

## Interioridade e silenciamento em *Macbeth* e no *Mercador de Veneza* de Shakespeare

### RESUMO

Esse ensaio pretende analisar as peças de *Macbeth* e *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare, à luz dos problemas da interioridade e exterioridade em voga na Renascença Inglesa. Parte-se das considerações de Maus sobre interioridade e de Stephen Greenblatt sobre autoformação. O texto shakespeariano é minado ambiguidades que revelam as intenções sinistras, veladas pelas aparências ludibrias do discurso. Será discutido, num primeiro momento, as questões da aparência, interioridade e silenciamento no *Mercador de Veneza* e na Renascença, demonstrando que esse não era apenas um problema nas peças de Shakespeare, mas de inúmeros discursos da época. Em seguida, serão analisados tais problemas em *Macbeth* e como Shakespeare mina o texto da peça com estes não-ditos e silenciamentos, acentuando as tensões trágicas e psicológicas da peça, resultando da incapacidade de perceber as diferenças entre interioridade e aparência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Interioridade e aparência. Silenciamento. Drama de Shakespeare.

Carlos Roberto Ludwig

[carlosletras@uft.edu.br](mailto:carlosletras@uft.edu.br)

Universidade Federal de Tocantins (UFT),  
Palmas, Tocantins, Brasil.

## INTRODUÇÃO

A Renascença se caracteriza por uma profunda mudança nos padrões de percepção da realidade, bem como de um conseqüente surgimento do que se chamava interioridade, considerado por alguns críticos, como Maus (1995), o embrião da subjetividade. Tal surgimento causou um impacto nos modos de percepção, pois se considerava que havia um abismo entre o interior velado e o exterior possivelmente teatralizado. Embora houvesse a certeza da existência de uma interioridade na Renascença Inglesa, tais relações eram minadas pelos silêncios e pelos engodos. Nesse sentido, os problemas da relação entre interioridade e exterioridade são uma constante no período, como também na obra de Shakespeare, em particular, nas peças *Macbeth* e *O Mercador de Veneza*. A todo o instante o velamento da interioridade é um problema que angustia e inquieta os personagens dessas peças. Tal velamento leva a uma rede de não-ditos<sup>1</sup> e silenciamentos que minam o texto shakespeariano e provocam tensões que levam as personagens a ações trágicas como consequência de seu desconhecimento sobre o outro.

Nesse ensaio, pretendo fazer um recorte específico das relações entre aparência e interioridade como um problema ambíguo e latente em Shakespeare, a fim de analisar as peças *Macbeth* e *O Mercador de Veneza*. Como será visto, a incapacidade de ser perceber o interior leva a um conjunto de silenciamentos e não-ditos no texto, o que provoca a intensificação das tensões trágicas. Para tanto, utilizarei algumas considerações de Kathrine Maus, *Inwardness and Theater in the English Renaissance* (1995), que discute as dissensões entre interioridade e exterioridade na Renascença inglesa e na obra dos principais poetas e dramaturgos do período como Shakespeare, Marlowe e Spencer.

Primeiramente analisarei a aparência, interioridade e Silenciamento no *Mercador de Veneza* e na Renascença, demonstrando que esse não era apenas um problema nas peças de Shakespeare, mas de inúmeros discursos da época. Em seguida, analisarei os problemas sobre/da aparência, interioridade e silenciamento em *Macbeth* e como Shakespeare mina o texto da peça com não-ditos e silenciamentos, acentuando as tensões trágicas e psicológicas da peça, como forma de representar a incapacidade de perceber as diferenças entre interioridade e aparência.

### 1. APARÊNCIA, INTERIORIDADE E SILENCIAMENTO NO *MERCADOR DE VENEZA*

A noção de aparências enganosas é amplamente representada no drama de Shakespeare. Tomemos como exemplo a cena dos três escrínios (*Casquets*) na comédia *The Merchant of Venice*, escrita provavelmente por volta de 1595-1596. Portia, a mando de seu pai, é obrigada a se casar com o pretendente que escolher o escrínio verdadeiro, ou seja, aquele que contém seu retrato. Os pretendentes devem passar pela prova da escolha dos três escrínios, o de ouro, o de prata e o de chumbo. Os letrados dos três escrínios, lidos por Marrocos, trazem sentenças que devem ser interpretadas pelos pretendentes, as quais são analisadas de acordo com seus desejos, comportamentos e posição social:

The first, of gold, who this inscription bears,

“Who chooseth me shall gain what many men desire;”

The second, silver, which this promise carries,

“Who chooseth me shall get as much as he deserves;”

This third, dull lead, with warning all as blunt,

“Who chooseth me must give and hazard all he hath.”

(SHAKESPEARE, p. 103, 1960)

Os letreiros dos três escrínios trazem uma espécie de enigma que deve ser decifrado pelos pretendentes. Cada qual as interpreta consoante sua condição, ambição e subjetividade. Além de os escrínios terem enigmas que devem ser decifrados, a tentativa de escolha dos escrínios obriga a um juramento com três exigências: primeiro, nunca revelar a alguém o escrínio que ele escolheu; segundo, jamais se casar com mulher alguma; e terceiro, partir imediatamente de Belmonte. Dentre os vários pretendentes (veja a lista dos pretendentes que Portia desdenha no ato I, cena ii, 31-78), estão o mouro Marrocos, o Príncipe de Aragão e Bassanio de Veneza.

A escolha dos três escrínios pelos dois primeiros pretendentes, Marrocos e Aragão, é feita com base no engodo das aparências. O mouro Marrocos desdenha o chumbo por ser ameaçador e por não ter valor algum. A prata é desprezada porque oferece apenas aquilo que um homem merece, nem mais, nem menos. Ele se considera acima da condição comum, pois ele pensa que a merece e tem qualidades suficientes para casar-se com Portia. Marrocos denomina-se “a golden mind” (uma mente dourada), príncipe dos homens, cujo “aspect of mine / Hath fear'd the valiant”. (SHAKESPEARE, p. 63, 1960). Este escolhe o ouro, pois pensa que oferece o que todos desejam, ou seja, a bela Portia. Marrocos, no entanto, encontra apenas uma caveira putrefata. O que é sugerido é que a interioridade velada pela beleza externa do ouro tem valor inferior, escondendo apenas degradação e morte. O valor do ouro é apenas o de ostentação, que engana os homens a arriscarem tudo o que tem por riqueza.

O segundo pretendente a fazer a escolha, o príncipe Aragão, também cai na mesma cilada de Marrocos ao escolher pelas aparências. Ele desdenha o chumbo, pois arriscar tudo por uma incerteza é, para ele, insensatez. Aliás, Aragão despreza não só o chumbo, como também a bela Portia: “You shall look fairer, ere I give or hazard”. (SHAKESPEARE, p. 103, 1960). Ele despreza o ouro, porque não quer escolher o que “muitos homens desejam”. (SHAKESPEARE, p. 103, 1960). Para ele, “muitos homens” pode significar

The fool multitude, that choose by show,

Not learning more than the fond eye doth teach;

Which pries not to the interior, but, like the martlet,

Builds in the weather on the outward wall.

(SHAKESPEARE, p. 103, 1960).

Aragão revela consciência e temor pelas aparências enganosas que velam o interior, fazendo com que as escolhas sejam induzidas pela ostentação exterior. A multidão é como o Martlet, um andorinhão doméstico, que escolhe o exterior; mas martlet/martin era uma gíria da época para bobo, como assinala Spurgeon (2006, p. 178-179). Ironicamente, ele escolhe a prata, porque considera que merece Portia, mas sua escolha se dá pela presunção a um refinamento que ele julga diferenciá-lo da multidão. Walter (1960) afirma que

Aragão, zombador da opinião popular, rejeita o esquife de ouro. Orgulhoso de seu próprio mérito, ele clama pelo caminho corrupto, pelo qual muitos obtém sua posição e honras. Finalmente, ele faz o que nenhum amante Elisabetano legítimo deveria fazer – ele assume que ele merece Portia. (WALTER, 1960, p. 104).

Por isso, o que ele ganha é apenas o retrato de um “blinking idiot” (um bobo piscando), o retrato de um bobo (martlet/martin), que ri de sua escolha. Sua incapacidade de julgar e discernir, que escolhe por mérito, por julgar-se “coberto de prata” (Silver'd o'er). (SHAKESPEARE, p. 105, 1960). A propósito da insensatez de Aragão e de seu desprezo por Portia, ela desdenha-o agora ao retrucar que “To offend, and judge, are distinct offices / And of opposed natures.” (SHAKESPEARE, p. 105, 1960). Sua atitude de ofender, escandalizar, injuriar não denota discernimento, mas sim descontrole, impertinência e arrogância.

Em suma, Marrocos falha porque toma a aparência como primordial para a escolha do escrínio de ouro. Ele não percebe que o escrínio de ouro, assim como as relações do mundo enganam, porque criam a ilusão de serem belas, mas por dentro apresentam-se corrompidas. Aragão falha ao construir uma imagem falsa e pretensiosa sobre si mesmo, como ostentador de um mérito que não possuía. Elogia-se, tentando ludibriar os outros personagens através de sua imagem. Ambos não entreveem nos silêncios e nos não-ditos o que as relações de aparência velam. As relações humanas são minadas e corrompidas no silenciamento.

Bassanio, por outro lado, vê por trás das aparências ameaçadoras, e não das aparências encantadoras, sedutoras e ludibriantes, o que é verdadeiro, sincero: o amor, a fidelidade e a virtude. A escolha certa, a escolha de Bassanio não é feita através das aparências, mas pelo desprezo pelas aparências ludibriantes:

So may the outward shows be least themselves:

The world is still deceived with ornament.

In law, what plea so tainted and corrupt,

But, being seasoned with a gracious voice,

Obscures the show of evil? In religion,

What damned error, but some sober brow

Will bless it and approve it with a text,

Hiding the grossness with fair ornament?

(SHAKESPEARE, p. 121, 1960)

Nota-se nessa primeira parte do solilóquio que Bassanio considera os discursos e as aparências enganosos e perigosos. As aparências (o exterior) têm menos valor moral e são menos confiáveis do que a interioridade e a sinceridade. É o que acontece também nas leis e na religião, em que a corrupção dos discursos se dá devido às ambições e desejos humanos. Nada mais impressionante do que Shakespeare ter colocado nesse solilóquio um toque de afronta aos discursos políticos, religiosos e jurídicos de sua época, logo nessa peça em que o julgamento final de Shylock sugere que os propósitos da justiça nem sempre são muito transparentes. Mas também essa afronta aos discursos revela o temor, a angústia e a desconfiança para com a quantidade de discursos emergentes e as mudanças religiosas da época. Por exemplo, o protestantismo condenava as práticas religiosas antigas com base no culto dos santos, imagens, rituais e ornamentos religiosos. Na segunda parte desse solilóquio, Bassânio revela que

There is no vice so simple but assumes  
Some mark of virtue on his outward parts:  
How many cowards, whose hearts are all as false  
As stairs of sand, wear yet upon their chins  
The beards of Hercules and frowning Mars;  
Who, inward search'd, have livers white as milk;  
And these assume but valour's excrement  
To render them redoubted! Look on beauty,  
And you shall see 'tis purchased by the weight.

(SHAKESPEARE, p. 121, 1960)

Aqui a oposição entre *inward* e *outward* é ressaltada pelo contraste entre valores. A comparação do exterior dos covardes às feições de bravos guerreiros, como de Hércules e do deus da guerra Marte, em contraponto com o interior (*hearts*) falso como escadas de areia, sugere o perigo provocado pelas aparências enganosas. Ao contrário, a comparação do interior com o fígado branco como leite, mas que produz apenas *valour's excrement*, assinala que a interioridade não é possível ser captada e notada com facilidade, muito menos é perceptível aos sentidos. Há um consequente cegamento e silenciamento do interior, que vela e modela as aparências de acordo com os propósitos almejados. Assim também, a beleza é sempre mensurada não pelo valor íntimo, mas pelo peso e pela ostentação que expressa. Por fim, Bassanio faz sua escolha, não com base nas aparências: sua escolha se sustenta com base no silêncio do chumbo:

Thus ornament is but the guiled shore  
To a most dangerous sea; the beauteous scarf

---

Veiling an Indian beauty; in a word,  
The seeming truth which cunning times put on  
To entrap the wisest. Therefore, thou gaudy gold,  
Hard food for Midas, I will none of thee;  
Nor none of thee, thou pale and common drudge  
'Tween man and man: but thou, thou meagre lead,  
Which rather threatenest than dost promise aught,  
Thy paleness moves me more than eloquence;  
And here choose I; joy be the consequence!

(SHAKESPEARE, p. 123, 1960)

A escolha de Bassanio fundamenta-se, não na *verdade aparente*, mas na palidez silente do chumbo, na sua simplicidade e no peso do metal. O que o pai de Portia escreveu num bilhete dentro do escrínio revela exatamente que as escolhas pelas aparências são perigosas e enganadoras: "You that choose not by the view, / Chance as fair and choose as true!" (SHAKESPEARE, p. 125, 1960). Curiosamente, o chumbo é um metal que não tem som, uma escolha de Shakespeare muito conveniente, o que sugere que o silêncio do interior velado do sujeito é muito mais valorizado. A oposição entre o ouro e a prata é evidente: o ouro com sua beleza excessivamente espalhafatosa ameaça Bassanio muito mais do que o seduz, ao passo que a prata, "escrava vulgar", não é nada a não ser um símbolo de trocas entre os homens. Apenas o chumbo, o mais silente, o menos ornamentado, é a escolha verdadeira, o que contém o retrato de Portia.

Ora, o paradoxo entre a aparência exterior ornamentada, enganosa, falsa e perigosa e a interioridade tida como verdadeira, porém imperceptível aos sentidos, não é um problema estranho aos olhos dos contemporâneos de Shakespeare. Essa dicotomia algo maniqueísta pode até parecer um problema moral particular em Shakespeare. Contudo, era um traço notado e consciente nas relações entre o exterior e o interior na Renascença inglesa. Kathrine Eisaman Maus, em sua obra *Inwardness and Theater in the English Renaissance* (1995), analisa o problema da interioridade em oposição à exterioridade na Renascença inglesa, investigando as aflições e insatisfações no tocante à diferença entre um interior inexprimível, silente e inalcançável e um exterior teatralizado, ludibrioso e falso: a autora analisa as angústias epistemológicas que esse binarismo gerava, as práticas sociais inventadas para mantê-las e os propósitos sociopolíticos para os quais serviam.

Apesar das controvérsias sobre a consciência da interioridade no período em questão, Kathrine Maus observa que uma grande quantidade de discursos da época apresentava distinções entre interior e exterior como uma espécie de lugar comum na época. Tal distinção era uma tática retórica muito familiar nos séculos XVI e XVII. Por exemplo, Edward Jorden em *A Brief Discourse of a Diseased Called the Suffocation of the Mother* nota as diferenças entre causas internas e externas da doença; John Dod e Robert Cleaver dividem em dois modos a violação dos Dez

Mandamentos: transgressões internas e externas. William Perkins distingue, em *The whole treatise of the cases of the conscience* (1606), distingue entre tristeza interna e externa, impureza interna e externa, arrependimento externo e interno, veneração interna e externa.

Assim, as angústias de personagens como Hamlet não são anacrônicas e que Shakespeare não foi nenhum visionário quanto a esse problema. Embora Maus (1995) analise somente *Hamlet*, Bassanio, em o *Mercador de Veneza*, percebe também que o mundo é moldado por aparências opacas e enganosas. Segundo Maus, é difícil definir o que é real para Hamlet. A simples existência do hiato entre sinais exteriores e o que eles significam parecem sinais suficientes de sua consequência. Segundo Maus, as distinções entre interior e exterior superam a visibilidade – e, por isso, sua validade é inatacável. O exterior, ao contrário, era considerado falso, parcial, enganador, insubstancial. (MAUS, 1995, pp. 4-5). Os polemistas da era Tudor e Stuart como Stubbes, Northbrooke, Rankin, Gosson e Prynne reconheciam a separabilidade de um interior ‘verdadeiro’ privilegiado e um exterior socialmente visível, porém falsificável. Depreciavam tal separação afirmando que o homem deve parecer externamente o que é e sente interiormente. “As pessoas e as coisas são interiormente”; “as pessoas e as coisas parecem exteriormente”. (MAUS, 1995, p. 4-5).

## 2. APARÊNCIA, INTERIORIDADE E SILENCIAMENTO EM *MACBETH*

Apesar de Maus discutir mais precisamente *Hamlet*, o problema da interioridade em oposição à exterioridade também é patente em *Macbeth*. Nesse mesmo sentido, um dos traços mais salientes desta peça é o engodo das aparências que dissimulam e silenciam as ambições e os desejos sinistros e ambivalentes do casal Macbeth. Nesse plano, notamos dois desdobramentos desse problema: a ingenuidade dos outros personagens em perceber tais engodos e um consequente cegamento e silenciamento que soam sempre ironia trágica, principalmente para Duncan e Macbeth. O texto shakespeariano é minado por pequenos indícios que deixam entrever nos não-ditos, nos silêncios, que algo subjaz as aparências: algo sombrio, sinistro da esfera dos desejos de Macbeth e Lady Macbeth.

Duncan, por exemplo, tinha absoluta confiança no barão de Cawdor que “was a gentleman on whom I built / An absolute trust.” (SHAKESPEARE, p. 23, 1997). O rei confiava excessivamente no barão de Cawdor, sem esperar que o traísse. Ao saber como Cawdor agiu durante sua execução, Duncan afirma que “There's no art / To find the mind's construction in the face” (SHAKESPEARE, p. 23, 1997). Duncan descobre somente *ex post facto* que Cawdor, assim como posteriormente Macdownwald, são traidores e que ele não notaria as dissimulações dos olhares, feições, gestos e silêncios. Se antes da traição Duncan não conseguia perceber a falsidade subjacente às aparências, tampouco consegue julgar as aparências depois de perceber tal engodo, notando-se assim sua ingenuidade quanto à percepção das feições enganosas. Ironicamente, Duncan profere essa fala antes do primeiro encontro dele com Macbeth na peça: ele sequer imagina que Macbeth possa lhe trair. O que é nítido aqui, e em grande parte da peça, é a incapacidade de as personagens entreverem os traços enganosos das aparências e, por isso, são incapazes de prever e tomar qualquer

atitude contra traição ou complô, silenciando frente ao horror trágico que toma a cena.

Assim, também, Malcolm afirma, “that which you are my thoughts cannot transpose” (SHAKESPEARE, p. 123, 1997). Considerava-se que era impossível captar o que um indivíduo de fato era interiormente. Para os teóricos do período, essa distinção entre interior e exterior era necessária, pois não era possível se conhecer o homem através das aparências. Esse problema era angustiante para uma época em que as novas práticas religiosas colocavam em dúvida antigos rituais religiosos em troca de rituais contidos e menos teatrais, principalmente pelo protestantismo. Segundo Kathrine Maus, os protestantes consideravam-se cultivadores de verdades internas, ao passo que acusavam os católicos de cultuadores de “espetáculos” externos. (MAUS, 1995, p. 15).

A autora defende que havia de fato pelo menos uma noção de subjetividade e interioridade, que não era imediatamente acessível. Por exemplo, entre os diversos discursos da época que defendiam a distinção cuidadosa entre interior e exterior, tomemos dois casos relevantes na época. Na obra *Basilicon Doron*, James I recomenda a cuidadosa orquestração das ações e dos gestos visuais do rei, os quais revelam sua virtude, pois servem para revelar a interioridade e interpretar “a disposição interior da mente” àqueles que não conseguem ver nada além disso, e, portanto, deve apenas julgar pelas aparências. (MAUS, 1995, p. 05). Outro exemplo é o de George Hakewill, em sua obra *A Discourse against flattery* (1611). Hakewill descreve maneiras de reconhecer os hipócritas: “wolves in sheep’s clothing, richly decorated apothecary boxes with poisons inside ...” (MAUS, 1995, pp. 5-6). Os adutores da corte despertaram temores e desprezo dos comentadores políticos dos séculos XVI e XVII, porque ‘outwardly they show themselves with the face of friendship, within they have more malice than the sings of scorpions’. (MAUS, 1995, pp. 5-6).

Nesse sentido, como vimos em *Macbeth*, Duncan ingenuamente afirma que não há instrumentos para descobrirmos o que há na mente humana através da face (SHAKESPEARE, p. 23, 1997), assim como Hamlet imagina que as formas, os modos e as moldes (shapes) podem ser pretensões calculadas como sintomas de uma tentativa de velar o interior. Por isso, as ideias de autoformação, propostas por Greenblatt, em sua obra *Renaissance Self-Fashioning* (1984) vão ao encontro das afirmações de Maus. Se havia tentativas constantes de moldar o exterior, logo, o velamento, o silenciamento e o desconhecimento do interior eram acirrados. O abismo entre externo e interno é consequência da autoformação exagerada, que buscam criar uma imagem contida e falseador de sentimentos e pensamentos do indivíduo.

Consoante Maus, até mesmo o teísmo na Renascença gerava receio sobre o acesso humano à verdade interior e produzia um contexto para se pensar sobre a veracidade disso. Para se ter uma ideia da importância e da dimensão desse problema no período, o Deus cristão exemplifica não só a misteriosa interioridade, mas uma transcendência sem esforço dos limites que frustram o conhecimento humano. Os conhecimentos imediatos, supra-humanos possuídos unicamente por Deus era uma das qualidades primeiras pelas quais ele era admirado e temido por muitos cristãos dos séculos XVI e XVII. A capacidade divina de onisciência, capaz de perscrutar o interior da subjetividade humana, era prova crucial da existência de Deus, sugerindo a noção de uma interioridade velada pelas aparências (MAUS, 1995, p. 10). A onisciência divina geraria temores

e angústia de punição. Embora houvesse esse temor em relação à onisciência divina, a disparidade entre interior e exterior permanecia velada e inacessível ao homem, podendo ser acessada apenas pelo deus cristão.

No diálogo entre Duncan e Banquo, frente ao castelo de Macbeth, é nítida novamente a ironia do texto que assinala a falsidade das aparências, que escondem e silenciam a traição de Macbeth e sua esposa:

**DUNCAN.** This castle hath a pleasant seat; the air

Nimbly and sweetly recommends itself

Unto our gentle senses.

**BANQUO.** This guest of summer,

The temple-haunting martlet, does approve,

By his loved mansionry, that the heaven's breath

Smells wooingly here: no jutty, frieze,

Buttress, nor coign of vantage, but this bird

Hath made his pendent bed and procreant cradle:

Where they most breed and haunt, I have observed,

The air is delicate. (SHAKESPEARE, p. 33-35, 1997)

Nota-se aqui a idealização da fachada do castelo de Macbeth como um lugar cujo ar e espaço são recomendados às sensações de Duncan. Banquo acrescenta que a andorinhão (martlet) fez seu ninho aqui, pois o ar é delicado e convidativo. Spurgeon, em sua obra *A imagística de Shakespeare* (2006), faz um comentário sobre essa cena na peça que corrobora com o que afirmamos até então. A palavra martlet (martin) aparece em duas peças de Shakespeare: no *Mercador de Veneza* e em *Macbeth*:

Em cada um dos casos um hóspede chega, Aragão ou Duncan, que vai ser “feito de tolo” ou enganado: Aragão encontrando uma cabeça de bobo em lugar da noiva, Duncan sendo sordidamente assassinado por seu vassalo nobre e parente. Uma razão possível para a conexão na mente de Shakespeare entre a andorinha-de-casa e alguém que é feito de todo ou enganado seria o fato de que, nos séculos XVI e XVII, Martin era uma espécie de termo de gíria para “trouxa” e a palavra é usada nesse sentido por Greene e Fletcher. (SPURGEON, 2006, p. 178-179)

Novamente, a ironia do texto reafirma que Duncan não percebe o que se esconde sob as aparências e nos não-ditos das falas, pois, ao se hospedar no castelo de Macbeth, sequer imagina que ali está sendo traído e será cruelmente assassinado. Spurgeon destaca que o “objetivo não é outro senão dar ênfase à ironia do engano das aparências, delineado em poucas linhas pela mão de um mestre, com pungente força dramática”. (SPURGEON, 2006, p. 178). Assim como

Aragão se engana por pensar que merece Portia, Duncan pensa estar se hospedando no castelo de um súdito fiel, mas vê, apenas exteriormente, a beleza do castelo, e não imagina que ali se alojam os traidores mais atrozes.

Duncan expressa seu amor e sua confiança para com Macbeth: “And his great love, sharp as his spur, hath help him / To his home before us.” (SHAKESPEARE, p. 35, 1997). Novamente Shakespeare introduz mais uma ironia no texto de Macbeth, pois a palavra *sharp* pode significar veemente, voraz, mas sobretudo, cortante, frio, mordaz, cáustico. Como se percebe, as ironias do texto de Shakespeare evocam nos silêncios, nos não-ditos e nas ambivalências do texto a falsidade das aparências que dissimulam a traição e o complô contra Duncan. A ingenuidade e a cegueira de Duncan não deixam entrever nas relações que as aparências não revelam, de fato, a essência e a interioridade do indivíduo, como assinala Kathrine Maus (1995). A percepção de que a postura e a conduta humanas silenciam o interior não é evidente para Duncan e, conseqüentemente, engana-se ao confiar demasiadamente em Macbeth, considerando-o apenas um general leal e confiante que lutou bravamente para assegurar o poder do rei. Ao contrário do rei, Malcolm e Donalbain afirmam que fugirão porque “To show an unfelt sorrow is an Office / Which the false man does easy.” (SHAKESPEARE, p. 68, 1997). Eles percebem que os olhares e os rostos escondem e silenciam a falsidade e o perigo que pode lhes atacar sorrateiramente. No entanto, Duncan não imagina que um súdito como Macbeth, que conquistou tanto prestígio e nobreza, possa se tornar perigoso.

Outro momento em que há torções irônicas no texto de *Macbeth* é durante o diálogo com o sargento. Podemos entrever, no relato das duas revoltas sufocadas por Macbeth e Banquo, algumas torções do texto que sugerem que Shakespeare introduziu tensões que subjazem nas entrelinhas, nos não-ditos e nas rupturas da fala do Sargento. O sargento relata a Duncan:

As whence the sun 'gins his reflection

Shipwrecking storms and direful thunders break,

So from that spring whence comfort seem'd to come

Discomfort swells. Mark, king of Scotland, mark:

No sooner justice had with valour arm'd

Compell'd these skipping kerns to trust their heels,

But the Norway lord surveying vantage,

With furbish'd arms and new supplies of men

Began a fresh assault. (SHAKESPEARE, p. 07-08, 1997)

Em linguagem metaforicamente pictural, o texto sugere que, de onde parece vir a fonte do conforto, o desconforto cresce. Aqui há uma quebra do texto – Mark, king of Scotland, mark – que se refere ao período seguinte, mas não se refere sintaticamente ao anterior. A advertência “mark” pode ser tanto “observa” como “toma cuidado”. Então, essa afirmação é muito mais adequada à

sentença anterior, visto que as descrições do período subsequente são óbvias, apenas a narração dos fatos já ocorridos. A frase apelativa – *Mark, king of Scotland, mark* – insere-se nessa fala como uma ruptura do verso: é um alerta que pode servir para a asserção anterior tanto quanto para a asserção seguinte. Ou seja, chamar a atenção do rei para o ataque surpresa do norueguês não seria necessário, pois é um fato evidente, já transcorrido. O que é menos evidente aqui é que de onde o sol nasce, nascem “*shipwrecking storms*” e de onde o conforto parece (*seems*) nascer, o desconforto surge. Os versos “*so from that spring whence comfort seem'd to come / Discomfort swells*” são ambíguos, pois podem estar se referindo tanto ao ataque surpresa do Norueguês como à traição de Macbeth. O que deveria ser precavido não é percebido e captável pela linguagem. Os súditos que parecem (*seem*) ser os mais confiáveis, Macbeth e sua esposa (a fonte de onde brota o conforto), são, na verdade, os que conseguem burlar os guardas e assassiná-lo. A ruptura dos versos revela ironia no sentido de que a linguagem não é capaz de captar todos os meandros que esconde por trás das aparências e dos silenciamentos. Muito embora o soldado chame a atenção do perigo de um ataque surpresa, qualquer precaução tomada é insuficiente.

A incapacidade de expressão do interior pode ser notada quando Macduff descobre que Duncan foi assassinado, pois considera que o horror do assassinato de Duncan inexprimível, impossível de expressada verbalmente: “*Tongue nor heart cannot conceive nor name thee!*” (SHAKESPEARE, p. 63, 1997). O sentimento de Macduff paira na indefinição, no inominado, como uma névoa espessa que torna a compreensão desse sentimento impossível. Ou seja, Macduff silencia frente ao horror trágico da cena, calando sem condições de expressar o pavor e o desespero de ver o rei assassinado. Há uma oposição entre fala e visão que denota o silenciamento, ou seja, a impotência, incapacidade e impossibilidade de expressar a interioridade. Tal oposição assinala que os olhos podem ver, mas a descrição da imagem é inconcebível discursivamente. Embora a visão assombrosa e amedrontadora seja impressionante, é impossível defini-la, descrevê-la e conceituá-la. A imagem da Górgona, nessa cena, surge como uma mera tentativa de definição por uma similitude, permanecendo, no entanto, seu caráter indescritível e indefinido. Apenas o silêncio é o único meio encontrado para expressar o terror, o medo, a angústia e a decepção frente ao regicídio.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que no *Mercador de Veneza*, o engodo das aparências que velam a interioridade se desenvolve na cena dos três esquifes como um jogo revelador no qual julgar pelas aparências é ludibrioso e falho. Esse problema surge nas peças de Shakespeare não como um problema isolado, mas como resultante de um conjunto de construções discursivas da época presentes em discursos, sobretudo morais e médicos. As angústias causadas pelo abismo entre o interior velado, silenciado e o exterior teatralizado e modulado demonstravam-se em vários setores da vida social, seja político, social, educacional, religioso, médico, familiar, e assim por diante. No *Mercador de Veneza*, temos os casos em que Marrocos e Aragão enganam-se ao julgar pelas aparências e considerar-se acima das próprias condições sociais. Apenas Bassanio consegue captar que o exterior atraente é ludibrioso e ameaçador, levando ao engodo em vários setores da vida como na justiça, na religião e nas relações amorosas.

Tal problema era amplamente discutido em discursos da época. Da mesma forma, Shakespeare estava sempre atento aos meandros e nuances da ambivalência da relação entre aparência e interioridade. Em *Macbeth*, o dramaturgo representa o engodo das aparências como algo central para a construção das tensões trágicas da peça. Duncan é assassinado traiçoeiramente por seu súdito mais confiável. Embora ele perceba que o Barão de Cawdor e Macdownwald o traíram e que não há meios de se investigar o interior do sujeito, ele é enganado e assassinado por Macbeth, sem ao menos imaginar que isso possa acontecer. Igualmente ele percebe apenas *ex post facto* que Cawdor e Macdownwald o traíram. Assim, ele não consegue notar as dissimulações dos olhares, feições, gestos e silêncios. Ele não percebe os engodos das aparências nem antes da traição Duncan, muito menos depois de se dar conta de tal engodo. Nota-se aí a ingenuidade quanto à percepção das feições enganosas. Em vários momentos da peça, as personagens em geral não percebem os engodos das aparências e, por isso, são incapazes de prever e tomar qualquer atitude contra qualquer traição. O texto shakespeariano é minado com ambiguidades linguísticas, sugestões poéticas e imagens condensadas que sugerem algo de sinistro e sombrio nas relações humanas e nas intenções subjetivas.

## Interiority and silencing in *Macbeth* and the *Merchant of Venice* by Shakespeare

### ABSTRACT

This essay aims at analyzing *Macbeth* and *The Merchant of Venice*, by William Shakespeare, considering the issues of inwardness and outwardness, very common ones in the English Renaissance. It parts from Maus' assumptions about inwardness and Stephen Greenblatt's discussion about Self-fashioning. The Shakespearean text is undermined by ambiguities revealing sinister intentions, veiled by the deceiving appearances of discourses. Firstly it discusses the issues of outwardness, inwardness and silencing in *The Merchant of Venice* and in the Renaissance, demonstrating that this was not a specific problem in Shakespeare's plays, but also in many discourses at that time. After that, it analyzes these issues in *Macbeth* and how Shakespeare undermines the text of the play with the non-said and silencing, enhancing the tragic and psychological tensions in the play, as a result of the incapability of perceiving the differences between inwardness and outwardness.

**KEYWORDS:** Inwardness and Outwardness. Concealment. Shakespeare's Drama.

## NOTAS

<sup>1</sup> Entende-se por não-ditos nessa discussão um conjunto de sentidos subjacentes ao texto, que são inferidos pelas configurações linguísticas e pelas nuances que sugerem outros sentidos latentes no texto.

## REFERÊNCIAS

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

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

MONDADORI, **Grandes Personagens da História Universal**. 1972. vol. III.

MOURTHÉ, Claude. **Shakespeare**. Porto Alegre: LP&M, 2008.

SHAKESPEARE, William. **The Complete Works**. Editado por Bernard Lott. Essex: Longman, 1987.

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

SHAKESPEARE. **The Merchant of Venice**. Editado por J. H. Walter. Londres, Melbourne, Toronto: Heinemann, 1960.

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

WALTER, J. H. Introduction and Notes to the Merchant of Venice. In: SHAKESPEARE. **The Merchant of Venice**. Editado por J. H. Walter. Londres, Melbourne, Toronto: Heinemann, 1960.

**Recebido:** 21 ago. 2016

**Aprovado:** 09 nov. 2018

**DOI:** 10.3895/rl.v20n31.4541

**Como citar:** LUDWIG, Carlos Roberto. Interioridade e silenciamento em *Macbeth* e no *Mercador de Veneza*, de Shakespeare. *R. Letras*, Curitiba, v. 20, n. 31 p. 104-118, jul/dez. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

**Direito autoral:** Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

