

# ***Páthos e Estranhamento em The Ambassadors de Holbein e Macbeth de Shakespeare***

**Carlos Roberto Ludwig<sup>1</sup>**

**Resumo:** Esse artigo analisa o páthos e o sentimento de estranhamento frente às conquistas dos séculos XVI e XVII que aparece representado na arte do período. Para tanto, serão analisadas as obras *The Ambassadors*, de Holbein, e *Macbeth*, de William Shakespeare, considerando o estranhamento frente às conquistas e novas descobertas da época. Em seguida, será discutida a questão do páthos, tomando como base as considerações de Hegel. Nesse sentido, depois de alcançar seus desejos, conquistar o poder, Macbeth sente-se impotente diante de seus atos, numa atitude de negação da vida e de sua capacidade de aceitar a morte diante do assombro das conquistas humanas. A expressão da dor e da perda se dá pelo páthos e o desespero no final da peça.

**Palavras-Chave:** Estranhamento; páthos; *The Ambassadors* de Holbein, *Macbeth* de Shakespeare.

## **Pathos and Weirdness in The Ambassadors by Holbein and Macbeth by Shakespeare**

**Abstract:** This essay intends to analyze pathos and the feeling of weirdness face to the conquests in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, which are represented in the arts in that age. Thereto, I will analyze the works *The Ambassadors*, by Holbein, and *Macbeth*, by William Shakespeare, taking into account the weirdness face to the conquests and new discoveries of the age. After that, I will discuss the issue of pathos, basing the discussion on Hegel's considerations about it. In that sense, after achieving his desires, conquering power, Macbeth feels powerless face his own acts, in an attitude of denegation of life and his capability of accepting death face to the wonder of human conquests. The expression of pain and loss is done by pathos and despair at the end of the play.

**Key-Words:** Weirdness; pathos; *The Ambassadors* by Holbein; *Macbeth* by Shakespeare

## **INTRODUÇÃO**

Assim como perpassamos por uma era de mudanças e de descobertas científicas impressionantes e numerosamente esplêndidas, podemos olhar para o outro momento histórico em que o acúmulo de conhecimentos, descobertas científicas e descobertas marítimas também ocasionaram certo assombro: os

---

<sup>1</sup> Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Textura	Canoas	v. 19 n.39	p. 221-239	jan./abr. 2017
---------	--------	------------	------------	----------------

séculos XVI e XVII. Mas tais descobertas científicas e marítimas não ocorrem sem seus impactos: há um notável estranhamento que se propaga como elemento o qual parece não haver mais nada além do alcance humano. Tal estranhamento é algo que toca (e tocou) o humano frente a esse acúmulo excessivo de informações e avanços tecnológicos. Tanto na ciência quanto na arte as invenções e criações assinalam rupturas e contrastes, inovações e retornos na tradição e, sobretudo, mutações substanciais que apontam não só para as transformações internas da ciência e da arte, mas também mudanças nos modos de ver, sentir e pensar o mundo em mutações.

Frente tantas mudanças e descobertas, vale lembrar que o estético assimila, de certa forma, a realidade concreta para formar a obra de arte. Ora, ele não só toma elementos concretos, mas se torna um desses elementos que configuram a realidade cultural, ideológica e social de uma determinada época. Assim, a realidade concreta e o a dimensão estética estão intimamente ligados, tornado-se consequentemente interdependentes entre si, como assinala Baxandall, em sua obra *O olhar renascente* (1991). Elementos da cultura, do pensamento, da ciência e dos embates sociais estão imbricados na obra de arte. Mais do que isso, a obra de arte sempre foi objeto modulador da sensibilidade e da subjetividade estética ao longo da história da humanidade, conforme defende Baxandall e como sugerem Hegel (2005) e Auerbach (2001). Exemplo dado por Baxandall (1991) é nossa noção de perspectiva na arte. Artistas como Da Vinci e Michelangelo criaram, a partir de precisos e sofisticados cálculos matemáticos, a noção de perspectiva em suas obras de arte, o que se tornou habitual à nossa sensibilidade apenas com a passar dos séculos.

Nesse sentido, nota-se que a obra de William Shakespeare apresenta a fusão de elementos sociais e culturais assimilados pelo estético que permite vermos que o alcance da criação artística toca algo não só no campo da literatura, mas das artes, da filosofia e das ciências em geral. A obra de Shakespeare aborda constantemente as angústias humanas, os medos e os assombros percebidos pelo homem renascentista frente às grandes descobertas.

## **O CONCEITO DE *PÁTHOS* NA VISÃO DE HEGEL**

Consoante Hegel (2005), um dos exemplos mais densos, complexos e vivos, é o caráter de Hamlet e Macbeth que apresenta diversas modulações do *páthos* e do caráter. Em particular, isso aparece no seu primeiro solilóquio de

Hamlet, “O, that this too too solid flesh would melt / Thaw and resolve itself into a dew!”<sup>2</sup> (SHAKESPEARE, 2007, p. 673). Esse solilóquio poderia ser considerado o primeiro exemplo de mimesis da subjetividade no Ocidente, algo nunca representado desse modo até então. Nele Hamlet revela seu ódio contra Cláudio, mas muito mais com a intuição de que há algo de errado na Dinamarca e de que há algo deturpado e perverso nas relações humanas e políticas do reino em toda a peça. Mesmo sentindo adesão às suas angústias, o público pode reprovar sua incapacidade de cumprir o juramento ao Hamlet pai. Aí reside o caráter ambíguo, complexo e modulado de Hamlet, pois não é representado através de traços planos, mas como um indivíduo expressando suas inquietudes e aflições.

Hegel argumenta que o caráter deve ser uma “síntese do particular e do subjetivo”, deve ser representado numa forma determinada e possuir aí “força e fixidez de um *páthos* sempre igual a si próprio” (HEGEL, 2005, p. 241). Se não há essa unidade, os diversos elementos de sua multiplicidade se dispersam, caracterizando-se pela carência de ideias e sentimentos. É a harmonia e a unidade que a individualidade realiza consigo mesma que garantem seu traço divino e infinito, e é, nesse sentido, a fortaleza e a firmeza que fornecem a determinação do caráter, fazendo com que a personagem aja por iniciativa própria. É o caso de Hamlet após o quarto ato, e também Macbeth, principalmente depois de matar Duncan, quando parece não mais precisar da força de Lady Macbeth. Ambos parecem ganhar força com a ação e com as atribuições em seus dilemas. Como assinala Hegel sobre isso,

O que, precisamente, é notável em Shakespeare é a integridade dos caracteres até no aspecto da grandeza formal ou no da firmeza na maldade. Hamlet é, decerto, um caráter indeciso; a sua indecisão não incide, porém, sobre o que se deve fazer, mas sim sobre a maneira como há de fazer aquilo que se propõe. (HEGEL, 2005, p. 244)

Assim, o elemento essencial do caráter, para Hegel, é constituído por um *páthos* determinado num indivíduo de riqueza interior; esta riqueza deve impregnar o *páthos* de maneira que seja ela a representação em uma obra de arte. A predileção de Hegel pela obra de Shakespeare se dá principalmente pela complexidade e ambiguidade com que Shakespeare modelava suas

---

<sup>2</sup> Oh, que essa carne tão tão sólida pudesse se desmanchar / Dissolver e resolver em um orvalho!

personagens, o que servia aos propósitos específicos da *Estética* para Hegel. Como será visto adiante, a consciência e ambiguidade das situações são determinantes sobre o caráter do indivíduo nas peças de Shakespeare, de modo que impregna o *páthos* das personagens, trazendo à tona a riqueza e a complexidade do caráter desses indivíduos de forma viva e comovente.

Para Hegel, o *páthos* e o caráter do herói são centrais para a representação poética. Hegel assinala que o primeiro é o centro e o domínio da arte, na medida em que consegue compreender a totalidade do sujeito e adensar sua particularidade (individualidade). Designa as “potências gerais que não se manifestam apenas na sua independência, mas também residem vivas no peito humano” (HEGEL, 2005, p. 234), ou seja, constitui-se parte da expressão dos sentimentos humanos, uma parte do todo, que constitui o caráter, uma totalidade. Hegel assinala que *páthos* não pode ser traduzido e definido por “paixão”, no sentido de expressão de sentimentos exagerados como o patético,<sup>3</sup> visto que paixão designa algo de insignificante, baixo e vil, como quando se diz que “não se deve ceder às paixões humanas” (HEGEL, 2005, p. 234). Hegel assinala que o *páthos* carrega um sentido mais elevado, não “lamentável” ou “egoísta”, pois, trata-se de um “poder da alma, legítimo em si, um conteúdo essencial da racionalidade e vontade livre”. Como exemplos, Hegel cita o amor sagrado de Antígona por Polinices como *páthos* no sentido grego da palavra e também o exemplo de Orestes que mata sua mãe, não influenciado por impulsos interiores, vis e mesquinhos, o que é chamado de paixões, mas movido por um *páthos* motivado e refletido, legítimo e justificado, portanto. É entendido como o “conteúdo essencial e racional” que envolve a alma humana, deixando-a absorta em si mesma.

Hegel defende então que o *páthos* é domínio por excelência da arte, é o “centro verdadeiro”, é por ele que arte atua sobre o espírito do expectador, calando fundo na alma. Apresenta algo de racional e elevado, precioso, comovendo o expectador, porque tem um “poderoso papel na existência humana” (HEGEL, 2005, p. 234). Nesse sentido, a ambientação natural, o cenário e a natureza representados na obra de arte servem como acessórios que apoiam a ação do *páthos*. A arte, portanto, deve utilizar-se da natureza apenas como meio simbólico e acessório para dar-lhe realce a fim de comover seu público. Se arte tem como fim comover, Hegel reitera que somente a expressão patética deve ser genuinamente capaz disso, pois outros sentimentos

---

<sup>3</sup> O sentido de patético atribuído aqui é sempre relativo ao *páthos*.

como as paixões e as vilanias não o constituem e, portanto, não são elevados, porque não pertencem ao espírito. Assim como o *páthos* não deve pertencer a sentimentos baixos, no cômico e no trágico não deve ser tampouco “uma simples estultícia nem um capricho” (HEGEL, 2005, p. 235). Hegel critica aqui os poetas contemporâneos que criam obras repletas de “devassidão de invenções fantásticas e falsas”, não sendo consideradas naturais ao *páthos* em si. Hegel parece estar em concordância com as noções de necessidade e verossimilhança aristotélicas como essenciais e naturais à representação do *páthos* como genuíno de um espírito elevado.

No entanto, uma vez que se trata de um sentimento genuíno, reflexivo e ponderado, Hegel nega que tudo que seja relativo ao conhecimento teórico e analítico e às investigações científicas carece de tal sentimento, não constituindo objeto de representação artística verdadeira. Assim também, as convicções teológicas e religiosas não entram no registro do *páthos*, embora por vezes apareçam concepções religiosas na arte. Por isso, não pode ser conteúdo da ação, por não pertencer ao humano em si, mas exclusivamente ao divino e, portanto, não pode ser exteriorizado porque é absoluto.

Hegel assinala também que só um espírito nobre pode expressar neste sentimento toda a sua riqueza da interioridade, alcançando as formas mais perfeitas. No entanto, isso não é atingido por um espírito reflexivo, afeito às reflexões, pois, para Hegel, o que só se expressa por eloquência e verbosidade é contrário ao *páthos* genuíno e verdadeiro. Assim, deve ser a “representação de um espírito rico e total” (2005, p. 237), o que está intimamente relacionado a outro aspecto da ação, o do caráter.

O caráter, para Hegel, constitui o ponto crucial da representação artística, pois nele se encontram fundidos, como partes de sua totalidade, a ação em si, o *páthos* e a individualidade humana. Pois a ideia como ideal, a ideia que tomou forma acessível à representação e à percepção sensíveis, constitui a individualidade verdadeiramente livre, exigida pelo ideal, e deve se manifestar como generalidade e particularidade concreta e como “centro de fusão” desses aspectos, constituintes de uma unidade em si mesmo. Para tanto, Hegel parte das “potências *gerais substanciais* da ação” (HEGEL, 2005, p. 237), que, para se realizarem, necessitam da *individualidade* humana, na qual toma a “forma patética da emoção” (HEGEL, 2005, p. 237). Como Hegel assinala,

o caráter geral destas potências deverá, nos indivíduos particulares, contrair-se para se tornar totalidade e particularidade. Esta totalidade é a do homem na sua espiritualidade concreta, com a sua subjetividade, é a individualidade humana total em si, como caráter. (HEGEL, 2005, p. 237)

Nesse sentido, a arte é capaz de estabelecer nexos sutis entre o humano e divino, a fim de ascender às formas mais perfeitas, divinas e completas, expressas numa forma individualizada.<sup>4</sup> “Nisso consiste a totalidade do caráter, e o seu ideal reside na vigorosa riqueza e no poder de síntese da subjetividade”. (HEGEL, 2005, p. 237).

Hegel destaca que, ao analisar o caráter, três aspectos devem ser levados em consideração. Primeiro, deve-se ter em mente o caráter como “individualidade total, enquanto riqueza do caráter como tal” (HEGEL, 2005, p. 238). Segundo, essa totalidade, porém, deve ser considerada como particularidade e o caráter deve ser determinado. Terceiro, o caráter, *uno* em si mesmo, constitui com esta determinação, “um ser-para-si subjetivo”, afirmando-se como “caráter *firme e estável*” (HEGEL, 2005, p. 238).

O *páthos* não aparece mais como o centro da representação, mas como uma das partes do caráter. É que o *páthos* humano não é constituído por “*um só Deus*”, mas a alma humana é vasta e possui todas as potências divinas fundidas em seu espírito. É nessa riqueza que o caráter se afirma como uma totalidade, sem deixar de ser em si próprio. Hegel exemplifica com o caráter de heróis como Aquiles e Ulisses. Essas personagens apresentam caráter múltiplo e completo, pois apresentam forças e fraquezas humanas fundidas em si, sem que seu caráter caia em paixões vis e egoístas. São em si mesmos homens completos, viventes, um “*mundo em si mesmo*”, “*não a abstração*”

---

<sup>4</sup> Sobre esse traço da arte, cf. p. 230, onde Hegel assinala que “A relação ideal verdadeiramente poética consiste na identidade dos deuses e dos homens que deve ser manifesta até quando as potências gerais são representadas como independentes e sem nada terem de comum com a individualidade dos homens e com as paixões dele. O conteúdo dos deuses deve revelar-se claramente como o conteúdo dos indivíduos mesmos, de tal modo que, por um lado, as potências dominantes apareçam como individualizadas em si e para si e que, por outro lado, embora sejam exteriores ao homem, se apresentem como imanentes ao seu espírito e ao seu caráter. A função do artista consiste, pois, em conciliar esta aparente oposição ou, antes, em criar umnexo sutil entre as potências gerais e o homem, mostrando claramente que o ponto de partida se acha na alma humana e, ao mesmo tempo, que nela se exerce o poder do geral e do essencial apresentados numa forma individualizada” (HEGEL, 2005, p. 230)

alegórica de um traço isolado” (HEGEL, 2005, p. 239). Há uma aura que envolve o caráter desses heróis que, ao mesmo tempo em que agem com crueldade, não perdem o encanto poético. É essa multiplicidade que proporciona ao caráter tal encanto. Mas tal plenitude e riqueza devem ser apresentadas em um ser indivisível, não em um conjunto de qualidades reunidas ao acaso, que não se relacionam porque não têm nexos, firmeza e coesão. A alma deve condensar os mais diversos traços humanos, uma “subjetividade concentrada em si próprio, que não se desvia, nem se dispersa” (2005, p. 239).

A arte não deve limitar-se a essa totalidade, mas necessita de determinação para alcançar o ideal. Para Hegel, a “determinação se dá quando um *páthos* particular se torna o traço de caráter essencial, que domina todos os outros, e leva a fins, decisões e ações determinados” (HEGEL, 2005, p. 239), não devendo ser dominado pela simplicidade, a ponto de ser dotado de apenas um traço simples e puro de um determinado *páthos*, ou seja, abstrato e frio, carecendo de traços viventes da subjetividade de um caráter vivo e complexo. O caráter deve manter um traço dominante, mas não deve eliminar, dentro de si mesmo, todos os outros que dão a tonalidade viva do indivíduo, para que este não se apresente como “constrangido” em si, e que possa manifestar a riqueza inerente à sua interioridade.

Hegel exemplifica essa explanação com Romeu, de *Romeu e Julieta*, em que o sentimento patético principal é o amor por Julieta, que o impele a todas as ações. Contudo, ele não se limita a apenas esse traço, mas age em diversas situações como o duelo com Teobaldo, seu respeito para com o monge e seus pais. Hegel destaca que, apesar de as personagens apresentarem traços repulsivos, eles nos encantam de alguma forma, e é do ponto de vista da racionalidade que se nota que essas incongruências estão imbricadas no caráter próprio dessas personagens. O drama de Shakespeare cria tensões psicológicas que são evocadas através do *páthos* de heróis e heroínas como Macbeth, em seu discurso *Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow*; Lady Macbeth, na cena do sonambulismo; e Hamlet, no clássico solilóquio *To be or not to be*. Suas angústias são enfatizadas através da expressão patética aguçada pela linguagem poética cujas imagens sintetizam a dor, a perda, o desespero e angústia frente à morte.

Observa-se que Shakespeare está constantemente atento à criação do caráter das suas personagens, cujo *páthos* e a expressão interior revelam sua interioridade, sua complexidade, seus conflitos psicológicos e sua consciência.

Ele cria artifícios estéticos, como a exacerbação da linguagem metafórica e a expressão de sentimentos em momentos cruciais de sua obra, para sugerir variações psicológicas e modulações de caráter frente aos conflitos enfrentados pelos heróis de suas peças.

É possível notar, a todo o instante, de forma modulada, o deslocamento da tensão dos protagonistas para os fulcros dos embates políticos, históricos e psicológicos desencadeados no drama de Shakespeare. O drama de Shakespeare cria tensões psicológicas que são evocadas através do *páthos* de Macbeth, Lady Macbeth, Hamlet, Lear, Otelo, Richard III. Suas angústias são enfatizadas através da expressão de um *páthos* aguçado pela linguagem poética cujas imagens sintetizam a dor, a perda, o desespero e angústia frente à morte.

### **OS EMBAIXADORES DE HOLBEIN: ESTRANHAMENTO FRENTE ÀS NOVAS DESCOBERTAS**

Em *Macbeth*, de William Shakespeare, há uma atitude patente de estranhamento do herói trágico com relação a seu ato, logo após matar Duncan. Macbeth não consegue aceitar seu crime, mas, ao mesmo tempo, assombra-se frente à sua conquista, uma conquista que o priva do que lhe é mais caro: a tranquilidade de sua consciência. No entanto, esse estranhamento sentido por Macbeth não é algo incomum na Renascença. Tomemos como exemplo a obra *The Ambassadors*, de Holbein, pintada em 1533 (Fig 01).

Ela mostra, através dessa tela, a sensação de desconforto em relação às conquistas do mundo no período. Com o grande número de descobertas científicas e astronômicas e conquistas marítimas, não haveria como não sentir tal estranhamento devido à quantidade imensa de formas de se ver e sentir o mundo, bem como os assombros vistos no novo mundo. Os sentimentos de estranheza sobre as modulações da autoformação são perceptíveis nessa obra de Holbein. Para entender precisamente o caráter de estranhamento na época, façamos uma comparação desse estranhamento com a pintura *The Ambassadors*, de Holbein, pintada em Londres em 1533.



Fig. 01 – The Ambassadors, de Holbein (1533)<sup>5</sup>

Holbein pinta Jean de Dinteville, seigneur de Polisy e embaixador de Francis I e seu amigo Georges de Selve, que em breve será bispo de Lavour, que estão em pé ao lado de uma mesa com duas prateleiras. São jovens, bem sucedidos, cujos interesses e conhecimentos são representados elegantemente nos instrumentos de ostentação e do conhecimento da época, como o astrolábio, a bússola, os mapas, os compassos, os quadrantes. Esses instrumentos representam a alta tecnologia da época, ou seja, a astronomia, a náutica, a geometria. Temos também um alaúde e um jogo flautas que representam a música. Holbein pinta também um livro alemão de aritmética, um livro de Hinos alemão, em que é possível ver a tradução de Lutero do

---

<sup>5</sup>Fonte:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/88/Hans\\_Holbein\\_the\\_Younger\\_-\\_The\\_Ambassadors\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg/779px-Hans\\_Holbein\\_the\\_Younger\\_-\\_The\\_Ambassadors\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/88/Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg/779px-Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg)

“*Veni Creator Spiritus*” e uma Curta Versão dos Dez Mandamentos. O livro de hinos sugere mais que o interesse à Música, mas, segundo Greenblatt,

Sua presença no retrato dos dois importantes estadistas católicos pode assinalar a tentativa do rei francês, ao acelerar cnicamente a causa luterana na Inglaterra, para ampliar as tensões entre Henrique VIII e o imperador Carlos V, ou, alternativamente, pode marcar esse momento na história européia no qual ainda parecia possível para homens cultos de boa vontade que a Igreja Católica e os reformadores pudessem encontrar um consenso e resolver suas diferenças. (GREENBLATT, 1984, p. 17)

Dinteville e Selve são pintados no contexto das grandes conquistas e expectativas de sua época. Segundo Greenblatt (1984), a rica tapeçaria turca e o pavimento mosaico requintado sugerem o domínio do Quadrivium – Música, Aritmética, Geometria e Astronomia – e o Trivium – Gramática, Lógica e Retórica – que compõem as Sete Artes Liberais, implicadas na própria profissão das personagens. Eles possuem instrumentos que colocam o mundo em perspectiva – em *foco* – representando-o apropriadamente em perspectiva. O conjunto de instrumentos e objetos representa a Arte da Perspectiva. Segundo Greenblatt,

As esferas terrestres e celestiais, a espada e o livro, o Estado e a igreja, o protestantismo e o catolicismo, a mente como medidora de todas as coisas e a mente como uma força unificante, as artes e as ciências, o poder das imagens e o poder das palavras – estão todos conjugados na pintura de Holbein e integrados num *design* tão intrincado como o pavimento. (GREENBLATT, 1984, p. 18)

Todos esses elementos estão em consonância uns com os outros, numa relação aparentemente harmônica e correlata. No entanto, mais abaixo na pintura, aparece uma figura opaca e sombria, apagada, que se nos deslocarmos para a direita, num jogo perpendicular de perspectiva, se projeta e se revela a imagem de uma caveira. Vale notar que à direita da pintura há uma porta de saída obrigatória. O que estava em harmonia agora é dissonante, é rompido. Embora a imagem pareça dissonante, a caveira está integrada na pintura muito mais do que parece. A capa de Dinteville tem um broche com uma caveira e há um crucifixo semivisível à esquerda acima. Além disso, a caveira representa também um gesto de auto-ornamento e ostentação. Nesse sentido, o que estava oculto passa a ser visível. De acordo com Costa (2016, p. 25), assim como Édipo não via e passa a ver, como uma espécie de descobrimento e libertar-se

da cegueira, podemos afirmar que o movimento lateral que o espectador faz da frente do quadro para a sua lateral também é um jogo de descobrimento do que era invisível e de encobrimento do que era visto.

Greenblatt que sugere a pintura da caveira parece “muito mais imitada do que confirmada pela presença do grande *alien* que se intrometeu nesse mundo supremamente civilizado da conquista humana.” (1984, p. 18). A caveira atrai para si um elemento de dissonância – a corda arrebitada do alaúde, o que serve como um emblema para a idéia de discórdia. Ambas sugerem uma sutil, mas poderosa oposição para as forças da harmonia, reconciliação e conquista intelectual confiante e segura. (GREENBLATT, 1984, p. 18). A caveira é perturbadora e reveladora. Mas a representação da morte é mais forte que nos quadros da Idade Média: “a morte é afirmada não em seu poder de destruir a carne [...] ou no poder de causar horror, mas em sua inacessibilidade e ausência sinistra” (GREENBLATT, 1984, p. 19). A caveira anamórfica lança uma sombra sobre o pavimento elegante, o que demonstra sua substancialidade, no entanto, é uma sombra divergente da sombra das outras figuras da tela. Sua presença então é ao mesmo tempo afirmada e negada. (GREENBLATT, 1984, p. 19).

Ao mudarmos de perspectiva, a projeção da figura da caveira apaga a imagem dos outros elementos, personagens e toda a ostentação pintada na tela. Esse apagamento torna-se móvel conforme nos movimentamos frente ao quadro. Além disso, tudo na imagem é produto da cultura humana, não há flores, paisagens, plantas – com exceção da caveira. Para Greenblatt,

É somente quando alguém deixa esse mundo – literalmente quando se afasta da frente da tela para o lado – essa pessoa pode ver o objeto *alien* sozinho – a caveira. A caveira expressa a morte que o espectador, de fato, traz em si mesmo ao mudar de perspectiva, ao mudar sua face da pintura para o lado – mover-se alguns passos da frente da caveira apaga todos os outros objetos belamente representados. (GREENBLATT, 1984, p. 20)

A caveira é humana e completamente *natural* no sentido de ser o único objeto intocável pelo artifício humano. Se observarmos com atenção, as mãos e os rostos são impenetráveis, as poses e os pés das personagens parecem ser artificialmente pintados, distorcidos. As mãos parecem luvas deformadas, intencionalmente distorcidas: os rostos possuem uma impenetrabilidade teatral e intencional. “A caveira é então virtualmente única em sua inacessibilidade ao poder de formação humana, afirmada em todo o lugar na pintura”

(GREENBLATT, 1984, p. 20). A caveira é tratada esteticamente como o emblema do que resiste ao artifício, a negação da grandeza humana, a negação de todos os artifícios e conquistas humanas, a negação da possibilidade de o homem trazer o mundo em perspectiva. Ela assinala a efemeridade da vida, do domínio do mundo e do acúmulo do conhecimento como uma possibilidade de transcendência:

O efeito desses paradoxos é resistir a qualquer localização clara da realidade na pintura para questionar o próprio conceito de realidade situada, sobre a qual convencionalmente confiamos em nossos mapeamentos do mundo, para subordinar o sistema de signos que nós confiantemente usamos. . (GREENBLATT, 1984, p. 20)

A pintura apresenta o caráter da representação do espaço de forma paradoxal, ambígua e desconcertante, pois sugere que o que é estranho e desconcertante não é a presença da caveira, mas as construções, ornamentos e artifícios humanos modelados e colocados à disposição do homem. Consoante Greenblatt,

Pois a pintura insiste, passional e profundamente, no poder representativo da arte, seu papel central na apreensão e controle humano da realidade, até mesmo insiste, com persuasão fantástica, no caráter ficcional da chamada realidade completa e da arte que finge representá-la. [...] No mesmo momento artístico, o momento da passagem do centro da pintura para a periferia, a vida é apagada pela morte, representada pelo artifício. O não-lugar que é o lugar da caveira alcançou e tocou a realidade fenomenal, afetando-a com sua própria alienação. Jean de Dinteville e Georges de Selve, tão presentes para nós em sua substancialidade quase alucinatória, são revelados como pigmentos na tela esticada, um artifício de um ilusionista. Eles que parecem estar presentes diante de nós, não existem em nenhum lugar, existem então na utopia. (GREENBLATT, 1984, p. 21)

O sentido de estranhamento da pintura assinala que, assim como as conquistas humanas são acúmulos efêmeros, os modos de autoformação artificiais representados na pintura, as conquistas do conhecimento são completamente absurdas quando colocadas diante da morte. Assim também, as personagens de Shakespeare sentem tal estranhamento frente à morte e à perda de seus entes queridos.

## **PÁTHOS E ESTRANHAMENTO EM *MACBETH* DE SHAKESPEARE**

O estranhamento de Macbeth com relação a seu ato é patente na peça. Macbeth não se reconhece mais depois de cometer o assassinato e conquistar a coroa. Isso se configura como uma atitude de não aceitação e incapacidade de captar o alcance de seu ato. O desejo de domínio e conquista de Macbeth transfigura-se, não em insatisfação, mas num assombro pela monstruosidade e até pelo maravilhamento das conquistas humanas. Em *Macbeth*, esse estranhamento é sugerido no solilóquio *tomorrow, and tomorrow, and tomorrow* (SHAKESPEARE, 1997, p. 165). No fim de tudo, Macbeth vê o sentido da vida e da condição humana como uma transitoriedade terrena que não permite ficar registrada na memória, a não ser através da transcendência, mas que é breve como a luz de uma vela.

Existe algo de incompreensível e inexprimível nesse solilóquio de Macbeth, que não pode ser demonstrado através das palavras, mas apenas sugerido pela linguagem metafórica. Essas atitudes de desajuste e desconforto de Macbeth não eram algo incomum na Renascença Inglesa. Nesse sentido, Greenblatt reitera as palavras de Górgias sobre a “violência mágica do discurso” (GREENBLATT, 1984, p. 215). Para Górgias, o homem é sempre “excluído do conhecimento do ser, sempre preso ao parcial, ao contraditório e ao irracional” (GREENBLATT, 1984, p. 215). Há um abismo entre linguagem e as coisas, pois o que se comunica é discurso e o discurso não é a mesma coisa que as próprias coisas. (GREENBLATT, 1984, p. 215). A decepção Macbeth é sentida como algo estranho, mas pode ser expressada somente imaginativamente pela linguagem. Há uma distância entre o que é sentido e o que é possível de se expressar. Greenblatt define que

Essa distância epistemológica trágica não pode ser rompida; ao invés disso, através do poder da linguagem os homens constroem decepções no que e para o que eles vivem. [...] os artistas trágicos excedem seus pares no poder da decepção. (GREENBLATT, 1984, p. 215)

A incapacidade de Macbeth superar sua decepção é possível de ser assimilada unicamente através de seu discurso imaginativo e poético. *Macbeth* é a peça de Shakespeare que apresenta o maior número de metáforas e imagens concentradas, que fundem duas ou mais idéias numa única imagem, como já assinalou Spurgeon (2006). Macbeth chega ao final da peça, depois de

conquistar o que almejava, e sente que todas as suas conquistas foram em vão, que serão apagadas pelo tempo. A incapacidade de apreender e dominar o mundo provoca a sensação de contínua incompletude. É essa decepção, devido à incapacidade de possuir o que se quer e de satisfazer seu desejo, que vai provocar a compulsão irascível de Macbeth.

A peça também apresenta outro exemplo de construção da autoformação como teatro, como encenação: a morte de Cawdor, que foi meticulosamente ensaiada, segundo a descrição de Malcolm:

who did report  
That very frankly he confess'd his treasons,  
Implor'd your highness' pardon and set forth  
A deep repentance: nothing in his life  
Became him like the leaving it; he died  
As one that had been studied in his death  
To throw away the dearest thing he owed,  
As 'twere a careless trifle. <sup>6</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 25)

Aqui há uma torção nas noções de que as aparências são enganosas, pois, ao deixar a vida, a teatralização de Cawdor revela seu desprezo à vida – a sua própria vida – como o elemento mais íntimo e desejado da modelação de sua identidade. Contudo, Kathrine Maus (1995) assinala que uma vez que a possibilidade de engano foi admitida, o efeito da veracidade pode ser difícil de expressar para um público vigilante, atento, mesmo se não houver intenção em iludir.

No final da peça, o temor e a consciência de Macbeth já foram atenuados por sua implacabilidade. Quando ouve o grito de uma mulher, ele lembra momentaneamente da sensação de medo:

I have almost forgot the taste of fears;  
The time has been, my senses would have cooled  
To hear a night-shriek; and my fell of hair  
Would at a dismal treatise rouse and stir  
As life were in't: I have supped full with horrors;  
Direness, familiar to my slaughterous thoughts

---

<sup>6</sup> Quem informou / Que ele sinceramente confessou suas traições, / Implorou o perdão da grandeza e mostrou / Profundo arrependimento: nada em sua vida / Tornou-o o que ele era do que deixando-a; ele morreu / Como alguém que ensaiou sua morte / Para jogar fora a coisa mais preciosa que ele tinha, / Como se fosse uma ninharia sem valor.

O que outrora o atormentava, torna-se sem sentido, não lhe atormenta mais. Macbeth perdeu a consciência, e o temor do que pode acontecer já não significa mais nada para quem pôs em risco tudo o que tinha. Seu último grito de desespero se dá no solilóquio *Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow*. Ao saber da morte de Lady Macbeth, lamenta amargamente:

She should have died hereafter;  
There would have been a time for such a word.  
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,  
Creeps in this petty pace from day to day  
To the last syllable of recorded time,  
And all our yesterdays have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out, brief candle!  
Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more: it is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.<sup>8</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 165)

O que Macbeth percebe é que a vida é tão efêmera quanto uma peça encenada num teatro. A vida é transitória, cujos momentos se esvaem como o pó. A consciência e o temor de Macbeth já não o atormentam mais, apenas nesse breve instante em que percebe que já “have lived long enough: my way of life / Is fall'n into the sere, the yellow leaf”<sup>9</sup> (SHAKESPEARE, 1997, p. 157). O imaginário do palco de um teatro como espelho do mundo e da vida,

---

<sup>7</sup> Quase esqueci o gosto do medo; / Houve um tempo em que meus sentidos teriam congelado / Ao ouvir um grito noturno; e meus cabelos / Se arrepiariam num movimento lúgubre / Como se houvesse vida neles: E eu jantaria dominado por horrores; / O pavor, familiar aos meus pensamentos destrutivos / Não podem mais me assustar.

<sup>8</sup> Ela teria que morrer futuramente; / Haveria de existir um tempo para tal palavra. / Amanhã, e amanhã, e amanhã, / Se arrasta nesse ritmo insignificante dia após dia / Até a última sílaba do tempo, / E todos os nossos ontens iluminaram para os bobos / O caminho para a morte. Apagaste, apaga-te, vela breve! / A vida é apenas uma sombra andejante, um pobre ator / Que se espavoneia e se agita na sua hora sobre o palco / E então não é mais ouvido: é uma história / Contada por um idiota, cheia de som e fúria, / Significando o nada.

<sup>9</sup> Vivi muito tempo: meu caminho da vida / está pendendo para o fim do dia, a folha amarela.

como aponta Rousset (1995), aparece aqui para representar a força e o impacto da consciência e do *páthos* de Macbeth, do reconhecimento de que sua trajetória está chegando ao fim e de que todo o esforço e todos os riscos foram em vão. O grito de Macbeth expressa seu temor ao enfrentar o fim da vida, o vazio da vida, fruto da sua ação implacável, mas algo inevitável e estranho para a condição humana. Nesse sentido, Macbeth exprime esse sentimento de decepção e desilusão quando se dá conta de que todo o acúmulo de conhecimento, todo o acúmulo de conquistas humanas e inclusive as descobertas científicas são absurdas quando encaradas pela morte.

A metáfora do fim e do sentido da vida é tida aqui como transitoriedade efêmera. Só então começa a entender que, em si, a violência e a violação do humano voltam-se contra si mesmo. O nível de abstração metafórica da imagem da vida como luz intensa, mas breve, aponta para a compreensão derradeira de Macbeth, de que sua própria condição se limita à ação momentânea, intensa, e que sua queda de homem admirado por todos, que regrediu a um estado primitivo de violência, usurpação e violação, é resultante de seu crime e de sua ambição pela grandeza humana. Tudo na vida não passa de encenação, brinquedo, como Macbeth sugere: “Tudo é brinquedo: o reconhecimento e a graça está mortos” (SHAKESPEARE, 1997, p. 61). A tragicidade de Macbeth é consequência de seus próprios atos que o levaram a cometer vários crimes, criando uma esfera caótica e conturbada. Todas as suas conquistas, vitórias e honras são dissolvidas e significam o nada, quando ele olha para a vida através de outra perspectiva: a perspectiva da morte.

Da mesma forma, o grito de desespero no final de Richard “A horse! a horse! My kingdom for a horse!”<sup>10</sup> (SHAKESPEARE, 2009, p. 138) é bastante similar ao desespero final de Macbeth no discurso *Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow*. Dois homens, Richard III e Macbeth, encontram-se encurralados à mercê de sua própria sorte num mundo desolado e em ruínas, destruído por eles mesmos, cuja única perspectiva é o vazio e a morte. É nesse vazio que a emoção poética assume o poder de expressar com convicção, através do *páthos*, sentimentos quase que inexprimíveis, inexplicáveis e incompreensíveis. É só através da palavra poética que se torna possível a

---

<sup>10</sup> Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo.

expressão convincente de tais sentimentos que vão além da compreensão e do alcance humanos.

Em *Macbeth*, em seus solilóquios, em particular o *Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow*, bem em outros solilóquios expressa atribuladamente a efemeridade da condição humana, da vida e da ação que se transformam no vazio com a morte. Observa-se a angústia do herói e seu desespero, mesmo que suas ações cruéis e facínoras sejam odiadas, pois Macbeth expressa algo não só inerente ao seu caráter, mas, sobretudo, um sentimento vivo e poderoso da condição humana, ou seja, os anseios frente ao enfrentamento da morte e da efemeridade das ações humanas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há, portanto, uma atitude de estranhamento de Macbeth com relação a seu ato, logo após matar Duncan. Macbeth não se reconhece mais depois de cometer o assassinato. Isso se configura como uma atitude de não aceitação e incapacidade de captar o alcance de seu ato. O desejo de domínio e conquista de Macbeth transfigura-se, não em insatisfação, mas num assombro pela monstruosidade e, ao mesmo tempo, pelo maravilhamento das conquistas humanas. No fim de tudo, Macbeth vê o sentido da vida e da condição humana como transitoriedade que não pode perdurar, a não ser através da transcendência, mas que é breve como a luz de uma vela.

Existe algo de incompreensível e inexprimível nos solilóquios de Macbeth, que não pode ser demonstrado através das palavras, mas apenas sugerido pela linguagem metafórica. A incapacidade de Macbeth transpor sua decepção é possível de ser assimilada unicamente através de seu discurso imaginativo e criativo. Macbeth é a peça de Shakespeare que apresenta o maior número de metáforas e imagens concentradas, que fundem duas ou mais ideias numa única imagem, como assinala Spurgeon (2006). Macbeth chega ao final da peça e sente que todas as suas conquistas foram em vão, que serão apagadas pelo tempo. A incapacidade de apreender e dominar o mundo provoca a sensação de contínua incompletude.

Ao observarmos a pintura *The Ambassadors*, de Holbeins, percebemos que, para uma análise mais aprofundada da arte, para se notar esses detalhes minuciosos, é necessária uma atitude de observação, percepção e contemplação muito mais precisa do que nossa visão normal exige, para que

possamos ver o que está oculto. Devemos lembrar que na Renascença o conjunto de imagens disponíveis num determinado local era muitas vezes bastante restrito. Levava meses ou até anos até que uma pintura chegasse ao seu destinatário, ou então, era necessário viajar dias para ver uma pintura, o que provocava grande expectativa, encanto e excitação nos expectadores. Consequentemente, a capacidade de observação e contemplação era muito mais apreciada e aguçada pelos expectadores em virtude da raridade das obras de arte disponíveis, principalmente no início do século XVI. Nossa percepção hoje é burilada pela quantidade excessiva de imagens e material visual disponível principalmente na Internet.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na Literatura Ocidental*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAXANDAL, Michel. *O Olhar Renascente*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

COSTA, A. L. Visão e verdade. *Porto das Letras*, v. 1, n. 1, p.24-35, mar. 2016. Disponível em: <https://sistemas2.uft.edu.br:8004/index.php/portodasletras/article/view/1881>. Acesso em: 18 nov. 2016.

GREENBLAT, Stephan. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

HEGEL, Georg. W. F. *Estética*. Coleção Filosofia & Ensaios; tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 2005.

MAUS, Katharine Eisaman. *Inwardness and Theater in the English Renaissance*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1995.

ROUSSET, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France: Circé et Paon*. 14ª reimpressão. Paris: José Corti, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Londres: Arden, 1985.

SHAKESPEARE, William. *Complete Works*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

SHAKESPEARE, William. *Othello*. Londres: Arden, 1993.

SHAKESPEARE, William. *Richard III*. New York: Matheun, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Londres: Arden, 1997.

SPURGEON, Caroline. *A imagística de Shakespeare*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

*Recebido em 17/09/2016*  
*Aprovado em 22/12/2016*