

## ANTÍGONA E MACBETH À LUZ DA ESTÉTICA DE HEGEL

Eduardo F. Coutinho — UFRS

Uma das maiores preocupações de Hegel ao lidar com a teoria do trágico em sua *Philosophy of Fine Art* recai sobre a ação dos personagens, o elemento que, a seu ver, constitui a causa de todo o sofrimento e infelicidade que possam advir, e que caracteriza a obra como uma genuína tragédia. Esta ação, que ele chama trágica, depende fundamentalmente dos personagens trágicos e o seu conteúdo "é suprido pelo mundo das forças que carregam em si mesmas a sua própria justificação, e se realizam substancialmente na atividade volitiva do homem."<sup>1</sup>

Estas forças, como o próprio Hegel explica, são "o amor de marido e mulher, de pais e filhos, de parentes." São "a vida das comunidades, o patriotismo dos cidadãos, a vontade dos que se acham em supremo poder," ou ainda "a vida das igrejas, ... concebida como um compromisso ativo e uma demanda de interesses e relações verdadeiras." (Hegel, p. 46-7).

O personagem trágico, devido à sua extrema sensibilidade, à intensificação da vida que encerra em si mesmo, identifica-se tão complementamente com uma destas forças, que vem a formar com ela um só poder, não lhe sendo mais possível separar-se dela. Essa identificação não implica, entretanto, a negação da individualidade do personagem. Provém de uma força interna, ou, para usar um termo hegeliano, de um "patos", que leva o personagem a incor-

---

1. Todas as referências à Filosofia da Arte de Hegel provêm de: Paolucci, Henry e Ann, eds. *Hegel on Tragedy*. New York, Garden City, Anchor Books, 1962 (Será citado doravante como H.)

porar de tal maneira aquela força, que ele passará a agir, cegamente, de acordo com ela. Trata-se simplesmente de uma combinação da personalidade essencial do indivíduo com aquela força externa que será então transformada em ação.

Essas forças, assim como os personagens que se identificaram com elas, são "caracterizados diferentemente quanto ao seu conteúdo e à sua personalidade individual, em virtude do princípio de diferenciação a que cada coisa está sujeita, e que faz parte do mundo objetivo das coisas." (H., p. 48). Assim, elas ocupam uma posição de isolamento e se colocam em contraste umas com as outras. Quando estas forças se transformam em ação, necessariamente estimulam a presença de uma oposta, representada por um personagem diferente, e com isso geram inevitavelmente um conflito. Cada uma destas forças é plenamente justificável em si própria, naquilo que se refere ao seu conteúdo, mas, por causa da sua unilateralidade, isto é, a necessidade de impor-se como única verdade universal, ela implica a negação e violação de outros poderes igualmente justificáveis, e conseqüentemente se torna condenável. É da contradição das próprias forças, e dos personagens que viram nelas a realização do seu objetivo na vida, que o conflito trágico se origina.

O fim deste conflito trágico é o que Hegel denomina reconciliação, ou, em outras palavras, a aplicação da justiça Eterna. Cada lado do conflito, cada uma das partes adversas, tentou impor a sua verdade sobre a da outra, e o resultado é a negação de ambas as reivindicações exclusivas. Como A. C. Bradley afirma em seu artigo "Hegel's Theory of Tragedy", esta reconciliação "não é produto do acaso ou do destino cego, mas ato da própria substância ética, que afirma o seu poderio absoluto contra as pretensões excessivas de seus poderes particulares".<sup>2</sup>

Não importa do ponto de vista de Hegel se um destes poderes é moralmente certo e o outro moralmente errado; são ambos justificáveis em suas exigências. O erro, aquilo que torna os personagens trágicos culpados e dá lugar à atuação da justiça Eterna, reside na violação da ordem do mundo, causada pela exclusividade de cada reivindicação particular.

É em conformidade com a noção de reconciliação que Hegel explica os sentimentos de medo e piedade, que Aristóteles assinalou em sua Poética como uma reação necessariamente despertada na mente do espectador de uma tragédia. Para Hegel, "aquilo que a humanidade tem... na verdade a temer não é o poder externo e a sua opressão, mas o poder ético que se auto-define na sua livre racionalidade, e além disso do eterno e inviolável, o poder que

um homem acumula contra o seu próprio ser quando lhe vira as costas. (H., p. 50). A piedade trágica, aquilo que ele chama "verdadeira simpatia", "é um sentimento acorde com a reivindicação ética ao mesmo tempo associado com o sofredor, isto é, com aquilo que é necessariamente implícito na sua condição como afirmativo e substantivo." (H., p. 50). Como se pode ver, ambas as definições são intrinsecamente relacionadas com as ações dos personagens e as suas conseqüências. São os personagens que provocam estes sentimentos, não apenas por causa da sua infelicidade, conseqüência inevitável do seu ato, mas sobretudo devido à necessidade da ação, implícita na sua própria condição.

Ao falar de modo trágico de apresentação, Hegel diz que há dois modos "sob os quais o conteúdo ético da ação humana se afirma." (H., p. 63), e os denomina a "simples consciência" e o "patos individual". O primeiro é representado na tragédia grega pelo Coro. Trata-se do sentido comum, ou, nas palavras de Hegel "da gente comum vista como a terra fecunda, do seio da qual os indivíduos crescem e se condicionam na vida, do mesmo modo que as flores e as árvores altaneiras com relação ao seu solo nativo. (H., pp. 65-6). O Coro não se liga a nenhuma ação definida, entretanto, aprecia aquela coragem espiritual dos personagens, que se comprometem ativamente na realização do seu objetivo.

O segundo modo de apresentação, o "patos individual", é representado pelo caráter do herói trágico e pelo conflito que este provoca. O indivíduo sujeito a este patos não é um personagem comum no uso moderno do termo, nem tampouco uma pura abstração. É um ser especial no sentido de que possui uma tal intensificação dos diversos aspectos da vida, que se compromete inteiramente com o seu dever de modo que o cumprimento deste se torna o seu único objetivo na vida. O patos assim constitui o próprio personagem, que age portanto de acordo com o que é. E é nisso que, para Hegel, reside a grandeza do herói trágico.

Outra assertiva de Hegel em seu estudo concerne às noções de culpa e inocência na tragédia. "Os heróis da tragédia se enquadram tanto numa categoria quanto na outra" (p. 70). Se a idéia de culpa se relaciona exclusivamente com uma escolha deliberada do personagem, então as figuras do drama antigo seriam todas consideradas incoerentes. "Elas agem de acordo com um caráter específico, um patos específico, pela simples razão de que são este caráter, este patos. Em tal caso, não há falta de decisão nem escolha." No entanto, são culpados. O patos, que é elas próprias, e que as compeliu a agir, embora plenamente justificável no empenho de realizar sua ação, errou ao tentar impor-se a outra força igualmente justificável, e por esta razão é condenado. Os personagens trágicos, como diz Hegel, estão completamente conscientes do seu erro e não desejam absolutamente fugir à queixa

2. Bradley, A.C. Hegel's Theory of Tragedy. In *Oxford Lectures on Poetry*. London, Macmillan, 1957.

que dele resulta. "É uma questão de honra para estes grandes personagens que eles sejam culpados." (H., p. 70).

No que diz respeito ao aspecto da reconciliação, a *Antígona* de Sófocles é, para Hegel, a mais excelente e satisfatória obra de arte". (H., p. 74).

Os dois irmãos de Antígona, Eteocles e Polinices, mataram-se em combate, depois de o primeiro ter usurpado ao último o direito à coroa. Seu tio Creonte, que assumiu o trono de Tebas, promulga um edito determinando enterrar Eteocles com todas as honras funerárias devidas a um herói de guerra e recusa o enterramento a Polinices, por causa de sua aliança com reis estrangeiros e a tentativa de invadir Tebas. No final de seu primeiro discurso dirigido ao povo tebano, que é uma espécie de plano governamental, o novo rei deixa claro que aquele que desobedecer ao edito deverá inevitavelmente morrer.

Recusar o enterramento é para os gregos a maior desgraça que se pode infligir a um morto. Antígona era ciente disso; assim, no começo da peça, ao perceber a determinação com que Creonte estabelece o edito, decide enterrar o irmão, quaisquer que fossem as conseqüências que o ato lhe acarretar.

Eu enterrarei Polinices, eu mesma, e morrerei orgulhosa agindo assim. Assim repousarei junto dele, cara a quem me é caro, criminosamente santa. Não tenho mais que agradecer aos daqui, porque é lá que repousarei para sempre.<sup>3</sup>

A força ética no caso de Antígona é o vínculo familiar. Enterrar Polinices é para ela um dever imposto pelos laços de família. Este conceito moral é tão forte em Antígona que ela é a própria determinação de cumprir esse dever. Não lhe sobra escolha. Sabe que se não agir de acordo com aquilo que ela é, estará negando a sua própria essência e traindo as leis divinas. A importância que estas leis têm para ela se expressa claramente num dos seus diálogos com Creonte no qual responde como pôde desobedecer o edito:

— Sim, pois não foi Zeus que o proclamou! Não foi a Justiça, sentada ao lado dos deuses infernais; não, não são essas as leis que eles impuseram aos homens, e eu não pensei que tuas proibições fossem bastante fortes para deixar para trás outras leis, as leis não escritas, inabaláveis, dos deuses! Elas não datam nem de hoje nem de ontem, e ninguém sabe o dia em que apareceram. Poderei eu, pois, por temor de quem quer que seja, arriscar-me à vingança dos deuses?... (A. p. 89).

3. Sófocles. *Oeuvres complètes*. Paris, Les Beles Lettres, 1955-60. 3 v. 2.º p. 74-5 (Esta obra será citada a partir daqui como A).

Creonte, como Antígona, também se identificou com uma força ética, todavia de qualidade diferente. A sua preocupação ética é basicamente com o Estado e as leis humanas que o governam. As leis divinas para ele só são reconhecidas na medida em que protegem o Estado. Polinices rebelara-se contra o governo de Tebas, portanto não deveria receber as honras que os gregos tradicionalmente rendiam aos seus mortos; Antígona desobedecera ao edito e enterrara Polinices, em conseqüência, deveria receber o castigo adequado ao caso.

É importante observar que as leis do Estado desempenham para Creonte o mesmo papel que as leis divinas para Antígona. A força ética que comanda o propósito de Creonte tornou-se, como no caso de Antígona, o seu próprio ser, e ele sente que é seu dever cumprir-lhe a exigência. Creonte não está errado em tentar cumprir o dever, em desejar obedecer às leis do Estado. O seu propósito, tomado em si mesmo, é justificável. Porém, o erro reside na sua unilateralidade, na tentativa de impor o seu propósito às leis divinas que protegem as relações familiares. Nesta tentativa, violou a ordem do mundo, e tal ação provocará necessariamente um conflito. Este surge imediatamente, quando a força oposta, representada por Antígona, ameaçada na sua própria essência, começa, por sua vez, a reclamar os seus direitos.

Do mesmo modo que Creonte, Antígona também é culpada por desobedecer as leis do Estado. Entretanto, há uma diferença entre a atitude dos dois personagens. Antígona sabe que está errada perante os olhos dos homens, mas ao mesmo tempo está segura de ser fiel aos deuses:

Assim, eu repousarei, junto dele, cara a quem me é caro, criminosamente santa. Não tenho mais que agradecer aos daqui, porque é lá que repousarei para sempre. (A. p. 75).

E esta convicção é o que conta para Antígona. Ela não muda de atitude em momento algum no curso dos acontecimentos, e jamais procura fugir à culpa resultante de sua inflexibilidade. Ao contrário, está pronta para assumi-la e para arcar com as conseqüências provenientes do erro de desobedecer as leis do Estado.

Entretanto, Antígona não vê na sua morte uma vitória. Morrerá porque este é o castigo estabelecido pelo Estado para o tipo de ação que cometeu; morrerá porque é seu dever realizar aquela ação. Mas sabe que morrer não é uma glorificação para ela, e sim um tremendo sacrifício, um ato de renúncia total. Antígona amava Hernão, filho de Creonte, e ia casar-se com ele. E quando é condenada por Creonte a ser trancada viva numa caverna escavada nos rochedos, dirige-se ao Coro com as seguintes palavras;

Vede, cidadãos do país de meus pais, seguir o meu caminho derradeiro. Vede-me dar um último olhar ao brilho do sol. Depois tudo estará acabado. Hades, em cujo lar vão dormir todos os seres humanos, me carrega viva às margens do Acherão, sem que eu tenha participado dos cantos do himeneu; sem que nenhum hino me tenha saudado diante da câmara nupcial: o Acherão foi o único esposo que me foi prometido (A. p. 102-03).

Antígona nunca mencionara antes o seu amor à vida porque não admitia qualquer atenuante que pudesse enfraquecer a dignidade de sua ação. Nesse momento, entretanto, como nada mais poderia mudar a sua sorte, sente-se livre para expressar os seus sentimentos.

Privada dos choros do luto, sem amigos, sem marido, eis-me aqui, infeliz, arrastada para o caminho que se abre diante de mim! Desgraçada, não terei mais o direito de contemplar o brilho do facho sagrado; e, ninguém chorando minha desdita, nem uma boca amiga para soltar um gemido! (A. p. 105).

A grandeza de Antígona provém não apenas da bravura com que levou avante a sua ação e da perseverança com que manteve o seu ponto de vista contra o poderio do rei. Provém também da disposição em aceitar o sacrifício, da desesperada auto-negação com que superou o medo da morte e o desejo de viver. É especialmente esta última qualidade que empresta a Antígona a sua estatura trágica.

A atitude de Creonte, ao contrário da de Antígona, apresentará uma mudança no final dos acontecimentos. A força moral com que ele se identificou como rei foi o conjunto das leis humanas que governam o Estado. O que é importante para Creonte é a observância dessas leis, mesmo se para conseguí-lo, for necessário contradizer as leis supremas dos deuses:

Nascida mesmo de minha irmã, que seja mais próxima de mim que todos os que podem apelar para o Zeus de nossa casa, não importa: nem ela nem a irmã escaparão a uma morte infamante! (A. p. 90).

Sente Creonte que é seu dever punir Antígona, e para isso ele despreza até mesmo o contrato de casamento, existente entre ela e Hernão. Quando Ismênia lhe menciona isto responde Creonte: "Há outros campos alhures onde eu posso lavar!", e adiante: "Uma mulher má para meus filhos me mete medo!" (A, pp. 93-4).

É contra a teimosia de Creonte, baseada na unilateralidade da sua visão, que Hernão tenta levantar a voz sem qualquer sucesso:

— Pai, a razão é uma dádiva dos deuses aos homens, e, de todos os bens sem dúvida é o maior. Falando como tu fazes, não falas conforme à verdade, certamente eu não posso dizer, e espero que jamais eu seja capaz de dizê-lo... Não deixes reinar sozinha em tua alma a idéia de que a verdade é o que tu dizes, e nada mais. As pessoas que se crêem as únicas razoáveis e que pensam possuir idéias ou palavras desconhecidas de todos, essas pessoas, se pudéssemos abri-las, só encontraríamos nelas o vazio. Para um homem, mesmo para um sábio, instruir-se sem cessar nada tem de vergonhoso. E mesmo se deixar de se obstinar (A, p. 98).

Entretanto, no final, depois de escutar o profeta Tirésias e o Coro, a convicção de Creonte sobre a correção e justiça de sua ação parece ter desaparecido. Sente uma preocupação súbita pela ira dos deuses, e decide renunciar à resolução. "Está bem, isso me custa, mas eu renuncio a minha resolução. É em vão que a gente se bate contra o Destino" (A, p. 114). E desse modo, vai com os soldados enterrar Polinices e libertar Antígona da prisão. Mas, quando chega à caverna, é tarde demais. Antígona está morta e Hernão diante de seu pai, comete suicídio.

Como vimos, o conflito em Antígona não é apenas entre a família e o Estado, mas, num âmbito mais amplo, um conflito entre as leis divinas e humanas. Como A. C. Bradley diz no seu artigo, "Antígona perdeu a vida pela sua defesa absoluta da família contra o Estado; Creonte violou a santidade da família, e em troca viu o seu próprio lado posto em ruínas. Mas nesta catástrofe, nem o direito da família nem o do Estado foi negado; o que foi negado foi o caráter absoluto de cada uma das reivindicações (Bradley, p. 74).

A reconciliação alcançada no final da peça, isto é, a "resolução de fatos éticos e substantivos específicos, que vão de um estado de contradição até à sua harmonia verdadeira" (H., p. 73), é, como assinala Hegel, de tipo objetivo: os indivíduos comprometidos no conflito, relativamente à sua vida concreta ou objetiva, aparecem em cada caso envolvidos em uma totalidade, de forma que ficam fundamentalmente sob o poder daquilo contra o qual lutam e conseqüentemente infringem aquilo que, de acordo com a sua própria vida essencial, deveriam respeitar" (H., p. 73). Antígona vive sob a autoridade política de Creonte; ela mesma é filha de rei e noiva de príncipe, portanto obrigada a obedecer às leis do Estado. Creonte, por sua vez, é pai e marido, e como tal espera-se que respeite os laços de família. Conseqüentemente, encontra-se "imamente na vida de ambos aquilo que cada um respectivamente combate" (H., p. 73), e eles são destinados por aquele elemento que se acha enraizado no seio da sua própria existência social. Antígona morre antes de poder aproveitar aquilo que ela

tanto anela como noiva e Creonte é castigado com os suicídios de seu filho e sua mulher, o último em consequência da morte de Hernão.

Ao falar do Coro como elemento indispensável da tragédia clássica, Hegel estabelece uma comparação entre esta e a tragédia moderna, fundado no fato de que a última não requer a presença daquele elemento, "porque as suas ações não dependem desta base essencial, e sim da vontade pessoal e da personalidade, não menos do que da contingência aparentemente externa de acontecimentos e circunstâncias" (H., p. 66). O verdadeiro assunto da tragédia moderna, a finalidade ou paixão que conduzem à ação, e o conflito que surge, é segundo Hegel, pessoal: trata-se dos personagens particulares com a sua luta e o seu destino. Este assunto não deriva, como no caso da tragédia clássica, de uma identificação dos personagens com as forças éticas, tais como a família e o Estado, mas antes dos próprios personagens como forças isoladas.

Desta subjetividade, ou seja, da ênfase sobre o caráter dos personagens, que é para Hegel o traço básico não apenas da tragédia moderna, mas da arte moderna em geral, dependem os demais aspectos que revelam a tragédia moderna. Alguns destes são, como Bradley assinala em seu artigo (Bradley, p. 3), a maior variedade de assuntos, um desenvolvimento mais profundo da caracterização, a introdução de personagens maus e um tipo diferente de reconciliação.

No que diz respeito à maior variedade de assunto, se a ênfase sobre a personalidade, "quase toda colisão fatal em que um personagem suficientemente marcante se acha envolvido pode oferecer material para a tragédia" (Bradley, p. 78). Para ficar com os mesmos exemplos citados por Bradley, "Calderón mostra o conflito entre o amor e a honra encarados como poderes que impõem obrigações; Schiller, nos seus últimos trabalhos, faz com que os seus personagens defendam os direitos da natureza contra a convenção, ou da liberdade de pensamento contra a prescrição;" Goethe, com o *Fausto*, "procura atingir em pensamento e ação uma união com o Absoluto." (Bradley, p. 72). É importante observar, entretanto, que neste caso, embora o assunto seja pessoal, porquanto não representa nenhuma instituição ou vínculo ético, o fim a que ele se propõe é sem dúvida alguma universal. No *Fausto* de Goethe, por exemplo, como o próprio Hegel assinala, um espírito de desilusão na perseguição da ciência, de um lado, e os recursos vitais de uma vida mundana e divertimentos terrenos, de outro, "oferecem uma vastidão de conteúdo que nenhum outro poeta dramático até hoje se aventurou a incluir na mesma composição". (H., p. 81).

O desenvolvimento mais profundo da caracterização é um substituto óbvio da ausência de identificação do personagem com um certo poder ético. Ninguém pode pensar em Antígona como uma força isolada, separada do seu conceito moral de relações familiares, mas, por outro lado, ninguém pode pensar num personagem

shakesperiano como o representante de uma destas forças. A força que compele os heróis da tragédia moderna a agir é "a experiência interior do seu coração e emoções individuais ou as qualidades particulares da sua personalidade, que insiste em satisfazer-se" (H., p. 82). E como estes impulsos são de tipos variados, e dependem totalmente dos próprios indivíduos, o seu caráter é assim muito mais desenvolvido que o das figuras da tragédia clássica. Os personagens da tragédia grega são indivíduos genuínos, mas estão longe de ter a complexidade dos personagens shakesperianos.

A introdução de personagens maus na tragédia moderna é outro traço que procede diretamente da não identificação dos personagens com as forças morais que governam o mundo. A ação de um personagem na tragédia moderna não pode mais ser justificada pela necessidade da própria ação. Se se pensar em Lady Macbeth comparando-a com Clitemnestra, vê-se logo que a primeira não tinha nenhuma queixa contra Duncan como a última tinha contra o marido. O mal que em muitos casos compele o personagem à ação não é mais necessariamente uma obrigação imposta por uma força ética, mas antes uma força interna, encontrada na sua própria personalidade. A força que leva Creonte a causar a morte de Antígona, plenamente justificável em si mesma, não existe no caso de Macbeth. O último é levado a agir simplesmente pela ambição, pela atração da coroa.

A falta de justificativa no propósito dos personagens é compensada, entretanto, na tragédia moderna, pela grandeza da personalidade do herói. Estes nunca são exclusivamente maus ou exclusivamente bons, mas seres complexos que encerram em si mesmos ambas as qualidades opostas. Um personagem como Iago, que é quase essencialmente mau, nunca ocupa nestas tragédias uma posição central; nunca é um herói.

Hegel não é muito explícito quando trata o papel da reconciliação na tragédia moderna. Entretanto, pode-se ver pelas suas breves anotações que esta também está relacionada com a subjetividade e a ênfase sobre os personagens. Embora na tragédia moderna sintam-se que há também uma certa justiça, esta é de tipo diferente da que aparece na tragédia clássica. É necessariamente, em parte, mais abstrata, por causa da diferenciação mais próxima dos fins e dos personagens e, em parte, de uma natureza mais fria e mais criminal. Nas palavras de Bradley, como o fim perseguido pelo herói é apresentado "antes como o seu fim particular do que como algo correto ainda que parcial", então, "a catástrofe aparece como a reação, não de uma totalidade ética indivisível, mas simplesmente do universal que se volta contra um particular por demais pretensioso" (Bradley, p. 79).

Este sentimento de reconciliação é, entretanto, incompleto. Como a concentração de nosso interesse recai sobre os indivíduos, esperamos algum tipo de reconciliação dentro do próprio personagem

gem. E esta, de acordo com Bradley, pode assumir muitas formas diferentes, dependendo da história e do caráter do herói. Pode ser um mero reconhecimento da justiça de sua queda, a sensação de que está trocando o seu ser terreno por uma felicidade, indestrutível, ou ainda a fidelidade à liberdade e força de vontade, a despeito das potências que o esmagaram até à morte.

\* \* \*

Se tomarmos o *Macbeth* de Shakespeare, um dos mais perfeitos exemplos de tragédia moderna, e o compararmos à *Antígona*, veremos que a maioria das diferenças apontadas acima entre a tragédia clássica e a moderna são de fato altamente significativas.

Quanto à subjetividade encarada aqui como "a ênfase posta na personalidade e não no "todo" que ela representa", o centro de interesse em *Macbeth* recai indubitavelmente sobre as figuras dos dois personagens principais, ou sejam, o herói e a heroína *Macbeth* e *Lady Macbeth*.

A importância da caracterização de *Macbeth* já é sugerida na cena de abertura da peça, quando as feiticeiras, depois de mencionar que há uma batalha envolvendo *Macbeth* e de marcar um encontro para o final desta batalha, irrompem com as seguintes palavras:

O bem, o mal,  
— É tudo igual:  
Depressa, na névoa, no ar sujo sumamos!<sup>4</sup>

Na terceira cena, quando *Macbeth* aparece em pessoa pela primeira vez, é com palavras semelhantes que ele começa o diálogo com Banquo: "Um dia assim tão feio e tão bonito/Não vi jamais" (B., p. 833). A insistência sobre estas palavras constitui uma chave para a compreensão da personalidade do herói que é marcada exatamente pela oposição entre o bem e o mal.

O lado mau de *Macbeth* é em geral representado por sua ambição e egocentrismo. Quando as feiticeiras, no ato I, 3, chegam e o saúdam primeiro como Barão de Glamis, depois profeticamente como Barão de Cawdor, e finalmente como *Macbeth*, "que rei sereis um dia" (B., p. 834), a reação de *Macbeth* revela que aqueles pensamentos não eram novos para ele, mas ao contrário, já existiam no mais profundo de sua mente. *Macbeth* primeiro tenta inquirir mais as feiticeiras, mas depois que elas desaparecem, ele não parece absolutamente duvidar da validade da aparição. Enquanto Banquo pergunta: "Estavam mesmo aqui estas criaturas/

4. Usamos a tradução de Manuel Bandeira: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958. 2v. — A citação é do Ato I, cena 1, op. cit. vol. I, p. 828. (Doravante, esta obra será citada como B.)

de que falamos? ou teremos ambos/comido da raiz que faz perdemos/a razão?" (B., p. 835), *Macbeth* está cinicamente preocupado com o resultado das profecias: "Serão reis os vossos filhos". (B., p. 835). Pouco depois disso, os cortesãos chegam, em nome do rei, para felicitá-lo pelo sucesso nas batalhas e anunciam que o título de Barão de Cawdor foi outorgado a *Macbeth*. Intrigado com a realização imediata da primeira profecia, *Macbeth* depois de dizer à parte, "Tane de Glamis, Tane de Cawdor... E o melhor virá depois" (B., p. 837), vira-se para Banquo e, como que para afastar suspeita de si próprio, recorda-lhe a previsão sobre os seus descendentes.

No seu primeiro soliloquio, situado no final desta cena, *Macbeth* revela a luta que se trava em sua mente:

Duas

Verdades foram ditas, como prólogos  
De bom augúrio ao ato culminante  
Do imperial tema.

(A Ross e Angus):

Obrigado, senhores.

(à parte)

Esta insinuação sobrenatural  
Não pode ser má, não pode ser boa.  
Se má, porque certeza de sucesso  
Me dá neste começo de verdade?  
Pois sou Tane de Cawdor. E se boa,  
Porque assim cedo à imagem pavorosa  
Que os cabelos me eriça e faz meu firme  
Coração palpitar contra as costelas,  
Fora do que é normal na natureza?  
Os temores presentes são mais fracos  
Do que as horríveis imaginações.  
Meu pensamento, onde o assassínio é ainda  
Projeto apenas, move de tal sorte  
A minha simples condição humana,  
Que as faculdades se me paralisam  
E nada existe mais senão aquilo  
Que não existe. (B., p. 838)

Embora as suas últimas palavras sejam uma espécie de decisão para deixar o destino comandar-lhe a vida, "Venha o que vier O tempo e a hora saberão correr" (B., p. 839), fica claro através do soliloquio que esta não é a maneira como ele irá agir, "Meu pensamento, onde o assassínio é ainda/projeto apenas, move de tal sorte/ A minha simples condições humana,/ Que as faculdades se

me paralisam/E nada existe senão aquilo/Que não existe (B., p. 838). Finalmente, quando Duncan anuncia a visita a Macbeth em seu castelo, o último já decidiu agir conforme a profecia, matando o rei.

Como se pode ver, as feiticeiras em **Macbeth** são apenas a incorporação das próprias ambições malévolas do herói. Elas o surpreendem, não por causa da novidade das profecias, mas porque lêem e revelam o que está no seu espírito. As ações de Macbeth não são forçadas de maneira alguma por nenhum tipo de instituição ética. Procedem, e isto é certo, do mal que existe dentro dele, que é parte do seu próprio caráter.

Mas Macbeth não é apenas um personagem mau. O seu lado bom é também mostrado no começo da peça, através da coragem e força de um general (não é sem forte razão que o rei o elogia e premia com um novo título), e mais tarde pela disposição em aceitar sua culpa sem lamentações, e pela decisão com que leva a cabo suas ações.

Macbeth hesita antes de cometer seu primeiro crime. Sabe que deve fazê-lo se quiser realizar o sonho de tornar-se rei, mas está ciente do fato de que, uma vez comprometido com esta ação, terá renunciado, por outro lado, à sua paz de espírito, que jamais recuperará. Em sua hesitação, é Lady Macbeth quem o instiga a executar o crime.

Escarnece dele a princípio, põe em dúvida o seu amor por ela, e finalmente o acusa de covardia:

Estava bêbada

Tua anterior esperança? Porventura  
Dormiu depois para acordar agora  
E olhar, pálida e verde, o que fizera  
Tão livremente? Desde já me ponho  
A duvidar de teu amor. Tens medo  
De ser na ação e no valor o mesmo.  
Que és no desejo? Queres aquilo  
Que estimas como o ornato da existência,  
E te mostras em tua mesma estima  
Um covarde, dizendo "Não me atrevo"  
Depois de "Quero", como o pobre gato  
Do provérbio, que quer comer o peixe  
Mas sem molhar as patas? (B., p. 849-50)

Mais tarde, entretanto, depois que Duncan foi assassinado, Macbeth não mais hesita. Sabe agora que todo o sangue que cobre as suas mãos não pode ser lavado nem mesmo por todo o grande oceano de Netuno (sic), e que a sua paz de espírito foi-se para sempre.

Pareceu-me

Ouvir bradarem: "Desperta! do vosso  
Sono! Macbeth trucidou o sono!" — O sono  
Inocente, o sono dissipador  
Das preocupações, morte da vida  
De cada dia, banho após a dura  
Labuta, bálsamo de almas doridas,  
Principal alimento no banquete  
Da grande natureza! (B., p. 858)

Macbeth engajou-se no crime e agora não pode interromper o curso dos acontecimentos ou virar-lhe as costas. Assim, mata as sentinelas para torná-las mais suspeitas, e planeja sozinho o assassinato de Banquo, que parecia suspeitar dele, e cujos descendentes, segundo as feiticeiras, deveriam tornar-se reis.

Macbeth está consciente de sua culpa e não tenta, em momento algum, inocentar-se. Sente um grande remorso, que pode ser observado pela sua referência a Duncan logo depois do assassinato, e especialmente pela aparição do espírito de Banquo durante a cena do banquete. Entretanto, isto não o leva a arrepender-se. Tudo o que Macbeth tem em mente é manter o seu poder como rei, e seus esforços são todos dirigidos a pôr um fim em tudo aquilo, ou aquele, que possa constituir-lhe obstáculo. É assim que vai procurar Macduff e que, ao saber de sua fuga para a Inglaterra em busca de auxílio para restaurar a paz e a segurança na Escócia, decide tirar vingança, matando Lady Macbeth e filhos. Com a mesma obsessão em mente Macbeth vai visitar as feiticeiras em sua caverna e, no final da peça, prepara um imenso esquema de defesa contra as tropas de Macduff e Malcolm (o filho de Duncan que havia fugido para a Inglaterra após a morte do pai).

Neste momento, Macbeth está praticamente derrotado, mas de maneira alguma convencido disto. Embora saiba que as tropas inimigas estão marchando contra a Escócia, e que uma grande parte da sua defesa desertou para aderir-lhes, está apegado às palavras das feiticeiras, segundo as quais ele jamais seria subjogado antes que o Bosque de Birnam marchasse contra o Monte Dunsinane e nunca seria ferido por ninguém nascido de mulher. As profecias, no entanto, tinham um duplo sentido que Macbeth não percebera, e o erro de sua interpretação então se revela: os soldados camuflados de galhos de árvore avançam para Dunsinane. Apesar disso Macbeth não desiste. Reúne as tropas e investe contra o inimigo.

A coragem e dignidade do herói é enfatizada mais uma vez nesta batalha final. O castelo é sitiado e Macduff entra procurando Macbeth. Este rejeita a idéia de suicídio e, ao lutar contra o inimigo, relata-lhe a última parte da profecia das feiticeiras. Macduff, porém, retruca-lhe dizendo que nascera de um cadáver, pois sua mãe morrera antes de lhe dar à luz, e, imediatamente, mata Macbeth.

O conflito em *Macbeth*, pelo que acabamos de ver, não é do tipo que envolve dois poderes éticos opostos, e sim o conflito de um indivíduo tentando impor-se à uma instituição ética, representada pelo Estado. Embora a afirmação de Hegel a respeito do conflito trágico (que a tragédia retrata um conflito entre dois poderes éticos igualmente justificáveis) seja bastante geral a ponto de poder incluir mesmo os numerosos casos em que nenhuma finalidade essencial ou universal entra em choque, isto é, aqueles casos em que o interesse se centra sobre as personalidades, Bradley, em seu ensaio, a considera insatisfatória, e propõe outra que, a seu ver, melhor inclui os vários tipos de tragédia moderna. Para ele, "a tragédia retrata uma auto-divisão e auto-desperdício do espírito, ou uma divisão do espírito envolvendo conflito e desperdício". Está implícito nisso, como ele próprio diz, "que em cada lado do conflito há um valor espiritual" (Bradley, p. 86). Pretender que esta proposição possa ser usada para substituir a de Hegel parece-nos um tanto forçado. Se a idéia de Hegel é insuficiente com relação à tragédia moderna, porque dá a impressão de que esta é simplesmente a decadência de uma forma antiga mais ideal, Bradley, por outro lado, parece colocar muita ênfase sobre a personalidade do herói, ou seja, precisamente sobre aquele aspecto que, segundo Hegel, caracteriza a tragédia moderna. Entretanto, a validade desta afirmação não pode de maneira moderna. Entretanto, a validade desta afirmação não pode de maneira alguma ser negada. Se considerarmos *Macbeth*, por exemplo, como oposto aos outros dois personagens que lutam contra ele (digamos *Macduff* e *Malcolm*), será fácil aceitar que ambos os lados têm um aspecto bom não em quantidade igual, "mas o suficiente para dar a impressão de desperdício espiritual" (Bradley, p. 87)<sup>5</sup>. E é por causa deste aspecto bom que *Macbeth* não é a abstração chamada um criminoso, que tem exatamente aquilo que merecer, e sim um herói trágico, e que o seu conflito contra forças de indubitável valor espiritual é sem dúvida alguma um conflito trágico.

Na mesma linha que Bradley modifica a afirmação de Hegel sobre o conflito, introduz uma modificação no que concerne à reconciliação. É importante assinalar, contudo, que ele está tratando aqui especificamente dos casos em que se alcança a reconciliação por meio da catástrofe. Bradley deixa de lado as referências de Hegel aos fins éticos ou universais, ou do papel da justiça na catástrofe e diz que "do mesmo modo que a ação trágica retrata uma auto-divisão ou conflito interno do espírito, a catástrofe ocasiona a anulação violenta desta divisão ou conflito" (Bradley, p.

5. É importante assinalar que Bradley utiliza o termo **bom** no sentido de tudo aquilo que tem valor espiritual, não apenas beleza moral, e que o seu oposto **mau** é usado da mesma forma.

90). Esta afirmação, todavia, não é satisfatória, pois, como o próprio Bradley reconheça, a catástrofe tem dois aspectos — um negativo e um afirmativo — e o último não pode de modo algum ser ignorado, porquanto é a fonte do nosso sentimento de reconciliação, qualquer que seja a forma que assuma. Desse modo, propõe ainda outra definição que descreve a catástrofe como "a violenta auto-restituição da unidade espiritual dividida" (Bradley, p. 91). Se pensarmos novamente em termos de *Macbeth*, o herói, movido pelo lado mau, que constitui o seu patos, tentou impor a sua vontade pessoal ao Estado, e tornou-se um tirano. Entretanto, o mesmo aspecto maléfico que o levou a alcançar o objetivo — possuir a coroa — foi o que lhe provocou a queda: o massacre de *Lady Macbeth* e os filhos fez com que toda a Escócia se voltasse contra ele. Mas a reconciliação no seu caso não provém apenas do "universal que se volta contra um particular por demais pretencioso". Ela também funciona dentro do próprio personagem, e pode-se dizer que assume a forma de reconhecimento, da justiça de sua queda. Quando *Macbeth* recebe a notícia de que sua mulher morreu, reage com uma reflexão sobre a brevidade e transitoriedade das ambições e da vida humana.

É morta... Não devia ser agora.  
Sempre seria tempo para ouvir-se  
Essas palavras. Amanhã, volvendo  
Trás amanhã e trás amanhã de novo.  
Vai, a pequenos passos, dia a dia,  
Até a última sílaba do tempo  
Inscrito. E todos esses nossos ontens  
Têm alumiado aos tons que nós somos  
Nosso caminho para o pó da morte.  
Breve candeia, apaga-te. Que a vida  
É uma sombra ambulante; um pobre ator  
Que gesticula em cena uma hora ou duas,  
Depois não se ouve mais; um conto cheio  
De bulha e fúria, dito por um louco,  
Significando nada. (B., p. 938)