

LADY MACBETH: MATERNIDADE, VILANIA E FEITIÇARIA

Filipe Chernicharo Trindade^{1*}

¹Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil

Maria das Graças Salgado^{2}**

²Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, Brasil

Resumo

O artigo a seguir procura investigar aspectos relacionados aos temas da agência maternal, do poder, da violência e da bruxaria, bem como a forma como são apresentados na *Tragédia de Macbeth*, do dramaturgo inglês William Shakespeare (c.1564-1616), por meio da personagem Lady Macbeth e das três bruxas que representam a autoridade metafísica no mundo da peça. Para tanto, faz-se uso do arcabouço teórico proporcionado pelos estudos de Harold Bloom (1998), Harold Goddard (1951) e Stephanie Chamberlain (2005), além de outros, cotejado com a análise de passagens-chave da peça, sob um recorte histórico que considera o comportamento de gênero no início da idade moderna, bem como as fontes históricas que inspiraram a criação da peça.

Palavras-chave: William Shakespeare; Lady Macbeth; Gênero na Idade Moderna; Maternidade.

* Graduado em Letras - Inglês pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2021), atuando principalmente nos seguintes temas: literatura irlandesa, literatura gótica, estudos de gênero e gótico. Mestre em Estudos em Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: chernicharofilipe@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8441-1156>.

** Doutora em Letras pela PUC-RJ (2004), com Pós-doutorado pelo King's College London, Brazilian Institute (2015) e Department of English (2022). É Professora Associada de Inglês do Departamento de Letras e Comunicação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Membro efetivo do Mestrado Acadêmico em Letras: Estudos da Linguagem e Estudos da Literatura. Atua como tradutora do inglês para o português. Traduziu Stefan Zweig and Lotte Zweig's South American Letters: New York, Argentina and Brazil, 1940-42 (Versal 2013) e, mais recentemente, a autobiografia da modernista americana Evelyn Scott, Escapade (Versal 2019). Desenvolve pesquisas no campo da análise crítica do discurso e tem publicações sobre representações sociais de gênero, memória e emoção em diferentes tipos de discurso, principalmente em narrativas autobiográficas, em inglês e em português. Foi membro e Secretary Treasurer da Evelyn Scott Society, entidade vinculada à American Literature Society (ALA). Foi recentemente eleita presidente da mesma organização, com mandato de cinco anos a partir de 30 de maio de 2025. É líder do grupo de pesquisa GEDIR: Gênero, Discurso e Imagem (CNPq/UFRRJ). E-mail: mgssalgado@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9370-3378>.



LADY MACBETH: MOTHERHOOD, VILLAINY AND WITCHCRAFT

Abstract

This paper aims at investigating themes of maternal agency, power, violence and witchcraft, as they are portrayed in William Shakespeare's *The Tragedy of Macbeth*, by means of the character of Lady Macbeth and the Weird Sisters, who represent metaphysical authority within the world of the play. In order to do as much, the academic contributions of such scholars as Harold Bloom (1998), Harold Goddard (1951) and Stephanie Chamberlain (2005), as well as others, are employed in order to analyze key passages in the play, all within the backdrop of gender roles in the Early Modern period, as well as the historical sources which inspired Shakespeare's creation of the play.

Keywords: William Shakespeare; Lady Macbeth; Gender role in the Early Modern Period; Motherhood.

Introdução

O artigo que se segue é uma breve investigação das temáticas de agência maternal, suas relações com poder, violência e o papel da feitiçaria no imaginário europeu compartilhado pelo dramaturgo e poeta William Shakespeare (c.1564-1616) durante o período histórico em que viveu. O objeto de estudo parte da *Tragédia de Macbeth*, peça possivelmente escrita em 1606. Especificamente, a discussão proposta a seguir almeja dissecar a forma por meio da qual as temáticas acima listadas são representadas na personagem de Lady Macbeth, protagonista secundária da peça; mas também leva em consideração as três bruxas que encabeçam os elementos fantásticos do enredo.

Com relação à tragédia, sua ação ocorre na Escócia medieval, onde uma sangrenta guerra civil entre o povo escocês e invasores dinamarqueses termina com a vitória do primeiro grupo sobre o segundo, em grande parte graças aos esforços heroicos do capitão Macbeth, *Thane* (ou senhor) de Glamis, e seu parceiro de guerra, Banquo. O monarca que governa o reino, Duncan, é já idoso e resolve nomear seu primogênito, Malcolm, como o herdeiro do trono, fato que se prova contrário às ambições do valoroso Macbeth, quando este é confrontado por três misteriosas entidades, às quais se refere como bruxas ou *Weird Sisters*¹ ao longo da peça; detentoras de poder profético, manifestam-se a Macbeth e Banquo quando estes encontram-se sozinhos, na calada da noite, retornando da guerra que ajudaram a vencer: preveem que Macbeth será nomeado *Thane* de Cawdor e, mais tarde, rei da Escócia (mas que os descendentes de Banquo é que manterão o trono).

Quando a primeira das profecias realiza-se imediatamente, Macbeth instinctivamente percebe que a coroa deve ser sua também. Após escrever uma carta, relatando o encontro com as bruxas, à esposa, que aguarda seu retorno no castelo de Inverness, passa a ruminar sobre o significado do augúrio das feiticeiras e, intimado pela ambição indômita da mulher, planeja o assassinato do rei e a usurpação da coroa. De forma hesitante, Macbeth — com a ajuda da esposa — coloca o plano em prática e o que se segue é a gradual corrupção do tirano, obcecado com a ideia de se manter no trono roubado, o que o leva a voltar-se contra o companheiro Banquo, ordenando sua morte, bem como a de seu filho, Fleance — o qual, no entanto, escapa incólume, para a frustração e terror de Macbeth —, entre outros atos sangrentos. As ações do usurpador causam miséria e rebelião ao redor do reino, ao passo que a rainha Macbeth se entrega à profunda culpa e remorso causados por seus atos; por fim, ela suicida-se — fora do palco — e ele é morto pelo homem sobre o qual as bruxas o alertaram, em profecias anteriores, sob circunstâncias também profetizadas, mas interpretadas erroneamente por Macbeth. Malcolm é nomeado o sucessor legítimo de seu pai e a peça termina com a promessa de que o jovem filho de Banquo, a despeito da perfídia de Macbeth, vai de alguma forma gerar oito dos reis que precederam James VI da Escócia e I da Inglaterra (1566-1625), para o qual se acredita que o Bardo tenha escrito a peça, em razão de sua ascensão ao trono inglês.

A fim de guiar a discussão proposta, o artigo subdivide-se em três seções: 1) as raízes históricas da peça, em que, de forma resumida, relatam-se as fontes de que se valeu Shakespeare para conceber *Macbeth* e, consequentemente, a personagem de Lady Macbeth; 2) Lady Macbeth: maternidade e vilania e 3) Lady Macbeth e as bruxas: ambiguidade de gênero, em que a articulação dos temas da presente pesquisa ocorre de fato, com o embasamento teórico de Chamberlain (2005), Goddard (1951) e Bloom (1998), entre outros estudiosos. O texto conta, ademais, com a presente introdução e considerações finais, nas quais se procura oferecer um apanhado acerca dos temas discutidos.

As raízes históricas da peça

Como discute Jonathan P. J. Radvan, em seu artigo *The three Macbeths: fact and fiction* (1989), pode-se supor que o drama shakespeariano foi inspirado pelo compêndio histórico *Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda* (1586), do cronista inglês Raphael Holinshed (c.1525-1582) (Radvan, 1989, p. 49); escolha certamente influenciada pela ascensão do monarca escocês James VI ao trono inglês, em 1603, o qual se revelou generoso para com Shakespeare e sua companhia de teatro, financiando seus espetáculos e contribuindo para a estabilidade financeira do dramaturgo em seus últimos anos (Radvan, 1989, p. 50). É natural, portanto, que Shakespeare tenha alterado certos aspectos da narrativa de Holinshed acerca dos eventos que resultaram na ascensão do rei MacBeth MacFinlay (1005-1057) ao trono da Escócia medieval, a fim de prestigiar a dinastia dos Stuart, à qual pertencia seu real mecenas (Radvan, 1989, p. 50), posto ainda que o conceito de história para Shakespeare e seus contemporâneos divergia dos parâmetros atuais e, desta forma, compreendia narrativas e tradições populares (Santos, 2008, p. 186), como de fato o fizera desde os tempos clássicos, concedendo ao dramaturgo a possibilidade de inserir elementos ocultos e folclóricos em sua peça.

No tocante à inspiração histórica para a Lady Macbeth shakespeariana, Holinshed escreve que o rei escocês que dá nome à peça toma a mão da viúva Grouch (c.1015-?), cujo esposo teria sido o governante da província de Moray (Mormaer of Moray) e um primo do próprio MacBeth (Radvan, 1989, p. 52), como o era também sua vítima, o monarca Duncan I (c.1001-1040). Consoante com o que registra o cronista, a esposa de MacBeth teria sido pivotal em levá-lo à decisão de assassinar Duncan e usurpar o trono: “Sua esposa insistiu intensamente para que ele tentasse o ato, como aquela que é mui ambiciosa, queimando em implacável desejo de carregar o nome de uma rainha” (Holinshed, 1808, p. 269 apud Radvan, 1989, p. 52, tradução nossa).² Esparsa como seja a descrição do cronista, percebe-se o rascunho fundamental da personagem imortalizada em Shakespeare: uma mulher ambiciosa e de influência sobre o esposo. A seguir, pretende-se discutir as ferramentas de que se vale o dramaturgo para desvelar a personagem.

Lady Macbeth: maternidade e vilania

Enquanto não é possível apreender muito sobre a rainha escocesa por meio das crônicas históricas, tradicionalmente preocupadas com as ações dos homens que detém o poder, há um aspecto da relação entre os MacBeths em Holinshed e em Shakespeare que permanece inalterável: a falta de filhos do casal. Como lembra Harold Bloom, em ensaio sobre a peça, Lady Macbeth alude, em um de seus monólogos, a ter amamentado uma criança, o que potencialmente significa que ela já fora mãe em algum ponto de sua vida e mesmo que Macbeth — assim como na narrativa histórica — teria sido seu segundo cônjuge (Bloom, 1998, p. 522), porém incapaz de gerar descendência com ela. Aqui percebe-se uma alusão ao filho de Grouch — ou, antes, a sua ausência — na fonte de que se aproveitou Shakespeare, uma vez que ela teria dado à luz um filho de seu primeiro esposo: um menino de nome Lulach (c.1032-1058) (Radvan, 1989, p. 52), eventual sucessor do padrasto, MacBeth MacFinlay, no trono da Escócia.

É provável que a escolha de atribuir a continuidade dos monarcas escoceses a Banquo e seu filho Fleance, ao invés de ao herdeiro de MacBeth, como na versão de Holinshed, procurava agradar ao rei James I da Inglaterra (Radvan, 1989, p. 50), como já se discutiu. No entanto, a decisão de desprover o casal Macbeth de descendência serve também a uma função dramática, uma vez que “(...) a peça é tão urgentemente preocupada com dinastia, descendência e sucessão quanto qualquer outra em Shakespeare” (Garber, 1997, p. 154 *apud* Chamberlain, 2005, p. 83, tradução nossa).³ O Macbeth shakespeariano torna-se obsessivo com a necessidade de executar Banquo e Fleance, a fim de prevenir a passagem de poder para as mãos daquela linhagem patrilinear, como vaticinaram as bruxas, ao passo que Duncan nomeia seu filho Malcolm como o herdeiro legítimo do trono, oferecendo um obstáculo à profecia das bruxas acerca da ascensão de Macbeth ao poder; Lady Macduff e seu filho são brutalmente assassinados a mando de Macbeth, causando a busca por vingança de Macduff, eventual alvo do tirano. De fato, no início do período moderno, como dantes, “identidade patriarcal era condicionada à perpetuação da linha patrilinear” (Chamberlain, 2005, p. 84, tradução nossa)⁴ e, como sugere Chamberlain, “a importância de um herdeiro para as aspirações políticas gradualmente mais elusivas de Macbeth torna-se aparente apenas quando ele é confrontado com pais tais como Duncan, Banquo e Macduff, os quais satisfizeram suas obrigações patrilineares” (Chamberlain, 2005, p. 84, tradução nossa).⁵ Com relação a Macduff, vale ressaltar a temática do apagamento matrilinear em prol da legitimidade patriarcal, aqui manifesta pelo enigmático vaticínio das bruxas durante o quarto ato: “Ri dos homens, pois ninguém parido/ Por mulher fere Macbeth” (Shakespeare, 2004, p. 765), finalmente elucidado na batalha final entre os dois homens, ao fim da peça, em que Macduff declara: “E deixa o Anjo Mau a quem serviste/ Dizer-te que Macduff foi arrancado/ Fora do tempo ao ventre de sua mãe” (Shakespeare, 2004, p. 797).

A revelação marca o declínio final de Macbeth e a vitória de Macduff sobre ele: a obscura referência a um procedimento de cesariana faz parte da discussão

mais abrangente sobre agência materna na peça; como sugere a prática médica do período, a cirurgia era praticada mormente a fim de que a criança pudesse ser salva em caso de um parto potencialmente fatal e receber a unção do batismo (Chamberlain, 2005, p. 85) e, “considerando métodos cirúrgicos do período, a ausência de anestesia e os riscos de infecção pós-cirúrgica, cesáreas eram geralmente performadas em mulheres já falecidas durante o parto” (Chamberlain, 2005, p. 85, tradução nossa).⁶ Sob tais circunstâncias, o bebê poderia, de fato, ser considerado “não parido por mulher”, uma vez que “(...) a criança seria fruto não de uma mulher viva, mas sim de um cadáver” (Blumenfeld-Kosinski, 1990, p. 1 apud Chamberlain, 2005, p. 85, tradução nossa).⁷ Portanto, a morte prematura de sua mãe, sugerida pela revelação de Macduff, ilustra alegoricamente o tema da vitória paternalista sobre a vitalidade feminina, recorrente ao longo da peça. Com efeito, a temática do matricídio perpassa *Macbeth*, já que, como observa Chamberlain, trata-se de “(...) uma peça que resolve uma crise patrilinear com a morte, por vezes violenta, de mães” (Chamberlain, 2005, p. 85, tradução nossa).⁸ Se o fantasma da ausência materna ronda o mundo da peça, a esterilidade de seu protagonista tampouco recebe menos destaque: Macbeth não é pai — ou mesmo padrasto, como sua contraparte histórica —, o que sugere que o hipotético filho referenciado por Lady Macbeth anteriormente teria morrido em algum momento precedente à ação da tragédia, ou seria de outro homem; decididamente, “(...) é um pouco difícil imaginar Macbeth como um pai, quando ele é, inicialmente, dependente de Lady Macbeth de forma tão profunda. Até enlouquecer, ela parece ser tanto mãe quanto esposa para o marido” (Bloom, 1998, p. 522, tradução nossa).⁹ A ideia de Lady Macbeth como mãe — simbólica e literalmente — forma um contraste gritante com a fantasia de infanticídio, invocada na passagem a seguir, aludindo a proporções masculinistas e patriarcais que expressam uma brutalidade tradicionalmente isolada do ideal feminino e maternal:

Lady Macbeth: (...) 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 arrebentar-lhe o cérebro, se houvesse
 Jurado que o faria.
 (...)

Macbeth: Dê à luz só a machos,
 Pois tua têmpera indômita só deve
 Gerar varões (...) (Shakespeare, 2004, p. 724).

A “reticência feminizada” de Macbeth, hesitante em levar adiante o plano de assassinar o rei Duncan, é compensada pela masculinidade de que se serve a esposa, papel esse que ela se provará incapaz de suportar até o fim da peça, quando sucumbe à loucura da culpa, em contraste ao marido que se torna cada vez mais cruel. Neste sentido, a peça torna-se a história de como esses dois seres humanos alcançam o submundo de completa destituição sobre o qual governam as bruxas que abrem o enredo, ao encontrarem — tanto a esposa quanto o marido — o fim por meio de uma morte violenta; a trajetória que leva cada um deles ao seu túmulo, no entanto, difere de forma instigante: ela “(...) é lançada ao abismo, por assim dizer, por suas memórias”, ao passo que ele “(...) lança-se fanaticamente, como que o aceitando” (Goddard, 1951, p. 129, tradução nossa);¹⁰ Shakespeare, desta maneira, articula “(...) as formas distintas em que o casal Macbeth almeja a coroa: ela a deseja; ele, não, e, paradoxalmente, ela colapsa enquanto ele cresce cada vez mais aterrorizante (...)” (Bloom, 1998, p. 522, tradução nossa).¹¹ Longe de colapsar, contudo, a Lady Macbeth à qual o leitor ou a audiência tem acesso no primeiro ato da peça, é “(...) pura vontade até que seja esfacelada” (Bloom, 1998, p. 522, tradução nossa):¹² pragmática e energética, a esposa de Macbeth é aquela a quem ele confidencia os vaticínios das *Weird Sisters*, sua “adorada parceira de grandeza” e que se confunde no papel de cúmplice e mãe para o marido: “Sobra-lhe o leite da bondade humana”, (Shakespeare, 2004, p. 718) declara a si mesma, acerca do marido, depois de receber a notícia de sua iminente ascensão ao trono escocês; o comentário poderia ter saído facilmente dos lábios da mãe de Macbeth, especialmente no que tange à metáfora da amamentação. De forma contraintuitiva, contudo, Lady Macbeth parece compreender a tarefa à frente de si — o inevitável regicídio — como matéria completamente alienígena ao estado feminino da maternidade — e, por extensão, misericórdia — , rogando, em macabra litania, aos “espíritos das ideias mortais” que:

(...) tirai-me o sexo;

Inundai-me, dos pés até a coroa,

De vil残酷de. (...)

Tornai, neste meu seio de mulher,

Meu leite em fel, espíritos mortíferos! (Shakespeare, 2004, p. 719).

Críticos da peça vêm identificando essa passagem com a tentativa, por parte de Lady Macbeth, de “(...) se apropriar de uma autoridade masculina, percebida como necessária para o alcance de seus objetivos políticos” (Chamberlain, 2005, p. 79, tradução nossa),¹³ abrindo espaço para uma reinterpretação de *Macbeth* como, por exemplo, uma peça acerca “das tentativas de uma mulher de se realizar por meio dos discursos dominantes do patriarcado, já que lhe falta uma contra-linguagem efetivamente poderosa” (Burnett, 1993, p. 2 *apud* Chamberlain, 2005, p. 79, tradução nossa),¹⁴ aqui expressa em termos de maternidade — e

sua rejeição. Ao que parece, o Lulach a que deu à luz a Grouch histórica é, em Shakespeare, substituído pela concepção, por parte de Lady Macbeth — parceira e mãe figurativa — , da “(...) ilegítima sucessão de um Macbeth abastardado, a qual altera, por sua vez, a ordem patrilinear e política dentro do mundo da peça” (Chamberlain, 2005, p. 73, tradução nossa).¹⁵ Como sugere Bloom (1998), a Escócia medieval criada por Shakespeare é, na verdade, um “(...) *kenoma*, ou um vazio cosmológico (...)” (p. 539, tradução nossa),¹⁶ em que forças preternaturais competem por domínio, ao passo que ordens paternalistas de lealdade entre homens medievais cristãos mantém essa “(...) desolação cosmológica, Criação que também era uma Queda” (Bloom, 1998, p. 524, tradução nossa)¹⁷ unificada.

A criança monstruosa do regicídio, concebida por Lady Macbeth, portal de passagem para as ações gradualmente mais tirânicas de seu marido, anuncia o fim, ainda que temporário, dessa estabilidade delicada, culminando na ira da própria Natureza em fenômenos assombrosos, como se atesta no diálogo entre o ancião e Rosse na quarta cena do segundo ato, marcos do caos existencial que se segue ao assassinato do rei legítimo. Pode-se, portanto, afirmar que Lady Macbeth, como nenhuma outra personagem shakespeariana, “(...) representa a ameaça da agência maternal”, cuja “(...) estudada crueldade cria caos político e social” (Chamberlain, 2005, p. 79, tradução nossa)¹⁸ ao longo da trama, sem que, contudo, o personagem seja capaz de alcançar a dessexualização da forma inicialmente almejada — durante a litania aos “espíritos mortais” — , visto que ela se revela incapaz de “(...) agir com a crueldade que, ignorante e perversamente, identifica com a força masculina” (Klein, 1980, p. 250 apud Chamberlain, 2005, p. 79, tradução nossa),¹⁹ resultando em seu estado de loucura ao fim da peça.

Como aponta Goddard (1951), àquela altura da tragédia, Lady Macbeth encontra-se “(...) não apenas perdida, mas soterrada em si mesma, abstraída ao ponto do sonambulismo” (p. 129, tradução nossa).²⁰ Se durante a invocação da violência de que acreditava necessitar para ir adiante com o assassinato do idoso rei Duncan ela roga: “Vem, deusa noite! / Apaga-te na bruma dos infernos” (Shakespeare, 2004, p. 719), na cena que antecipa seu suicídio, a própria Lady Macbeth parece responder: “O inferno é tenebroso” (Shakespeare, 2004, p. 784); ainda de acordo com Goddard (1951), é como se sua oração estivesse finalmente respondida: a visão do corpo sangrento do ancião Duncan a atormenta em um ciclo de loucura do qual ela não consegue escapar, preferindo a morte (p. 129). Enquanto na “desolação cosmológica” do mundo de *Macbeth* uma das forças governantes é a potência masculina, por meio de feitos brutais (Chamberlain, 2005, p. 79), ilustrada, por exemplo, na descrição glorificada do próprio Macbeth como “o noivo de Bellona”²¹, não parece ser este o estado ao qual almeja a maternidade agressiva de Lady Macbeth, muito embora ela erroneamente atribua à brutalidade masculinista a única expressão legítima de poder, dessa forma terminando por privar-se dele, já que é incapaz de matar Duncan enquanto dorme, no segundo ato, e, simbolicamente, acaba por “(...) expressamente rejeitar o poder masculino que a levaria a manejá uma adaga” (Chamberlain, 2005, p. 79, tradução nossa).²² Ao contrário, Lady Macbeth ambiciona, não a masculinidade a qual invoca

no primeiro ato e que vem a assombrá-la ao longo da peça, mas sim “(...) uma identidade de gênero alternativa, que a permita se livrar dos grilhões emocionais e culturais controlando as mulheres” (Chamberlain, 2005, p. 79-80, tradução nossa);²³ tal estado de liberdade comportamental é impossível, contudo, de ser articulado por uma mulher, em uma sociedade tão marcadamente patriarcal, sem a consequente associação ao universo masculino dos atos sangrentos e violentos.

Faz-se imperativo relembrar, a título de ilustração, que a era elisabetana chegara ao fim, com a morte de sua monarca, em 1603, dando lugar imediatamente ao reinado de James I, alguns anos antes da concepção da peça. Elizabeth I (1533-1603) deliberadamente escolheu permanecer solteira e sem filhos, existindo ela mesma em uma espécie de ambiguidade de gênero inerente à sua posição enquanto rainha reinante da Inglaterra. Flagrantemente, em celebrado discurso às tropas inglesas, reunidas em Tilbury para enfrentar a invasão da Armada espanhola, Elizabeth I desassocia-se de seu sexo, de forma muito similar ao que faz Lady Macbeth em seu solilóquio: “Eu sei que tenho o corpo senão de uma mulher fraca e frágil, mas meu coração é o de um rei, e um rei da Inglaterra (...)”²⁴. Aqui, como em *Macbeth*, feminilidade e poder institucionalizado não podem coexistir. Portanto, antes do ato regicida, “(...) Lady Macbeth sofria de um defeito de imaginação e um excesso na propensão para agir (...)” (Goddard, 1951, p. 129, tradução nossa),²⁵ cegamente lançando-se à ideia de violência e crueldade como a única forma de alcançar o poder que deseja para o marido e para si mesma: Mais tarde, incapaz de lidar com as consequências de suas ações, ela deve “(...) ser perseguida, como se fosse pelas fúrias, por suas próprias memórias e pelos fatos do passado” (Goddard, 1951, p. 129, tradução nossa);²⁶ a vontade consumidora de Lady Macbeth, que a fez parte essencial do esquema de assassinato do rei Duncan, transmuta-se na mais profunda culpa, dramatizada por Shakespeare em sonambulismo e loucura.

Lady Macbeth e as bruxas: ambiguidade de gênero

É, portanto, talvez lógico que a associação entre Lady Macbeth e as três bruxas, que detêm o poder profético, seja um ponto de interesse crítico na leitura da peça²⁷; as *Weird Sisters* podem ser lidas como “(...) poetas, sacerdotisas e devotas de um culto feminino (...). Suas palavras e corpos zombam de limites rigorosos e brincam com posições estabelecidas (...), conforme dançam, dissolvem e reaparecem” (Eagleton, 1986, p. 3 *apud* Chamberlain, 2005, p. 80, tradução nossa);²⁸ sua influência sobre o casal Macbeth faz dele “(...) Adão e Eva (...) mais uma vez, com as bruxas no papel da Serpente” (Goddard, 1951, p. 128-129, tradução nossa).²⁹ O poder geracional e insidioso que as *Weird Sisters* detêm é expresso pelo comando de Banquo, ao ser confrontado com sua presença, no primeiro ato: “Se podem ler as sementes do tempo, / Saber o grão que cresce e o que não vinga, / Falem comigo, (...)” (Shakespeare, 2004, p. 711). As bruxas são capazes de “ler as sementes do tempo”, e transmitir seu germinar a Macbeth e Banquo, ato poético que faz delas não apenas leitoras, mas também autoras

místicas, e dos dois guerreiros, peças no jogo do destino, do qual partilham; como observa Chamberlain: “A uma só vez maternais e destrutivas, as três [bruxas] forçam o orgulhoso guerreiro escocês a confrontar o demoníaco dentro de si. Elas são mães conduzindo um filho hesitante ao seu destino, ao mesmo tempo que são antagonistas esperando o momento preciso de levá-lo à ruína” (Chamberlain, 2005, p. 80, tradução nossa).³⁰ Existindo no limiar ambíguo da maternidade e do caos, as três bruxas podem ser associadas à Lady Macbeth, uma vez que a peça se vale das quatro para instilar ambição, expressá-la em atos violentos e, desta maneira, questionar as próprias ideias de ambição e agência, enquanto conceitos relacionados à violência (Dolan, 1994, p. 227 *apud* Chamberlain, 2005, p. 80)³¹, já que a crueldade tirânica de Macbeth o leva ao seu sangrento fim, incapaz de fugir de seu destino.

Como Lady Macbeth, as bruxas também desestabilizam linhas rígidas de gênero, conforme observa Banquo: “Parecem mulheres,/ Mas as barbas proíbem que eu afirme/ Que o são” (Shakespeare, 2004, p. 710). Goddard (1951) responde: “Mulheres? É claro — e (...) contudo, não o são: mulheres do submundo que regrediram para além das distinções do sexo” (p. 127, tradução nossa).³² As três revelam-se a Macbeth e Banquo em meio a uma charneca desolada, onde — na primeira cena da peça — decidem reagrupar-se depois de suas brincadeiras em outras bandas, enquanto os dois guerreiros retornam da batalha — vitoriosa para os escoceses — contra os invasores noruegueses. As três feiticeiras mostram-se indiferentes à luta, que proferem “ganha e perdida” (Shakespeare, 2004, p. 705), mas manifestam-se no exato momento em que os dois capitães do exército escocês cruzam à noite, sozinhos, para pronunciar Macbeth o novo *Thane* de Cawdor e futuro monarca. Consoante, Goddard (1951): “Como é próprio que, depois que o homem tenha dado o seu máximo durante a guerra para causar desordem, que a razão para ainda mais dissipação em direção ao caos deva passar, terminada a batalha, para as mãos dessas enrugadas anciães, as representantes naturais do metafísico papel feminino da matéria no universo! (...) As Bruxas em *Macbeth* são talvez a mais completa antítese de paz em Shakespeare” (Goddard, 1951, p. 127-128, tradução nossa).³³ A ambivalência sobrenatural por elas representada — são mulheres, mas têm barba; tomam forma visível, mas desaparecem como em uma miragem — parece encarnar o desejo de dessexualização do qual partilha Lady Macbeth ao receber a carta do marido que relata seu encontro com essas criaturas fantásticas e seus augúrios de que ele será rei da Escócia.

De fato, as três irmãs não precisam “abordá-la em nenhuma charneca escura; a própria Lady Macbeth as convida ao seu coração” (Goddard, 1951, p. 128, tradução nossa),³⁴ como se observa no já mencionado solilóquio do primeiro ato, em que ela invoca “(...) os espíritos que servem o mal — a própria definição das *Weird Sisters* — chamando-as para que lhe tirem o sexo, a envolvam com crueldade dos pés à cabeça e que lhe transformem o leite em fel” (Goddard, p. 128, tradução nossa).³⁵ Além disso, o elo entre as personagens pode ser atestado pela conexão, no imaginário europeu da época, entre bruxaria e maternidade: as bruxas do início da era moderna eram geralmente idosas, solitárias e sem família

e, no entanto, eram entendidas como em um sentido que fortemente remonta à ideia da antiga deusa da fertilidade, deidade à qual todo poder procriativo era associado (Callaghan, 1992, p. 358 *apud* Chamberlain, 2005, p. 81).³⁶ Servas da deusa grega da magia, necromancia e bruxaria, Hécate, as feiticeiras em *Macbeth* certamente caem sob a categoria acima exposta e, desta maneira, aproximam-se das tendências ocultas por meio das quais Lady Macbeth une maternidade e violência em seu solilóquio às forças sobrenaturais que regem a morte. Mais tarde, quando o casal Macbeth planeja o assassinato do rei Duncan, “(...) Shakespeare faz da conexão ainda mais concreta” (Goddard, 1951, p. 128, tradução nossa),³⁷ pois Lady Macbeth sugere que embebedem os camareiros de Duncan a fim de deixá-lo desprotegido enquanto dorme; ela diz: “Chafurdando em sono *suíno*/ Tão encharcados que pareçam mortos,/ O que não poderemos perpetrar/ Com um Duncan desguardado?” (Shakespeare, 2004, p. 724, grifo nosso)³⁸.

É com este “estratagema covarde” (Goddard, 1951, p. 128, tradução nossa)³⁹ que a esposa convence o marido a ir adiante com a conspiração, resultando não apenas no regicídio, mas também na execução dos camareiros inocentes. Como observa Goddard (1951), o plano criado por Lady Macbeth de transformar — metaforicamente — os camareiros em porcos, invoca a figura da feiticeira Circe, imortalizada no cânones ocidental pela *Odisseia* de Homero, infame por transformar homens — literalmente — em porcos (p. 128). Ademais há ainda uma referência ao abate de porcos, na conversa entre duas das bruxas durante o primeiro ato da peça, momentos antes da entrada de Macbeth e Banquo: “**Primeira bruxa:** Por onde andaste, irmã?/ **Segunda bruxa:** Matando porcos” (Shakespeare, 2004, p. 708). Ao que parece, “a Segunda Bruxa e Lady Macbeth performam o mesmo serviço” (Goddard, 1951, p. 128, tradução nossa)⁴⁰ e não se pode deixar de perguntar: quem plantou a sugestão no ouvido de Lady Macbeth, consequentemente levando seu esposo a executar a ação assassina mais tarde? (Goddard, 1951, p. 128)

Um último elo entre essas figuras é a referência ao suicídio de Lady Macbeth no discurso do vitorioso rei Malcolm aos seus súditos, depois da derrota do usurpador Macbeth: “(...) Mostrar ao mundo os ministros cruéis/ Do real carniceiro e a **diabólica/ Rainha**, que por suas próprias mãos/ Deixou a vida (...)” (Shakespeare, 2004, p. 800, grifos nossos): é com um vocábulo do mesmo peso semântico que Banquo descreve as bruxas, após a confirmação da primeira de suas profecias, quando Macbeth é nomeado *Thane* de Cawdor, ainda no primeiro ato: “O demo diz verdades?” (Shakespeare, 2004, p. 713), ele interroga, referindo-se ao poder profético das feiticeiras, e instintivamente ligando-o ao diabo. Mais tarde, no quarto ato, Macbeth confronta as irmãs em seu covil da seguinte maneira: “**Bruxas** secretas desta noite negra,/ Que estão fazendo?” (Shakespeare, 2004, p. 763, grifos nossos). No idioma original da peça, Macbeth vale-se do vocábulo *hags* para invocar as bruxas, termo cujas raízes etimológicas sugerem seres malignos ou infernais que tomavam a forma feminina, bem como as harpias e fúrias da mitologia greco-romana (Chamberlain, 2005, p. 81), abrindo espaço para uma aproximação imaginativa

entre a discrição da rainha demonizada pelos inimigos triunfantes e suas contrapartes sobrenaturais, amalgama de “(...) medos primitivos sobre identidade masculina e mesmo autonomia; daquelas presenças femininas que pairam e ameaçam controlar a mente, a constituição mesma, ainda que à distância” (Adelman, 1987, p. 105 apud Chamberlain, 2005, p. 83, tradução nossa).⁴¹

Por fim, ao retomar a discussão acerca da fantasia infanticida do terceiro ato, pode-se estabelecer ainda uma camada a mais de significado, frente ao que foi discutido: a imagem da mãe que esmigalha o cérebro do filho recém-nascido, horrível e monstruosa, curiosamente não exclui afeição materna de sua idealização, como observa Chamberlain, uma vez que o empoderamento imagético que a cena oferece à Lady Macbeth encontra-se justamente na audácia da mãe em adentrar uma fantasia infanticida enquanto invoca o ato de amamentar, íntimo e delicado, entre criança e progenitora: “que uma mãe seria capaz de amorosamente alimentar seu bebê em um momento e espalhar-lhe os miolos no seguinte expressa as incertezas, senão os perigos da agência maternal desgovernada” (Chamberlain, 2005, p. 82, tradução nossa).⁴² Trata-se de um “sacrifício de sangue” (Chamberlain, 2005, p. 82, tradução nossa),⁴³ convidando — mais uma vez — a um paralelo com a magia das feiticeiras na peça. Como já atestou Eurípides (c.480 BC-c.406 BC) com sua *Medeia*, a associação entre o tabu do infanticídio e a apreensão acerca de agência feminina desgovernada já se encontrava no *zeitgeist* ocidental desde a era clássica.

Considerações finais

A pluralidade de interpretações e leituras de que a peça de Shakespeare é objeto atesta a relevância e atualidade do dramaturgo para o cânone ocidental. Entre elas, por exemplo, estão as leituras oferecidas ao longo deste artigo: *Macbeth* enquanto uma tragédia não apenas do epônimo personagem, mas também de sua esposa, fadada — como ele — à morte e à infâmia; da peça enquanto uma história sobre uma mulher que busca uma linguagem por meio da qual expressar sua ambição e força de vontade, linguagem que simplesmente não existe no mundo por ela habitado; de uma peça sobre o estrangulamento alegórico do feminino e do materno, pelo patrilinear e paternalista, e, por fim, sobre os meios alternativos através dos quais o feminino pode rebelar-se, quer na maternidade agressiva e monstruosa de Lady Macbeth, quer na maternidade simbólica das místicas *Weird Sisters* com as quais procurou-se associá-la.

Notas

1. Utiliza-se, aqui e em outras partes do artigo, esta expressão para se referir às personagens. Ela tem precedentes na própria peça de Shakespeare (na carta que Lady Macbeth recebe do marido, no primeiro ato, quinta cena), bem como nas *Crônicas*, de Holinshed, que falam de “três mulheres, em vestes estranhas e agrestes, similares a criaturas do mundo antigo (...) essas senhoras eram as estranhas irmãs (...), ou seja, as deusas do destino, ou ainda, quer ninfas ou fadas, agraciadas com o conhecimento de profecia (...)” (Muir, 1966, p. 4, tradução

nossa). A escolha de não traduzi-la para “estranhas irmãs” deve-se à ambiguidade do termo *weird* no que se refere a esses seres, podendo, como sugere a alusão às “deusas do destino”, feita pelo próprio Holinshed, representar não apenas o adjetivo “estranh(a,o,as,os)”, mas também o substantivo *weird*, palavra do inglês antigo que, pelo menos desde o século XV, vinha sendo usada para representar o conceito de destino, fortuna; “Weird Sisters”, desta forma, pode designar as Nornas, tecelãs do destino na mitologia germânica, como atesta o *Online Etymology Dictionary*, disponível em: <www.etymonline.com/search?q=weird>). Em decorrência desta ambiguidade semântica, prefere-se manter a expressão do idioma original. MUIR, Kenneth. *Shakespeare Survey*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

2. “His wife lay sore upon him to attempt the thing, as she that was verie ambitious, burning in inquenchable desire, to bear the name of a queene” (Holinshed, 1808, p. 269 *apud* Radvan, 1989, p. 52). HOLINSHED, Raphael. *Chronicles of England, Scotland and Wales*. Londres: Joseph Johnson, 1808.
3. “(...) the play is as urgently concerned with dynasty, offspring and succession as any in Shakespeare” (Garber, 1997, p. 154 *apud* Chamberlain, 2005, p. 83). GARBER, Marjorie. *Coming of Age in Shakespeare*. New York: Routledge, 1997.
4. “Patriarchal identity in the early modern period was conditioned upon the perpetuation of the patrilineal line” (Chamberlain, 2005, p. 84).
5. “The importance of an heir to Macbeth’s increasingly elusive political aspirations becomes apparent only when he is confronted with fathers such as Duncan, Banquo, and Macduff who have satisfied their patrilineal obligations” (Chamberlain, 2005, p. 84).
6. “Given early modern surgical methods, the lack of anesthesia, as well as post-surgical infection, Cesareans were normally performed only on women who had already died during labor” (Chamberlain, 2005, p. 85).
7. “(...) the newborn was the child not of a living woman but of a corpse” (Blumenfeld-Kosinski, 1990, p. 1 *apud* Chamberlain, 2005, p. 85). BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate. *Not of Woman Born: Representations of Cesarean Birth in Medieval and Renaissance Culture*, Cornell University Press, 1990.
8. “(...) a play which resolves patrilineal crisis through the at times violent deaths of mothers” (Chamberlain, 2005, p. 85).
9. “(...) it is a little difficult to imagine Macbeth as a father when he is, at first, so profoundly dependent on lady Macbeth. Until she goes mad, she seems as much Macbeth’s mother as his wife” (Bloom, 1998, p. 522).
10. “(...) is pushed into the abyss as it were by her memories. (...) leaps into it fanatically, as if embracing it” (Goddard, 1951, p. 129).
11. “(...) the different ways in which the Macbeths desire the crown: she wills it, he wills nothing, and paradoxically she collapses while he grows ever more frightening (...)” (Bloom, 1998, p. 522).
12. “(...) pure will until she breaks apart” (Bloom, 1998, p. 522).
13. “(...) size a masculine authority perceived necessary to the achievement of her political goals” (Chamberlain, 2005, p. 79).
14. “(...) the attempts of a woman to realize herself by using the dominant discourses of patriarchy as she lacks an effectively powerful counter-language” (Burnett, 1993, p. 2 *apud* Chamberlain, 2005, p. 79). BURNETT, Mark Thornton. The “fiend-like queen”: Rewriting Lady Macbeth, *Parergon*, Australian and New Zealand Association of Medieval and Early Modern Studies, v. 11, n. 1, p. 1-19, jun., 1993.

15. “(...) the unlawful succession of a bastardized Macbeth, altering, in turn, the patrilineal as well as political order within the world of the play” (Chamberlain, 2005, p. 73).
16. “(...) *kenoma*, or the cosmological emptiness (...)” (Bloom, 1998, p. 539).
17. “(...) cosmological waste land, a Creation that was also a Fall (...)” (Bloom, 1998, p. 524).
18. “(...) represents the threat of maternal agency (...) whose studied cruelty nurtures social and political chaos” (Chamberlain, 2005, p. 79).
19. “(...) able to act with the cruelty she ignorantly and perversely identified with male strength” (Klein, 1980, p. 250 *apud* Chamberlain, 2005, p. 79). KLEIN, Joan Larsen. *Lady Macbeth “Infirm of Purpose”*. In: **The Woman’s Part**: Feminist Criticism of Shakespeare. Urbana> University of Illinois Press, 1980, p. 183-250.
20. “(...) not only lost but buried in her own, abstracted to the point of somnambulism” (Goddard, 1951, p. 129).
21. Deusa romana da guerra, de onde se obtém o vocábulo *bético*.
22. “(...) expressly rejects the masculine power which would allow her to wield a dagger” (Chamberlain, 2005, p. 79).
23. “(...) an alternative gender identity, one which will allow her to slip free of the emotional as well as cultural constraints governing women” (Chamberlain, 2005, p. 79-80).
24. No original: “I may have the body of a weak and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king”. Conforme postula Levin (2013), esta frase — e o discurso que ela integra — estão registrados na obra *The History of the Most Renowned and Victorious Princess Elizabeth*, de William Camden; Levin, contudo, salienta o fato que de Camden não é necessariamente uma testemunha confiável e, portanto, não se pode ter total certeza acerca das palavras proferidas pela rainha (Levin, 2013, p. 1). LEVIN, Carole. *The Heart and Stomach of a King: Elizabeth I and the politics of sex and power*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2013.
25. “(...) Lady Macbeth suffered from defect of imagination and excess of propensity to act (...)” (Goddard, 1951, p. 129).
26. “(...) being pursued, as by furies, by her memories, by the facts of the past” (Goddard, 1951, p. 129).
27. ADELMAN, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*. New York: Ed. Norton, 1993; MARCUS, Leah S. *Puzzling Shakespeare: Local Reading and Its Discontents*. Berkeley: University of California Press, 1988; NEWMAN, Karen. *Fashioning Femininity and English Renaissance Drama*. Chicago: University of Chicago Press, 1991; STALLYBRASS, Peter. Macbeth and Witchcraft. In: **Focus on Macbeth**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 189–209.
28. “(...) poets, prophetesses and devotees of female cult (...). Their words and bodies mock rigorous boundaries and make sport of fixed positions, (...) as they dance, dissolve and re-materialize” (Eagleton, 1986, p. 3 *apud* Chamberlain, 2005, p. 80). EAGLETON, Terry. *William Shakespeare*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
29. “(...) Adam and Eve (...) over again, with the Witches in the role of the Serpent” (Goddard, 1951, p. 128-129).
30. “At once both nurturing and harmful, the three force the proud Scottish warrior to confront the demon ic within himself. They are mothers pushing a reluctant son toward his destiny as well as fearful opponents who bide their time before bringing Macbeth down” (Chamberlain, 2005, p. 80).

31. DOLAN, Frances E. *Dangerous Familiars: Representations of Domestic Crime in England 1550-1100*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
32. “Women? Of course — and (...) yet not women — under-women who have regressed beyond the distinctions of sex” (Goddard, 1951, p. 127).
33. “How fitting, after man has done his utmost through war to bring disorder, that the cause of still further dissipation toward chaos should pass, when war closes, into the hands of these wizened hags, the natural representatives of the metaphysically female role of matter in the universe! (...) The Witches in Macbeth are perhaps the completest antitypes to peace in Shakespeare” (Goddard, 1951, p. 127-128).
34. “They do not need to accost her on any blasted heath. She herself invites them into her heart” (Goddard, 1951, p. 128)
35. “(...) the murdering ministers that wait on nature’s mischief — a very definition of the Weird Sisters — calling on them to unsex her, to cram her with cruelty from top to toe, to turn her milk to gall” (Goddard, 1951, p. 128).
36. CALLAGHAN, Dympna. Wicked Women in Macbeth: A Study of Power, Ideology, and the Production of Motherhood. In: **Reconsidering the Renaissance**. Binghamton, 1992, p. 358-367.
37. “(...) Shakespeare makes the connection even more concrete” (Goddard, 1951, p. 128).
38. Embora, para esta passagem, seja utilizada, na maior parte, a tradução de Barbara Heliodora, realizamos uma pequena alteração ao adicionar o vocábulo suíno à fala de Lady Macbeth, traduzindo a palavra *swinish* do idioma original. Fizemos isso pois julgamos a presença dessa palavra essencial para o ponto que debatemos em seguida.
39. “(...) this cowardly stratagem” (Goddard, 1951, p. 128).
40. “The Second Witch and Lady Macbeth are about the same business” (Godard, 1951, p. 128).
41. “(...) primitive fears about male identity and autonomy itself, about those looming female presences who threaten to control one’s mind, to constitute one’s very self, even at a distance” (Adelman, 1987, p. 105 *apud* Chamberlain, 2005, p. 83). ADELMAN, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*. New York: Ed. Norton, 1993.
42. “That a mother could lovingly nurture her infant one moment and spill his brains the next underscores the uncertainties if not the dangers of unchecked maternal agency” (Chamberlain, 2005, p. 82).
43. “(...) a blood sacrifice” (Chamberlain, 2005, p. 82).

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Referências bibliográficas

- BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.
- CHAMBERLAIN, Stephanie. Fantasizing Infanticide: Lady Macbeth and the Murdering Mother in Early Modern England, *College Literature*, The Johns Hopkins University Press, v. 32, n. 3, p. 72-91, 2005.

GODDARD, Harold. *The Meaning of Shakespeare*. Chicago: Chicago Press, 1951.

RADVAN, Jonathan PJ. The Three Macbeths: Fact and Fiction. *Estudos Germânicos*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 49-53, dez., 1989.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2004.

Data de submissão: 04/11/2024

Data de aceite: 13/05/2025

Editora Responsável: Magali Sperling Beck