macbeth hesita momentaneamente no plano de assassinar o rei da Escócia, mas muda de ideia após breve conversa com sua esposa. Porém, isso não equivale a dizer que ele seja uma marionete manejada ao bel prazer por Lady Macbeth, afinal como nos lembra Heliodora: “não há herói trágico shakespeariano que não seja integral e exclusivamente responsável por seus atos” (HELIODORA, 2016, p. 658). O sangrento ato do casal Macbeth é planejado e calculado, não se trata de uma ação precipitada.

Macbeth “se torna cada vez mais assustador, aterrorizando a todos, inclusive a si mesmo, à medida que se transforma no nada por ele próprio projetado” (BLOOM, 1998/2000, p. 639). Quando ele sucumbe ao final de *Macbeth* não sentimos alívio, como se tivéssemos presenciado o fim de um tirano, como, por exemplo, em *Ricardo III*. Mesmo se tornando sanguinário, não é possível classificar Macbeth como maligno, afinal, como Bloom (1998/2000) destaca, há uma “intrigante simpatia que o protagonista desperta. Shakespeare previu a nossa cumplicidade com Macbeth” (BLOOM, 1998/2000, p. 639).

Após esse levantamento, fica ressaltado que esse personagem é comumente visto a partir do viés da consciência de culpa. Contudo, essa leitura é possível de ser localizada no tecido textual da peça? Os versos da obra corroborariam com tal perspectiva ou apontariam outro aspecto?

2.3. Ambiguidade em *Macbeth*

Shakespeare escreveu *Macbeth* na maturidade de sua carreira, em um momento em que já tinha criado obras-primas como *Hamlet*, *Rei Lear*, *Noite de Reis*, e outras. Dentre as

¹³ “Que nos enganam com sentidos duplos. / Cada palavra é dada ao nosso ouvido, / Mas traída se agimos com esperança” (SHAKESPEARE, 5.8.20-22).

características dessa peça, chama a atenção que, apesar de ser a mais curta das tragédias shakespearianas, *Macbeth* é dotada de uma linguagem marcante e com características que lhe são peculiares: “em muitas partes de *Macbeth*, há na linguagem uma densidade, uma exuberância, uma vivacidade, mesmo uma violência” (BRADLEY, 1904/2009, p. 255).

A linguagem de uma peça shakespeariana ser um elemento de destaque é algo que pode ser esperado, tendo em vista que se trata de um dos maiores nomes do cânone literário mundial. Entretanto, a escrita de *Macbeth* tem singularidades que a destacam. A começar por sua extensão, uma vez que, como já foi apontado, se trata da tragédia que possui menor quantidade de versos, embora isso de forma alguma diminua o impacto que seu texto causa, conforme aponta Bradley: “Com efeito, não acho que, na leitura, percebemos *Macbeth* como peça curta, sem dúvida ficamos atônitos quando nos dizem que tem cerca da metade da extensão de *Hamlet*” (BRADLEY, 1904/2009, p. 399).

Porém, tal concisão, ao invés de ser uma limitação, é usada a favor da potência dramática da tragédia, e da inventividade poética do bardo. Afinal, justamente por ser concisa, a linguagem da peça é bastante dinâmica, tornando-a possível de transitar por diferentes possibilidades linguísticas com fluidez, de modo que, perante essa tragédia, “nossa experiência ao percorrê-la é tão densa e profunda que deixa não a impressão de brevidade, mas de velocidade” (BRADLEY, 1904/2009, p. 256).

O texto de *Macbeth* combina magniloquência sublime com a linguagem cotidiana, ocasionando em uma forte potência teatral (BRAUNMULLER, 2019). Conforme aponta Braunnmuller (2019): “a linguagem da peça se move rapidamente entre muitas imagens e muitas possibilidades linguísticas; essas mudanças reúnem o eloquente, o caseiro, o proverbial” (BRAUNMULLER, 2019, p. 45-46, tradução nossa)¹⁴.

Dentre tais possibilidades linguísticas presentes em *Macbeth*, há “formas retóricas de ambiguidade, trocadilhos e duplos sentidos, ecos e repetições, eufemismos e circunlóquios” (CLARK, 2018, p. 42-43, tradução nossa)¹⁵. Contudo, tais atributos estilísticos não são exclusividade dessa tragédia: “Há uma opulência linguística no drama shakespeariano que se reflete não apenas no vocabulário, mas também na sintaxe complexa e inusitada, na definição

¹⁴ “the play’s language moves rapidly among many images and many linguistic possibilities; this shifting brings together the eloquent, the homely, the proverbial” (BRAUNMULLER, 2019, p. 45-46).

¹⁵ “rhetorical forms of ambiguity, puns and double meanings, echoes and repetitions, euphemism and circumlocutions” (CLARK, 2018, p. 42-43).

dos registros, nas situações que se alteram abruptamente em seu estilo e forma” (PEREIRA, 2020, p. 77).

É possível constatar, em outras obras da dramaturgia shakespeariana, o uso de recursos como ambiguidade, duplo sentido e outros, de modo que isso constitui uma das características da própria escrita de Shakespeare. De acordo com Dryden (*apud* BRAUNMULLER, 2019): “ele [Shakespeare] muitas vezes obscurece seu significado através de suas palavras” (*apud* BRAUNMULLER, 2019, p. 43, tradução nossa)¹⁶.

Entretanto, apesar de tais recursos estarem presentes ao longo de diversas peças shakespearianas, em *Macbeth* essas possibilidades linguísticas possuem uma denotação peculiar. Isso não somente pelo fato de as ambiguidades, trocadilhos, duplos sentidos, ecos e repetições, serem algo recorrente na peça, mas, principalmente devido à relevância de tais aspectos para a trama. Afinal, em *Macbeth* “a linguagem obscurece em vez de esclarecer, confunde ao invés de deixar evidente” (BRAUNMULLER, 2019, p. 49, tradução nossa)¹⁷ e é em torno dos equívocos provocados por essa linguagem ambígua, que a ação da trama terá seu curso.

Macbeth é uma tragédia em que algo nem sempre é aquilo que parece, gerando uma atmosfera de incerteza e insegurança que a assombra. Na aura peculiar desse drama destaca-se a: “escuridão, podemos dizer mesmo o negrume, paira sobre toda a tragédia. É notável que quase todas as cenas que mais prontamente vêm à memória aconteçam seja à noite, seja nalgum local sombrio” (BRADLEY, 1904/2009, p. 256).

Tal atmosfera que embrenha a peça não é um detalhe irrelevante, pois: “O breu da noite é, para o herói, motivo de medo, até mesmo de horror; e o que ele sente se torna o espírito da peça” (BRADLEY, 1904/2009, p. 257). Essa obscuridade se estende pelos elementos do drama, inclusive pelo próprio texto: “Na linguagem e na ação, a peça é marcada por agitação e tormentas” (BRADLEY, 1904/2009, p. 259).

As sombras tornam-se uma característica da tragédia e de sua linguagem, conforme ressalta Braunmuller (2019), trata-se de uma peça, em que profecias e mal-entendido impulsionam a ação, paradoxos, oxímoros, antíteses e autocontradições preenchem os diálogos. Diversas falas do drama são enigmáticas ou ambíguas, inclusive aquelas que em um primeiro momento parecem tão evidentes em seu significado, mas que, com o desenvolvimento da peça,

¹⁶ “he [Shakespeare] often obscures his meaning by his words” (*apud* BRAUNMULLER, 2019, p. 43).

¹⁷ “the way language blurs rather than clarifies, confuses rather than makes plain” (BRAUNMULLER, 2019, p. 49).

percebe-se que “cada uma dessas afirmações aparentemente diretas é paradoxal: cada uma é verdadeira e ao mesmo tempo enganosa” (BRAUNMULLER, 2019, p. 1, tradução nossa)¹⁸.

Esse aspecto de falas que são verdadeiras, mas ao mesmo tempo ilusórias, fica evidenciado nas personagens das Três Bruxas, chamadas de *Weird Sisters*, tanto na peça de Shakespeare como nas *Chronicles* de Holinshed que serviu de inspiração ao Bardo. White (2018) aponta que as Bruxas simbolizam o espírito de radical ambivalência que permeia a peça. O que não significa dizer que apenas essas personagens tragam discursos carregados de ecos, repetições e duplos sentidos.

Contudo, a fala fortemente individualizada das Bruxas exemplifica a variedade linguística da peça e seu movimento entre estilos contrastantes, pois a linguagem delas pode ser simples ou densamente figurativa, proverbial ou grandiloquente (CLARK, 2018). Características essas presentes na peça como um todo, mas melhor exemplificadas pelas palavras das bruxas, assim como aspectos referentes as repetições, ambiguidades e duplos sentidos.

Tais aspectos presentes nessas personagens se deve em parte ao fato de que as Bruxas são personagens envoltas em mistério e sobre as quais pouquíssimo sabemos. Hazlitt (2013) aponta que sequer sabemos os nomes delas, com exceção de Hécate, a superiora das Bruxas. O conhecimento que temos acerca delas durante a peça se resume a: “Elas vêm com trovões e relâmpagos, e desaparecem no ar. Isso é tudo o que sabemos delas” (HAZLITT, 2013, p. 23, tradução nossa)¹⁹.

Isto evidencia que não somente seus discursos, mas as próprias Bruxas em si estão envoltas em incertezas. Seja referente àquilo que sabemos acerca delas, seja estendendo à sua aparência, a única forma de termos noção do aspecto físico delas é através da fala de Banquo, que as adjectiva como figuras de traços ambíguos: “You should be women, / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so” (SHAKESPEARE, 1.3.45-47)²⁰.

Diante disso, não é de se admirar que as apresentações teatrais variem tanto o aspecto das Bruxas, pois elas não podem ser feitas para parecerem de um modo específico, senão as palavras de Banquo seriam redundantes (BROOKE, 2008). Diante disso e das demais

¹⁸ “each of these apparently straightforward claims is paradoxical: each is true and at the same time misleading” (BRAUNMULLER, 2019, p. 1).

¹⁹ “They come with thunder and lighthinig, and vanish to airy music. This is all we know of them” (HAZLITT, 2013, p. 23).

²⁰ “Parecem mulheres, / Mas as barbas proibem que afirme / Que o são” (SHAKESPEARE, 1.3.45-47).

peculiaridades anteriormente citadas, é possível perceber que no tocante às Bruxas: “A ambiguidade estende-se à sua natureza.” (BROOKE, 2008, p. 3, tradução nossa)²¹.

Essa natureza ambígua fica principalmente delimitada através de seus dizeres, marcados por discursos enigmáticos e por realizar jogos com palavras (CLARK, 2018). Importante ressaltar que tal aspecto das Bruxas não tem apenas finalidade estilística, e esses manejos com a linguagem não são feitos aleatoriamente, mas sim de modo que elas tenham um total controle sobre seu dizeres enigmáticos, conforme aponta Clark: “Elas podem ser ‘falantes imperfeitas’, mas não lhes falta domínio da linguagem” (CLARK, 2018, p. 46, tradução nossa).²²

Não só não lhes falta domínio da linguagem, como é possível afirmar que os grandes poderes delas estão em suas palavras, diferentemente de Próspero, em *A Tempestade*, ou outros personagens shakespearianos usuários de magia que realizam feitiços e artimanhas mais elaboradas. O maior poder das Bruxas está naquilo que elas afirmam a Macbeth, e não em outras feitiçarias, como, por exemplo, o manejo dos elementos naturais, como relâmpagos ou trovões, os quais, segundo Adelman (2008) “assim como suas aparições, são mera teatralidade infantil” (ADELMAN, 1992/2008, p. 136, tradução nossa).²³

Apesar de uma perda da imponência natural das Bruxas, devido ao descrédito da bruxaria com o passar dos séculos, Adelman (1992/2008) aponta que mesmo na época de Shakespeare, as *Weird Sisters* são menos amedrontadoras que outras representações de bruxas no continente europeu.

Essa distinção entre o imaginário social da bruxaria nas ilhas britânicas, em comparação àquele da Europa continental, é uma evidência assinalada: “a maioria dos comentadores sobre feitiçaria inglesa notam o quão suave era um caso em comparação com a crença na feitiçaria no continente. Os exemplos mais extraordinários da crença continental (...) são ausentes ou mais discretos na crença da feitiçaria inglesa” (ADELMAN, 1992/2008, p. 136-137, tradução nossa)²⁴.

²¹ “The ambiguity extends to their nature” (BROOKE, 2008, p. 3).

²² “They may be ‘imperfect speakers’ but they do not lack command of their language” (CLARK, 2018, p. 46)

²³ “The witches’ displays of thunder and lightning, like their apparitions, are merely childish theatrics” (ADELMAN, 1992/2008, p. 136).

²⁴ “Most commentators on English witchcraft note how tame an affair it was in comparison with witchcraft belief on Continent. The most sensational staples of Continental belief (...) are missing or greatly muted in English witchcraft belief” (ADELMAN, 1992/2008, p. 136-137).

As Três Bruxas em *Macbeth* exemplificam o modelo da crença britânica acerca da bruxaria, pois, como já foi anteriormente apontado, o grande poder das Bruxas são os equívocos e os efeitos que elas provocam com suas palavras, de forma que “Elas tendem, assim, a serem tanto recipientes, como expressões, de pesadelo” (ADELMAN, 1992/2008, p. 136, tradução nossa)²⁵.

Isto é, suas falas sugestionam, atemorizam, fazem Macbeth cair em equívoco, e o inserem numa trama de sugestões que o atormentam como um pesadelo, porém, essas palavras não chegam a ter um impacto do que poderia ser chamado feitiço no sentido lato do termo, conforme aponta Calderwood (2010), ao citar as profecias que Bruxas realizam para Macbeth: “as profecias das Bruxas, de eventos aparentemente sobrenaturais – a Floresta de Birnam se movendo para Dunsinane, um homem não nascido de mulher – se tornam realidade de maneira bastante ordinária. Tal despojamento do sobrenatural para o natural” (CALDERWOOD, 2010, p. 19, tradução nossa)²⁶.

Essa desconstrução do sobrenatural para o natural, longe de ser uma característica que diminua as Três Bruxas, ao contrário, lhes dá potência. Conforme nota Adelman (1992/2008), as Bruxas de Shakespeare são menores e ao mesmo tempo maiores que as suas irmãs do continente, pois seus poderes as aproximam mais de serem as encarnações das sibilas, ou dos destinos míticos, com o poder não apenas de prever, mas a partir de suas previsões, impor o futuro.

Apesar de tais comparativos entre as diversas representações da feitiçaria, é importante ressaltar que nenhum personagem de *Macbeth* as denomina de Bruxas, mas sim de *Weird Sisters*, as irmãs estranhas. Contudo, na época de Shakespeare, a palavra *weird* não possuía o mesmo significado que tem na contemporaneidade, sendo errôneo presumir que a tradução literal do termo possua a mesma significância em 1606 e atualmente. Como ressalta Brooke (2008), não antes do começo do século XIX foi que a palavra *weird* passou a ter seu sentido moderno, significando antes o equivalente a *destiny* ou *fate*, isto é, sina ou destino.

A aproximação dessas personagens com a ideia de Destino salienta que elas não podem ser diretamente confrontadas, e isso porque essa noção se vale da ambiguidade e da

²⁵ “They tend thus to become as much containers for, as expressions of, nightmare” (ADELMAN, 1992/2008, p. 136).

²⁶ “the Witches’ prophecies of apparently supernatural events – Birnam Wood moving to Dunsinane, a man not born of woman – come true in quite ordinary ways. This stripping of the supernatural to the natural” (CALDERWOOD, 2010, p.19)

equivocidade, como expõe Tezza (2018): “Macbeth fracassa, porque o Destino ainda é inexorável – a profecia contém um truque de sentido” (TEZZA, 2018, p. 63).

Entretanto, essa inevitabilidade não transforma Macbeth em uma vítima do destino. Conforme já foi apontado pela afirmação de Bradley (1904/2008), em Shakespeare, as calamidades da tragédia decorrem principalmente de atos humanos, não sobrevêm pura e simplesmente, nem são, muito menos, enviadas. Dover Wilson (1947/2009) aponta que Macbeth exerce completa liberdade de vontade do começo ao fim.

Não foram as Bruxas que o instruíram a matar. É o protagonista que chega ao entendimento sangrento acerca das profecias. A escolha de assassinar Duncan foi do próprio Macbeth e, em conformidade com aquilo que já foi aqui apontado por Bloom (1998/2000), as Bruxas em momento algum sugerem que Macbeth mate o rei. De acordo com esse autor, o que parece haver, na verdade, é um flerte com uma ambição já existente e as bruxas nada acrescentariam àquilo que já está na mente de Macbeth (BLOOM, 1998/2000).

Essa leitura pode ser corroborada pela própria reação de Macbeth ao ouvir delas que ele será rei, reação esta constatada pelo seu companheiro Banquo: “Good sir, why do you start, and seem to fear / Things that do sound so fair?” (SHAKESPEARE, 1.3.51-52)²⁷. As Bruxas podem ser os agentes que principiaram a ação, porém nada impuseram. Conforme Banquo notou, é Macbeth quem parece tremer perante palavras que deveriam soar tão belas e justas. Algo nas palavras das Bruxas ressoou em algo em Macbeth.

Nesse sentido, a afirmação de Adelman (1992/2008) de que as Bruxas não têm somente o poder de prever, mas a partir de suas previsões, impor o futuro, não significa que ela esteja afirmando que Macbeth seja um joguete nas mãos das Bruxas. Mas sim que as palavras das Três Irmãs terão certos efeitos em Macbeth, e será a partir das ressonâncias provocadas por seus dizeres que esse personagem executará as ações sanguinárias que permearão a tragédia. Ou seja, em momento algum as profecias retiram o livre arbítrio de Macbeth: “Elas [as Bruxas] meramente revelam o futuro. A imaginação de Macbeth inventa o assassinato de Duncan” (CALDERWOOD, 2010, p. 12, tradução nossa)²⁸.

É possível perceber que, as Bruxas, têm o valor de um artifício estético e de recurso dramaturgico shakespeariano que auxilia na construção de um determinado contexto, através de suas falas ambíguas. Isto é, a potência delas, na tragédia, não se deve a aspectos

²⁷ “Senhor, por que se assusta e por que teme / Coisas de som tão belo?” (SHAKESPEARE, 1.3.51-52).

²⁸ “they merely reveal the future. Macbeth’s imagination invents the murder of Duncan” (CALDERWOOD, 2010, p. 12).

sobrenaturais, mas sim, por criarem, a partir dos equívocos de seus discursos, o contexto para que emergja em Macbeth uma interpretação sanguinária para suas palavras.

Diante do exposto, é perceptível que essa ressonância das palavras dessas personagens no protagonista se deve principalmente ao caráter equívoco que as caracteriza, afinal, a natureza de seus poderes é ambígua (BROOKE, 2008). Tal ambiguidade presente nas Três Bruxas, que são literalmente as primeiras personagens a abrirem a peça, será fundamental não só para as ações de Macbeth e o conseqüente desenrolar da trama, como também para definir o próprio caráter que a tragédia de uma maneira geral terá: “Essa ambiguidade de natureza e de poder, é fundamental para as ambiguidades de experiência e de saber que a peça desenvolve” (BROOKE, 2008, p. 3, tradução nossa)²⁹.

Ambiguidade essa que intencionalmente permeia os seus discursos, afinal, a linguagem das Bruxas opera para enganar Macbeth (CLARK, 2018). E o próprio protagonista reconhece isso nos momentos finais do drama: “And be these juggling fiends no more believed / That palter with us in a double sense, / That keep the word of promise to our ear, / And break it to our hope” (SHAKESPEARE, 5.8.19-22)³⁰. De acordo com Clark, nessa fala, Macbeth “implicitamente reconhece que ele teve uma escolha, que interpretou as previsões das Irmãs de uma determinada maneira e conduziu sua vida de acordo” (CLARK, 2018, p. 7, tradução nossa)³¹.

As palavras das Bruxas enredam Macbeth, que parece não conseguir se desvencilhar dessas operações de linguagem, como as já mencionadas ambiguidades, aliteraões, ecos, duplos sentidos, dentre outras, que as bruxas realizam e que parecem capturar Macbeth. Clark (2018) chama atenção para o uso aliterativo das repetições nas falas das Bruxas e ressalta que esse traço linguístico conecta o discurso delas ao de Macbeth, em especial em suas declarações privadas. Clark (2018) exemplifica esse apontamento através do solilóquio 1.7.1-28, onde Macbeth se vale de repetições (‘If’/‘If’), ecos (‘were done’/‘were done’, ‘here, / But here’, ‘teach’/‘taught’) e aliteraões (‘consequence’/‘catch’, ‘surcease’/‘success’, ‘but’/‘blow’, ‘be-all’/‘end-all’).

²⁹ “Their ambiguity, of nature and of power, is fundamental to the ambiguities of experience and knowledge which the play develops” (BROOKE, 2008, p. 3)

³⁰ “Não creia mais ninguém em falsas bruxas, / Cada palavra é dada ao nosso ouvido, / Mas traída se agimos com esperança” (SHAKESPEARE, 5.8.19-22)

³¹ “he implicitly acknowledges that he had a choice, that he interpreted the Sister's predictions in a certain way and conducted his life accordingly” (CLARK, 2018, p. 7)

Essas características discursivas possibilitam as ressonâncias de estilo das Bruxas se manifestarem nos discursos de Macbeth e também, em certa medida, nos de sua Lady, de modo que haja uma reminiscência “tanto a nível auditivo, quanto intelectual conectando a linguagem dos Macbeths com a das Irmãs” (CLARK, 2018, p. 46, tradução nossa)³². Isso através de mecanismo como estilos de rima, aliterações, repetições, antíteses, inversões e paradoxos (CLARK, 2018).

Além do ecoamento do estilo discursivo, é possível encontrar ecos e repetições de palavras que serão insistentes ao longo da peça inteira, como, por exemplo, *hereafter*, termo de tempo incerto usado pelas Bruxas para dizer quando Macbeth seria rei: “All hail Macbeth, that shalt be king hereafter” (SHAKESPEARE, 1.3.50)³³. Palavra de expectativa que ecoa na boca de Lady Macbeth nos primeiros versos que ela dirige ao seu marido na peça: “Great Glamis, worthy Cawdor, / Greater than both, by all-hail hereafter” (SHAKESPEARE, 1.5.54-55)³⁴.

Esse termo ecoará ao fim da peça, dessa vez não no *hereafter* de expectativa da glória da coroa, mas num lamento ao ser informado que Lady Macbeth morrerá em um tempo que não era propício: “She should have died hereafter” (SHAKESPEARE, 5.5.16)³⁵. Em contrapartida, além de ressoar em seu termo literal, o uso do *hereafter* nesse último exemplo também remete a diversas referências da peça a coisas feitas fora do tempo (CLARK, 2018).

Outra palavra que ecoará ao longo da peça será o *Do* juntamente com suas derivações: “I’ll do, I’ll do, and I’ll do” (SHAKESPEARE, 1.3.10)³⁶. Repetido três vezes por uma das Bruxas, a palavra adquire tom vago, sugerindo um tom sinistro (CLARK, 2018). Palavra simples e de uso cotidiano, “Em razão da atenuação de seu sentido de ação e de seu valor de insistência e de retomada” (CLÉRO; LAUGIER, 2018, p. 139), o *Do* adquire uma denotação lúgubre: “Um monossílabo neutro simples, particularmente comum no inglês moderno de outrora, devido ao seu uso como verbo auxiliar, ‘do’ começa a assumir uma tonalidade sombria.” (CLARK, 2018, p. 42-43).

³² “both on auditory and intellectual levels, link the language of the Macbeths with that of the Sisters” (CLARK, 2018, p. 46).

³³ “Salve, Macbeth; que um dia há de ser rei!” (SHAKESPEARE, 1.3.50).

³⁴ “Meu grande Glamis! Meu valoroso Cawdor! / Que saudação maior inda há de ter!” (SHAKESPEARE, 1.5.54-55).

³⁵ “Ela devia só morrer mais tarde;” (SHAKESPEARE, 5.5.16).

³⁶ “Eu faço, eu faço, e eu faço.” (SHAKESPEARE, 1.3.10).

Como já foi apontado, isso vale não somente para *Do*, mas também para *done*, *doing*, *undone*. O solilóquio em que Macbeth demonstra incerteza sobre assassinar Duncan inicia-se justamente com as repetições desse termo: “If it were done, when ’tis done, then ’twere well / It were done quickly” (SHAKESPEARE, 1.7.1-2)³⁷, que reaparecerá momentos antes do regicídio ser cometido: “I go, and it is done” (SHAKESPEARE, 2.1.62)³⁸, e continuará presente após: “And even now / To crown my thoughts with acts, be it thought and done” (SHAKESPEARE, 4.1.147-148)³⁹. Ressoando também Lady Macbeth: “what’s done, is done” (SHAKESPEARE, 3.2.13)⁴⁰, inclusive retornando mesmo após ter enlouquecido: “what’s done cannot be undone” (SHAKESPEARE, 5.1.67-68)⁴¹.

Desse modo, o *Do*, conforme já anteriormente apontado, apesar de ser uma palavra comum e de uso rotineiro, ganha uma tonalidade mais vaga na peça e, apesar de ser usual, adquire uma tonalidade de mistério, o que é utilizado em prol da escrita e do tom da peça: “essa familiaridade é também aqui uma espécie de permissão para estranheza ou novidade (...). Isso permite que Shakespeare diga coisas difíceis e audaciosas, e ainda com palavras que pareçam acessíveis” (PALFREY, 2011, p. 59, tradução nossa)⁴².

Essa característica de repetição não se restringe apenas a palavras isoladas, mas também a repetição de metáforas, conforme aponta Raffaelli (2016), que demarca o exemplo do “emprego de metáforas reiteradas no decorrer da peça, referindo-se principalmente à relação das vestimentas com o poder” (RAFFAELLI, 2016, p. 8). Ao saber que se fora nomeado Thane de Cawdor, Macbeth questiona: “The Thane of Cawdor lives. Why do you dress me / In borrowed robes?” (SHAKESPEARE, 1.3.108-109)⁴³.

Ao notar que Macbeth está atônito devido à primeira demonstração de veracidade das palavras das Bruxas que previram corretamente que ele se tornaria Thane de Cawdor, Banquo comenta: “New honours come upon him / Like our strange garments, cleave not to their mould,

³⁷ “Ficasse feito o feito, então seria / Melhor fazê-lo logo” (SHAKESPEARE, 1.7.1-2).

³⁸ “Você e está feito” (SHAKESPEARE, 2.1.62).

³⁹ “E ainda agora / Você coroar a ideia com os meus atos / É pensar e fazer” (SHAKESPEARE, 4.1.147-148).

⁴⁰ “o feito já está feito” (SHAKESPEARE, 3.2.13).

⁴¹ “O que está feito não pode ser desfeito.” (SHAKESPEARE, 5.1.67-68).

⁴² “this familiarity is also here a kind of permission for strangeness or novelty (...). It allows Shakespeare to say difficult and audacious things and still for the words to feel accessible” (PALFREY, 2011, p. 59).

⁴³ “Mas Cawdor vive. Por que não de vestir-me / Com roupas emprestadas?” (SHAKESPEARE, 1.3.108-109).

/ But with the aid of use” (SHAKESPEARE, 1.3.146-148)⁴⁴. Próximo ao final da tragédia, Angus, ao notar a perda de poder de Macbeth, comenta que: “Now does he feel his title / Hang loose about him, like a giant’s robe / Upon a dwarfish thief.” (SHAKESPEARE, 5.2.17-19)⁴⁵.

Outra metáfora recorrente na tragédia é realizada por Macbeth por ter a sensação de desarmonia entre a ação das mãos e dos olhos (CLARK, 2018). No primeiro ato, antes de dialogar com sua Lady acerca do projeto de assassinar Duncan, ele expressa para si mesmo: “The eye wink at the hand; yet let that be / Which the eye fears when it is done to see (SHAKESPEARE, 1.4.52-53)⁴⁶. Já ao lavar freneticamente as mãos sujas de sangue, que lhe parecem irreconhecíveis após ter cometido o regicídio, Macbeth exclama: “What hands are here? Ha: they pluck out mine eyes” (SHAKESPEARE, 2.2.60)⁴⁷.

Ao narrar, indiretamente, para Lady Macbeth, seu plano de assassinar Banquo e seu filho, devido a sua angustiante desconfiança para com ele, Macbeth diz: “Come, seeling night, / Scarf up the tender eye of pitiful day / And with thy bloody and invisible hand / Cancel and tear to pieces that great bond / Which keeps me pale” (SHAKESPEARE, 3.2.47-51)⁴⁸. Essa reiteração de metáforas específicas, auxilia na elaboração de um mecanismo que: “conectam as cenas segundo a progressão da trama” (RAFFAELLI, 2016, p. 8).

Porém, apesar de essa repetição de palavras caracterizar um aspecto do estilo shakespeariano (PALFREY, 2011), Macbeth é um personagem cuja reverberação de palavras, e o duplo sentido que elas carregam, parece remeter ao fato dele estar enredado nas palavras das Bruxas, que sobre ele exercem um efeito de captura: “Elas tecem uma rede de ambiguidade e duplo sentido, na qual Macbeth parece preso” (CLARK, 2018, p. 50, tradução nossa)⁴⁹.

O duplo sentido e os equívocos que as palavras das Bruxas podem carregar não parecem passar despercebidos por Macbeth, conforme pode ser notado pela sua fala no início da peça, um pouco depois do seu primeiro encontro com as Três Irmãs: “This supernatural soliciting /

⁴⁴ “Essas honras lhe came / Como trajes estranhos que só servem / Cotas muito uso” (SHAKESPEARE, 1.3.146-148).

⁴⁵ “seu título parece / Vesti-lo como o manto de um gigante / Em um larápio anão” (SHAKESPEARE, 5.2.17-19).

⁴⁶ “Fique o olho cego à mão, porém insisto / Que o que ele teme, feito, seja visto” (SHAKESPEARE, 1.4.52-53).

⁴⁷ “Que mãos são essas que me arrancam os olhos?” (SHAKESPEARE, 2.2.60).

⁴⁸ “Noite cega, / Vem selar o suave olho do dia, / E com mão sangrenta e invisível / Rasga em pedaços o fio de vida / Que me tem preso!” (SHAKESPEARE, 3.2.47-51).

⁴⁹ “They weave a web of ambiguity and double meaning, in which Macbeth seems trapped” (CLARK, 2018, p. 50)

Cannot be ill; cannot be good” (SHAKESPEARE, 1.3.132-133)⁵⁰. Ou seja, o vaticínio delas traz uma incerteza: não há como saber se isso pode ser bom ou ruim.

Porém, com o desenrolar da tragédia, mesmo após ter matado Banquo, o que não lhe traz segurança acerca da posse da coroa, Macbeth busca as Bruxas mais uma vez. Desconsiderando aquele aspecto de incerteza que ele próprio havia levantado no começo da tragédia. Contudo, após quatro atos, Macbeth já se vê novamente enredado em suas palavras, como se viu com os ecoamentos de suas sentenças ao longo da peça, e o leitor também verá como acontece seu aprisionamento pelas palavras ambíguas das Bruxas nesse segundo encontro.

Nessa cena, Macbeth parte ao encontro das Bruxas para saber se deve ou não temer a Macduff. Para realizar seus vaticínios, elas invocam aparições que lhes narram profecias. Uma que diz: “The power of man, for none of woman born / Shall harm Macbeth” (SHAKESPEARE, 4.1.79-80)⁵¹, e outra aparição que diz: “Macbeth shall never vanquished be, until / Great Birnam Wood to high Dunsinane Hill / Shall come against him” (SHAKESPEARE, 4.1.91-93)⁵².

Isto é, duas profecias realizadas para que ele mantenha sua atitude irresoluta e não tema a Macduff, pois a um primeiro olhar parece impossível haver um homem não nascido de mulher, ou uma floresta que se mova de lugar. Contudo, ambas as coisas acontecem, não por meios fantásticos, mas sim por conta de uma cesárea, no primeiro caso, e a retirada de galhos da floresta com intuito de camuflagem no segundo caso.

A ambiguidade de sentido das profecias, feitas para aparentarem ser acontecimentos fantásticos e depois se revelarem ordinariamente plausíveis, é orquestrado para enganar Macbeth. A falsa confiança proporcionada pelas profecias é pensada para rumá-lo à desgraça, conforme diz Hécate, a superiora das Bruxas: “And you all know security / Is mortals’ chiefest enemy” (SHAKESPEARE, 3.5.32-33)⁵³.

Entretanto, é curioso que Macbeth tome essas duas profecias como verdades e se considere a salvo de ser derrotado por considerar impossível a Floresta de Birnam se mover para Dunsinane, assim como não consegue conceber a ideia de um homem não nascido de

⁵⁰ “A tentação do sobrenatural / Não pode nem ser má e nem ser boa” (SHAKESPEARE, 1.3.132-133).

⁵¹ “pois ninguém parido / Por mulher fere Macbeth” (SHAKESPEARE, 4.1.79-80).

⁵² “Macbeth jamais será vencido enquanto / A floresta de Birnam não subir / Contra ele em Dunsinane” (SHAKESPEARE, 4.1.91-93).

⁵³ “confiar demais / É o inimigo dos mortais” (SHAKESPEARE, 3.5.32-33).

mulher, e por isso não vê motivo para temer Macduff: “Then live Macduff – what need I fear of thee?” (SHAKESPEARE, 4.1.81)⁵⁴.

Porém, apesar dessa segurança, e mesmo após ter afirmado isso, Macbeth não se livra do seu ímpeto de continuar matando, vendo no assassinato uma forma de garantir uma certeza, dentro de um palco tão cheio de incertezas: “But yet I’ll make assurance double sure” (SHAKESPEARE, 4.1.82)⁵⁵.

O assassinato como uma forma de buscar uma certeza dupla, *double sure*, aparenta conter novamente reminiscências das palavras das Bruxas que ao realizarem o feitiço em seu caldeirão para invocarem as aparições cantam: “Double, double toil and trouble,/ Fire burn, and cauldron bubble” (SHAKESPEARE, 4.1.20-21)⁵⁶. Clark aponta que “a reiteração do *double* relaciona sua linguagem ao idioma das Bruxas e a seu encantamento” (CLARK, 2018, p. 241, tradução nossa)⁵⁷.

Dentre as falas das Bruxas, a que deixa mais explícito o aspecto de repetições e ecos de suas palavras, seja de forma direta ou sutil, é o verso declamado por elas e que encerra a primeira cena da tragédia: “Fair is foul, and foul is fair,” (SHAKESPEARE, 1.1.9)⁵⁸. A antítese presente nesse verso atravessará a peça inteira, sendo notável no original e também presente nas traduções para o português: “O oxímoro “*fair-foul*” comporta várias possíveis antinomias em português: bem-mal, belo-feio, verdadeiro-falso, justo-injusto e outras” (RAFFAELLI, 2016, p. 8). Brooke ressalta que essa expressão tem um papel central em *Macbeth*: “o paradoxo (...) torna-se um leitmotiv da peça” (BROOKE, 2008, p. 95, tradução nossa)⁵⁹.

Raffaelli ressalta que “São igualmente notáveis as repetidas duplicações, referindo-se ao par antitético “*fair-foul*”” (RAFFAELLI, 2016, p. 8). White (2018) aponta alguns desses oxímoros que remetem a essa antítese na fala de Banquo: “Good sir, why do you start, and seem to fear / Things that do sound so fair?” (SHAKESPEARE, 1.3.51-52)⁶⁰, e também nas falas do

⁵⁴ “Então vive, Macduff! Por que temer-te?” (SHAKESPEARE, 4.1.81).

⁵⁵ “Mas mesmo assim prefiro garantir-me” (SHAKESPEARE, 4.1.82).

⁵⁶ “Dobrem males e aflição / Nas bolhas do caldeirão” (SHAKESPEARE, 4.1.20-21).

⁵⁷ “the reiteration of double relates his language to the idiom of the Witches and their incantation” (CLARK, 2018, p. 241).

⁵⁸ “Bom é mau e mau é bom” (SHAKESPEARE, 1.1.9).

⁵⁹ “the paradox (...) it becomes a *leitmotif* of the play” (BROOKE, 2008, p. 95).

⁶⁰ “Senhor, por que se assusta e por que teme / Coisas de som tão belo?” (SHAKESPEARE, 1.3.51-52).

próprio Macbeth: “this supernatural soliciting / Cannot be ill, cannot be good” (SHAKESPEARE, 1.3.132-133)⁶¹, e também ao afirmar que: “And nothing is, but what is not” (SHAKESPEARE, 1.3.144)⁶². Raffaelli (2016) também demarca esse par nos versos: “Things at the worst will cease, or else climb upward / To what they were before.” (SHAKESPEARE, 4.2.28-29)⁶³, afirmando que: “Essa frase ambígua faz referência à alternância entre o Bem (o melhor) e o Mal (pior), retomando a antinomia “*fair-foul*”.” (RAFFAELLI, 2016, p. 239).

De acordo com Braummuller (2019), a presença de tais reminiscências, tanto no que diz respeito a palavras, quanto no que diz respeito a estilo, enfatiza que Macbeth absorve o ritmo doentio da linguagem das Bruxas. E isso não se dá somente pela presença desses pares opostos que, de modo geral, remete a “*fair-foul*”, como também no seu próprio estilo discursivo: “Assim como a rima, a linguagem das Bruxas também tem aliterações (...) assim como a linguagem de Macbeth” (BRAUNMULLER, 2019, p. 50, tradução nossa)⁶⁴.

Apesar dessas reiteradas repetições, o mais notável e explícito eco do “*Fair is foul, and foul is fair*”, se encontra literalmente na primeira frase que Macbeth pronuncia na peça: “So foul and fair a day I have not seen” (SHAKESPEARE, 1.3.38)⁶⁵. Adelman (1992/2008) aponta que essa repetição permite que seja posto em cheque o próprio livre-arbítrio de Macbeth: “Quando as primeiras palavras de Macbeth ecoam aquelas que já ouvimos as Bruxas falarem – “So fair and foul a day I have not seen” (1.3.38); “Fair is foul, and foul is fair” (1.1.11) – estamos num terreno que questiona a própria possibilidade de uma identidade autônoma.” (ADELMAN, 1992/2008, p. 131, tradução nossa)⁶⁶.

Porém, apesar de esse questionamento ser possível, conforme já foi observado, Macbeth não agiu por nenhum ordenamento que impôs o assassinato de Duncan. Contudo, tais ecos das palavras das Bruxas em Macbeth permitem perceber o quanto atreladas às palavras delas estão as do protagonista.

⁶¹ “A tentação do sobrenatural / Não pode nem ser má e nem ser boa” (SHAKESPEARE, 1.3.132-133)

⁶² “E nada existe, exceto o inexistente” (SHAKESPEARE, 1.3.144).

⁶³ “O que atingiu o fundo, ou para, ou sobe / Para onde estava antes” (SHAKESPEARE, 4.2.28-29).

⁶⁴ “As well as rhyming, witch-language also alliterates (...) but so does Macbeth’s language” (BRAUNMULLER, 2019, p. 50).

⁶⁵ “Dia tão lindo e feio eu nunca vi” (SHAKESPEARE, 1.3.38).

⁶⁶ “When Macbeth’s first words echo those we have already heard the witches speak – “So fair and foul a day I have not seen” (1.3.38); “Fair is foul, and foul is fair” (1.1.11) – we are in a realm that questions the very possibility of autonomous identity” (ADELMAN, 1992/2008, p. 131).

Isso se deve, principalmente, aos equívocos que os discursos das Três Irmãs carregam, afinal, conforme Palfrey (2011) aponta, essas antíteses, que em um primeiro momento podem parecer evidentes, quando vistas mais de perto não são tão óbvias assim: “A peça parece ser construída em oposições claras, mas no momento em que são invocados os termos chaves deslizam um para o outro: fair is foul, foul is fair. Ficamos com o equívoco ético” (PALFREY, 2011, p. 299, tradução nossa)⁶⁷.

Apesar de enlaçado por suas palavras, Macbeth não parece alheio ao risco de confiar no que lhe é dito pelas Bruxas. Conforme aponta Clark (2018), Macbeth parece reconhecer as implicações de consultar as Bruxas por vontade própria. Isso pode ser averiguado pelas próprias palavras do protagonista ao dizer a Lady Macbeth sua intenção de se dirigir às Três Irmãs: “More shall they speak: for now I am bent to know / By worst means, the worst” (SHAKESPEARE, 3.4.131-132)⁶⁸.

Tanto aparenta perceber que as palavras delas não são totalmente confiáveis ou benéficas que, após o último encontro com elas, ele profere: “And damned all those that trust them” (SHAKESPEARE, 4.1.138)⁶⁹. Sem, aparentemente, perceber, nesse momento: “Macbeth profere sua própria condenação” (RAFFAELLI, 2016, p. 238). E apesar de reconhecer como malditos todos aqueles que confiam nas palavras da Bruxas, isso não o impede de ele mesmo continuar se valendo dos vaticínios delas para se sentir seguro.

No último ato da tragédia, com uma insurreição levantada contra ele, Macbeth segue amparado pelas profecias das Bruxas e age em conformidade com seus conselhos: “Be bloody, bold, and resolute: laugh to scorn” (SHAKESPEARE, 4.1.78)⁷⁰. Perante a chegada das tropas inimigas, Macbeth demonstra exaustão: “I am sick at heart, / When I behold – Seyton, I say! – this push / Will cheer me ever or disseat me now. / I have lived long enough” (SHAKESPEARE, 5.3.19-22)⁷¹, mas não demonstra resignação ou desistência.

Apesar de afirmar que já viveu o bastante, ele ainda reconhece na batalha que está por vir o momento em que garantirá ou o seu futuro ou a sua queda. Mesmo reconhecendo que:

⁶⁷ “The play seems to be built upon clear oppositions, but the moment they are invoked the key terms slide into each other: fair is foul, foul is fair. We are left with ethical equivocation” (PALFREY, 2011, p. 299).

⁶⁸ “Hão de falar-me; anseio por saber / Pelos piores meios, o pior” (SHAKESPEARE, 3.4.131-132).

⁶⁹ “Maldito seja quem confia nelas!” (SHAKESPEARE, 4.1.138).

⁷⁰ “Sê ousado, sangrento e resoluto” (SHAKESPEARE, 4.1.78).

⁷¹ “Eu tenho oprimido o coração. / Quando penso.. Olá, Seyton! Este embate / Me garante pra sempre ou me destrona. / Eu já vivi bastante” (SHAKESPEARE, 5.3.19-22).

“my way of life / Is fall’n into the sere” (SHAKESPEARE, 5.3.22-23)⁷² prossegue em agir na matança.

O primeiro golpe que Macbeth recebe não se dá em campo de batalha, mas sim pela boca do mensageiro ao avisar que quando estava de guarda, avistou a Floresta de Birnam se movendo. Isso não faz com que ele desista de agir, e mantém o seu ímpeto de guerrear: “Blow wind, come wrack; / At least we’ll die with harness on our back” (SHAKESPEARE, 5.5, 50-51)⁷³. Ao reconhecer que a profecia que parecia fantástica e impossível, estava acontecendo, e passa a enxergar os subterfúgios nas palavras das Bruxas, ele declama: “I pull in resolution and begin / To doubt th’equivocation of the fiend / That lies like truth” (SHAKESPEARE, 5.5.41-43)⁷⁴.

Entretanto, apesar de anteriormente ter amaldiçoado aqueles que confiam nas palavras das Três Irmãs e ter percebido o equívoco provocado pela profecia acerca da Floresta de Birnam, Macbeth, ao contrário do que ele mesmo afirmara, não refreia sua confiança naquilo que as Bruxas disseram a ele.

Apesar de todas as demonstrações que as palavras delas foram ditas para enganá-lo, ele continua se agarrando ao fato de que “The power of man, for none of woman born / Shall harm Macbeth” (SHAKESPEARE, 4.1, 79-80)⁷⁵. Macbeth não questiona essa profecia, mesmo que a experiência da Floresta de Birnam devesse tê-lo ensinado melhor (ADELMAN, 1992/2008). Pelo contrário, “Macbeth carrega a profecia como um escudo para o campo de batalha” (ADELMAN, 1992/2008, p. 140, tradução nossa)⁷⁶.

Ao final da tragédia, com tudo colapsando ao seu redor, Macbeth segue em frente com sua matança, agarrando-se e agarrado pelas palavras daquelas que já haviam demonstrado a ele que seus dizeres eram repletos de equívocos:

à medida que Macbeth se sente cada vez mais cercado por inimigos, o palco ressoará assustadoramente com variantes da sua repetitiva pergunta, “What’s he / That was not born of woman?” (...). Repetida sete vezes, a alusão de Macbeth à profecia das bruxas (...) torna-se virtualmente um talismã para afastar o perigo; (...) a mera repetição da

⁷² “A minha vida / Já murchou, conto a flor esmaecida” (SHAKESPEARE, 5.3.22-23).

⁷³ “Vinde, venta forte! / Armado eu lutarei até a morte!” (SHAKESPEARE, 5.5.50-51).

⁷⁴ “Adio o julgamento, mas começo / A duvidar daquele ser equívoco / Que mente com a verdade” (SHAKESPEARE, 5.5.41-43).

⁷⁵ “pois ninguém parido / Por mulher fere Macbeth” (SHAKESPEARE, 4.1.79-80).

⁷⁶ “Macbeth carries the prophecy as a shield onto the battlefield” (ADELMAN, 1992/2008, p. 140).

frase parece a Macbeth garantir a sua invulnerabilidade. (ADELMAN, 1992/2008, p. 131, tradução nossa)⁷⁷.

Ter se agarrado aos postulados das Bruxas ao longo de todo o drama, e continuar persistindo nisso mesmo após ter percebido que os dizeres delas carregavam equívocos, é uma característica marcante de Macbeth. Porém, esse aspecto não aponta que ele é um personagem não dotado de livre arbítrio, afinal as Bruxas não trazem ordens do que ele deve ou não fazer. Contudo, há algo nas palavras das Três Irmãs que o mobiliza a agir.

Isso está presente desde o seu primeiro encontro com elas, e antes de travar qualquer diálogo com Lady Macbeth, em que “Nenhuma sugestão literal (de assassinar Duncan) ainda foi feita a Macbeth” (CLARK, 2018, p. 147, tradução nossa)⁷⁸. Assim como nas profecias, nada foi exigido ou foi demandado dele. Mas é justamente por essas falas que nada exigem e nada demandam que ele se ver capturado e mobilizado a agir.

Como já foi ressaltado, *Macbeth* é uma tragédia que tem pontos que a aproximam de *Hamlet*. Porém, Macbeth é um personagem que age apesar da hesitação, diferentemente de Hamlet que é marcado pelo retardamento da ação. No ensaio “Macbeth: *Counter-Hamlet*”, Calderwood (2010) sublinha justamente essa distinção: “Em ambas as peças uma preocupação central da ação é a própria ação – o ato de vingança que permanece por tanto tempo não realizado por Hamlet, o ato de regicídio que é realizado tão cedo por Macbeth” (CALDERWOOD, 2010, p. 8, tradução nossa)⁷⁹.

Lacan (1959/2016) interpretou o retardamento da vingança de Hamlet devido ao desejo da mãe e ao saber do pai. Afinal, a aparição sobrenatural conclama Hamlet para que o vingue, relata a verdade sobre a sua morte, levantando o véu da articulação da linha inconsciente (LACAN, 1959/2016). Uma vez que esse véu foi desvelado, Hamlet não tem como agir.

Nada disso ocorre com Macbeth. As Três Irmãs dizem que ele será rei. Não há nenhuma convocação para que ele assassine Duncan e elas não demandam uma tomada de posição dele. Todas as falas em que elas se dirigiram a ele estão repletas de ambiguidades, duplos sentidos e

⁷⁷ “In the last moments of any production of *Macbeth*, as Macbeth feels himself increasingly hemmed in by enemies, the stage will resonate hauntingly with variants of his repeated question, “What’s he / That was not born of woman?” (...). Repeated seven times, Macbeth’s allusion to the witches’ prophecy (...) becomes virtually a talisman to ward off danger; (...) mere repetition of the phrase seems to Macbeth to guarantee his invulnerability” (ADELMAN, 1992/2008, p. 131).

⁷⁸ “No literal suggestion (of murdering Duncan) has yet been put to Macbeth” (CLARK, 2018, p. 147).

⁷⁹ “In both plays a central concern of the action is action itself – the act of revenge that remains unperformed for so long by Hamlet, the act of regicide that is performed so soon by Macbeth” (CALDERWOOD, 2010, p. 8).

equivocações, nunca falando claramente, o que faz com que Macbeth as alcunhe de “falantes imperfeitas” ou “*imperfect speakers*”, no original.

Diante disso, é possível questionar se a diferença de posicionamento de Hamlet e de Macbeth perante um ato se deve a esse aspecto. Isto é, o Espectro ordenou a Hamlet a vingança, e isso foi uma das razões que provocou o adiamento da ação, de acordo com Lacan (1959/2016). É possível afirmar que nas ambiguidades, nos efeitos de linguagem, nas equivocidades das Bruxas, há algo que justamente mobiliza Macbeth para agir? Macbeth poderia nos ajudar a refletir sobre as repercussões da equivocidade no sujeito?

Para buscar solucionar esse questionamento, é necessário se debruçar um pouco mais no aspecto da equivocidade na psicanálise lacaniana.

2.4. Equivocidade e psicanálise

Lacan destacará a relevância da equivocidade para a psicanálise, afirmando que “Em nenhum caso uma intervenção psicanalítica deve ser teórica, sugestiva, quer dizer, imperativa; *ela deve ser equívoca*” (LACAN, 1976/2016, p. 53, grifo nosso). Portanto, “Na prática clínica na linha psicanalítica, a noção de equívoco é fundamental” (CARVALHO; MELO, 2017, p. 80). Ou seja, o analista ao realizar uma interpretação não visa ser explícito naquilo que diz, pois “A interpretação analítica não é feita para ser compreendida, é feita para produzir vagas” (LACAN, 1976/2016, p. 53). Isto é, provocar ondas que ressoarão no sujeito. É por esse meio que a psicanálise age: “é unicamente pelo equívoco que a interpretação opera” (LACAN, 1975/2007, p. 18).

Lacan não toma a linguagem como unívoca ou explícita, mas sim ressalta que nela reside a própria impossibilidade de transmitir integralmente um discurso que tenha uma significação que lhe é própria: “Pois a própria locução em que a língua recolhe sua intenção mais ingênua – a de entender o que ele “quer dizer” – já deixa claro que ele não o diz” (LACAN, 1955/1998, p. 333).

É imprescindível, no pensamento lacaniano que se baseia em Freud, a constatação de que a língua não é imaculada: “O próprio do campo psicanalítico é supor, com efeito, que o discurso do sujeito se desenvolve normalmente – isto é Freud – na ordem do erro, do desconhecido, e mesmo da denegação” (LACAN, 1954/2009, p. 345). O discurso que o sujeito endereça ao analista atesta isso: “o sujeito mesmo que nos diz algo, muitas vezes não sabe o que nos diz, e nos diz mais ou menos e nos diz mais ou menos o que ele quer dizer” (LACAN, 1954/2009, p. 338).

Esses erros, de modo algum podem ser tidos como uma característica deficitária, cuja função da psicanálise seria corrigir: “Devem os analistas empurrar os sujeitos na via do saber absoluto, fazer sua educação em todos os planos, não só em Psicologia, para que eles descubram os absurdos no meio dos quais vivem habitualmente, mas também no sistema das ciências? Certamente que não” (LACAN, 1954/2009, p. 345).

Esse caráter da equivocidade da linguagem não deve ser corrigido, pelo simples fato de que não há nada que necessite de correção, uma vez que tal aspecto é inerente à própria linguagem: “Equívoco e declinação: são estas as necessidades da matéria de que se tecem os nomes – ou seja, a língua, sem a qual nada pode ser dito. Por mais depurada e distintiva que a queiramos” (MILNER, 2006, p. 41).

Justamente por ser um aspecto constitutivo da língua não há como tentar depurar a equivocidade: “tais falhas, equívocos da língua (...), são estruturantes da língua e não podem ser concebidas como problemas de interpretação” (TFOUNI; PROTTIS; BARTIJOTTO, 2017, p. 154). O equívoco e a falha são necessários para o próprio funcionamento do sujeito falante (CARVALHO; MELO, 2017). Ao invés de anular esse atributo da linguagem, o psicanalista vai trabalhar a partir dele: “Resta a via sempre acessível da equivocidade do significante” (LACAN, 1973/2001, p. 467). Esses predicados da linguagem incidirão diretamente nos significantes com os quais o analista se depara no discurso do sujeito: “A língua está submetida aos equívocos, elipses e alterações que são inerentes ao funcionamento da cadeia significante” (TFOUNI; PROTTIS; BARTIJOTTO, 2017, p. 156).

A centralidade do equívoco relaciona-se ao mecanismo que Lacan denominou de metonímia, que se refere ao movimento de deslizamento sem fim da cadeia de significantes, que se ligam a outros significantes, e assim sucessivamente. Esse deslizar de significantes não ocorre em virtude de um caráter unívoco da linguagem, mas sim justamente do contrário: “é da natureza do discurso fundamental ser não apenas dúbio, mas essencialmente feito de deslizamento, sob todo discurso, da significação” (LACAN, 1969/2008, p. 95). O deslizar de tal cadeia ocorre em “conformidade com o equívoco que constitui a lei do significante” (LACAN, 1974/2001, p. 515).

É justamente em decorrência dessa equivocidade que “Nenhuma significação, doravante, será tida como evidente” (LACAN, 1970/2001, p. 401). Significação alguma pode ser tomada como óbvia, uma vez que “Nada funciona, portanto, senão pelo equívoco significante” (LACAN, 1973/2001, p. 459). Isto é, o significante carrega consigo uma equivocidade que lhe é intrínseca, uma vez que possibilita diversos significados, conforme

pontua Lacan: ““significante”, e isso significa que ele se presta a equívocos, quer dizer, tem sempre diversas significações possíveis” (LACAN, 1976/2016, p. 53).

É em virtude de o significante ter uma gama de significados possíveis que: “A significação, pois, eles só a extraem no momento em que não tinham sentido” (LACAN, 1973/2001, p. 481). Por não haver um sentido inato, é que o sentido pode ser produzido pelo sujeito: “Percebe-se por aí que o sentido só se produz pela tradução de um discurso em outro.” (LACAN, 1973/2001, p. 481). É esta a operação empreendida pelas Três Bruxas, ao relatarem suas profecias a Macbeth, todas com palavras ambíguas e nenhuma delas com sentido explícito. Mas Macbeth se vale dos significantes lançados pelas Bruxas, para dotá-los da significação que o aprazia.

Ao escutar os vaticínios das aparições da Três Irmãs profetizando que ele só poderia ser derrotado por alguém não nascido de mulher e se a Floresta de Birnam se movesse para Dunsinane, ele verte esse discurso como uma confirmação na certeza da impossibilidade de sua derrocada. Em uma operação em que a fala através da “Sua instância dinâmica consiste em provocar a balança com que o discurso vira outro, por defasagem do lugar onde se produz o efeito de significante” (LACAN, 1970/2001, p. 435). Isto é, os vaticínios das Bruxas e das aparições por elas evocadas são um procedimento em que “a língua é lugar do jogo significante (...), onde um enunciado pode ser ao mesmo tempo ele e um outro” (TFOUNI; PROTTIS; BARTIJOTTO, 2017, p. 147).

A relação de Macbeth com aquilo que as Bruxas falam para ele demonstram o “fato de que o inconsciente, por ser “estruturado como uma linguagem” (...) está sujeito à equivocidade” (LACAN, 1973/2001, p. 492). E uma vez que “O fundamento mesmo da estrutura da linguagem é o significante” (LACAN, 1954/2009, p. 343), Lacan pode concluir que “Uma língua entre outras não é nada além da integral dos equívocos que sua história deixou persistirem nela” (LACAN, 1973/2001, p. 492).

Assim como os dizeres das Três Irmãs apontam para o “caráter fundamentalmente ambíguo da fala, na medida em que a função tanto é velar quanto de desvelar. (...) É essa partição inerente à ambiguidade da linguagem a única a explicar a multiplicidade de acessos possíveis ao segredo da fala” (LACAN, 1956/2001, p. 146).

As Bruxas disseram a Macbeth que ele se tornaria rei, mas nunca disseram como isso ocorreria, contudo isso repercute nele: “If good, why do I yield to that suggestion / Whose horrid image doth unfix my hair” (SHAKESPEARE, 1.3.136-137)⁸⁰. É possível perceber com

⁸⁰ “Se boa, por que cedo à sugestão / Cujas horríveis imagens me arrepiam” (SHAKESPEARE, 1.3.136-137).

essa fala que: “As palavras das bruxas (‘suggestion’) ajudaram a criar uma imagem mental aterrorizante (‘image’)” (BRAUNMULLER, 2019, p. 133, tradução nossa)⁸¹.

Contudo, como já foi apontado, apesar de ele usar a palavra *suggestion*, nenhuma sugestão literal de assassinar Duncan foi feita para Macbeth (CLARK, 2018). Porém, ao afirmar que ele se tornaria rei, as palavras das Bruxas tiveram repercussões que o mobilizaram. Lacan afirma acerca da ambiguidade, dizendo que “Uma ambiguidade sem rodeios (...), repercute numa intimação secreta” (LACAN, 1955/1998, p. 333). Isto é, a afirmação das Bruxas de que ele se tornaria rei repercutiu em Macbeth como uma sugestão para o assassinato, mas tal escolha pela trilha sangrenta foi do próprio Macbeth.

Isso repercutiu nele dessa maneira, mesmo tendo percebido o caráter ambíguo das falas delas: “My thought, whose murder yet is but fantastical, / Shakes so my single state of man that function / Is smothered in surmise, and nothing is, / But what is not” (SHAKESPEARE, 1.3.140-143)⁸². Brooke (2008) ressalta que o verso “nothing is, / But what is not” é uma “frase-chave da peça, tanto em sua encenação quanto em sua linguagem” (BROOKE, 2008, p. 107, tradução nossa)⁸³.

Esse verso presente numa das primeiras cenas do primeiro ato que preludia uma tragédia dotada de aspectos ambíguos, de equívocos, e no qual as palavras nem sempre carregam o significado que se imagina que teriam. Em *Macbeth* é possível constatar algo apontado por Miller: “os elementos da linguagem que acreditamos discerníveis, não o são tanto assim” (MILLER, 2012, p. 10).

Esse caráter de equivocidade é algo constituinte da linguagem, como aponta Miller (2012): “Ela é constituída por aluviões em que se acumulam os mal-entendidos, as criações languageiras de cada um” (MILLER, 2012, p. 10). Isso vale para as diversas nuances da linguagem, conforme ressalta Cassin: “Os “símbolos” da linguagem animal nunca são equívocos; os da linguagem humana, que há nos sons da voz e, ainda mais perturbador, nas letras (na letra), o são” (CASSIN, 2013, p. 19).

É importante ressaltar que equívoco não é sinônimo de mentira e que equivocidade não é o oposto de compreensão: “não é bem a mentira, é entre o erro e a mentira. (...) nesse discurso

⁸¹ “The witches’ words (‘suggestion’) have helped create a terrifying mental picture (‘image’)” (BRAUNMULLER, 2019, p. 133).

⁸² “Meu pensamento, cujo assassinato / Inda é fantástico, tal modo abala / A minha própria condição de homem, / Que a razão se sufoca em fantasia, / E nada existe, exceto o inexistente” (SHAKESPEARE, 1.3.140-143).

⁸³ “a key phrase for the play both in its staging and its language” (BROOKE, 2008, p. 107).

que se desenvolve no registro do erro, algo acontece por onde a verdade faz irrupção, e não é a contradição” (LACAN, 1954/2009, p. 345). Isto é: “não há erro que não se coloque e não se ensine como verdade. Em suma, o erro é a encarnação habitual da verdade” (LACAN, 1954/2009, p. 342).

A manifestação de como o erro e o equívoco portam uma verdade é demonstrada a partir da linguagem: “por ser enganadora, a palavra se afirma como verdadeira” (LACAN, 1954/2009, p. 342). Isso se evidencia, na psicanálise, através do discurso do sujeito na associação livre: “Na análise, a verdade surge pelo que é o representante mais manifesto da equivocação” (LACAN, 1954/2009, p. 345).

Percebe-se, então, que a palavra está registrada no campo da equivocidade: “A palavra tanto ensinada quanto ensinante, está, pois, situada no registro da equivocação” (LACAN, 1954/2009, p. 338). A verdade está na equivocação, não na univocidade. A equivocidade explicita, ao mesmo tempo que desorganiza, possibilitando a emergência do sentido: “o equívoco é a condição ou a regra do sentido” (CASSIN, 2013, p. 20). Sentido aqui não é sinônimo de significação, mas sim: “no sentido lacaniano, (...) remete à interpretação e à estrutura” (CASSIN, 2013, p. 19). Lacan ressalta que o sentido na interpretação não diz respeito à significação, mas sim ao manejo com a equivocidade: “A interpretação, eu enunciei, não é a interpretação de sentido, mas jogo com o equívoco” (LACAN, 1974, p. 9).

Esse manejo com o equívoco, pontuado por Lacan, é possível de ser realizado devido à ambiguidade da fala e da linguagem: “o dizer ambíguo por ser apenas material do dizer, fornece o que há de supremo no inconsciente, em sua essência mais pura.” (LACAN, 1968/2001, p. 355 – 356). Percebe-se, então, que na fala ambígua das Bruxas e na das aparições que elas evocam, não há uma imposição ou uma ordem.

Elas não contam mentiras a Macbeth, porém manejam com algo equívoco e ambíguo, e, graças a isso, conseguem produzir efeitos que repercutem nele e o fazem se posicionar e agir. É Macbeth que pressupõe que as profecias das aparições são confirmações de que sua derrota é impossível, uma vez que ele compreende que não há possibilidade de a Floresta de Birnam se mover para Dunsinane, ou haver um homem que não nasceu de mulher.

Isto é, é ele quem dota de uma determinada significação aquilo que lhe foi dito. O conteúdo da significação que Macbeth atribui a essas profecias é resultado do que ele próprio quer entender delas e também se deve à relevância que ele atribui às Bruxas, em um funcionamento que Lacan descreve que se realiza da seguinte maneira:

não é preciso procurar muito pela ambiguidade insustentável que se propõe à psicanálise; ela está ao alcance de todos. É ela que se revela na questão do que falar

quer dizer, e todos a encontram ao simplesmente acolher um discurso. (...) Mas o que quer dizer esse “quer dizer” pode ainda ser entendido de duas maneiras, e compete ao ouvinte que seja uma ou outra: ou que o falante quer lhe dizer através do discurso que lhe dirige, ou o que esse discurso lhe ensina sobre a condição do falante. Assim, não apenas o sentido desse discurso reside naquele que o escuta, como é também de sua acolhida que depende *quem* o diz, ou seja, ou é o sujeito a quem ele dá sua confiança e autorização, ou é esse outro que lhe é dado por seu discurso como constituído (LACAN, 1955/1998, p. 332 – 333, grifo do autor).

Os dizeres das Bruxas são ambíguos, porém o sentido concedido aos seus discursos é, em parte, consequência das atribuições que Macbeth passou a depositar nelas, uma vez que seus vaticínios acerca dele se tornar Thane de Cawdor e, mais tarde, rei, se concretizaram. Em virtude dessa profecia anterior, as palavras das Três Irmãs passam a ter um prestígio e influência particular para Macbeth.

Como consequência, as palavras proferidas por elas alcançam um status de importância para ele. Porém, por serem ambíguas, Macbeth que passa atribuir significações para os dizeres delas. As Bruxas e as aparições lhes lançam significantes, porém “o significante é primeiro aquilo que tem efeito de significado” (LACAN, 1972/2008, p. 25). Ou seja, os dizeres das Bruxas tem efeito de significado, mas não é o significado em si.

É Macbeth que incumbe os significantes delas com determinados conteúdos, como supor que as profecias das aparições significavam que o levante liderado por Malcolm, filho de Duncan, Macduff, e outros nobres, não resultaria em sua queda. Com isso, observa-se em Macbeth como “o efeito de verdade de uma proferição se desprende de suas significações representáveis e excede seu material significante” (MILNER, 2006, p. 43).

2.5. A tragédia da equivocidade

Conforme visto anteriormente, *Macbeth* é uma tragédia que possui determinados pontos de similitude e aproximação com *Hamlet*. Também já foi ressaltado que, apesar de tais pontos de convergência, elas têm uma grande característica que as distingue: a atitude de seus protagonistas perante uma ação que têm que executar. Hamlet posterga, Macbeth executa.

Importante ressaltar que os dois personagens são retratados como dotados de personalidades distintas. Hamlet era um estudante na Universidade de Wittenberg e essa informação acerca do príncipe da Dinamarca não é irrelevante, afinal, foi nessa Universidade: “onde, em 1517, Lutero havia iniciado o tsunami teológico que transformaria para sempre a sociedade europeia. Shakespeare certamente tinha plena consciência do que o nome de Wittenberg significava para espectadores protestantes” (GHIRARDI, 2015, p. 89).

Representada diante de um público anglicano, sob o reinado da neta de Henrique VIII – monarca responsável pela Reforma Protestante Inglesa – o nome da Universidade de Wittenberg adquire impacto aos ouvidos dos espectadores da época, que podem facilmente associar Hamlet a uma personalidade culta, letrada e que teria mais pontos de divergência do que convergência com seu pai, o rei da Dinamarca, que retorna do mundo dos mortos como Espectro revestido com sua armadura de combate, remetendo aos conflitos bélicos que travara contra a Noruega.

Já Macbeth desde o começo nos é apresentado como um general guerreiro e, antes mesmo de surgir em cena, ouvimos relato a seu respeito através de um Capitão que testemunhara em campo de batalha como ele: “Which smoked with bloody exectuion, / Like Valour’s minion, carved out his passage, / Til lhe faced the slave, / Which ne’er shook hands, nor bade farewell to him, / Til lhe unseamed him from the nave to th’ chops, / And fixed his head upon our battlements” (SHAKESPEARE, 1.2.18 – 23)⁸⁴.

Através desse relato, mesmo antes de ouvir seus primeiros versos, descobrimos que Macbeth é um militar destemido, um dos responsáveis pela vitória do exército de Duncan naquela batalha, e que ele já estava habituado a lutar e matar. De modo tal que Bloom o descreve como “Verdadeira máquina mortífera, Macbeth é dotado de inteligência abaixo da média, mas a sua capacidade de fantasiar é tamanha que mais se parece com a do próprio autor.” (BLOOM, 1998/2000, p. 632).

De um lado o estudante de Wittenberg, do outro o general escocês. Pode-se pressupor então que pareça óbvio o porquê de um procrastinar e o outro executar o assassinato. Contudo, as coisas não são tão simples em Shakespeare. Apesar de procrastinar em vingar o pai, “quando Hamlet age, é sempre com precipitação” (LACAN, 1959/2016, p. 347) e não hesita em apunhalar Polônio ou em enviar Rosencrantz e Guildenstern para morte. Enquanto Macbeth, apesar das vidas que ele já havia tirado antes, é assolado pela dúvida sobre matar ou não Duncan:

If th’assassination / Could trammel up the consequence and catch / With his surcease, success, that but this blow / Might be the be-all and the end-all, here, / But here, upon this bank and shoal of time, / We’d jump the life to come. But in these cases, / We still have judgement here that we but teach / Bloody instructions, which being taught, return / To plague th’inventor. (SHAKESPEARE, 1.7.2-10)

⁸⁴ “Que, fumegando de justiça e sangue, / Qual favorito do valor trinchou / O seu caminho até achar o biltre, / Que, sem saudar e sem dizer adeus, / Descoseu do umbigo até a goela, / E fincou-lhe a cabeça nas ameias” (SHAKESPEARE, 1.2.18-23).

É possível, então, perceber que a diferença de postura desses personagens perante o ato que têm que executar não reside simplesmente por serem diferentes personalidades. Pois, conforme foi apontado, Hamlet é capaz de executar atos sanguinários, mas tem grande dificuldade em executar a vingança contra Cláudio. E Macbeth por terrível inquietude, é capaz de agir e assassinar Duncan. O que esses personagens têm de distinto que faz com que um execute enquanto o outro procrastina?

Conforme visto anteriormente, Lacan (1959/2016) identifica que um dos motivos para a procrastinação de Hamlet é o fato de o Espectro ter desvelado a verdade sobre sua morte e ter levantado, assim, o véu da articulação da linha inconsciente. Como aponta Vorsatz (2013) o saber inconsciente que comanda o sujeito é opaco e por isso convoca-o a tomar posição. Em Hamlet, já não há mais esse saber opaco. Uma vez que aquilo que era velado para Hamlet fora desvelado pelo Espectro, o príncipe da Dinamarca reluta em agir.

Isso não acontece com Macbeth. Enquanto o Espectro aparece a Hamlet com um imperativo: “Vinga esse assassinio vil e antinatural” (SHAKESPEARE, 1599-1600/2015, p. 77), as Bruxas relatam aquilo que está por vir: “All hail Macbeth, that shalt be king hereafter” (SHAKESPEARE, 1.3.50)⁸⁵, mas elas não o conclamam a ação, nem o comandam a quais atitudes deverá ele tomar ou não.

Diferentemente do Espectro do pai de Hamlet, nenhuma ordem é comunicada pelas Bruxas. Conforme visto ao longo de todo esse capítulo, suas palavras são carregadas de ambiguidade e equívocidade, e não de diretrizes. Apesar dessas palavras trazerem para ele uma inquietação, elas conseguem mobiliza-lo para agir. Não foi necessário que as Bruxas afirmassem que ele teria que matar Duncan. Por terem mantido os meios de atingir a coroa velados em seu discurso, o próprio Macbeth se colocou a pensar em como atingir esse objetivo, e o método que ele visualiza para obter isso – a saber, o regicídio – o impacta.

A maneira vaga de dizer que ele seria rei, sem explicitar por quais caminhos isso viria a acontecer deu a Macbeth uma tela em branco, em que ele a preencheu com a imagem de como isso seria possível. E apesar de amedrontá-lo inicialmente: “Present fears / Are less than horrible imaginings” (SHAKESPEARE, 1.3.138 – 139)⁸⁶, isso não o impossibilita de agir cenas depois.

Acerca do solilóquio de Macbeth, após seu encontro com as Bruxas, Clark (2018) ressalta que no discurso dele “a expressão complexa sugere a agitação mental de Macbeth. Ele parece querer dizer que a imagem do assassinato em sua mente, embora ainda seja apenas uma

⁸⁵ “Salve, Macbeth; que um dia há de ser rei!” (SHAKESPEARE, 1.3.50).

⁸⁶ “Estes meus medos / São menos que o terror que eu imagino” (SHAKESPEARE, 1.3.138-139).

fantasia e não uma realidade, é tão poderosa que todo seu ser está em estado de agitação” (CLARK, 2018, p. 147, tradução nossa)⁸⁷.

Mas tal agitação não será paralisante, ao contrário o impulsionará em agir. Ao ouvir o vaticínio ele não espera seu cumprimento, ele se porta de maneira ativa para que ele se concretize. Convida Duncan e seu séquito a repousarem em sua casa, envia a carta relatando seu encontro com as Bruxas para Lady Macbeth, ou seja, ele cria condições para que o regicídio possa ser cometido. Apesar de não ter sido dito que ele deveria assassinar o rei, Macbeth o fará.

De modo análogo, as profecias das aparições convocadas pelas Bruxas também não o comandam a agir de um modo determinado. Porém, escutar que “Macbeth shall never vanquished be until / Great Birnan Wood to high Dunsiname hill / Shall come against him” (SHAKESPEARE, 4.1.91-93)⁸⁸, e além disso, ouvir que “The power of man, for none of woman born / Shall harm Macbeth” (SHAKESPEARE, 4.1. 79-80)⁸⁹, o estimula a ser destemido e a não temer se opor a seus inimigos.

Somente ao final da peça que Macbeth perceberá: “To doubt th’equivocation of the fiend” (SHAKESPEARE, 5.5.42)⁹⁰. Pois, nenhuma das profecias da peça se assemelham a uma imposição de ordem divina que Macbeth se vê obrigado a executar ou a uma determinação de uma ordem ou lei superior. Elas são propositalmente vagas, ambíguas e equívocas, cabendo a ele ter que tomar uma decisão e agir.

Macbeth é uma tragédia que evidencia que, no campo da linguagem, algo emerge a partir do equívoco e o sujeito tem que tomar uma decisão acerca de qual ação realizar. É a partir do equívoco e daquilo que é vago, que Macbeth age, não porque foi ordenado, tal como o Espectro ordenou a Hamlet – que por sua vez não conseguiu se posicionar e agir –. A equivocidade explícita faz emergir uma verdade, não de conteúdo, mas uma verdade que aponta para uma posição do sujeito.

Para além das leituras mais recorrentes acerca desse drama, que privilegiam um olhar sobre essa peça como sendo a tragédia da ambição, ou a tragédia da consciência de culpa, é possível observar em *Macbeth*, com o auxílio da psicanálise lacaniana, a tragédia da

⁸⁷ “The complex expression suggests Macbeth’s mental agitation. He seems to mean that the image of murder in his mind, although still only a fantasy and not a reality, is nonetheless so powerful that his whole being is in a state of turmoil” (CLARK, 2018, p. 147).

⁸⁸ “Macbeth jamais será vencido enquanto / A floresta de Birnam não subir / Contra ele em Dunsinane.” (SHAKESPEARE, 4.1.91-93).

⁸⁹ “pois ninguém parido / Por mulher fere Macbeth” (SHAKESPEARE, 4.1.79-80).

⁹⁰ “A duvidar daquele ser equívoco” (SHAKESPEARE, 5.5.42).

equivocidade e da ambiguidade. Nela nem tudo é tão evidente quanto inicialmente se aparenta ser, inclusive o próprio personagem-título, que escapa a rótulos duais como ‘herói’ ou ‘vilão’.

Bloom (1998/2000) aponta que Ricardo III, Iago e Edmundo são heróis-vilões, porém incluir Macbeth nessa classificação, seria um erro. Seus atos sanguinários deveriam nos causar repulsa, mas não observamos na tragédia o protagonista regozijando de suas ações: “Macbeth sofre intensamente” (BLOOM, 1998/2000, p. 633). A maneira como Shakespeare desenvolve a tragédia: “faz muito um trabalho sobre nossas respostas emocionais e éticas.” (PALFREY, 2011, p. 299, tradução nossa)⁹¹.

Já foi apontado no segundo capítulo que Macbeth desperta no espectador ou leitor uma estranha cumplicidade (BLOOM, 1998/2000). Shakespeare: “torna o anti-herói menos anti, e os salvadores menos idôneos. Se vemos no palco uma teia sub-reptícia de conluio e cumplicidade, então podemos ver a mesma teia de possibilidades em nossos próprios sentimentos.” (PALFREY, 2011, p. 299, tradução nossa)⁹². Apesar de ser um tirano sanguinário, ele não é retratado como uma simples caricatura do mal, mas sim como um personagem dotado de traços tragicamente humanos.

Porém, essa faceta não pode ser associada automaticamente à consciência de culpa. Ao final da tragédia, mesmo após perceber que a Floresta de Birnam havia se mudado para Dunsinane e que existia um homem não nascido de mulher que poderia derrotá-lo, Macbeth não demonstra culpa ou arrependimento, por isso não se rende nem recorre ao suicídio, pois conforme ele mesmo diz: “Why should I play the Roman fool and die / On mine own sword?” (SHAKESPEARE, 5.8.1-2)⁹³. Por não se sentir culpado, ele não recorre à rendição ou ao suicídio: “O suicídio é protesto ou confissão de culpa. Macbeth não se sente culpado e nada tem contra que protestar.” (KOTT, 1961/2003, p. 101).

A personalidade de Macbeth não se assemelha a de Raskólnikov, isto é, não é como se o crime pelo assassinato de Duncan resultasse no castigo da consciência atormentada. O que é possível observar nos discursos de Macbeth é menos alguém atormentado por uma culpa, e mais alguém impelindo a agir como consequência das ambiguidades e equivocidades presentes nas falas das Bruxas.

⁹¹ “do much of the work upon our emotional and ethical responses” (PALFREY, 2011, p. 299).

⁹² “it makes the anti-hero less anti and the saviours less safe. If we see on the stage a surreptitious web of collusion and complicity, then we might see the same web of possibilities in our own feelings” (PALFREY, 2011, p. 299).

⁹³ “Por que morrer como um romano tolo / Na própria espada?” (SHAKESPEARE, 5.8.1-2).

Ao escutar a predição de que ele se tornaria rei, Macbeth se vê mobilizado a matar Duncan, e comete o regicídio. Porém, assassinar o rei não basta para que ele apazigue, e após sua chegada ao trono, ele jamais voltará a ter paz. Importante ressaltar que Macbeth não se autodeclarou rei após o assassinato, mas foram seus pares da nobreza e da corte que o designaram como sendo quem deveria assumir a soberania do reino: “Then ’tis most like / The sovereignty will fall upon Macbeth” (SHAKESPEARE, 2.4.29-30)⁹⁴.

Isso demonstra que nesse momento não havia nenhuma revolta projetada contra Macbeth e que ele não era visto como um usurpador, nem era um dos suspeitos da morte de Duncan, ou seja, ele não tinha motivo para temer pela sua estabilidade no trono. Porém, mesmo assim Macbeth, ao se tornar rei sente que tem que agir e continuar matando. Inicialmente tendo como alvo Banquo, pois também presenciara a profecia de que Banquo: “Thou shalt get kings, though thou be none” (SHAKESPEARE, 1.3.67)⁹⁵. Uma vez que chega ao trono, Macbeth planeja o assassinato de Banquo e de seu filho para que não se concretize a previsão de que esse nobre seria pai de reis. Seu plano não é totalmente bem sucedido, Banquo é morto, mas seu filho foge.

Apesar de ter afirmado que Banquo era o único a quem temia: “Our fears in Banquo / Stick deep, and in his royalty of nature / Reigns that which would be feared. (...) There is none but he, / Whose being I do fear” (SHAKESPEARE, 3.1.48-54)⁹⁶, após tê-lo matado, seus temores não cessam. Suas suspeitas passam a recair em Macduff, antes mesmo de ouvir das aparições das Bruxas o aviso de: “beware Macduff / Beware the Thane of Fife” (SHAKESPEARE, 4.1.70-71)⁹⁷, ele já confabulara com sua esposa, após notar a ausência desse nobre no banquete real que ele e Lady Macbeth promoveram: “How sayst thou that Macduff denies his person / At our great bidding?” (SHAKESPEARE, 3.4.126-127)⁹⁸.

Ou seja, não foram as aparições das Bruxas que ordenaram a Macbeth matar Macduff. Já havia uma suspeita por parte de Macbeth e o vaticínio apenas validou, a seus próprios ouvidos, aquilo que ele já temia. Após ouvir a previsão, ele se põe a agir e ordena a sua morte.

⁹⁴ “Então parece / Que o soberano deve ser Macbeth” (SHAKESPEARE, 2.4.29-30).

⁹⁵ “Não será rei, mas será pai de reis!” (SHAKESPEARE, 1.3.67).

⁹⁶ “Nosso medo em Banquo / Vai fundo, e em sua nobre natureza / Está tudo o que temo (...) A não ser ele, / Eu não temo ninguém” (SHAKESPEARE, 3.1.48-54).

⁹⁷ “Cuidado com Macduff! / Cuidado com o Thane de Fife” (SHAKESPEARE, 4.1.70-71).

⁹⁸ “Que diz de ter Macduff ficado ausente, / Ante nossa alta ordem?” (SHAKESPEARE, 3.4.126-127).

Contudo ao ordenar tal morte, Macduff já tinha partido da Escócia, ficando sua esposa e filhos para serem assassinados.

É possível perceber que tais mortes em nada contribuem para que ele cesse seus temores e alcance paz no trono, afinal, os alvos principais desses homicídios escapam. Os filhos de Banquo fogem e somente seu pai é morto, da mesma forma, os assassinos que são enviados pelo protagonista para matar Macduff descobrem que ele escapou, restando somente sua família para matar. Macbeth nada tinha a alcançar com tais mortes: “em seu desespero por ação apressada, Macbeth envolve a si mesmo em mais matança (...) que não alcançará nada” (CLARK, 2018, p. 68, tradução nossa)⁹⁹.

Porém, Macbeth não demonstra arrependimento por tais assassinatos, nem tenta justificá-los. A conversa de Macduff, sugere que Macbeth realizou outros assassinatos para além desses: “each new morn, / New widows howl, new orphans cry” (SHAKESPEARE, 4.3.4-5)¹⁰⁰. Não atingir nada não o impede de continuar seguindo em frente, se enredando em mais mortes, executando aquilo que ele acredita que tem que fazer.

Além disso, percebe-se que Macbeth não tenta justificar seu ato. Continua fazendo aquilo que crê que seja necessário, mesmo que perceba que nesse processo ele também atinge a si mesmo: “A natureza que Macbeth mais fere é a dele próprio, mas, embora logo se dê conta disso, recusa-se a seguir Lady Macbeth, na trajetória de loucura e suicídio” (BLOOM, 1998/2000, p. 638). Apesar disso, ele não se detém em elucubrações nem hesita em agir: “To crown my thoughts with acts, be it thought and done.” (SHAKESPEARE, 4.1.148)¹⁰¹. Pensamento e ação são elementos que estão relacionados para Macbeth, que não reluta mais sobre seu agir.

Com o transcorrer da peça é possível notar que Macbeth apresenta uma característica marcante, que é a sua “compulsão de estar constantemente indo em frente” (CLARK, 2018, p. 67-68, tradução nossa)¹⁰². Ele afirma que o agir tem a potência de apaziguar seus temores: “My strange and self-abuse / Is the initiate fear that wants hard use” (SHAKESPEARE, 3.4.140-

⁹⁹ “In his desperation for hasty action, Macbeth involves himself in yet more killing (...) that will achieve nothing” (CLARK, 2018, p. 68).

¹⁰⁰ “A cada dia / Uivam novas viúvas, novos órfãos” (SHAKESPEARE, 4.3.4-5).

¹⁰¹ “Vou coroar a ideia com os meus atos / É pensar e fazer” (SHAKESPEARE, 4.1.148).”

¹⁰² “compulsion to be constantly moving ahead” (CLARK, 2018, p. 67-68).

141)¹⁰³. Porém observamos o contrário. Apesar de impelido e decidido em agir, algo de insuportável continua emergindo em Macbeth.

A forma de Macbeth lidar com esse insuportável é agindo, ou seja, matando mais. Ao final da tragédia, com uma revolta já erguida, ele não tenta justificar o que faz, mas prossegue matando “ele sabe não apenas que se pode matar, mas que se deve matar” (KOTT, 1961/2003, p. 96). Macbeth não tem como se render, seja perante aos outros ou perante si mesmo, através do suicídio, e não aparenta ter culpa nenhuma a confessar.

Clark (2018) aponta que Macbeth não realiza nenhum discurso quando está morrendo. Shakespeare não escreveu um elóquio derradeiro para Macbeth à beira da morte, o que é uma particularidade única dentre os personagens-título das quatro grandes tragédias. Ao final da peça, Macbeth já não parece ter o que dizer, tem apenas que continuar agindo, como Kott aponta, o que resta a Macbeth é que ele “pode continuar assassinando até o fim.” (KOTT, 1961/2003, p. 101).

A partir dos equívocos lançados pelas Bruxas, Macbeth se coloca em ação. Se as Bruxas: “seemed corporal, / Melted, as breath into the wind” (SHAKESPEARE, 1.3.81-82)¹⁰⁴, as suas palavras, por sua vez, que deveriam ser apenas vento, ganham corpo e solidez através dos atos de Macbeth. Por esses motivos, Macbeth parece dizer menos acerca de uma consciência de culpa e mais de um agir. Ele nunca parece se sentir seguro após conseguir a coroa, e por isso sempre se coloca à busca de mais inimigos para matar. Perante o insuportável, Macbeth responde com ação, cometendo mais assassinatos.

Conforme visto anteriormente, a equivocidade faz emergir uma verdade que aponta para uma posição do sujeito. Em Macbeth, essa posição parece ser a de sempre se colocar em ação, tendo que realizar um ato. Isso se reflete na linguagem e nos discursos proferidos pelo protagonista da tragédia, através de um significante particular e, como pontua Lacan (1976/2016), o significante sempre se presta a equívocos. Essa posição é possível de ser observada através de um significante mais marcante nessa tragédia do que em qualquer outra peça: *deed*.

¹⁰³ “Minha estranha ilusão / É um temor que se cura com ação” (SHAKESPEARE, 3.4.140-141).

¹⁰⁴ “essas formas corpóreas / Derreteram com o vento” (SHAKESPEARE, 1.3.81-82).

CAPÍTULO 3 – A DEED WITHOUT A NAME

3.1. Os muitos nomes de um ato inominável

A trama de *Macbeth* é centrada em uma ação, a saber, o assassinato do rei da Escócia, Duncan. Com o desenvolvimento da trama, o leitor ou espectador da peça acompanhará as inquietações, o planejamento, a realização do regicídio e as posteriores consequências desse ato para o protagonista e para aqueles que estão ao seu redor. A centralidade da morte de Duncan para a trama, juntamente com a obsessão de Macbeth para que seja realizado o extermínio de outros personagens, faz Kott (1961/2003) afirmar que em *Macbeth* há um só tema: o assassinato.

É interessante ressaltar que, apesar de o ato de matar o rei ser uma ação central na tragédia, apenas em um momento Macbeth irá se referir ao seu feito como um assassinato, em um solilóquio em que agoniza perante a possibilidade de ter sido fútil sujar as mãos de sangue para que a prole de Banquo futuramente viesse a ser rei: “For Banquo’s issue have I filled my mind; / For them, the gracious Duncan have I murdered” (SHAKESPEARE, 3.1.64-65)¹⁰⁵.

Nos demais momentos da tragédia, o casal Macbeth não irá se referir a tal assassinato com *murder*, *kill*, *assassination*, ou termos similares mais explícitos. A referência ao regicídio será através de eufemismos, tanto antes quanto depois do cometimento do ato: “um hábito eufemístico observado por ambos os Macbeths ao se referirem ao assassinato de Duncan, que eles chamam de ‘this business’, ‘this enterprise’, ou ‘our great quell’” (CLARK, 2018, p. 43, tradução nossa)¹⁰⁶. Apesar do uso dessas expressões, o que se observava é a adoção de o uso reiterado de palavras específicas para se referir a esse ato.

Essa repetição de palavras específicas em *Macbeth*, conforme já citado anteriormente, é uma técnica que é utilizada ao longo do texto, sendo uma característica marcante na própria escrita shakespeariana, conforme Palfrey (2011) aponta: “Apesar de toda complexidade frequente de Shakespeare, algumas de suas técnicas verbais são extremamente simples. Um

¹⁰⁵ “Pela prole de Banquo maculei-me” (SHAKESPEARE, 3.1.64).

¹⁰⁶ “a euphemistic habit observed by both Macbeths when referring to Duncan’s murder, which they refer to as ‘this business’, ‘this enterprise’ or ‘our great quell’” (CLARK, 2018, p. 43).

artifício favorito é repetir a mesma palavra ou frase dentro de um curto espaço de tempo” (PALFREY, 2011, p. 57, tradução nossa)¹⁰⁷.

Macbeth declama: “If it were done when ’tis done, then ’twere well / It were done quickly” (SHAKESPEARE, 1.7.1-2)¹⁰⁸, nesse verso, *it* é alusão ostensiva para o assassinato de Duncan (PALFREY, 2011). Contudo, mesmo com o uso inicial do *it* para aludir ao regicídio, haverá persistência inicial na utilização do verbo *do* e suas derivações para remeter ao ato de assassinar o rei, como pôde ser observado no próprio verso destacado.

Após esse solilóquio, na sétima cena do primeiro ato, os termos derivados do *do*, e mais especificamente a palavra *done*, serão de um uso mais recorrente: “‘it’ é deixado de lado, preparação mais breve para o núcleo gramatical efetivo: isto é, a malha verbal de ‘done’, passado particípio da ‘palavra de ação mais básica de todas’ (PALFREY, 2011, p. 67, tradução nossa)¹⁰⁹.

De acordo com Palfrey (2011), essa palavra possibilita “uma curiosa mistura de franqueza e evasão. Isso tem a ver em parte com o verbo repetido ‘done’, que anuncia finalidade, mas que não especifica absolutamente nada” (PALFREY, 2011, p. 67, tradução nossa)¹¹⁰. Tal uso do *done* para se referir ao assassinato do rei demonstra um outro atributo estilístico da escrita shakespeariana: “Dentro do estilo típico de Shakespeare, o verbo torna-se um tipo de substantivo-no-fazer. Igualmente típico, ele é repetido de modo a sugerir multiplicidade subjetiva e situacional” (PALFREY, 2011, p. 67, tradução nossa)¹¹¹.

O uso desses eufemismos, ao mesmo tempo que simples, possibilitam um peso singular: “Na neutralidade e indiferença de ‘it’ e ‘done’, nas vastas lacunas indizíveis que atravessam, um mundo de possibilidades é ao mesmo tempo nascido, adiado e de alguma forma abortado” (PALFREY, 2011, p. 69, tradução nossa)¹¹². A maneira como tais palavras são usadas e

¹⁰⁷ “For all of Shakespeare’s frequent complexity, some of his most characteristic verbal techniques are extremely simple. A favourite device is to repeat the same word or phrase within a short space of time” (PALFREY, 2011, p. 57)

¹⁰⁸ “Ficasse feito o feito, então seria / Melhor fazê-lo logo” (SHAKESPEARE, 1.7.1-2).

¹⁰⁹ “‘it’ is slid over, the briefest preparation for the effective grammatical head: that is, the verbal mesh of ‘dones’, past participle of the most basic ‘doing word’ of all” (PALFREY, 2011, p. 67).

¹¹⁰ “a curious mixture of bluntness and evasion. This is partly to do with the repeated verb, ‘done’, which advertises finality but specifies absolutely nothing” (PALFREY, 2011, p. 67).

¹¹¹ “In typical Shakespeare fashion, the verb becomes a type of noun-in-the-making. Equally typically, it is repeated so as to suggest subjective and situational multiplicity” (PALFREY, 2011, p. 67).

¹¹² “In the neutrality and featurelessness of ‘it’ and ‘done’, in the vast unspeakable gaps they traverse, a world of possibilities is at once born, deferred, and somehow aborted” (PALFREY, 2011, p. 69).

repetidas ressalta a característica apontada por Clark: “a linguagem pode ser mais potencialmente sugestiva se mantida vaga” (CLARK, 2018, p. 43, tradução nossa)¹¹³.

Ainda no primeiro ato do drama, o *it* e o *done* passam a ser colocados em segundo plano, e em seu lugar advém um outro eufemismo que será o mais recorrente da tragédia para se referir ao assassinato de Duncan: *deed*. Seu primeiro uso na tragédia ocorre quando Macbeth declama em seu monólogo sobre se deveria ou não dar prosseguimento à ação: “First, as I am his kinsman and his subject, / Strong both against the deed” (SHAKESPEARE, 1.7.13-14)¹¹⁴.

Após esse primeiro uso, a palavra retornará em outros momentos com tal frequência que se tornará uma característica marcante nessa tragédia. Clark (2018) aponta que com exceção de *Ricardo III* – drama com quase o dobro da quantidade de versos – *Macbeth* tem mais usos da palavra *deed* do que em qualquer outra peça.

Apesar do substantivo *deed* significar um ato intencional, especialmente um muito ruim ou um muito bom (DEED, 2022), em *Macbeth* o termo *deed* terá uma conotação especificamente sangrenta. Em *Macbeth* é possível perceber que: “‘Deed’ o termo preferido de Shakespeare para atos de derramamento de sangue” (CLARK, 2018, p. 45, tradução nossa)¹¹⁵.

Acerca desse uso do *deed*, Clark aponta que “Eles são encontrados principalmente nos discursos de Macbeth e sua Lady, e todos se referem, sem exceção, a atos de sangue” (CLARK, 2018, p. 44, tradução nossa)¹¹⁶. Isto é, apesar de comumente a palavra poder se remeter a outros atos e feitos, no discurso de Macbeth ela terá a função específica de se referir a ações sanguinárias.

Apesar de outras alusões e eufemismos poderem ser empregados para remeter a tais atos, há um privilégio pelo emprego do *deed* em detrimento a outras palavras: “Um sinônimo, ‘ação’, aparece apenas duas vezes em *Macbeth*, mas não é utilizado pelo próprio Macbeth, ou referindo-se a derramamento de sangue” (CLARK, 2018, p. 45, tradução nossa)¹¹⁷.

Deed, enquanto uma alusão a um ato sangrento, não será um termo restrito somente ao regicídio, mas uma palavra que ressurgirá em diversos momentos em cena após a morte de

¹¹³ “the language may be more potently suggestive if kept vague” (CLARK, 2018, p. 43).

¹¹⁴ “Primeiro, sou seu súdito e parente – / São ambos contra o ato” (SHAKESPEARE, 1.7.13-14).

¹¹⁵ “‘Deed seems to be Shakespeare’s preferred term for acts of bloodshed” (CLARK, 2018, p. 45)

¹¹⁶ “They are mostly to be found in the speeches of Macbeth and his Lady, and all refer without exception to acts of blood” (CLARK, 2018, p. 44).

¹¹⁷ “A synonym, ‘action, appears only twice in *Macbeth*, but not used by Macbeth himself or referring to bloodshed” (CLARK, 2018, p. 45)

Duncan. Foi anteriormente apontado que, dentro do contexto mais macro da escrita shakespeariana, essas repetições de uma palavra específica caracterizam algo do próprio estilo de Shakespeare: “Esse tipo de repetição pode nos alertar para o básico do maquinário shakespeariano: palavras cotidianas, mas cheias de movimento que caracteriza seu uso cotidiano; superfícies simples, agitações subterrâneas” (PALFREY, 2011, p. 60, tradução nossa)¹¹⁸.

Da mesma forma que “existe então uma relação específica, íntima, entre língua ordinária e língua filosófica na filosofia de língua inglesa” (CLÉRO; LAUGIER, 2018, p. 139), é possível demarcar que a língua ordinária e a poética também se relacionam, nos versos shakespearianos, nos quais palavras comuns se tornam emblemáticas. Dryden (*apud* BRAUNMULLER, 2019) aponta que em Shakespeare “a fúria de sua fantasia muitas vezes o transportava para além dos limites do julgamento, seja cunhando novas palavras e frases, ou transformando palavras que estavam em uso na violência de uma catacrese” (*apud* BRAUNMULLER, 2019, p. 43, tradução nossa)¹¹⁹.

Isso ocorre com o reiterado uso do *deed* por parte de Macbeth que escancara como o ato carrega em si uma particularidade e uma característica tão terríveis, que não pode sequer ser mencionado ou denominado explicitamente, por se tratar de “um ato sacrilégio que não pode ser nomeado” (PALFREY, 2011, p. 67, tradução nossa)¹²⁰. Brooke (2008) também ressalta a impossibilidade de nomear o ato em decorrência de seu caráter profano: “‘Nomear’ confere identidade e santidade, como no batismo: ficar sem um era estar alienado do Nome (de Deus)” (BROOKE, 2008, p. 172, tradução nossa)¹²¹.

Diante disso, é possível perceber que *deed* deixa de ser um termo a mais na peça e passa a adquirir uma aura peculiar, graças ao seu caráter vago e eufêmico: “o eufemismo carrega o peso da responsabilidade; espiar por trás do cobertor do eufemismo é ver o verdadeiro terror”

¹¹⁸ “This sort of repetition can alert us to the very basic Shakespearean machinery: everyday words, but full of the movement that characterises their everyday use; simple surfaces, subterranean agitations” (PALFREY, 2011, p. 60).

¹¹⁹ “the fury of his fancy often transported him beyond the bounds of judgment, either in coining of new words and phrases, or racking words which were in use into the violence of a catachresis” (*apud* BRAUNMULLER, 2019, p. 43).

¹²⁰ “the sacrilegious act that cannot be named” (PALFREY, 2011, p. 67).

¹²¹ “‘Naming’ conferred identity and sanctity, as in baptism: to be without one was to be alienated from the Name (of God)” (BROOKE, 2008, p. 172).

(PALFERY, 2011, p. 69, tradução nossa)¹²². Será justamente esse o termo escolhido por Macbeth para comunicar a sua esposa que ele fez aquilo que tinha que fazer: “I have done the deed.” (SHAKESPEARE, 2.2.15)¹²³. Não há aqui necessidade de linguagem mais explícita ou sanguinária. O aparentemente simples *done the deed* encapsula o horror do ato praticado.

Outros personagens fazem uso do termo após o regicídio, sendo possível perceber que eles não utilizam essa palavra levemente, mas sim, especificamente, como sinônimo do assassinato de Duncan, como Ross que se questiona: “Is’t known who did this more than bloody deed?” (SHAKESPEARE, 2.4.22)¹²⁴, ou Macduff: “Malcolm and Donaldbain, the king’s two sons, / Are stol’n away and fled, which puts upon them / Suspicion of the deed” (SHAKESPEARE, 2.4.25-27)¹²⁵.

Porém, apesar de às vezes ser utilizado por outros personagens, a presença maciça do *deed* será localizada principalmente nas falas do casal protagonista. Isso pode ser observado nos diálogos travados pelos dois, e mesmo nos momentos que antecedem o crime que Macbeth praticará: “Whiles I threat, he lives; / Words to the heat of deeds too cold breath gives” (SHAKESPEARE, 2.1.60-61)¹²⁶.

Lady Macbeth diz ao seu marido após ter cometido o ato: “These deeds must not be thought / After these ways; so, it will make us mad” (SHAKESPEARE, 2.2.34-35)¹²⁷. Ironicamente, será ela que enlouquecerá ao final da peça, e enquanto antes ela dizia que: “A little water clears us of this deed” (SHAKESPEARE, 2.2.67)¹²⁸, em seu delírio após enlouquecer ela passará a enxergar suas mãos manchadas com sangue que jamais poderá ser lavado: “What, will these hands ne’er be clean?” (SHAKESPEARE, 5.1.43)¹²⁹.

¹²² “euphemism carries a frightful weight of responsibility; to peep behind the blanket of euphemism is to see true terror” (PALFREY, 2011, p. 69).

¹²³ “Fiz o feito” (SHAKESPEARE, 2.2.15).

¹²⁴ “Já se sabe quem fez o ato sangrento?” (SHAKESPEARE, 2.4.22).

¹²⁵ “Malcolm e Donalbain, filhos do rei, / Fugiram escondidos; o que os deixa / Sob suspeita” (SHAKESPEARE, 25-27).

¹²⁶ “Eu falo, ele respira; / verbo aos atos todo calor tira” (SHAKESPEARE, 2.1.25-27).

¹²⁷ “Não se pode pensar dessa maneira nesses feitos; / Assim ficamos loucos” (SHAKESPEARE, 2.2.34-35).

¹²⁸ “Um pouco d’água limpa-nos do feito” (SHAKESPEARE, 2.2.67).

¹²⁹ “Mas como, estas mãos não ficarão limpas nunca?” (SHAKESPEARE, 5.1.43).

É possível perceber que ambos não nomeiam expressamente o feito que almejam realizar, e, mesmo após consumado, ele não será nomeado explicitamente. O ato será sempre um ato. A simples palavra *deed* que carregará o peso do eufemismo de uma ação tão significativa. Contudo, essa palavra não encapsula somente o regicídio. Como já foi apontado, Macbeth não encontra paz após alcançar a coroa e passa a se sentir ameaçado e, por isso, planeja mais assassinatos, os quais, em suas falas, jamais serão nomeados abertamente, mas sim como *deeds*.

Isto é, *deed* vai para além do simples eufemismo para se referir ao assassinato de Duncan e passa a englobar os atos sanguinários de modo geral. Porém, é importante ressaltar que isso é observado somente em Macbeth, e não em sua esposa. Ou seja, embora ambos usassem *deed* para não precisarem nomear o ato de terem de matar o rei, após a morte do monarca, apenas Macbeth é que continuará a se valer do *deed* para se referir a seus novos projetos assassinos.

Referindo-se ao seu plano de matar Banquo, Macbeth o descreve como “A deed of dreadful note” (SHAKESPEARE, 3.2.44)¹³⁰. O mesmo ocorre em relação ao seu intento de matar Macduff. Após descobrir que este tinha fugido para Inglaterra, Macbeth exclama: “Time, thou anticipat’st my dread exploits; / The flighty purpose never is o’ertook / Unless the deed go with it” (SHAKESPEARE, 4.1.143-145)¹³¹. Uma vez que atingir Macduff estava fora de sua alçada naquele momento, Macbeth volta sua atenção para a família desse nobre, para que esse *deed* recaia sobre eles: “His wife, his babes, and all unfortunate souls / That trace him in his line. No boasting like a fool; / This deed I’ll do before this purpose cool” (SHAKESPEARE, 4.1.151-153)¹³².

Conforme visto no capítulo anterior, mesmo após ter chegado ao trono, Macbeth se vê compelido a agir, praticando cada vez mais atos de sangue. Em seus discursos, essa necessidade de prosseguir agindo pelo caminho sanguinário adquire materialidade com a palavra *deed*, que reaparece de forma marcante nos lábios de Macbeth. Repetição essa significativa, marcando um movimento do texto de “repetir uma única palavra fundamental para criar uma espécie de buraco negro dramático – ao mesmo tempo inceptivo e aniquilador” (PALFREY, 2011, p. 62,

¹³⁰ “Um feito atarrador” (SHAKESPEARE, 3.2.44).

¹³¹ “O tempo antecipou meu ato horrível. / A ideia célere nunca é atingida / Sem ação que vá junto” (SHAKESPEARE, 4.1.143-145).

¹³² “Passar na espada os filhos, a mulher, / Todo o seu sangue. É tolo eu me gabar; / Hei de fazê-lo antes de esfriar” (SHAKESPEARE, 4.1.151-153).

tradução nossa)¹³³. Apesar de ter matado o rei, o *deed* persiste nas falas de Macbeth, se ressignificando do regicídio para novos atos de sangue.

3.2. *Deed x Did*

Com o encaminhar do drama, a palavra *deed* passará a adquirir mais gravidade nos discursos do casal de protagonistas, sendo mais explícita sua notoriedade principalmente nas falas de Macbeth. Ele não precisa escancarar suas intenções sangrentas para o leitor ou espectador da peça, uma vez que essas quatro letras são o suficiente para expressar seus atos e os horrores que eles carregam.

À medida que as falas passam a ser declamadas, é possível notar uma peculiaridade em relação a esse termo. A sonoridade da palavra *deed* aproxima-se com a do termo *did*, isto é, do passado simples do verbo *do* – verbo *fazer* –, sendo possível afirmar que *deed* e *did* são palavras homófonas, como pode ser conferido no *Oxford Learner's Dictionaries*, onde a pronúncia da palavra *deed*, é apresentada como /di:d/ (DEED, 2021).

Essa homofonia *deed / did* permite gerar um leque de ambiguidades, a depender da maneira como é empregado. A palavra que significa *ação* ou *ato* – e mais especificamente nessa peça, remete-se a ação ou ato sanguinário – adquire sonoridade que o aproxima com o passado de *fazer*. Isto é, há uma aproximação sonora entre o ato de Macbeth (*deed*) e a ideia de algo que foi realizado no passado (*did*).

Quando, por exemplo, ao dialogar com Lady Macbeth, após matar Duncan, o protagonista afirma: “To know my deed, ‘twere best not know my self” (SHAKESPEARE, 2.2.74)¹³⁴, o *deed* tanto expressa o ato de matar Duncan, quanto, sonoramente, pode expressar algo que ele *fez*. Nesse verso, Macbeth diz que ‘Conhecer meu ato, é melhor não conhecer a mim mesmo’, pode ser também escutado no original, devido a aproximação *deed / did*, que: ‘Conhecer o que fiz, é melhor não conhecer a mim mesmo’.

A profusão de *deeds* que aparecem nos discursos de Macbeth são utilizados para referenciar um ato sangrento. Contudo, o homófono *did* permite observar um outro ângulo, no qual a emergência dessa palavra não indica apenas um ato sanguinário (*deed*), mas também uma reminiscência a um próprio fazer que foi realizado no passado (*did*), e que retorna insistentemente em sua fala.

¹³³ “repeating a single foundational word so as to create a kind of dramatic black hole – at once inceptive and annihilating” (PALFREY, 2011, p. 67).

¹³⁴ “Melhor não conhecer-me que tomar / Consciência do meu feito” (SHAKESPEARE, 2.2.74).

Macbeth nomeia o seu ato de matar Duncan como: “A deed of dreadful note” (SHAKESPEARE, 3.2.44)¹³⁵, e ao falar de seu intento de matar a família de Macduff ele diz: “This deed I’ll do before this purpose cool” (SHAKESPEARE, 4.1.153)¹³⁶. Para além de se referir a esses novos assassinatos que tem que perpetrar, os discursos de Macbeth parecem carregar o espectro de algo que ele fez (*did*) no passado e que retorna na sua fala.

O primeiro ato (*deed*) de sangue foi aquele mais significativo para Macbeth, o regicídio. Desde os primeiros minutos após o cometimento do assassinato real, tanto ele quanto sua esposa referem-se a esse ato como *deed*. Lady Macbeth exclama: “A little water clears us of this deed” (SHAKESPEARE, 2.2.67)¹³⁷, porém ela se enganara, e não haverá água capaz de lavar esse *deed* que sempre reaparecerá.

Após realizar esse ato, Macbeth cometerá e ordenará ainda mais assassinatos, executando novos *deeds*. Mas essas novas ações (*deed*) de modo homofônico, irão se referir a algo do passado que ele fez (*did*). Ou seja, sua necessidade de realizar novos atos (*deed*), parece referenciar a algo que ele já fez (*did*) e do qual não consegue se desvencilhar, a saber, o assassinato de Duncan. Após esse primeiro *deed*, de ter matado o rei, Macbeth trilhará o caminho de mais assassinatos, sempre executando novas ações (*deed*), sonoramente remetendo a algo que ele fez (*did*).

Cassin afirma que “a homofonia já é sempre atestado de equívoco” (CASSIN, 2013, p. 17), e o significante *deed / did* presente nas falas do protagonista carrega em si um aspecto da equivocidade. Ao querer falar das mortes de Banquo ou Macduff através do *deed*, Macbeth inevitavelmente também estará remetendo ao primeiro *deed* que ele cometeu no passado, a algo que ele fez (*did*). Ou seja, *deed* não diz respeito apenas aos assassinatos que ele tem pela frente, mas sim, refere-se ao regicídio que ele fez (*did*) no passado e que continua retornando, seja em falas, seja em novas ações.

Isto é, Macbeth se vê impelido a cometer e planejar mais assassinatos, em um movimento no qual ao cometer tais atos (*deed*) está ao mesmo tempo remetendo àquilo que ele fez (*did*), o regicídio. Curiosamente, após ter matado Duncan, Macbeth diz a sua esposa: “I have done the deed” (SHAKESPEARE, 2.2.15)¹³⁸. Porém, diferentemente do que ele diz a Lady

¹³⁵ “Um feito aterrador” (SHAKESPEARE, 3.2.44).

¹³⁶ “Hei de fazê-lo antes de esfriar” (SHAKESPEARE, 4.1.153).

¹³⁷ “Um pouco d’água limpa-nos do feito” (SHAKESPEARE, 2.2.67).

¹³⁸ “Fiz o feito” (SHAKESPEARE, 2.2.15).

Macbeth, esse *deed* nunca será *done*, ou seja, nunca será um *feito* concluído e restrito ao passado, embora ele o queira, conforme ressalta Calderwood: “ele [Macbeth] contempla o assassinato de Duncan no seu solilóquio “If it were done” (...), a rápida conversão de um futuro “fazer” [“to do”] em um passado “feito” [“done”] sem o intermediário desconforto de um fazer presente [*present doing*]” (CALDERWOOD, 2010, p. 14, tradução nossa)¹³⁹.

Porém, não é isso que ocorre, o seu ato, além de não poder ser nomeado, não consegue ser *done*, mas sim sempre retornará em suas atitudes e discursos na forma de *deed* / *did*: “Macbeth começa a perceber que o que ele tem em mente (mas não pode ser nomeado) não pode ser ‘feito’ [*done*] no sentido de acabado” (CLARK, 2018, p. 44, tradução nossa)¹⁴⁰. Acerca disso, Palfrey (2011) comenta sobre a impossibilidade do *deed* ser *done*, isto é, um ato feito, finalizado e acabado: “não será feito mesmo quando for feito; essas coisas voltam a assombrar. O que está ‘feito’ nunca pode ser ‘acabado’” (PALFREY, 2011, p. 70, tradução nossa)¹⁴¹. Duncan pode ter sido assassinado, mas a concretude de sua morte não evita as implicações que isso terá para Macbeth, uma vez que após o ato: “Macbeth não recebe nenhum conforto, nenhuma segurança adicional.” (COLERIDGE, 1914, p. 164, tradução nossa)¹⁴². Em sua busca por segurança, após chegar ao trono, ele concebe mais mortes e realiza mais *deeds*.

Porém, conforme mencionado no capítulo anterior, os atos praticados pelo protagonista após a morte de Duncan são infrutíferos, pois não atingem seus objetivos. Ele consegue matar Banquo, mas seu alvo principal, o filho Fleance, escapa – Macbeth o temia devido à profecia que dizia que Banquo deveria ser pai de reis. O mesmo acontece com o plano de matar Macduff, que foi bem sucedido somente no que diz respeito a assassinar sua família porque o próprio Macduff não foi morto.

Os *deeds* retornam, mas sempre de modo imperfeito, não alcançando aquilo que era planejado, fazendo as inseguranças de Macbeth continuarem, e seus atos não tem como ser findados. Apesar de ter afirmado que: “To know my deed, ‘twere best not know my self”

¹³⁹ “he contemplates Duncan’s murder in his “If it were done” soliloquy (...), the swift conversion of the future “to do” into a past “done” without the intermediate discomforts of a present doing” (CALDERWOOD, 2010, p. 14).

¹⁴⁰ “Macbeth begins to realize that what he has in mind (but can’t name) can’t be ‘done’ in the sense of over” (CLARK, 2018, p. 44).

¹⁴¹ “it won’t be done even when it is done; these things return to haunt. What is ‘done’ can never be ‘done’ with” (PALFREY, 2011, p. 70).

¹⁴² “but Macbeth receives no comfort, no additional security” (COLERIDGE, 1914, p. 164).

(SHAKESPEARE, 2.2.74)¹⁴³, Macbeth: “Uma vez coroado rei, Macbeth torna-se mais ousado e passa a conhecer tanto seu ato [*deed*] quanto o eu [*self*] que o fez [*did*]. Ele também reconhece que o fazer [*doing*] não foi feito [*done*]” (CLARK, 2018, p. 45, tradução nossa)¹⁴⁴.

Matar o rei Duncan e conquistar a coroa não foi suficiente para que Macbeth se sentisse em segurança. E em busca desse apaziguamento que nunca é alcançado ele se vê impelido a realizar mais atos (*deed*) que sempre ecoam em algo que um dia ele fez (*did*), mas que independente do quanto ele mate, tal apaziguamento não vem, assim como não veio após o assassinato do rei.

É como se o ato que foi realizado não estivesse findado, ou *done*. Sempre retornando em outros atos que ele tem que executar, e o faz nunca de modo completo. As fugas de Fleance e Macduff apontam o aspecto impossível desses *deeds* se tornarem *done*. Acerca do assassinato de Duncan e dos demais que Macbeth comete, Calderwood (2010) aponta que: “O ato que, uma vez realizado, deveria ser totalmente feito [*done*] e selado com segurança no passado, permanece desastrosamente não feito [*undone*] e ainda por fazer [*to do*]. (...) cada um dos atos assassinos de Macbeth permanecem incompletos” (CALDERWOOD, 2010, p. 15, tradução nossa)¹⁴⁵.

Para Macbeth, suas ações jamais estarão *done*, serão sempre *deed* / *did*. Esta palavra irá constantemente ressurgir e se presentificar em seus discursos. Sendo um significante que, devido à homofonia, expressa ao mesmo tempo um ato sangrento intentado (*deed*), e simultaneamente remete a algo que foi cometido no passado (*did*) mas que ressurge no presente.

Importante ressaltar que esse uso peculiar do *deed* concerne exclusivamente ao protagonista da peça, não se estendendo a Lady Macbeth. Apesar de anteriormente ter sido ressaltado que Lady Macbeth também utiliza *deed* para referir-se atos sangrentos, ela o faz referindo-se exclusivamente ao assassinato de Duncan. Ao dizer que: “A little water clears us of this deed” (SHAKESPEARE, 2.2.67)¹⁴⁶, ela está se referindo à morte do rei.

Após o regicídio o termo vai deixando de ser usado por ela, diferentemente de Macbeth, em cujas falas o *deed* permanecerá marcante. Essa distinção demarca uma diferença na própria

¹⁴³ “Melhor não conhecer-me que tomar / Consciência do meu feito” (SHAKESPEARE, 2.2.74).

¹⁴⁴ “Once crowned king, Macbeth becomes bolder, and comes to know both his deed and the self that did it. He also recognizes that the doing was not ‘done’” (CLARK, 2018, p. 45).

¹⁴⁵ “The act that, once performed, should be altogether done and sealed securely in the past remains instead disastrously undone and still to do. (...) each of Macbeth’s murderous deeds remains incomplete” (CALDERWOOD, 2010, p. 15).

¹⁴⁶ “Um pouco d’água limpa-nos do feito” (SHAKESPEARE, 2.2.67).

postura do casal após o cometimento do ato. Ao contrário de seu marido, Lady Macbeth não expressa enxergar urgência ou necessidade de novas mortes após alcançar a coroa.

O ímpeto de continuar assassinando será uma particularidade de Macbeth, que diferentemente do plano de matar Duncan, passará a agir sozinho. Lady Macbeth passará a não tomar parte nas novas ações de seu esposo. Ela demonstra ignorância acerca do plano de matar Banquo, será Macbeth que vagamente aludirá a isso: “there shall be done / A deed of dreadful note” (SHAKESPEARE, 3.2.43-44)¹⁴⁷.

Lady Macbeth expressa sua ignorância acerca de que *deed* é esse ao qual ele está se referindo: “What’s to be done?” (SHAKESPEARE, 3.2.45)¹⁴⁸. E ao expressar isso Macbeth explicita seu intento, apenas responde: “Be innocent of the knowledge, dearest chuck, / Till thou applaud the deed” (SHAKESPEARE, 3.2.46-47)¹⁴⁹. Brooke aponta que: “O fato de ela se cegar para o óbvio apenas confirma a noção de Macbeth da retração dela” (BROOKE, 2008, p. 150, tradução nossa)¹⁵⁰.

Da mesma forma, ao contrário do seu esposo, ela não demonstra suspeita para com Macduff por ele não ter comparecido ao banquete real promovido pelos recém-coroados Macbeths. Perante a indagação do protagonista: “How sayst thou that Macduff denies his person / At our great bidding?” (SHAKESPEARE, 3.4.126-127)¹⁵¹, ela simplesmente replica: “Did you send to him, sir?” (SHAKESPEARE, 3.4.128)¹⁵², não expressando posteriormente preocupações referentes a esse assunto.

Não há nenhuma cena em que Macbeth expresse à sua Lady que pretende executar Macduff e sua família. Posteriormente, em seu delírio, após ter enlouquecido, uma das falas de Lady Macbeth demarca que o assassinato da família de Macduff, que é o Thane de Fife, a afligiu: “The Thane of Fife had a wife. Where is she now?” (SHAKESPEARE, 5.1.42)¹⁵³.

¹⁴⁷ “há de vir / Um feito aterrador” (SHAKESPEARE, 3.2.43-44).

¹⁴⁸ “O que farão?” (SHAKESPEARE, 3.2.45).

¹⁴⁹ “Fique ignorante e inocente, tolinha, Até louvar o feito” (3.2.46-47).

¹⁵⁰ “That she blinds herself to the obvious only confirms Macbeth’s awareness of her withdrawal” (BROOKE, 2008, p. 150)

¹⁵¹ “Que diz de ter Macduff ficado ausente, / Ante nossa alta ordem?” (SHAKESPEARE, 3.4.126-127).

¹⁵² “Foi chamado?” (SHAKESPEARE, 3.4.128).

¹⁵³ “O Thane de Fife tinha uma esposa: onde está ela agora?” (SHAKESPEARE, 5.1.42).

Diante disso é possível perceber que a relação de Lady Macbeth com o *deed* é diferente daquela presente no discurso do seu esposo. Posteriormente presenciaremos o impacto da morte de Duncan, desencadeando sua loucura na qual constantemente enxerga suas mãos manchadas de sangue. Porém, ela não age como Macbeth. Após chegar ao trono, ela tenta aproveitar seu momento, tenta convencer Macbeth a aproveitar o banquete real, sem sucesso: “Sleek o’er your rugged looks, be bright and jovial / Among your guests tonight” (SHAKESPEARE, 3.2.28-29)¹⁵⁴. Ela tenta desanuviar as preocupações de Macbeth acerca de Banquo: “You must leave this” (SHAKESPEARE, 3.2.37)¹⁵⁵.

Para Lady Macbeth, o *deed* remete ao assassinato de Duncan, não a novos atos que precisam ser cometidos. Diferentemente do que foi visto com Macbeth, ela trata a morte do rei como algo findado e concluído, isto é, para ela o *deed* está *done*, e ela é categórica ao afirmar: “what’s done, is done” (SHAKESPEARE, 3.2.13)¹⁵⁶. Embora isso a atormente, e mesmo em sua loucura ela reconheça que: “what’s done cannot be undone.” (SHAKESPEARE, 5.1.68)¹⁵⁷.

Após a morte de Duncan, Lady Macbeth não demonstra necessidade de matar. Não presenciamos nela o ímpeto de estar se colocando em ação, e a necessidade de ter que cometer mais atos sanguinários, enredando-se em mais *deeds*, como ocorre com Macbeth. Esse termo, e a forma como ele ressoa em algo realizado no passado, através da homofonia *deed* / *did*, mas que retorna no presente, é o modo que esse significante ressoa exclusivamente para Macbeth, não se estendendo para sua esposa. Lady Macbeth enlouquece enquanto seu esposo continua perpetrando cada vez mais *deeds*.

3.3. O significante *deed* / *did*

Como foi anteriormente observado, a palavra *deed*, em decorrência da homofonia, aproxima-se ambigualmente do verbo *did*. Isto é, Macbeth ao falar sobre o ato (*deed*) também está enunciando sobre algo que ele fez (*did*). Nesse sentido, *deed* se apresenta como uma palavra em que, devido à equivocidade presente na sua sonoridade, pode remeter a mais do que uma única significação, evidenciando assim um apontamento de Lacan (1957/1999): “Não é garantido que a significação assim formada seja unívoca. É tão pouco unívoca, aliás, que a

¹⁵⁴ “Abrande seu aspecto assim sombrio; / Seja alegre esta noite, com os convivas” (SHAKESPEARE, 3.2.28-29).

¹⁵⁵ “Deixe disso!” (SHAKESPEARE, 3.2.37).

¹⁵⁶ “o feito já está feito” (SHAKESPEARE, 3.2.13).

¹⁵⁷ “O que está feito não pode ser desfeito” (SHAKESPEARE, 5.1.68).

equivocação (...) e o desconhecimento são um caráter fundamental da linguagem” (LACAN, 1957/1999, p. 100).

A função que o *deed* adquire nos discursos de Macbeth ressoa na afirmação lacaniana de que “o material significante (...) é constituído de formas, destituídas do seu próprio sentido e retomadas numa organização nova através da qual um outro sentido encontra como se exprimir” (LACAN, 1954/2009, p. 318). Isto é, o significante *deed*, ao ser destituído da sua significação de *ato*, retorna no discurso de Macbeth em uma organização nova que expressa um outro sentido, a saber, *did*.

Mesmo após ter matado Duncan e conquistado a coroa, Macbeth continua se vendo impelido a agir, se precavendo daqueles de quem suspeita cometendo atos (*deed*) sanguinários. Porém tais *deeds* jamais serão o suficiente para que ele se sinta seguro, mas mesmo assim, na tentativa de conquistar essa segurança almejada, ele planeja e comete novos *deeds*. Ao executar novos *deeds*, seu discurso também acaba referenciando não somente a um ato (*deed*), mas a algo que ele fez (*did*).

Lacan afirma que: “O sintoma, aqui, é o significante de um significado recalcado da consciência do sujeito. (...) ele participa da linguagem pela ambiguidade semântica que já sublinhamos em sua constituição.” (LACAN, 1953/1998, p. 282). Em Macbeth, cada novo *deed* parece trazer em si a sombra de um passado *did*, que sempre ressurgir atormentando-o, e levando-o a prosseguir matando mais pessoas, e que não lhe trará benefício algum.

O *deed* dos novos atos infrutíferos carrega em si um *did* de um passado que, aparentemente, nada agregou a Macbeth além de um caminho de sangue. Ao enunciar sobre o *deed*, Macbeth acaba não se restringindo somente ao significado dessa palavra, mas sim àquilo do passado que ele fez, *did*.

Parece que, ao tentar cometer novos *deeds*, Macbeth está tentando dar conta de um *did*, que apesar de ter sido realizado, não está findado para ele, isto é, não está *done*. Por isso, cada vez mais *deeds* serão cometidos para tentar contornar a emergência de um *deed* no passado, *did*, que continua ressurgindo para ele, através de suas falas: “Vemos muito bem que o significante se reduz aí ao que ele é, ao equívoco, a uma torção de voz” (LACAN, 1975/2007, p. 92).

Diante dessas constatações, é possível que surja um questionamento. Afinal, Lacan diz que: “A escrita não é de modo algum do mesmo registro, da mesma cepa, se vocês me permitem esta expressão, que o significante” (LACAN, 1972/2008, p. 35). Sendo assim, como seria possível então classificar o *deed* como um significante, uma vez que se trata de um termo presente em um texto de uma obra literária?

Apesar de *Macbeth* ser uma composição de literatura, ela tem a particularidade de ser uma peça de teatro. Ou seja, o seu texto foi escrito primordialmente não com o objetivo primário da leitura, mas sim de ser declamado e apresentado nos palcos. Os versos foram escritos para serem ouvidos, recitados pelos atores. Por isso, esse texto shakespeariano tem efeito de fala, por ter sido escrito com a finalidade de ser dito e escutado.

Por essa razão, *deed* pode ser tomado como um significante, pois para além da dimensão da escrita, observamos aquilo que se ouve, em um procedimento que Lacan ressaltou de “a leitura do que se ouve de significante” (LACAN, 1972/2008, p. 39). Lacan também demarca que: “O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é significante. O significado é efeito do significante” (LACAN, 1972/2008, p. 39).

Posto isto, a homofonia presente em *deed* / *did* permite observar como esse termo adquire um efeito significante em *Macbeth*. Importante ressaltar que: “O significante é o material audível, o que nem por isso quer dizer o som (...) É do fonema que se trata, quer dizer, do som em oposição a outro som, no interior de um conjunto de oposições” (LACAN, 1954/2009, p. 321).

O *deed* que remete aos atos sangrentos do presente, tem a mesma sonoridade do *did*, que se refere ao que *Macbeth* fez em seu passado, mas que parece se presentificar em novos atos, justamente através do termo *deed*. Ao visar novas mortes, *Macbeth* também está se remetendo ao primeiro ato que fez (*did*) em seu passado e que emerge em seu discurso. Isto é, mesmo visando novas mortes, o assassinato de Duncan não cessa de retornar, e o *deed* aponta isso.

3.4. *Deed* intraduzível

O que foi apontado da palavra *deed*, e do verbo homófono *did*, evidencia uma particularidade da língua inglesa: “O inglês é uma língua de nominalizações” (CLÉRO; LAUGIER, 2018, p. 140). O substantivo *deed*, que pode ser utilizado para se referir a um ato ou feito, em *Macbeth* adquire uma significação especificamente sanguinária. O *deed* consegue nominalizar atos que *Macbeth* não consegue nomear, a saber, inicialmente o regicídio e posteriormente os assassinatos que virá a praticar.

Da mesma forma, a homofonia que essa palavra carrega, *did*, passado do verbo fazer, comporta uma nominalização, dentro do contexto da tragédia. Importante ressaltar que: “A nominalização é, com efeito, uma substantivação sem substancialização: não se trata, ao nominalizar o verbo, de referir-se à ação, fazendo dela um objeto do discurso (...), mas de nominalizar o verbo conservando sua qualidade de verbo” (CLÉRO; LAUGIER, 2018, p. 140).

Did é um verbo que comporta em si uma nominalização, mas sem perder sua qualidade de verbo. Ou seja, quando Macbeth fala *deed*, a sonoridade pronunciada como *did*, possibilita que soe como o passado do verbo fazer, e ao falar do ato, Macbeth está também simultaneamente falando de algo que ele fez. *Did* então remete à ação sanguinária de ter feito, isto é, de ter morto o rei Duncan, mas não a nomeia explicitamente.

Essa homofonia presente em *deed*, que remete simultaneamente ao verbo *did*, é uma característica que se perde nas tentativas de verter a obra do seu idioma original para outra língua. Esse atributo que escapa à tradução reflete um aspecto apontado por Schuback (2015): “A tradução de uma obra de pensamento, seja ela filosófica ou poética, difere de uma tradução técnica, sobretudo pela sua impossibilidade de ser definitiva” (SCHUBACK, 2015, p. 15).

Na tradução para o português, Barbara Heliodora fez uso de mais de uma palavra para se referir a *deed*. No verso: “Strong both against the deed” (SHAKESPEARE, 1.7.14), foi traduzido por ela da seguinte forma: “São ambos contra o ato” (SHAKESPEARE, bolso, p. 37). Porém nesse mesmo monólogo, quando Macbeth diz: “Shall blow the horrid deed in every eye” (SHAKESPEARE, 1.7.24), Heliodora traduz: “A todo olhar dirão o feito horrível” (SHAKESPEARE, bolso, p. 37).

A palavra “feito” será adotada para traduzir *deed* em outros momentos. Nos versos: “A deed of dreadful note” (SHAKESPEARE, 3.2.44), e: “Till thou applaud the deed” (SHAKESPEARE, 3.2.47), serão respectivamente traduzidos para: “Um feito aterrador” (SHAKESPEARE, 1606/2011, p. 63), enquanto o outro será: “Até louvar o feito.” (SHAKESPEARE, 1606/2011, p. 63). Após assassinar Duncan, Macbeth se dirige a sua Lady dizendo: “I have done the deed” (SHAKESPEARE, 2.2.15), que no português é convertido para: “Fiz o feito” (SHAKESPEARE, 1606/2011, p. 43).

Contudo, conforme foi anteriormente ressaltado, o *deed*, sempre retorna no discurso de Macbeth, mesmo após ele ter assassinado o rei. O *deed* reaparecerá, remetendo a algo que ele fez (*did*), mas que não aparenta estar concluído e restringido ao passado, sempre havendo a necessidade de novos atos. Clark (2018) aponta que aquilo que está na mente de Macbeth não pode ser ‘feito’ [‘done’] no sentido de concluído.

Em decorrência disso, percebe-se que ao traduzir *deed* como *feito*, algo escapa à tradução, pois os atos de Macbeth nunca aparentarão estarem ‘done’, sendo *deeds* que ele terá que fazer, e ao se pronunciar sobre eles, remeterá a algo que ele fez (*did*). Tal apontamento é realizado não com o intuito de criticar a tradução da Barbara Heliodora, mas sim para ressaltar que essa palavra *deed*, tão central nessa peça, é dotada de peculiaridades que podem furtar-se à tradução.

Fora do inglês, a homofonia *deed* / *did* é inevitavelmente perdida. Nesse sentido, pode-se dizer que é uma palavra intraduzível, no sentido que Schuback (2015) usa: “Essas palavras são de certo modo intraduzíveis, não em virtude de suas especificidades, idiossincrasias linguísticas e morfologias. São intraduzíveis porque não podem substituir a tarefa de pensar aquilo a serviço do que elas estão” (SCHUBACK, 2015, p. 17).

Ou seja, intraduzível aqui não é sinônimo daquilo que não pode ser traduzido, ou que é de impossível tradução. Mas sim porque há palavras que carregam algo a mais que não pode ser integralmente transposto no vertimento de uma língua para outra. Esse tipo de termo: “não revela apenas uma fratura originária entre pensamento e palavra, mas também certa autonomia, ou mesmo soberania, do discurso” (SANTORO, 2018, p. 155).

Pode-se afirmar que a palavra *deed* revela essa fratura entre pensamento e palavra, pois além de ser um termo para se referir ao *ato*, ela carrega, através de sua homofonia *did*, uma referência a algo que Macbeth *fez* e que ronda seus pensamentos. Conforme aponta Lacan: “a fala estar muito habituado ao vazio do pensamento” (LACAN, 1956/2001, p. 164). Ao falar do *deed*, Macbeth não está apenas falando de um ato que ele cometerá no presente, mas sim também falando de um *deed* / *did*, de algo do passado que ele fez.

Essa fratura entre pensamento e palavra presente no *deed* aponta aquilo que há de intraduzível nesse termo. Ou seja, o *deed* carrega algo além do que pode ser comportado na simples transposição de uma palavra para outra, pois ele também aponta, com sua homofonia *did*, algo do pensamento de Macbeth, no que diz respeito de um retorno incessante de algo que ele fez, e emerge em seus discursos.

Schuback (2015) aponta que: “Intraduzível, isto é, intransferível, intransponível nunca é a palavra, mas a experiência de seguir a indicação da palavra, de seguir o que, nessas palavras-indicação, se dá a pensar” (SCHUBACK, 2015, p. 17). *Deed* pode ser traduzido para o português, pois a palavra em si não é intransponível para outra língua. Porém, ao se verter para outro idioma, a experiência de seguir a indicação da palavra não tem como ser mantida, pois o traço significante *deed* / *did* se perde.

Para o próprio Macbeth *deed* é intraduzível, sendo uma palavra que tem mais camadas do que o próprio protagonista se dá conta, por ser mais do que apenas um *deed*, mas podendo ser também *did*. *Deed* pode ser então pensada como uma palavra-indicação para apontar tal forma de agir de Macbeth, de sempre se colocar em ação, e cometer mais *deeds*, como forma de apaziguar algo que ele fez (*did*).

Enquanto palavra-indicação, *deed* aponta algo da posição de Macbeth de prosseguir sempre agindo em cometer mais assassinatos. Esse apontamento indicado pelo significante

deed / did remete a uma postulação que Lacan (1958/1998) elabora em *A direção do tratamento*, ao comparar a interpretação ao dedo apontado por São João, no quadro de Leonardo da Vinci: “A que silêncio deve agora obrigar-se o analista para evidenciar, acima desse pântano, o dedo erguido do *São João* de Leonardo, para que a interpretação reencontre o horizonte desabilitado do ser em que deve se desdobrar sua virtude alusiva?” (LACAN, 1958/1998, p. 648).

Essa citação de Lacan alude que, na psicanálise, a interpretação não se trata de afirmar o que é ou que não é, ou seja, não diz respeito a preencher algo com significações. A interpretação refere-se a algo que aponta, e nesse apontar, evidencia algo: “Um dedo apontado, isso não fala, isso não articula nada; isso mostra, é uma interpretação que diz nada, silenciosa (...). Esse gesto é uma imagem para designar um dizer que indica sem enunciar” (SOLER, 2012, p. 27).

Em outros termos, pode-se dizer que interpretar diz menos respeito a uma tradução ou explicitação, e mais acerca de um apontamento que pode ser realizado através de uma palavra-indicação. Conforme foi ressaltado, *deed* é uma palavra usada também por Lady Macbeth e por outros personagens da tragédia. Ou seja, *deed* não é uma palavra-indicação por si só, mas ela o é no que diz respeito aos discursos de Macbeth, pois, como foi visto, esse termo será peculiar nas falas dele, havendo uma profusão dessa palavra que continua a ser utilizada por ele mesmo após o primeiro fatídico *deed*, o assassinato de Duncan.

Para Macbeth, *deed* é uma palavra-indicação, remetendo simultaneamente a um ato que ele sente que precisa executar (*deed*), mas referenciando-se também àquilo que ele já fez (*did*) e que continua acompanhando-o em suas falas, e colocando-o em determinada posição de continuar sempre agindo. Isso evidencia que: “A interpretação como equívoco se utiliza da pluralidade dos sentidos, da polissemia, deixa a via aberta para vários sentidos” (MARTINHO, 2012, p. 80).

Ao falar de novos atos sangrentos a realizar, Macbeth acaba remetendo àquilo que ele fez no passado, graças ao equívoco provocado pela homofonia *deed / did*. Acerca do equívoco causado pela homofonia, Martinho (2012) ressalta que: “A interpretação equívoca por homofonia faz aparecer um elemento latente na cadeia intencional do sujeito e faz com que ele se dê conta que há muito mais no enunciado do que ele pode perceber” (MARTINHO, 2012, p. 80).

O equívoco pela homofonia dessa palavra: “faz aparecer a divisão do sujeito, ou seja, a parte não dita, não percebida.” (MARTINHO, 2012, p. 80). Nesse sentido, para se valer do termo de Schuback (2015), *deed* pode ser uma palavra-indicação, que aponta algo da posição do próprio Macbeth, a saber, a posição de um sujeito frente ao ato, mas entrecortado e guiado

por esse intraduzível do *deed*. Em que, perante a sua própria urgência de cometer mais atos (*deed*), ele ao mesmo tempo refere-se a algo que ele fez (*did*) e que parece nunca conseguir deixar para trás.

3.5. O *deed* que não cessa

Em *O chiste e sua relação com o inconsciente*, Freud (1905/2017) aponta que “as palavras são um material plástico com que se pode fazer tudo. Há palavras que em certos usos perderam por completo o seu significado original, mas que em outros contextos ainda o têm.” (FREUD, 1905/2017, p. 52). Ao afirmar que as palavras são esse material com que se pode fazer tudo, Freud está apontando que uma palavra não tem uma significação que lhe é inerente, sendo que seu significado pode variar a depender do contexto em que ela está inserida.

Por não possuir uma significação que lhe seja inerente, é possível concluir que a palavra se presta equívocos, conforme aponta Cassin (2013): “Não há sentido que não seja equívoco” (CASSIN, 2013, p. 17). Diante disso é possível concluir que os símbolos linguísticos não são unívocos em significação, conforme aponta Lacan: “todo semantema reenvia ao conjunto do sistema semântico, à polivalência de seus empregos. (...) não há nunca univocidade do símbolo. Todo semantema tem sempre muitos sentidos.” (LACAN, 1954/2009, p. 321). Essa multiplicidade de significações possíveis demonstra “a existência, em toda língua, de um registro que a condena ao equívoco” (CARVALHO; MELO, 2017, p. 77).

Isso pode ser averiguado com o *deed*, que apesar de ter o sentido de um ato sanguinário, para Macbeth, pode ser simultaneamente *did*, isto é, representar algo que ele fez no passado, graças ao equívoco presente na homofonia. Essa falta de univocidade demonstra que o significante pode apontar tanto para um lado quanto para um outro, não havendo um sentido único.

Como visto anteriormente, o equívoco presente na homofonia possibilita caracterizar o *deed* como uma palavra-indicação que aponta acerca da posição subjetiva de Macbeth, pois: “toda língua (...) inclui a função de sujeito em suas operações, na medida em que contém a matéria-prima para acusar imprecisões e provocar equivocidades e mal-entendidos” (CARVALHO; MELO, 2017, p. 77).

Porém, se o *deed* pode ser visto como uma palavra-indicação sobre a postura de Macbeth, para o que exatamente ela aponta? Já foi ressaltado que diante desse termo, temos um indicativo nos discursos de Macbeth sobre a posição de um sujeito frente ao ato, em que ao falar dos novos atos (*deed*) que tem que cometer, ele está simultaneamente referindo-se a àquilo que ele fez (*did*), e permeia suas falas. Mas o que essa constatação indica acerca de Macbeth?

Por um lado, sua insistência de sempre se pôr em ação, de cometer mais e mais mortes, indica um movimento de repetição, ou seja, a insistência de inscrição do assassinato. Tal movimento remeteria, nas palavras de Fingermann (2009): “o sujeito na repetição e na intemporalidade do que “não cessa de se inscrever”” (FINGERMANN, 2009, p. 65). Após matar Duncan, Macbeth não se sente a salvo, e vai prosseguir matando em série.

Tais assassinatos posteriores ao regicídio não ocorrem devido ao fato de o protagonista obter com isso alguma fruição, ao contrário: “o assassinato se impõe como destino, coerção e necessidade interna” (KOTT, 1961/2003, p. 95). Uma vez obtida a coroa, Macbeth não se sente seguro por causa de Banquo e seu filho Fleance, em virtude das palavras alusivas das Bruxas que profetizaram que esse nobre viria a ser pai de reis.

Macbeth planeja e executa o assassinato de Banquo. Tal projeto foi inútil, uma vez que Fleance, filho de Banquo, escapou. Após isso, ele mira em um novo alvo: Macduff e sua família, e assim ele prossegue cometendo mais e mais assassinatos em uma tentativa de o apaziguar: “um único sonho existe: sonhar o assassinato que romperá a série dos assassinatos, que será a saída do pesadelo e a libertação” (KOTT, 1961/2003, p. 95).

Isto é, uma vez chegado ao trono, Macbeth tenta responder à emergência de um insuportável, matando. Como já foi apontado, tais mortes de nada lhe valerão. Fleance e Macduff escaparam e o insuportável continua presente: “I have lived long enough. My way of life / Is fall’n into the sere” (SHAKESPEARE, 5.3.22-23)¹⁵⁸. Porém, nada alcançar com essas mortes não o impulsionam a desistir, mas a continuar agindo, prossegue na matança, na repetição, na insistência daquilo que não tem como deixar de se inscrever, tornando-se algo da ordem da necessidade: “o pesadelo é justamente essa necessidade de assassinar” (KOTT, 1961/2003, p. 97).

A insistência do *deed* parece apontar essa rede de atos (*deed*) que começou com o primeiro que ele fez (*did*), matar o rei: “O grande assassinato, o verdadeiro assassinato, aquele pelo qual começa a história, é o assassinato do rei. Depois disso, a matança tem de continuar” (KOTT, 1961/2003, p. 93). Macbeth tem que continuar agindo, inscrevendo o ato o tempo todo, por ser o modo dele lidar com o insuportável.

Se por um lado, *deed* permite pensar o movimento de Macbeth de sempre estar agindo, caracterizando algo da repetição, por outro, há uma faceta adicional que é importante de ser ressaltada. Apesar de ser um modo de lidar com o insuportável, prosseguir matando também se revela ineficaz, pois o insuportável sempre retorna, fazendo com que Macbeth responda a isso

¹⁵⁸ “A minha vida / Já murchou, conto a flor esmaecida” (SHAKESPEARE, 5.3.22-23).

com mais mortes: “Macbeth sonhava com um assassinato, com um assassinato que pusesse fim aos assassinatos. Agora ele sabe: tal assassinato não existe” (KOTT, 1961/2003, p. 99). Ou seja, nunca haverá uma morte que apaziguará aquilo que emergiu a partir do assassinato do rei.

Após enunciar a Lady Macbeth: “I have done the deed” (SHAKESPEARE, 2.2.15)¹⁵⁹, o *deed* permanecerá persistindo em suas falas. Um passado, algo que se fez (*did*), mas que prossegue surgindo no presente, pode apontar que, para além da repetição, os atos (*deed*) de Macbeth remetem a algo que se fez, mas que não se inscreveu, resistindo à simbolização e por isso sempre retornando ao mesmo ponto, ou seja, algo do real.

O real refere-se: “a *um campo de experiências subjetivas* que não podem ser adequadamente simbolizadas” (SAFATLE, 2017, p. 77, grifo do autor). Por não poder ser simbolizado, o real não cessa de não se inscrever, pois trata-se de um “impossível de subjetivar, impensável (...), o real do sujeito, que escapa à subjetivação (...); é um resto atemporal, que não passa com o tempo, não cessa” (FINGERMANN, 2009, p. 65).

O *deed* que Macbeth traz em sua fala, ao remeter sonoramente ao *did* daquilo que se fez, pode ser compreendido como uma marca do real impossível de subjetivar: “É a irrupção de um equívoco na língua que faz com que nos deparemos com sua incompletude, atestando assim a presença de um real que é impossível de ser dito ou recoberto em sua totalidade” (TFOUNI; PROTTIS; BARTIJOTTO, 2017, p. 147).

Não somente impossível de ser dito, mas que não pode sequer ser nomeado por Macbeth. Ao invés de velar algo terrível, o eufemismo *deed* escancara o horror do ato. É literalmente: “A deed without a name” (SHAKESPEARE, 4.1.48)¹⁶⁰. Jamais *assassination, murder, kill*, ou outras palavras que indiquem mais explicitamente sua ação, mas é somente ato, *deed*, que é ao mesmo tempo que é *did*, algo que se fez.

Em termos lacanianos: “Como não considerar que a contingência, ou o que cessa de não se escrever, não seja o lugar por onde se demonstra a impossibilidade, ou o que não cessa de não se escrever? E que por aí se ateste um real” (LACAN, 1975/2001, p. 556). O significante *deed* carrega consigo um equívoco no qual, além de se referir a novos atos de sangue, permite a Macbeth tentar dizer em palavra de um ato que ele fez (*did*), mas que está o tempo todo presente. Retornando em uma contingência por novos atos algo que remete ao primeiro ato de ter assassinado o rei Duncan. A repetição dessas ações de sangue, demonstram a

¹⁵⁹ “Fiz o feito” (SHAKESPEARE, 2.2.15).

¹⁶⁰ “O que nunca tem nome” (SHAKESPEARE, 4.1.48).

impossibilidade de o regicídio ser simbolizado, permanecendo para sempre como um ato sem nome, *a deed without a name*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É redundante discorrer acerca da relevância de William Shakespeare e suas obras. Contudo, é relevante ressaltar que a expressividade desse poeta se estendeu para além da literatura e do teatro, sendo possível, a partir dos versos shakespearianos refletir acerca de temáticas da filosofia, da sociologia, da política, do direito, e de outras áreas do conhecimento. Não é diferente com a psicanálise, uma vez que, como se viu na presente pesquisa, o bardo, além de ser um autor da predileção de Freud, também marca presença em determinados escritos teóricos freudianos.

Lacan, outro psicanalista cujo ensino foi atravessado por Shakespeare, e em particular pela peça *Hamlet*, chegou a afirmar que esse drama é a tragédia do desejo (LACAN, 1959/2016), pois uma de suas características mais notórias está na dificuldade do protagonista em engendrar a ação que lhe foi legada – o Espectro de seu pai surge perante esse personagem, demandando que ele o vingue através do assassinato do atual rei, Cláudio – Ato em torno do qual se desenvolverá a trama da peça.

Entretanto, o que se observa ao atravessar os milhares de versos desse drama, que é o mais extenso de toda obra shakespeariana, é a incapacidade de Hamlet executar a ação que lhe foi exigida pelo Espectro, sempre a postergando, e, apesar de o príncipe se recriminar por esse adiamento, as censuras que ele impõe a si mesmo não o impelem a agir.

Pode-se afirmar que *Hamlet* é uma tragédia que orbita em torno da centralidade de um ato a ser executado pelo protagonista. Outra tragédia shakespeariana que também tem enfoque semelhante, com uma ação que o personagem principal tem que realizar, é *Macbeth*. O príncipe da Dinamarca é ordenado pelo Espectro de seu pai a assassinar Cláudio, enquanto o general escocês, após ouvir a profecia das Bruxas, concebe o plano de assassinar Duncan, com o intuito de tomar para si a coroa. Esses dois assassinatos são primordiais para o desenvolvimento dos respectivos dramas.

Além dessa característica em comum, a crítica shakespeariana ressalta que as tragédias *Hamlet* e *Macbeth* são dotadas de outros pontos de similitude, como a presença de elementos sobrenaturais, a ausência de antagonistas que intentam maquinações para o mal dos protagonistas, além de, nas palavras de Bradley (1904/2009), não haver, em ambas, um espetáculo de sofrimento profundo e desmerecido.

Pode-se perceber que, apesar de, em ambas as peças, haver o quesito central da relevância de um ato para o protagonista, as posturas dos dois personagens-título são distintas.

Macbeth executa a ação que ele acredita ter que ser feita, enquanto Hamlet a posterga. A famosa inação do príncipe da Dinamarca chama a atenção de Lacan, que se questiona sobre como é possível que um personagem que deve vingar o pai e proteger a sua mãe, não consiga agir (LACAN, 1959/2016). Perante essa indagação, ele identifica que o cerne desse questionamento está relacionado ao desejo de Hamlet.

Uma vez que *Hamlet* é considerada por Lacan a tragédia do desejo, e por ter aproximações com *Macbeth*, a presente pesquisa inicialmente se questionou acerca da possibilidade de também observar em *Macbeth* o mecanismo do desejo.

Em decorrência desse questionamento, Shakespeare e desejo foram os dois fios condutores iniciais da pesquisa, de modo que, foi necessário, em um primeiro momento, debruçar-se sobre a leitura lacaniana de *Hamlet* para melhor compreender a razão de esse drama ser denominado por Lacan como a tragédia do desejo.

Com isso realizado, pôde-se concluir que não seria possível pensar acerca do desejo em *Macbeth*, uma vez que, na leitura de Lacan, a postergação de Hamlet em executar a vingança imposta pelo Espectro é um elemento central, a partir do qual Lacan evidenciará questões, nesse protagonista, relacionadas ao impasse do saber e ao desejo de sua mãe.

Em contrapartida, esse adiamento da ação não se apresenta em *Macbeth*, fazendo-o carecer de elementos que auxiliariam pensar o aparelho do desejo, tal como Lacan o entendia. Assim sendo, a pesquisa passou a questionar o que seria possível localizar em *Macbeth* a partir da perspectiva da psicanálise lacaniana.

Para responder a isso, foi necessário esquadrihar a tragédia *Macbeth*. Ao analisar seu texto, foi possível perceber que jogos de palavras e falas ambíguas, repletas de duplos sentidos e equívocos, são aspectos marcantes desse drama – evidenciando, assim, que a ambiguidade da linguagem é um aspecto central nesse drama.

Apesar de tais características textuais estarem presentes em outras obras de Shakespeare, em *Macbeth* esses aspectos linguísticos serão centrais para o próprio desenvolvimento da trama, pois é a partir da profecia ambígua das Bruxas que Macbeth se verá impelido a agir por determinados meios que reverberarão no curso do enredo. Isso não o caracteriza como um personagem desprovido de livre arbítrio, pois Macbeth age de acordo com sua própria resolução, uma vez que as Bruxas não o ordenam a fazer ou não fazer algo, embora haja algo nas palavras delas que o mobiliza a agir.

Nesse ponto, *Macbeth* difere de *Hamlet*. O Espectro do pai do príncipe da Dinamarca retorna de sua tumba, conclamando que seu filho o vingue. Para Lacan (1959/2016), ao revelar a verdade sobre sua morte, o Espectro levantou o véu da articulação da linha inconsciente. Uma

vez ocorrido esse desvelamento, Hamlet não tem como executar a tarefa e passa a retardar a ação.

Em *Macbeth*, as Bruxas não exigem que ele assassine Duncan, apenas vagamente dizem que ele será rei, mas nunca determinam por quais meios isso deverá acontecer. Tanto essa quanto as demais falas que elas endereçam a Macbeth serão marcadas por duplos sentidos, equívocos e ambiguidades, nunca sendo explícitas quanto ao que querem dizer. Apesar disso, elas terão o efeito de fazê-lo agir.

Isto é, as falas das Bruxas são pautadas pela equivocidade, em que “Nenhuma significação, doravante, será tida como evidente” (LACAN, 1970/2001, p. 401). Elas lançam mão de significantes opacos, com os quais Macbeth dota com a significação que o apraz. Isso é possível em virtude de os vaticínios das Bruxas, e das aparições por elas evocadas, trazerem significantes que permitem, nas palavras de Tfouni et al. (2017), um enunciado ser ao mesmo tempo ele e um outro.

Após se debruçar mais detidamente acerca da equivocidade na psicanálise lacaniana, foi possível averiguar que a diferença de posicionamento de Hamlet, que posterga, e de Macbeth, que age, tem relação com a equivocidade. Constatou-se que *Macbeth* é um drama que aponta como algo surge a partir do equívoco no campo da linguagem, e a partir do qual o sujeito deve tomar uma decisão.

A partir daquilo que é equívoco e opaco, é que Macbeth age – não porque foi ordenado, tal como o Espectro exigiu ser vingado por Hamlet. A partir da equivocidade é possível explicitar uma verdade, não de conteúdo, mas uma verdade que aponta para uma posição do sujeito. No caso de Macbeth, essa posição é a de sempre se colocar em ação, tendo que cometer cada vez mais atos sangrentos.

Pôde-se perceber que tal posicionamento se reflete na linguagem dos discursos e falas enunciadas por Macbeth, e, em especial, através de um significante em particular, *deed*. Essa palavra, que pode ser traduzida para português como *ação* ou *ato*, será o eufemismo mais recorrente de Macbeth para se remeter ao regicídio, e aos outros assassinatos que ele sente que deve realizar. Palavras mais explícitas como *murder*, *kill*, *assassination*, não serão utilizadas, em detrimento do *deed* que ganha uma posição de destaque nos dizeres de Macbeth.

Averiguou-se que *deed* é um termo que traz em si uma homofonia com a palavra *did*, o passado simples do verbo *do* (verbo *fazer*). A semelhança sonora entre *deed* e *did* possibilita que o vocábulo *deed* torne-se ambíguo, a depender da forma como é empregado. Afinal, *deed*, que significa *ação* ou *ato* – e mais especificamente nessa peça, remete-se à ação ou ato sangüinário – que sonoramente o aproxima com o passado de *fazer*.

Em outras palavras, há uma reminiscência sonora entre a ação sangrenta de Macbeth (*deed*) e a noção de algo que foi realizado por ele no passado (*did*). Graças à homofonia, o uso reiterado da palavra *deed* não indicará apenas um ato sangrento (*deed*), mas também uma referência a um próprio fazer cometido no passado (*did*), e que retorna frequentemente em sua fala. Nos discursos de Macbeth, o significante, para além da significação de *ato*, emerge em seus dizeres também como *did*.

Após realizar o ato de assassinar o rei Duncan, Macbeth ordenará e executará mais assassinatos, enredando-se em novos *deeds*. Essas novas ações (*deed*) irão se referir, de modo homofônico, a algo do passado que ele fez (*did*). Isto é, a necessidade de realizar novos atos (*deed*) carrega em si algo que remete a um outro ato que ele fez (*did*) e do qual não consegue se desembaraçar.

Entretanto, esses novos projetos sanguinários serão vãos, pois falham em executar o alvo principal. Fleance e Macduff escapam, e os assassinatos de Banquo e da família de Macduff de nada servirão a Macbeth. Os *deeds*, que retornam insistentemente no discurso do protagonista, são executados de modo imperfeito, fazendo suas inseguranças persistirem, assim como a necessidade de executar novos atos.

Em sua busca por um apaziguamento que nunca é alcançado, ele realiza mais atos (*deed*) que sempre remetem àquilo que um dia ele fez (*did*). Todavia, esse apaziguamento nunca vem, e ele se vê na necessidade de executar mais ações – como se o ato (*deed*) nunca estivesse findado, ou feito (*done*), de modo que as fugas de Fleance e Macduff apontariam a impossibilidade de o *deed / did* passar a ser *done*. Ao realizar novos *deeds*, Macbeth aparenta estar tentando lidar com um *did*, que, embora tenha sido realizado, para ele não está finalizado, ou seja, não é *done*.

Utilizando-se de uma expressão de Schuback (2015), *deed* pode ser tomado como uma palavra-indicação, apontando algo da posição do próprio Macbeth, no caso, a posição de um sujeito frente ao ato, mas guiado e entrecortado pelo *deed*. Ao expressar sua urgência de cometer mais atos (*deed*), Macbeth simultaneamente remete a algo que ele fez (*did*) e que aparenta não conseguir deixar para trás ou tomar como finalizado. A partir de então se questionou o que tal constatação indicaria sobre esse protagonista.

Por um lado, a insistência de cometer cada vez mais assassinatos, e de sempre se colocar em ação, aponta um movimento da repetição, isto é, a insistência da inscrição do assassinato. Após matar Duncan, Macbeth prossegue causando mais mortes, como se os assassinatos pudessem apaziguar algo insuportável. Entretanto, mesmo com esses novos atos de matança se revelando inúteis, ele prossegue matando, insistindo naquilo como um ponto que não tem como

cessar de se inscrever. Através da repetição, ele continua agindo, inscrevendo o ato o tempo todo.

Por outro lado, o *deed* que persiste em suas falas, ao remeter a algo do passado que Macbeth fez (*did*), mas que segue reaparecendo no presente, pode indicar que os atos (*deed*) do protagonista se referem a algo que ele fez, mas que não foi simbolizado, isto é, não se inscreveu, retornando sempre no mesmo tempo, algo do real.

O significante *deed* carrega consigo um equívoco devido à homofonia, em que Macbeth, ao se referir aos seus novos atos de sangue, está também dizendo que um ato que ele fez (*did*), está o tempo todo presente. Ou seja, o *deed* que Macbeth carrega em sua fala, ao remeter sonoramente ao *did* daquilo que se fez, pode ser entendido como uma marca do real impossível de subjetivar e simbolizar.

Assim como Lacan nunca almejou rotular Hamlet como obsessivo ou histérico, a presente pesquisa não tentou realizar uma interpretação hermenêutica acerca do personagem Macbeth. Buscou-se apontar, com base no texto da tragédia, o que esse protagonista poderia auxiliar a pensar a partir da psicanálise lacaniana.

Com Macbeth, não foi possível localizar coordenadas referentes ao desejo, contudo, a presença marcante do significante *deed* apontou, nesse protagonista, uma postura perante a ação, diferente da adotada por Hamlet. Em Macbeth pudemos acompanhar alguém que, a partir da equivocidade, permitiu evidenciar acerca da posição do sujeito, e no caso desse protagonista, o que ficou explícito foi a postura de se colocar em ação, repetindo atos, numa tentativa de apaziguar algo da emergência do real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADELMAN, Janet. **Suffocating Mothers: fantasies of maternal origin in Shakespeare's plays, *Hamlet* to *The Tempest*** (1992). Nova York: Routledge, 2008.
- ASSOUN, Paul-Laurent. **Littérature et psychanalyse: Freud et la création littéraire**. Paris: Ellipses, 1996.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano** (1998). Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- BRADLEY, Andrew Cecil. **A tragédia shakespeariana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth** (1904). Tradução Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRAUNMULLER, A. R. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **The new Cambridge Shakespeare: Macbeth**. Cambridge: Cambridge University Press, 13th printing, 2019, p. 1 – 109.
- BRAUNMULLER, A. R. Notes. In: SHAKESPEARE, William. **The new Cambridge Shakespeare: Macbeth**. Cambridge: Cambridge University Press, 13th printing, 2019, p. 118 – 254.
- BROOKE, Nicholas. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **The Oxford Shakespeare: Macbeth**. Nova York: Oxford University Press, 2008, p. 1 – 81.
- CALDERWOOD, James L. *Macbeth: Counter-Hamlet*. In: BLOOM, Harold (org.). **Bloom's Modern Critical Interpretations: Macbeth – New Edition**. Nova York: Blooms Literary Criticism, 2010, p. 7 – 32.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental** (1959). São Paulo: Leya, 2011.
- CARVALHO, Glória Maria Monteiro; MELO, Maria de Fátima Vilar. **Equivocidade da língua e alteridade do sujeito: a poesia de Fernando Pessoa**. In: *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 37, n. 58, 2017, p. 75 – 91.
- CASSIN, Barbara. O ab-senso ou Lacan de A a D. In: BADIOU, Alain; CASSIN, Barbara. **Não há relação sexual: duas lições sobre “O artudito” de Lacan**. Tradução Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- CHAVES, Ernani. O paradigma estético de Freud. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 7-39.

CLARK, Sandra. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **The Arden Shakespeare Third Series: Macbeth**. Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2018, p. 1-124.

CLÉRO, Jean-Pierre; LAUGIER, Sandra. Inglês. In: CASSIN, Barbara (coord.); SANTORO, Fernando; BUARQUE, Luísa (org.). **Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias: volume 1: línguas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 136 – 153.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Essays and lectures on Shakespeare and some other old poets and dramatists**. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd, 1914.

DEED. In: CAMBRIDGE dictionary, c2022. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/deed>>. Acesso em: 22 jan. 2022.

DEED. In: OXFORD learner's dictionaries, c2021. Disponível em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/deed_2>. Acesso em: 28 dez. 2021.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FINGERMANN, Dominique. **O tempo na experiência da psicanálise**. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 81, 2009, p. 58 – 71.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos (1900). In: _____. **Obras completas volume 4: A interpretação dos sonhos**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. Alguns tipos de caráter a partir do trabalho psicanalítico (1916). In: _____. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 227 – 256.

FREUD, Sigmund. O chiste e sua relação com o inconsciente (1905). In: _____. **Obras completas volume 7: O chiste e sua relação com o inconsciente**. Tradução Fernando Costa Mattos; Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. O compêndio de psicanálise (1940 [1938]). In: _____. **Obras completas volume 19: Moisés e o monoteísmo, compêndio de psicanálise e outros textos**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 189 – 273.

FREUD, Sigmund. O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen (1907). In:____. **Obras completas volume 8: O delírio e os sonhos na *Gradiva*, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 13 – 122.

FREUD, Sigmund. O desenvolvimento da libido e as organizações sexuais (1917). In:____. **Obras completas volume 13: Conferências introdutórias à psicanálise**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 424 – 450.

FREUD, Sigmund. Personagens psicopáticos no palco (1942 [1905-06]). In:____. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 45 – 52.

GHIRARDI, José Garcez. **Somos todos rematados canalhas: notas sobre vingança e justiça em Shakespeare**. In: *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 1, n. 1, jan./jun. 2015, p. 85 – 98.

HAZLITT, William. **Characters of Shakespeare's Plays**. Modern Parlance Edition, 2013.

HELIODORA, Barbara. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **Teatro completo, volume 1: tragédias e comédias sombrias**. Tradução Barbara Heliadora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016, p. 656 – 660.

HELIODORA, Barbara. Um retrato do artista (2008). In: SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução Bruna Beber. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

IANNINI, Gilson. **Atitude científica e pensamento estético em Freud**. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Ouro Preto, v. 10, n. 19, jul-dez/2016, p. 111 – 121.

KOTT, Jan. Macbeth ou os contaminados pela morte (1961). In:____. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.

KOYRÉ, Alexandre. Orientação e projetos de pesquisa (1951). In:____. **Estudos de história do pensamento científico**. Tradução Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 1 – 5.

LACAN, Jacques. A direção do tratamento e os princípios de seu poder (1958). In:____. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 591 – 652.

LACAN, Jacques. **A terceira** (1974). Tradução: Analucia Teixeira Ribeiro. Circulação interna na Escola Letra Freudiana.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). In:_____. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 238 – 324.

LACAN, Jacques. Da psicanálise em suas relações com a realidade (1968). In:_____. **Outros escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 350 – 358.

LACAN, Jacques. Discurso de Roma (1956). In:_____. **Outros escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 139 – 172.

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein (1965). In:_____. **Outros escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 198 – 205.

LACAN, Jacques. Introdução à edição alemã de um primeiro volume dos *Escritos* (1975). In:_____. **Outros escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 550 – 556.

LACAN, Jacques. **Lacan in North Armorica** (1976). Tradução Frederico Denez; Gustavo Capobianco. Porto Alegre: Editora Fi, 2016.

LACAN, Jacques. O aturdido (1973). In:_____. **Outros escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 448 – 497.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud** (1953-1954). Tradução Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente** (1957-1958). Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação** (1958-1959). Tradução Cláudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise** (1959-1960). Tradução Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 16: de um Outro ao outro** (1968-1969). Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise** (1969-1970). Tradução Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 20: mais, ainda** (1972-1973). Tradução M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23: o sintoma** (1975-1976). Tradução Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. Radiofonia (1970). In: _____. **Outros escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 400 – 447.

LACAN, Jacques. Televisão (1974). In: _____. **Outros escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 508 – 543.

LACAN, Jacques. Variantes do tratamento-padrão (1955). In: _____. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 325 – 364.

MARTINHO, Maria Helena. **A interpretação psicanalítica: “um dizer nada”**. In: *Stylus*, Rio de Janeiro, n. 24, jun. 2012, p. 77 – 84.

MILLER, Jacques-Alain. **O monólogo da aparola**. In: *Opção lacaniana online*, ano 3, n. 9, nov. 2012. Disponível em: <http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_9/O_monologo_da_aparola.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2022

MILNER, Jean-Claude. **Os nomes indistintos**. Tradução Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.

PALFREY, Simon. **Doing Shakespeare**. Nova York: Bloomsbury Publishing Plc, 2011.

PEREIRA, Lawrence Flores. Notas. In: SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015, p. 195 – 311.

PEREIRA, Lawrence Flores. Nota sobre a tradução. In: SHAKESPEARE, William. **Rei Lear**. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020, p. 77 – 94.

RAFFAELLI, Rafael. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016, p. 7 – 10.

RAFFAELLI, Rafael. Notas do tradutor. In: SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Macbeth**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016, p. 229 – 242.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2009.

REGNAULT, François. **Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2001.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SAFATLE, Vladimir. **A paixão do negativo: Lacan e a dialética**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

SAFATLE, Vladimir. **Introdução a Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SANTORO, Fernando. Intradução. In: CASSIN, Barbara (coord.); SANTORO, Fernando; BUARQUE, Luísa (org.). **Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias: volume 1: línguas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 154 – 160.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. A perplexidade da presença. In: HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2015, p. 15 – 32.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca (1599-1600)**. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth (1606)**. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira & Saraiva de bolso, 2011.

SHAKESPEARE, William. **The Arden Shakespeare Third Series: Macbeth**. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2018.

SOLER, Colette. **Uma interpretação que leva em conta o real**. In: *Stylus*, Rio de Janeiro, n. 24, jun. 2012, p. 25 – 40.

- TAVARES, Pedro Heliodoro M. B. **Fausto e a psicanálise: sopros de *sinthome* na força do pactário**. São Paulo, Annablume, 2012.
- TAVARES, Pedro Heliodoro M. B. **Freud e Schnitzler: sonho sujeito ao olhar**. São Paulo: Annablume, 2007.
- TEZZA, Cristovão. **Literatura à margem**. Porto Alegre: Dublinense, 2018.
- TFOUNI, Leda Verdiani; PROTTIS, Marcela Marjory Massolini Laureano; BARTIJOTTO, Juliana. “... lá onde o amor é tecido de desejo ...”: **lalangue e a irrupção do equívoco na língua**. In: *Cadernos de Psicanálise (CPRJ)*, Rio de Janeiro, v. 39, n. 36, jan./jun. 2017, p. 141 – 159.
- VINCIGUERRA, Rose-Paulo. Prefácio. In: AUBERT, Jacques *et al.* **Lacan, o escrito, a imagem**. Tradução Yolanda Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 23 – 31.
- VORSATZ, Ingrid. **Antígona e a ética trágica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- WHITE, R. S. **Ambivalent Macbeth**. Sidney: Sydney University Press, 2018.
- WILSON, Dover. Introduction (1947). In: SHAKESPEARE, William. **Macbeth: the Cambridge Dover Wilson Shakespeare**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 1 – 68.