

A tragédia cognitiva em Shakespeare

Cognitive tragedy in Shakespeare

Arthur Kinney

UMass Amherst, Massachusetts, Estados Unidos da América

Resumo: No século XVII, acreditava-se na Teoria de Galeno, que associava o temperamento humano ao equilíbrio de quatro líquidos do corpo: o sangue, o fleuma, a bílis amarela e a bílis negra. Atualmente, os estudos sobre a fisiologia do cérebro concentram-se na troca de impulsos entre as camadas da haste cerebral, do sistema límbico e do neocórtex. O presente trabalho aproxima esses dois sistemas, apontando o quanto se assemelham. Utiliza como *corpus* de aplicação as tragédias shakespearianas, nas quais são analisados solilóquios e paixões que ilustram essas duas visões comportamentais. A conclusão a que se chega é que a obra de Shakespeare permanece atual porque gira em torno das emoções básicas, que atingem o leitor através da amígdala, uma parte do cérebro responsável pelas reações imediatas e ligada aos eventos que não podem ser apagados de nossa mente.

Palavras-chave: William Shakespeare. Tragédia. Teoria dos humores. Neurociência.

Abstract: In the 17th century, human behaviour was associated with Galen's theory of the balance of the four body fluids: blood, phlegm, yellow bile and black bile. Nowadays, modern brain physiology focuses on the exchange of neurological impulses between the brain stem, the limbic system and the neocortex. Shakespeare's experimentation with mental cognition and passions is in great part inspired on some of these theories, which appear especially in soliloquies and passions of some of his major characters. Shakespeare's ability to present passions through the medium of cognitive and emotive theories - his incredibly accurate manipulation of basic emotions - is greatly responsible for the lasting legacy of his drama.

Keywords: William Shakespeare. Tragedy. Galen's theory. Neuroscience.

*A maneira como pensamos não é a maneira como pensamos.
As reflexões do cotidiano parecem muito simples, mas mesmo o pensamento
mais corriqueiro é extremamente complexo.*
(Eve Sweetser e Gilles Fauconnier)

Arthur Kinney

36

Conto de Inverno foge à regra do cânone shakespeariano quando trata Hermione como sendo aparentemente uma vítima trágica e Leontes como um sobrevivente. Ambos têm suas mentes atormentadas e tornam esse sofrimento visível e manifesto. Apesar de serem claramente diferentes, compartilham sua ansiedade, sua esperança e seu desespero. Relacionam-se de uma maneira ao mesmo tempo frágil e profunda, de modo que sua prática social reflete esse fundo de instabilidade. Contudo, durante o decorrer da peça, seu casamento fica sujeito a uma variedade de emoções cognitivas primárias, como amor e esperança por parte de Hermione, ou medo e mágoa por parte de Leontes.

Estudos recentes sobre a ciência cognitiva propõem que a mente humana estabelece padrões de pensamento que ficam estocados até serem eventualmente ativados nas trilhas neurais do cérebro. Há equivalentes literários para tais observações – como a sugestão que um autor como Shakespeare, quando escreve no gênero trágico, utiliza padrões repetitivos profundos com os quais sua mente criativa está ligada, de forma consciente ou não. A poética cognitiva procura abordar essa ligação a partir das operações do cérebro. O que garante a relevância dessa empreitada é o fato de que tanto o cérebro de Shakespeare quanto os de suas personagens funcionam de forma muito similar ao dos leitores.

II

Há mais de meio século, Paul Maclean propôs um diagrama sobre a organização do cérebro que foi a um só tempo topográfico e revolucionário. Até hoje ainda não se encontrou nada mais simples ou claro a título de introdução ao assunto. Na base do cérebro, está a primeira coisa que se forma, a haste cerebral, cuja função é controlar funções corporais metabólicas básicas, como respiração e frequência cardíaca. Funciona com base nos instintos primitivos e na repetição. A camada acima da haste cerebral contém o sistema límbico, ou região periférica, que tem formato de anel e que abarca a amígdala, o hipocampo e o hipotálamo. Ali ficam registradas as emoções e a memória. As quatro emoções primárias

– amor, medo, tristeza e alegria – são despertadas ali através de estímulos associados a eventos passados que ficam guardados no hipocampo ou na amígdala. Acima da haste cerebral e do sistema límbico temos ainda o neocórtex, que se espalha como uma manta cobrindo as duas metades da estrutura cerebral. É ali que os interesses e as memórias de longa data reagem com impulsos neurais, fazendo com que “pensemos” – ou seja, fazendo com que *combinemos* ações imediatas com interesses permanentes, desenvolvendo raciocínios abstratos, pensando e nos expressando através de frases complexas (ANONIMOUS, 2008). O neocórtex é o que diferencia a espécie humana das outras formas de vida.

No início dos anos 1960, Stanley Schacter e Jerome Singer, da Universidade de Columbia, sugeriram que a parte cognitiva do cérebro humano define e direciona as emoções em relação ao modelo de pensamento galênico. Pesquisas continuadas nas áreas de neurociência e psicologia comportamental nos têm ensinado muito sobre as emoções (ou paixões) humanas. Sabemos hoje mais sobre fisiologia do que Galeno ou Versalius sabiam: as emoções são automaticamente ativadas através de trilhas subcorticais, geralmente de forma inconsciente, por cargas de neurônios ligados por dendritos e axônios. Todavia, continuamos a sofrer as emoções sem racionalizá-las. Cientistas comprovaram que essas informações pré-cognitivas podem ser continuamente processadas, provocando estados emocionais que influenciam a percepção, a cognição e o comportamento – as bases da visão, da audição, do pensamento, do julgamento, da memória, da cópia e mesmo da imaginação. Essas emoções são registradas de duas maneiras. Podem surgir como dados particulares – como uma brisa gelada ou um ruído irritante; ou como uma consciência cognitiva de ordem superior, processada involuntariamente pelo neocórtex, a qual acessa, avalia e integra a nova informação, determinando uma estratégia apropriada – como fechar uma porta, ou janela, para bloquear o frio ou o barulho. Um estudioso do assunto comenta que

Teorias biossociais e construtivas concordam que a percepção, o pensamento, as imagens, a memória, são fontes importantes de emoções. Também preconizam que uma vez que a emoção é ativada, a emoção e a cognição se influenciam mutuamente. A forma como as pessoas sentem afeta o que elas percebem, o que pensam, o que fazem; e vice-versa. (JONSON, 2004, p. 204-205).

“Não costumamos pensar que os sentimentos sejam a fonte de nossas decisões conscientes, mas é isso o que as pesquisas comprovam”, diz Daniel Gardner em *The science of fear* (2008, p. 73). O córtex parietal acumula evidências e as integra a fim de determinar se uma reação emocional é desejável ou não. Os sinais neurais percorrem cerca de 100 metros por segundo. Ainda assim, as decisões geralmente se mantêm abaixo do nível da consciência. Apesar de as coisas não serem verbalizadas dessa maneira no tempo do Renascimento, mesmo assim havia estudos e registros sobre a saúde do corpo e da mente, os quais se pautavam pela teoria de Galeno sobre os humores. Como confirma Nancy Siraisi, “É provável que a teoria dos humores seja o exemplo mais gritante da preferência que havia na medicina antiga, medieval e renascentista por explicações materialistas sobre os estados mentais e emocionais” (SIRAISSI, 1990, p. 106). Shakespeare soube fazer bom uso dela.

Entre os antigos, Alcmeon de Crotona (nascido em 585 a.C.), discípulo de Pitágoras, foi um dos primeiros a considerar o cérebro como a sede das atividades mentais. Cem anos depois, Hipócrates, seguidor dessa visão, ligou-a à teoria dos humores; contudo ele não dava importância ao tecido cerebral quando pensava sobre a função mental. Platão também escreveu sobre os quatro humores em seu *Laques* (191D). Também os estoicos aprofundaram-se nessa investigação, acreditando que as emoções se originavam em atos ou fatos ocorridos no presente ou no futuro, os quais classificavam como bons ou maus. Quando se vivencia algo de bom no presente, vem a sensação de prazer. Já uma experiência ligada ao mal produziria a sensação de dor. Um bem no futuro produziria o desejo; e um mal no futuro produziria o medo. Cícero utilizou essa teoria na obra *Disputas de Tusculum* - um texto muito utilizado na Era Elisabetana para ensinar gramática. Ali as emoções (chamadas de paixões ou perturbações) são consideradas movimentações perigosas, por serem contrárias à razão e provocarem um bem ou um mal imaginário no presente ou no futuro,¹ conhecidos como estados secundários, que produzem sofrimento (*aegritudo*) como uma forma de mal no presente, que induz à depressão; júbilo (*laetitia*), como uma forma de bem no presente, que induz ao arrebatamento; medo (*metus*), um mal futuro que produz a sensação de ameaça insuportável; e desejo (*libido*

1 O relato que segue e as ilustrações vêm de Rolf Soellner (1958, p. 549-567).

ou *cupiditas*), um bem futuro que promete bons auspícios. Essas quatro perturbações seriam mais tarde abordadas por Aquino, que as ampliou até 11 – seis conspurcáveis (amor, desejo, alegria, ódio, aversão e tristeza) e cinco irascíveis (esperança, coragem, desespero, medo e fúria). Tais estados de espírito eram muito populares tanto entre os filósofos quanto entre os poetas. Em Virgílio, Anquise fala a seu filho Eneias, no Hades, sobre essas quatro emoções: “essas nossas almas sentem medo, desejo, mágoa, alegria/Mas, encerradas nas suas prisões cegas e escuras, não discernem a Luz do Céu acima” (*Eneida*, p. 733-734).

No final do Renascimento, Juan Luis Vives também associou as paixões à imaginação ou à fantasia. Na obra de 1538 *De Anima et Vita Beata*, escreve:

Uma simples movimentação de nossa fantasia que se assemelhe a uma opinião ou a um julgamento sobre um objeto ser bom ou ruim é o suficiente para perturbar nossa alma com todas as emoções: nós tememos, nos regozijamos, choramos, nos entristecemos. É por isso também que nossas emoções parecem convergir para aquela parte do corpo em que a imaginação predomina, e o motivo por que atribuímos qualidades corporais às emoções, e as chamamos de quentes, secas, ou uma mistura das duas. Causas internas e externas podem exacerbar ou reprimir a influência do nosso temperamento corporal. Entre as causas internas encontramos as próprias emoções: a tristeza nos deixa frios e secos, a alegria nos torna quentes e molhados. As emoções tanto refletem quanto contribuem para o temperamento do corpo. (ARIKHA, 2007, p. 218).

Na Inglaterra, o lógico Thomas Wilson, em *The rules of reason* (1553; sig. D3v), e Ralph Lever, em *The arte of teason, rightly termed, witcraft* (1573, p. 32), listam as paixões, enquanto Thomas Blundeville propõe, em seu *Arte of logick* (1617), que as principais paixões ou afetos da mente são a alegria, o desejo, a tristeza e o medo. Timothy Bright, em seu *Treatise on melancholy* (1586), analisa detalhadamente a melancolia, partindo da perspectiva medieval esboçada por Vives e chegando às condições externas, nas quais as emoções são vistas como uma forma de apreender e de habitar o mundo. Para Bright, a corrupção ou transformação do sangue em bile amarela ou negra poderia exacerbar

as paixões, transtornar a razão, perturbar as funções cognitivas e provocar estados extremos de medo ou desespero.

Entre outros trabalhos sobre os humores que chegaram até nossos dias, temos *The French academy*, de La Primaudaye (traduzido para o inglês em 1586 por Thomas Bowes); *Batman Vppon Bartholome* (1592) e *Nosce Teipsum* (1599), de Sir John Davies; *Microcosmos* (1603), de John Davies de Hereford; e *Optick glasse of humours* (1607), de Thomas Walkington. Nicolas de Coeffeteau discute a fundo as perturbações propostas por Cícero em *A table of humane passions*, obra traduzida para o inglês por Edward Grimestone em 1624. Ali, numa página de rosto que trata sobre o coração humano, temos a imagem de quatro mulheres representando os quatro humores primários: Prazer segurando um pássaro; Dor segurando com uma mão a barriga dolorida e amparando a cabeça com a outra; Esperança, recostada em uma âncora emblemática; e Medo, aterrorizada, abraçando-se a si mesma. Para Coeffeteau, “quando os espíritos que chamamos de vitais” são interrompidos por essas paixões, “todo o corpo se sente mexido, tanto por dentro quanto por fora”, e isso sempre deixa “alguma marca visível”. Paixões despertadas provocam alterações inesperadas “que contrariam as leis da natureza, transpondo o coração para além dos seus limites e o agitando de forma extraordinária”.

Em 1604, no começo do século XVII, Thomas Wright dá voz a essa relação inevitável entre cognição e sentimento na dedicatória ao Conde de Southampton que integra o prefácio de seu livro *The passions of the minde in general*. “Há cerca de sete anos, Vossa Excelência”, observa ele,

Foi-me solicitado, de parte de alguns valorosos cavalheiros, que escrevesse com brevidade um discurso piedoso sobre as paixões da mente; pois (como disseram eles) trata-se de assunto sempre em uso, porém raramente tratado sem abuso: coisas sentidas a cada dia, para não dizer a toda hora, mas não discutidas; perigosas, muito faladas, mas pouco estudadas. Aquela solicitação parecendo-me sensata, honesta, útil e agradável, concluí que seria descortesia e falta de educação de minha parte recusar-me a atendê-los.²

2 “To the right Honorable my very good Lord the Earle of Southampton” no facsímile da edição de 1604 de Thomas Wright: *The passions of the minde in generall*, ed. Thomas O. Sloan (Urbana: University of Illinois Press, 1971), liv.

Já na abertura desse estudo, Wright é rápido em lançar mão do léxico dos humores:

Parece-me que as paixões de nossa mente são como os quatro humores de nossos corpos aos quais se refere Cícero [nas *Disputas de Tusculum*]. Se o sangue, a fleuma, a cólera ou a melancolia excedem a proporção adequada para a constituição e a saúde de nossos corpos, caímos em estado de doença. Da mesma forma, se as paixões da Mente não forem reguladas de acordo com a razão (e para manter a temperatura apropriada precisamos da virtude) imediatamente adoecemos a nossa alma. Mas se os humores forem mantidos nas devidas proporções, contribuem para a conservação da saúde e são de fato a própria saúde. (p. 17).

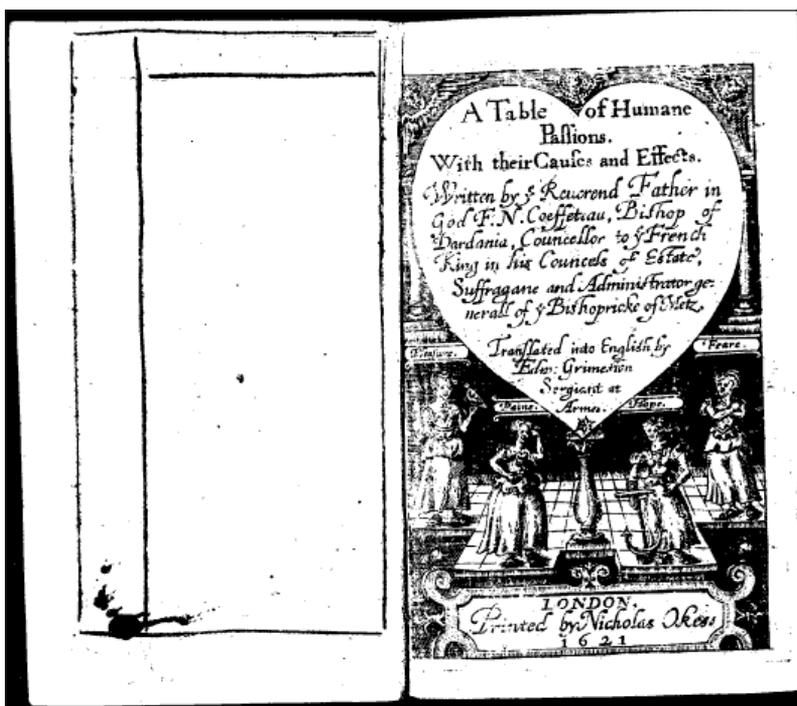


Figura 1 - Nicolas de Coeffeteau. *A Table of Humane Passions*. (Tradução de Edward Gimestone, de 1607)

Para Wright, as paixões despertam na mente os humores que respondem aos ditames da alma, de tal forma que a saúde do corpo, a da mente e a do espírito se interligam. Essa conexão indissolúvel está no

centro da natureza humana, e também está no centro da tragédia de Shakespeare. Em outro trecho essencial, Wright associa as paixões da mente àquilo que chama de perturbações:

Motio sensualis appetitiua virtutis, ob boni vel mali imaginationem: um movimento sensual de nossos apetites, através da imaginação de alguma coisa boa ou ruim (pois essas emoções são fortes em nossas mentes) provocam alterações nos humores de nossos corpos, despertando neles paixões e alterações. Essas alterações são chamadas de perturbações, pois (como explicarei melhor a seguir) transtornam grandemente a alma, corrompem o julgamento, seduzem a vontade, induzem (na maioria) ao vício, afastam-nos da virtude – coisa que para alguns constitui a doença – produzindo os males da alma. (p. 8).

Em *Microcosmographia* (1618), Helkiah Crooke acrescenta que esses humores se distribuem a partir do cérebro, coração e fígado, através das “veias, artérias e nervos” (p. 825).

A obra de Wright foi ampliada e teve grande circulação, o mesmo ocorrendo com *The anatomy of melancholy* (1628), de Robert Burton (ou Democritus Junior). O tratado de Burton inicia com uma análise dos humores – “partes líquidas e fluidas do corpo, nele contidas e contribuindo para sua preservação” (BURTON, 1938, p. 128) – sangue que vem do coração, quente, doce e temperado; ou o fleuma frio e úmido do fígado; ou a cólera quente e seca da vesícula biliar; ou a bile fria, seca, grossa e amarga do baço. Fisiologicamente, havia também os espíritos, ou “vapores sutis” (p. 129): espíritos naturais provenientes do fígado, dispersados através das veias e responsáveis pelas ações espontâneas; espíritos vitais conduzidos ao cérebro e espalhados pelos nervos, produzindo os sentidos, os movimentos e – podemos dizer também – a cognição.

Wright associa as emoções e a mente de uma maneira semelhante ao que fazemos hoje. No início de seu texto, divide o que chama de “apetite sensível” em duas forças, a concupiscível e a irascível. Também apresenta três forças de “apreensão interior”, que são o bom senso, a imaginação e a memória. Acrescenta depois a vontade aos apetites sensíveis através da correspondência, juntando também a compreensão à imaginação. A imaginação atua como mediadora entre o corpo e a

mente (ou cognição), uma vez que tudo o que venhamos a compreender precisa passar “pelo portal da imaginação” (p. 51).

Os apetites sensitivos simplesmente “entretêm as emoções”. Todavia, a imaginação – apesar de eu papel crucial – ainda é a menos confiável das forças de percepção, pois é de sua natureza buscar o prazer em detrimento da vontade. Como colocam Floyd Dell e Paul Jordan-Smith, ao resumir o pensamento de Wright sobre as emoções, imaginação e vontade,

As paixões são levantadas através da apreensão (podemos chamá-la de percepção) de um objeto ou de uma experiência. Se as paixões forem ordenadas, a imaginação será capaz de transmitir uma imagem apropriada para a compreensão. Se forem desordenadas, poderão impedir que isso aconteça, ‘fechando’ a imaginação sobre o objeto que alimenta a paixão, a ponto de a compreensão não distinguir mais entre as coisas. É como se a imaginação houvesse colocado ‘óculos com lente esverdeada nos olhos da razão, que passaria a enxergar tudo verde’. Assim, paixões desordenadas, ou perturbações, devem sempre ser evitadas. Mesmo assim, apesar de *toda* a paixão que ataca a mente ser de certa forma uma ‘doença da alma’, por causa dos apetites sensuais, se as emoções forem ‘bem conduzidas’ pelo discernimento e pela vontade, podem se tornar ‘instrumentos de virtude’ ao tornarem a busca da virtude um objetivo prazeroso. (p. xxxi).

Portanto, a ciência cognitiva do século XVII encara as paixões como elementos básicos e universais e as associa com a vontade e com a imaginação. Temos em Thomas Wright, assim, uma receita a ser seguida pelo teatro renascentista que vem ao encontro das mais recentes descobertas da neurociência de hoje em dia.

Há muitos exemplos nas obras de Shakespeare em que as personagens exprimem seus estados de alma através de referências aos próprios humores como indicadores de suas paixões ou perturbações. A mais destacada é o Cabo Nym, que pensa em cada emoção associando-a aos humores:

Estou em franco *humor* de dar umas boas pauladas em você também. Se quer atirar contra mim, Pistola, as suas imundícies, eu vou ter de fazer

uma faxina em você, e uso o meu espadim como soquete, como tiver de ser, e é aí que *está o humor da coisa toda*. Se você quiser fugir, eu te furo as tripas um pouco, em bons termos, como tiver de ser, e com muito bom humor. (*Henrique V*, 2.1.48-63).³

O retorno de Nym em *As alegres matronas de Windsor* transforma temporariamente aquela comédia urbana ao estilo de Middleton em uma comédia de costumes, como as de Ben Jonson. “Minha cabeça está *projetando humores* de uma vingança em belo estilo”, dizia ele a Pistola (1.3.79); “Pretendo discutir o *humor de Falstaff* com o próprio Dom Pagem” (1.3.82); “Não deixarei *que meu humor esfrie*.” (1.3.89). Consistentemente colérico, Nym diz, mais tarde, às senhoras Ford e Page: “Se lhes aviso é porque adoro pão de forno, mas jamais comeria o pão de um corno: e perdão *por meu humor tão rude*.” (2.1.121); “*Não estou com humor para mentiras; não é o meu estilo*.” (2.1.114).⁴

Bobina, em *Sonho de uma noite de verão*, também sabe ser muito contundente. Enquanto distribui os papéis para a peça dos artesãos, ele diz a Quina: “meu talento maior é pra tirano. Eu podia fazer muito bem o papel de Hércules; e em papéis de rachar os peitos eu faço eles arre-bentarem” (1.2.21-23).⁵ Pistola é colérico; Bobina segue na mesma trilha. Mas esse humor colérico é utilizado com mais verve, maior cuidado e propósito quando Shylock defende o seu direito de cortar um pedaço da carne de Antônio:

3 Tradução de Beatriz Viégas-Faria para a edição L&PM Pocket do original: “*I have an humour to knock you indifferently well. If you grow foul with me, Pistol, I will scour you with my rapier, as I may, in fair terms. If you would walk off, I would prick your guts a little in good terms, as I may, and that’s the humour of it [...] I will cut thy throat one time or other, in fair terms, that is the humour of it.*” (*Henry V*, 2.1.48-63). As partes em itálico foram acrescentadas por mim sobre a tradução de Beatriz Viégas-Faria a fim de resgatar o jogo de palavras que remete, no original, à teoria dos humores. (SHAKESPEARE, W. *Henrique V*. Trad. de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007). Todas as demais traduções de *Henrique V* vêm dessa mesma fonte. (N. da T.).

4 Os originais das cinco citações são, respectivamente: “*I have operations which be humours of revenge*” (1.3.79); “*I will discuss the humour of [Falstaff’s] love to Ford*” (1.3.82); “*My humour shall not cool*” (1.3.89); “*I love not the humour of bread and cheese*” (2.1.121); e “*I like not the humour of lying*” (2.1.114). As partes em itálico foram acrescentadas por mim sobre a tradução de Millôr Fernandes, a fim de resgatar o jogo de palavras que remete à teoria dos humores (SHAKESPEARE, W. *As alegres matronas de Windsor*. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2005). Todas as demais traduções de *As alegres matronas de Windsor* vêm dessa mesma fonte. (N. da T.).

5 Tradução de Bárbara Heliadora do original: “*My chief humour is for a tyrant, I could play ‘erc’les rarely, or a part to tear a cat in, to make all split*” (1.2.21-23). (SHAKESPEARE, W. *Sonho de uma noite de verão*. Trad. de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004). (N. da T.).

O senhor vai me perguntar por que prefiro ter um peso em carne de carcaça em vez de receber três mil ducados. A isso, eu me dou o direito de não responder [...] digamos que é a minha vontade. Está respondida a pergunta? Se a minha casa fosse perturbada por uma ratazana, e eu me dispusesse a pagar dez mil ducados para me livrar dela? Está respondido agora? Alguns homens há que não se encantam por um leitão assado; outros, que enlouquecem só de ver um gato; e outros, ainda, que se urinam nas calças só de ouvir tocar uma gaita de fole; pois o sentimento, este amo e senhor das emoções, ele as leva para um lado e para outro, conforme gosta ou detesta. Agora, Sua Graça, vamos à sua resposta: como nenhuma boa razão explica por que ele não consegue comer um leitão assado, e por que ele não consegue tolerar um gato por necessidade inofensivo, e por que ele não aguenta o som de uma gaita de fole, sem que involuntariamente cedam a essas suas inevitáveis fraquezas, do mesmo modo eles estão agredindo (o anfitrião, o dono do gato, o músico) sempre que se sentem agredidos. Assim é que não tenho nenhuma boa razão para apresentar, e nem quero; a não ser a raiva alojada em mim e o firme ódio que sinto por Antônio. A esta raiva e a este ódio dou seguimento, com um processo na justiça contra ele, que a mim não traz ganho algum. Está respondida a sua pergunta? (4.1.40-62).⁶

Petrúquio, em *A megera domada*, cura uma Catarina colérica através da privação: “Assim eu dobrarei o seu humor áspero e raivoso”, diz ele para si mesmo. Após o que dirige-se à plateia: “Se alguém conhece algum modo melhor de domar uma megera, tem a palavra” (4.1.189).⁷ Já o Antífolo de Siracusa, em *A comédia dos erros*, curaria a melancolia com

6 Tradução de Beatriz Viégas-Faria do original: “You’ll ask me why I rather choose to have/A weight of carrion flesh than to receive/Three thousand ducats. I’ll not answer that,/But to say it is my humour. Is it answered?/What if my house be troubled with a rat,/And I be pleased to give ten thousand ducats/To have it baned? What, are you answered yet?/Some men there are love not a gaping pig,/Some that are mad if they behold a cat,/And others when the bagpipe sings i’th’ nose/Cannot contain their urine; for affection,/Mistress of passion, sways it to the mood/Of what it likes or loathes. Now for your answer:/As there is no firm reason to be rendered/Why he cannot abide a gaping pig,/Why he a harmless necessary cat,/Why he a woolen bagpipe, but of force/Must yield to such inevitable shame/As to offend himself being offended,/So can I give no reason, nor I will not,/More than lodged hate and a certain loathing/I bear Antonio, that I follow thus/A losing suit against him. Are you answered?” (4.1.40-62). (SHAKESPEARE, W. *O mercador de Veneza*. Trad. de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2013). (N. da T.).

7 No original, respectivamente: “I’ll curb her made and headstrong humour”; “He that knows better how to tame a shrew, Now let him speak. ’Tis charity to show” (4.1.189). A parte em itálico foi acrescentada por mim sobre a tradução de Millôr Fernandes, a fim de resgatar o jogo de palavras que remete à teoria dos humores. (SHAKESPEARE, W. *A megera domada*. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1994). (N. da T.).

a sanguinidade de seu Drômio (1.2.20-21).⁸ Com frequência, o denominador comum acaba sendo o medo. Tamora, em *Tito Andrônico*, concentra nisso a vingança: “Não há esconderijo, escura cova, vale brumoso, funda obscuridade onde se escondem, tímidos, o crime sanguinolento, o detestado estupro, que de encontrar mui fácil não me seja. Segreda a todos o meu terrível nome, Vingança, e logo o criminoso treme” (5.2.36-39).⁹

Temos também a premonição do bastardo, em *O Rei João*:

Me foi dado ver gentes esquisitas,
 Dominadas por boatos, perseguidas
 Por sonhos maus, que as causas ignoravam
 Do medo que sentiam, mas com medo.
 (*Vida e morte do Rei João*, 4. 2. 144-46).

Em *Medida por medida*, Cláudio, aprisionado, enfrenta uma Isabela confiante: “A morte é pavorosa! [...] Mas morrer e ir quem sabe lá para onde? ficar rígido e frio e decompor-se” (*Medida por medida* 3.1.116-19).¹⁰

Péricles tenta controlar seus humores quando descobre a respeito de Marina: “Helicano, fere-me, dá-me uma cutilada, golpeia-me, para que não me trague este mar de alegrias que sobre mim se escarpela” (cena 21, 177-80).¹¹

O medo comprova ser, reiteradamente, força motriz nas principais tragédias de Shakespeare.¹²

8 Exemplos extraídos de uma discussão maior apresentada por Gail Kern Paster em “The humour of it: bodies, fluids, and social discipline in Shakespearean Comedy” (In: DUTTON, Richard; HOWARD, Jean E. (Ed.). *A companion to Shakespeare's works: the comedies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003, 2006, p. 47-66). Outros casos podem ser encontrados em: Iyengar, Sujata. *Shakespeare's medical language*. London: Continuum, 2011. p. 167-170. (N. do A.).

9 Tradução de Ridendo Castigat Mores do original: “No vast obscurity or misty Vale/ Where bloody murder or detested rape/Can couch for fear, but I will find them out/And in their ears tell them my dreadful name”. (SHAKESPEARE, W. *Tito Andrônico*. Trad. de Ridendo Castigat Mores. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobebook/andronico.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2014. (N. da T.).

10 Tradução de Ridendo Castigat Mores do original: “Death is a fearful thing [...] /Ah, but to die, and go we know not where/To lie in cold desperation, and to rot” (*Measure for measure* 3.1.116-19) (SHAKESPEARE, W. *Medida por medida*. Trad. de Ridendo Castigat Mores. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobebook/medida.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2014. (N. da T.).

11 Tradução de Mário Quintana do original: “O Helicanus, strike me, honored Sir,/Give me a gash, put me to present pain,/Lest this great sea of joys rushing upon me,/O'erbear the shores of my mortality/And drown me with their sweetness! (scene 21, 177-81)” (LAMB, Charles; LAMB, Mary. Péricles, Príncipe de Tiro. In: ———. *Contos de Shakespeare*. Trad. de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2005). (N. da T.).

12 Aristóteles subscreve duas paixões maiores, o medo (*phobos*) e a piedade (*eleos*) (POTOLSKY, Mathew, *Mimesis*. London: Routledge, 2006. p. 44).

A tragédia de Macbeth irrompe abruptamente no Ato I, cena 3, quando ele e Banquo se deparam inesperadamente com as três feiticeiras. Recém-saído de sua vitória em batalha, Macbeth as interpela: “Falem, se são capazes, o que são vocês?”¹³ (1.3.45). Seguem-se então, rapidamente, duas surpresas. As três irmãs dirigem-se a Macbeth, saudando-o com três títulos, dos quais só um lhe pertence. Banquo fica surpreso com o que está ocorrendo, mas fica ainda mais surpreso com a reação de Macbeth: “Bom senhor, por que vos perturbais e pareceis temer de coisas que parecem tão boas?” (1.3.49-50). O Barão de Glamis, que geralmente domina tão bem as palavras, precisa de algum tempo para encontrar uma resposta adequada; e, quando o faz, pergunta à tríplice de onde tiraram “essa estranha informação”. Ele quer saber “por que, neste pântano ventoso, vocês nos detêm com tais saudações proféticas?” (1.3.74-75).

A palavra-chave aqui foi-nos dada por Banquo: *medo*,¹⁴ uma das quatro paixões conspurcáveis, que Wright apresenta em termos que se aplicam a essa situação e que explicam a reação de Macbeth e a estranheza sentida por Banquo:

O medo é a emanção de um possível mal futuro iminente. Portanto, dois fatores precisam ser comprovados e amplificados para gerar o sentimento de medo: primeiro, é preciso que o mal seja grande; segundo, que haja uma grande probabilidade de que venha a se concretizar. O exercício desse mal pode ser apreendido para além dos limites do discurso: a propensão, a probabilidade, ou a certeza, que extraímos de circunstâncias diversas, como a malícia de nossos adversários, o ódio detectado, atitudes de astúcia e de engodo, comportamentos pregressos, juntando tudo ainda podemos reunir forças para com extrema dificuldade evitá-lo, superando o fato de a força do inimigo ser maior que

13 Tradução de Elvivo Funck do original: “*Speak, if you can: what are you?*” (1.3.45). Todos os excertos de *Macbeth* neste texto foram traduzidos pelo Prof. Elvivo Funck (SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Trad. de Elvivo Funck. Porto Alegre: Movimento, 2006). Seguem aqui os originais das próximas três intervenções: “*Good sir, why do you start and seem to fear Things that sound so fair?*” (1.3.49-50); “*this strange intelligence*” e “*why Upon this blasted heath you stop our way With such prophetic greetings?*” (1.3.74-75). (N. da T.).

14 “O efeito da tragédia é medo e terror.” (CUNNINGHAM, J. V. *Woe or Wonder: the emotional effect of Shakespearean tragedy*. Denver: Alan Swallow, 1951, 1964. p. 56; cf. “Medo, sofrimento e surpresa são emoções explicitamente associadas à tragédia não apenas em *Hamlet*, mas em toda a tradição da crítica literária nos tempos de Shakespeare.” (p. 36).

a nossa fraqueza e sua experiência maior do que o nosso desconhecimento. Quando há um ódio obstinado e implacável voltado contra nós; quando há premeditação e conhecimento voltado para nos suplantar, e meios para colocar essa maquinaria toda em funcionamento, que efeitos terríveis e funestos não serão obtidos por todo esse ódio e malícia potentes, o que não se seguirá então? (p. 274).

Talvez seja isso o que Aristóteles tem em mente, em sua *Poética*, quando se refere à piedade e ao medo. Mas Wright não está se referindo à reação da audiência a uma peça: ele fala sobre a natureza humana em cada um de nós. A demonstração de medo que Banquo percebe em Macbeth vem de dentro. A tríade acionou circunstâncias que o ameaçam, não devido a algo que ele tenha dito ou feito publicamente, mas porque atingem o âmago de seus pensamentos privados. Shakespeare explicita essa leitura cognitiva no primeiro solilóquio de Macbeth, indicativo característico do poder de sua poesia:

[À parte] Esta solicitação sobrenatural não pode ser ruim, não pode ser boa. Se for ruim, por que me deu uma prova de sucesso, começando por uma verdade? Eu sou o Barão de Cawdor. Se for boa, por que será que me entrego àquela sugestão cuja horrível imagem deixa meu cabelo em pé, e faz com que meu coração sempre tão tranquilo bata contra minhas costelas de forma não natural? Os temores presentes são menores do que essas horríveis imaginações. Os meus pensamentos, nos quais o assassinato é ainda apenas uma fantasia, abalam de tal forma minha natureza humana, que as funções corporais ficam prejudicadas pelas conjecturas, e nada existe senão aquilo que não existe. (1.3.129-41).¹⁵

Os “temores presentes” são uma admissão daquilo que perturba Macbeth de forma tão profunda. Wright nos coloca ainda que “A proximidade do mal faz toda a diferença, pois quando ele está distante não lhe damos importância, nem às casualidades e encontros possíveis. Mas quando está perto, tudo muda. Se bate a nossa porta, é hora de agirmos.”

15 Tradução de Elvivo Funck para o original: “*This supernatural soliciting/ Cannot be ill, cannot be good. If ill,/ Why hath it given me earnest of success/ Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor./ If good, why do I yield to that suggestion/ Whose horrid image doth unfix my hair/ And make my seated heart knock at my ribs/ Against the use of nature. Present fears/ Are less than horrible imaginings./ My thought, whose murder yet is but fantastical,/ Shakes so my single state of man that function/ Is smothered in surmise, and nothing is/ But what is not*” (1.3.129-41). (N. da T.).

(p. 274). Macbeth ilustra a afirmação de Wright sobre o medo “provocar a dor maior na mente” por ser “mais perigoso para o corpo” (p. 61).

O medo não dá tréguas a Macbeth. Seus temores presentes se aprofundam quando recebe de Duncan o novo título: “Estrelas, escondi vossas luzes! Que a luz não veja meus desejos negros e profundos; Que o olho não veja a mão; todavia, que seja feito aquilo que o olho teme ver quando está consumado.”¹⁶ (1.4.50-53). Ao ouvir as notícias sobre a elevação do *status* de Macbeth, sua esposa fica em dúvida, devido aos medos do marido, que clamam: “‘Deves fazê-lo, se queres me conquistar.’ Mas isso tu mais temes fazer do que desejarias que não fosse feito.” (1.5.21-23).

Ela desafia os temores de Macbeth ao mencionar a oportunidade que se cria por estarem recebendo o rei como hóspede em seu castelo: “Alterar a aparência sempre é sinal de medo.” (1.5.70). Ainda assim, o medo domina a mente de Macbeth.

Ele se defende da provocação: “Por favor, fica quieta. Eu ousar fazer tudo o que é próprio de um homem. Quem ousar fazer mais do que isso, nem mesmo é homem.” (1.7.45-47); e se questiona sobre possíveis consequências: “E se fracassássemos?” (1.7.59). Mais tarde, sofre alucinações: “É um punhal que eu vejo diante de mim?” (2.1.33); escuta sons: “Não ouças meus passos, nem olhes para onde eles se dirigem a fim de que as próprias pedras não venham a revelar o que vou fazer.” (2.1.57-58).

Um medo tão intenso é contagioso. Lady Macbeth não consegue matar o rei porque ele a faz lembrar do próprio pai. Ela não mata os “guardas embriagados” (2.2.5) de Duncan, mas coloca soníferos em seu leite quente misturado com vinho e drogas. Macbeth não se sai muito melhor. É incapaz de responder “Amém” quando os guardas o saúdam, dizendo “Que Deus nos abençõe.” (2.2.32). “Tenho medo de pensar naquilo que eu fiz.” (2.2.49). Robert Burton, em *The anatomy of melancholy*, demonstra grande interesse pelo estudo dessa emoção, comentando

16 Tradução de Elvio Funck para as próximas dez citações no original: “Stars, hide your fires, Let not light see my black and deep desires; The eye wink at the hand, yet let that be Which the eye fears, when it is done, to see” (1.4.50-53)./“Thus thou must do’ if thou have it, And that which rather thou dost fear to do Than wishes should be undone.” (1.5.21-23)./“To alter favour ever is to fear.” (1.5.70)./“Prithee, peace. I dare do all that may become a man; who dare do more is none” (1.7.45-47)./“If we should fail?” (1.7.59)./“Is this a dagger which I see before me” (2.1.33). “Hear not my steps which way they walk, for fear Thy very stones prate of my whereabouts” (2.1.57-58)./“surfeited grooms” (2.2.5)/“God bless us” (2.2.32); “I am afraid to think what I have done” (2.2.49). (N. da T.).

sobre os “Vários efeitos lamentáveis [...] que o medo provoca nos homens, que ficam vermelhos, pálidos, tremendo, suando, com ondas de frio e calor percorrendo o corpo todo, com palpitações no coração, sofrem síncofes e outras coisas assim.” Acrescenta:

O medo ataca muitos homens quando têm de falar ou se apresentar publicamente ou diante de pessoas importantes, como o próprio Cícero confessou sobre si mesmo que sempre tremia muito no começo de cada um dos seus discursos. [...] Muitos homens ficam tão abatidos pelo medo que não sabem nem mesmo onde estão ou o que estão dizendo. Pior ainda, o medo os tortura continuamente com sustos e suspeitas. Impede que tenham atitudes honradas e torna seus corações doloridos, tristes e pesados. Quem vive no medo nunca está livre, nunca se sente seguro, determinado, alegre, sofre sempre essa dor crônica. Como Vives diz, com propriedade, não existe miséria, tortura ou dano pior. Quem vive assim sempre desconfiado, ansioso, preocupado, está sempre cabisbaixo e perdido, infantilizado e sem condições de pensar claramente. (p. 227).

Macbeth diz para sua esposa:

Nós apenas esfolamos a serpente, não a matamos [...]. Que se desconjuntem todas as estruturas e que os dois mundos sofram, mas que não façamos nossas refeições em meio ao medo e que não durmamos atormentados por estes terríveis sonhos que nos fazem tremer todas as noites. É melhor estar com os mortos os quais nós, para ganharmos a paz, mandamos para a paz, do que sofrer torturas mentais numa alegria irrequieta. [...]. Minha cabeça está cheia de escorpões, querida esposa! (3.2.15-37).¹⁷

Daniel Gardner escreve, em *The science of fear*, que “O medo é certamente o modo mais eficaz de grudar a memória a um lugar, mas há outros”:

17 Tradução de Elvio Funck para o original: “We have scorched the snake, not killed it. [...] let the frame of things disjoint, both the worlds suffer, Ere we will eat our meal in fear, and sleep in the affliction of these terrible dreams That shake us nightly. Better be with the dead, Whom we to gain our peace have sent to peace, Than on the torture of the mind to lie in restless ecstasy [...] O, full of scorpions is my mind, dear wife!” (3.2.15-37). As próximas duas citações são traduzidas dos originais: “Fears and scruples shake us” (2.3.125); “fruitless crown” e “barren sceptre” (3.1.63). (N. da T.).

Qualquer conteúdo emocional é capaz de reter uma memória. [...] Rostos humanos são facilmente estocáveis em nossas mentes, especialmente se estiverem expressando emoções, pois cientistas verificaram que tais imagens atingem a amígdala da mesma forma como fazem as imagens que provocam medo. E esses efeitos são cumulativos. Portanto, uma imagem visualmente tocante, carregada de emoção – especialmente se envolver um rosto perturbado – quase que certamente interromperá as demais sensações que estejamos tendo em um determinado momento, prenderá nossa atenção e se embrenhará de forma profunda em nossa memória. (p. 49-50).

O medo é endêmico em *Macbeth*: o substantivo e seus cognatos aparecem 42 vezes, o que é extraordinário. Até mesmo Banquo confia a Macduff que “Temores e escrúpulos nos fazem tremer” (2.3.125), Banquo que, para Macbeth, representa a única testemunha viva capaz de atestar a profecia das três irmãs que podem ter provocado a sequência de eventos fatais que se seguiu. Essa memória persegue Macbeth, tornando-se sua “coroa infértil” e seu “cetro estéril” (3.1.63). Sentir-se desprotegido equivale a temer a destruição.

Nossos temores em relação a Banquo são profundos e é na sua natureza real que reina aquilo que deve ser temido; ele é por demais ousado, e, àquela destemida têmpera de sua mente, ele junta a sabedoria que leva a sua coragem a agir com segurança. Ele é a única pessoa cuja existência eu realmente temo; perto dele eu me sinto constrangido como, segundo se diz, Marco Antônio se sentia junto a César Augusto. (3.1.50-58).¹⁸

As observações de Burton se fazem, mais uma vez, pertinentes. No capítulo “Medo, uma Causa”, ele diz que o medo “com frequência provoca acessos de loucura” (p. 227). Os bandidos contratados por Macbeth para assassinar Banquo e Fleance apenas nos preparam para outra visão medonha nascida do medo, na qual Lady Macbeth repreende o marido, quando o banquete da coroação é subitamente perturbado:

18 Tradução de Elvio Funck do original: “Our fears in Banquo Stick deep, and in his royalty of nature/Reigns that which would be feared. ‘Tis much he dares,/And to that dauntless temper of his mind/He hath a wisdom that doth guide his valour/To act in safety. There is none but he/Whose being I do fear, and under him/My genius is rebuked as, it is said,/Mark Antony’s was by Caesar” (3.1.50-58).(N. da T.).

Pura bobagem! Isso é apenas um quadro que teu medo pinta; isto é aquele punhal pintado no ar que, como disseste, te conduziu a Duncan. Ora! Estas reações e sobressaltos, impostores do medo autêntico, ficariam muito bem numa história contada junto à lareira por uma mulher que já a ouvira de sua avó. Mas que vergonha! Por que tu fazes estas caretas? Afinal de contas, tu olhas apenas para um banco. (3.4.59-67).¹⁹

Podemos bem avaliar as dimensões desse medo terrível quando Macbeth descreve as consequências que a paixão de sua mente acarretou:

Arthur Kinney

52

Sangue já foi derramado antes, nos dias de antigamente, antes que as leis humanas melhorassem as condições dos países; sim e desde aqueles tempos têm sido cometidos assassinatos terríveis demais para o ouvido; houve uma época em que, quando o cérebro era expulso do crânio, o homem morria, e tudo acabava. Mas agora eles se levantam de novo, com vinte ferimentos mortais na cabeça, e nos expulsam de nossos lugares. Isso é ainda mais estranho do que o próprio crime. (3.4. 74-81).²⁰

E acrescenta: “Pois eu agora fico pensando que vós podeis ver estes fantasmas, e manter o rosado natural de vossas faces, enquanto as minhas ficam pálidas de medo.” (3.4.113-15). Burton considera esses momentos de reconhecimento cognitivo como “os efeitos mais fortes e poderosos” da imaginação. Eles têm um impacto peculiar,

19 Tradução de Elvio Funck do original: “O Proper stuff/This is the very painting of your fear:/This is the air-drawn dagger which you said/Led you to Duncan, O, these flaws and starts./Impostures to true fear, would well become/A woman’s story at a winter’s fire/Authorized by her grandam. Shame itself./Why do you make such faces?/When all’s done/You look but on a stool” (3.4.59-67). (N. da T.).

20 Tradução de Elvio Funck do original: “Blood hath been shed ere now. I’th’ olden time,/Ere human stature purged the gentle weal;/Ay, and since, too, murders have been performed/Too terrible for the ear. The time has been/That, when brains were out, the man would die,/And there an end. But now they rise again/With twenty mortal murders on their crowns,/And push us from our stools. This is more strange/Than such a murder is” (3.4.74-81). As próximas nove traduções são dos originais: “when now I think you can behold such sights And keep the natural ruby of your cheeks When mine is blanched with fear” (3.4.113-15)./“This is the air-drawn dagger which you said Led you to Duncan”;/“when the brains were out, the man would die”./“Lady Macbeth You lack the seasons of all natures, sleep./Macbeth Come, we’ll to sleep. My strange and self-abuse/In the initiate fear that wants hard use./We are but young in deed” (3.4.140-43)/“do not fear. Scotland hath foisons to fill up our will Of your mere own”/“beware Macduff”; “none of women born Shall harm Macbeth”; “Macbeth shall never vanquished be until Great Birnam Wood to high Dunsinane Hill Shall come against him” (4.1.87; 96-97; 108-10)/“lily-livered boy”; “over-red [with] fear” (5.3.16;15)./“I have almost forgot the taste of fears”/“The Time is free” (5.11.21). (N. da T.).

especialmente [...] em pessoas melancólicas, que se prendem a certos objetos mentais por tempo demasiado, e os distorcem, e amplificam por meio de uma meditação contínua e intensa, até que finalmente começam a ser produzidos efeitos reais que intensificam essa doença e produzem diversas outras. Apesar de a nossa fantasia ser uma faculdade subordinada à razão – devendo ser por esta regulada – todavia em muitas pessoas ocorre um descompasso de temperaturas internas e externas, decorrente de defeitos orgânicos, fazendo com que se tornem inaptas, impedidas e machucadas. (p. 220).

A parte mais provocante dessa cena de colapso cognitivo (não muito comentada pelos críticos) é o fato de que Macbeth e a esposa – em sua fantasia perturbada, “isto é aquele punhal pintado no ar que, como disseste, te conduziu a Duncan” (“quando o cérebro era expulso do crânio, o homem morria”) – confessam publicamente a sua conspiração de assassinato. A cena termina com sua flagrante ignorância sobre esse fato.

Lady Macbeth: Tu careces do tempero da vida, o sono.

Macbeth: Vem, vamos dormir. A maneira estranha com que eu me comportei é o medo do iniciante, que não tem experiência. Somos apenas noviços neste tipo de ação. (3.4.140-43).

V

Burton escreve: “O medo faz com que nossa imaginação acredite no que ela mesma engendra, abrindo as portas para que o demônio venha até nós.” Diz a seguir: “Muitos ficam obcecados com coisas futuras, querendo ler suas sinas e saber o seu destino.” (p. 228). Na vez seguinte em que encontramos Macbeth, ele está sozinho, indo apressado ao encontro das três feiticeiras, que agora estão em uma caverna mexendo em um caldeirão. Com elas, ele irá “conjurar” (4.1.66), ou seja, conspirar. Macbeth quer informações; quer manter o controle; quer destruir completamente seus adversários, começando pelos primeiros na linha de sucessão ao trono, Macduff, o Barão de Fife, e sua família (4.1.166-69). O medo crescente de Macbeth se deve à fuga estratégica de Macduff para a Inglaterra: “Não temais; a Escócia tem muitas riquezas que

vos deixarão satisfeito, e que serão vossas por direito.” (4.3.88-90). A melhor (e mais promissora) reação contra o medo é a bravura.

Steven Johnson, num trabalho recente sobre a mente e a neurociência, ajuda-nos a analisar os atos 4 e 5 dessa peça de Shakespeare, demonstrando o quanto o pensamento de Stuart se aproxima do estado de arte da neurociência contemporânea. Diz ele:

Talvez a maior contribuição prestada pela crescente compreensão da química do cérebro seja o que os pesquisadores chamam de ‘congruência do humor’. Como o cérebro consiste em uma rede associativa, e como nossas memórias gravam não apenas detalhes ou eventos específicos, mas também nossas sensações sobre eles, quando o cérebro se encontra influenciado pela emoção, tende a se conectar a eventos passados que provocaram reações emocionais semelhantes. Quando estamos estressados, nosso cérebro se apega a outras memórias também estressantes. Quando algo nos amedronta, nossa mente fica repleta de pensamentos sobre outras ameaças, mesmo que não ligadas ao caso presente. Essa é a essência da congruência do humor: o sistema da memória tende a buscar recordações de eventos passados que se coadunem com o estado de espírito em que estamos num determinado momento. (p. 146-47).

O segundo embate entre Macbeth e as feiticeiras é pautado por suas respostas, quando o motivo inicial para o medo de Macbeth, o assassinato de Duncan, é estendido até o presente e o futuro, com a apresentação de oito reis (que termina, emblematicamente, com Jaime I).²¹ A sequência de profecias que elas fazem – “Acutela-te com Macduff”; “Ninguém nascido de mulher fará algum mal a Macbeth”; “Macbeth somente será vencido quando o grande bosque de Birnam caminhar para enfrentá-lo até a alta colina de Dunsinane.” (4.1.87; 96-97; 108-10) – se compõe de falas cada vez mais longas, mas apenas aparentemente mais distantes. Como Johnson coloca, “As emoções afetam o modo como sentimos, e afetam também o modo como lembramos.” (p. 201).

21 Jaime I da Inglaterra (que é também o rei Jaime IV da Escócia), descendente do Banquo histórico, era o monarca para o qual Shakespeare trabalhava e para quem escreveu *Macbeth*. (N. da T.).

Ao deixar a caverna, Macbeth se dá conta de que não tem como escapar. Para qualquer lado que se volte, seus medos encontram novas fontes de inquietação. Seu castelo está sitiado; Macduff sumiu; Malcom está vivo em local incerto; o estado mental de sua esposa não tem mais volta ou solução. Seu ajudante fraco (“rapaz de fígado branco”) não consegue nem ficar vermelho de vergonha (“cobrir seu medo com rubor”) (5.3.16; 15). Esforça-se para não pensar na morte nem na ruína, pelo menos até que “o bosque de Birnan [venha] até Dun-sinane.” (5.3.61-63). O maior dos horrores é, possivelmente, “o grito das mulheres”, que Seyton identifica como a reação à morte de Lady Macbeth.

“Quase esqueci o gosto do medo”, diz Macbeth (5.5.9) numa fala absolutamente sincera, mas que é, ao mesmo tempo, uma mentira necessária. Assim também as últimas palavras de Macbeth rompem os diques do desespero: “Vamos lutar, Macduff, e maldito seja aquele que primeiro gritar ‘Para, basta!’” (5.10.33-34). Todas as mortes anteriores – as de Duncan, dos guardas, de Banquo, de Lady Macduff e seus filhos, e de Lady Macbeth – atestam a urgência desse duelo final e indicam como irá terminar. Com a vitória de Malcom o que renasce é um mundo sem medo “O povo está livre.” (5.11.21).

VI

O padrão conceitual em *Macbeth* consiste na interrupção dos acontecimentos devido a algum incidente inesperado, que gera incerteza e medo antes de ser resolvido através da morte. Esse padrão é fundamental para a construção da peça e constitui seu esqueleto. Removida a pele, vê-se o padrão que reaparece em outras tragédias de Shakespeare, mesmo que de forma menos explícita ou menos central. Essa prática fora aplicada anteriormente em *Hamlet*, outra obra que ilustra muito bem a premissa de Wright de que “medo e desalento são paixões da mente.” (p. 15). Para *Hamlet*, a pressão começa com a aparição do fantasma de seu pai nas ameias do Castelo de Elsinore, nas quais os guardas fazem vigia devido a uma ameaça de invasão da Dinamarca por parte de Fortinbras. Apesar de o príncipe concordar de bom grado em ir encontrar o fantasma para descobrir o motivo de suas aparições, ainda assim o medo já se manifesta em *Hamlet*:

Que pode isto significar, que tu, corpo morto, novamente todo vestido em aço, retornes assim a este castelo enluarado, tornando a noite horrorosa e deixando a nós, tolos mortais, terrivelmente abalados em nossos pensamentos, com ideias que ultrapassam os limites de nossa razão? (1.4.32-37).²²

“Ele fica desesperado por força de sua imaginação”, observa Horácio (1.4.65). Mas está enganado, sabemos hoje que não se trata da imaginação, mas da amígdala, que controla as vibrantes emoções ligadas à desconfiança no neocórtex. Os pensamentos de Hamlet são ao mesmo tempo temerosos e resolutos:

Da lousa de minha memória eu apagarei todos os registros triviais e frívolos, todos os ensinamentos de livros, todas as imagens e impressões do passado, que minha juventude e minhas observações ali escreveram. Unicamente tuas ordens viverão dentro do livro e do volume do meu cérebro. (1.5. 98-103).²³

Robert Burton, em *The anatomy of melancholy*, mostra-nos como a audiência elisabetana interpretaria a reação de Hamlet:

Resumindo, algum objeto a ser conhecido (proveniente da parte dianteira do cérebro) atinge nossa imaginação por intermédio do sentido da memória. A imaginação imediatamente o remete ao coração, que é o centro de todos os afetos. Isso pode ocorrer de maneira equivocada ou amplificada. Os vapores puros instantaneamente vão do cérebro para o coração através de certos canais secretos, e dão significado ao objeto bom ou mau que lhes foi apresentado. O coração prontamente se movimenta para dar continuidade ou interromper o impulso, con-

22 Tradução de Elvio Funck para o original: “*What may this mean,/That thou, dead corpse, again in complete steel,/Revisits thus the glimpses of the moon,/Making night hideous, and we fools of nature/So horribly to shake our disposition/With thoughts beyond the reaches of our souls?*” (1.4.32-37). A citação seguinte vem do original: “*He waxes desperate with imagination*” (1.4.65). (SHAKESPEARE, *Hamlet*. Trad. de Elvio Funck. Porto Alegre: Unisinos, 2003). Todas as outras traduções de *Hamlet* apresentadas neste capítulo são também do Prof. Funck. (N. da T.).

23 Tradução de Elvio Funck do original: “*From the table of my memory/I’ll wipe away all trivial fond records,/All saws of books, all forms, all pressures past,/That youth and observation copied there,/And thy commandment all alone shall live/Within the book and volume of my brain*” (1.5.98-103). A citação seguinte é do original: “*Now to my word*” he replies; “*It is ‘Adieu, adieu, remember me.’ I have sworn’t*” (1.5.111-13). (N. da T.).

tando para isso com o auxílio dos outros humores. [...] Caso a imaginação tenha tendências muito inquietas, apreensivas, ou violentas, manda quantidades maiores de líquidos para o coração, causando uma impressão mais profunda e um tumulto maior. (p. 219).

Hamlet conhece muito bem as consequências disso. “Agora minha senha; ela é Adeus, adeus! Lembra-te de mim.” (1.5.111-13). Sua determinação dá conta, temporariamente, de uma série de temores: o medo de que o tio esteja envolvido na morte de seu pai; o medo da aparição do fantasma; o medo de ter de matar, o medo de desapontar seu pai, de não ter um comportamento digno de um homem, digno de um filho.

O comprometimento de Hamlet é imediato e absoluto, mas há outras camadas de pensamento na mente sempre inquieta desse estudante de filosofia de Wittenberg. O fantasma pode ser um engodo, um agente do demônio ali colocado a fim de mandar mensagens erradas para a sua mente e para o seu coração. Enquanto pondera sobre múltiplas possibilidades, ele consegue represar um tumulto ainda maior em sua ansiedade, apreensão em seu medo. Mas o encargo que recebeu do fantasma permanece sendo um fardo pesado, e Hamlet se deixa dominar pelas suspeitas e fica obcecado com a morte, de um modo semelhante ao que ocorre com Macbeth depois do encontro com as feiticeiras. Os pensamentos de Hamlet se afastam da vingança contra Cláudio e voltam-se para ele mesmo, sua vida e sua própria morte.

Existir ou não existir, aí está o problema – será que é mais nobre sofrer na alma as pedradas e os flechaços do destino cruel ou armar-se contra um mar de problemas e superá-los a eles nos opondo? Morrer, dormir – nada mais; e pelo sono da morte dizer que acabamos com as dores do coração e com as milhares de mazelas naturais que a carne herdou – é um final a ser ardentemente desejado. (3.1.58-66).²⁴

24 Tradução de Elvio Funck para o original: “*To be or not to be; that is the question;/Whether 'tis nobler in the mind to suffer/The slings and arrows of outrageous fortune,/Or to take arms against a sea of troubles,/And, by opposing, end them. To die, to sleep—/No more, and by a sleep to say we end/The heartache and the thousand natural shocks/That flesh is heir to—'tis a consummation/ Devotedly to be wished*” (3.1.58-66). A citação seguinte vem do original: “*To die, to sleep./To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub,/For in that sleep of death what dreams may come/When we have shuffled off this mortal coil/Must give us pause*” (3.1.66-70). (N. da T.).

A fonte da dor – o relato da morte do fantasma, causada pela mão de seu próprio irmão enquanto o rei estava adormecido – vai gerando sensações descontroladas que terminam por provocar considerações sobre o suicídio.

Dormir, talvez sonhar. Sim, ali é que está o problema, pois naquele sonho da morte os sonhos que talvez venham, quando tivermos nos desfeito deste invólucro mortal, devem nos fazer refletir. (3.1.66-70).

Arthur Kinney

58

Coração, mente e imaginação – córtex, tálamo e amígdala – juntam forças para evocar uma imagem mais amedrontadora do que a morte – a ideia de que ela não seja sinônimo de um descanso eterno: “O medo de algo depois da morte, o país desconhecido de cujas fronteiras nenhum viajante retorna, intriga a mente e nos faz preferir aguentar os males que temos a fugir para outros que não conhecemos.” (3.1.80-84).²⁵

A vontade intervém entre o coração e a mente, apesar de o custo ser alto para quem acredita na importância da consciência: “E assim a cor saudável das decisões fica doentia com a sombra pálida do pensamento, e empreendimentos de grande impacto e importância por causa dessas considerações desviam-se de seu curso e perdem o nome de ação.” (3.1.86-90).

Assim o cérebro fraqueja. A inação representa uma desobediência ao fantasma de seu pai. Isso não diminui a aflição de Hamlet. Ao contrário, intensifica-a e prolonga. Wright nos ensina que “Algum tempo é dedicado para compreender as coisas, embora não muito, pois a alma está sempre sendo assediada por uma paixão, aquela paixão que leva o discernimento a considerar que se trata da continuação e da preservação”, ou seja, que evita o país desconhecido de cujas fronteiras nenhum viajante retorna. Wright acrescenta que “a imaginação não apenas representa para o discernimento as razões pelas quais favorecemos a paixão, mas as ilustra com intensidade, de forma exacerbada e mais fortemente do que as coisas são de fato” (51). A paixão do medo bloqueia a ação. Hamlet, por um lado obcecado pela memória do pai, e do fantasma

25 Tradução de Elvino Funck para o original: “*the dread of something after death/The undiscovered country from whose bourn/No traveler returns, puzzles the will,/And makes us rather bear those ills we have/Than fly to others that we know not of*” (3.1.80-84). As duas citações seguintes são tradução dos originais: “*thus the native hue of resolution/Is sicklied o’er with the pale cast of thought,/And enterprises of great pith and moment/With this regard their currents turn awry,/And lose the name of action*” (3.1.86-90) e “*amaze indeed The very faculty of eyes and ears*” (2.2.542-43). (N. da T.).

do pai, e por outro lado receoso do país desconhecido e sem retorno, fica momentaneamente congelado, paralisado, quando sua imaginação é chamada a agir devido a mais um imprevisto: a chegada de uma trupe de atores ambulantes. Hamlet conhece aqueles artistas e sabe que em seu repertório eles têm a peça *O assassinato de Gonzago*. Ele se oferece para acrescentar uma fala de 12 a 16 linhas, que deixarão “as próprias faculdades visuais e auditivas confusas” (2.2.542-43).

Não sabemos o teor das linhas que Hamlet entregou aos atores, mas é provável que a fala da Rainha – reveladora, apesar de confusa – esteja entre elas:

Tão longe da alegria e de tua disposição anterior,
Que eu me preocupo. Todavia, embora eu me preocupe,
Isso em nada deve deixar-te preocupado.
O temor e o amor vão juntos nas mulheres
Ou nada são, ou são extremados.
Agora o que é meu amor, eu já te provei
E, à medida que meu amor cresce,
Cresce também meu temor;
Onde o amor é grande, as menores dúvidas trazem temor;
E onde um pequeno temor aumenta,
Muito aumenta o amor. (3.2.145-54.2).²⁶

Essa estranha mistura de melancolia, indisposição, suspeita, mal-estar, medo, exaltação e amor flui de forma nervosa dos lábios do ator que interpreta a Rainha. Por outro lado, ela se projeta de forma incisiva e reveladora sobre as formas diversas que a paixão primitiva do medo, experimentada por Hamlet, carrega consigo em meio à confusa turbulência emocional. “Quando somos propelidos por uma paixão veemente”, diz Wright,

nossas almas são infectadas por uma dor pestilenta que impede
que nossos olhos vejam e que nossa língua sinta gosto; ou seja,

26 Tradução de Elvio Funck do original: “So many journeys may the sun and moon/Make us again count o'er ere love be done./But woe is me, you are so sick of late,/So far from cheer and from your former state,/That I distrust you. Yet, though I distrust,/Discomfort you my lord it nothing must./For women's fear and love holds quantity,/In neither aught, or in extremity,/Now what my love is, proof hath made you know./And as my love is sized, my fear is so.//When love is great, the littlest doubts are fear:/Where little fears grow great, great love goes there” (3.2.145-54.2). (N. da T.).

corrompe o julgamento e intensifica o desejo... As paixões fazem com que quem esteja sob seu jugo considere aquilo que favoreça sua paixão razoável, grande, digno; e tudo o que a contradiga baixo, vil e pusilânime (p. 89).

Assim opera o cérebro do príncipe.

Dado o estado mental de Hamlet – ainda obcecado pela morte, ainda ansioso e temeroso, apesar de mais determinado do que nunca –, faz sentido que, ao retornar à Dinamarca, o primeiro lugar que procure seja o sepulcro do castelo, onde encontra Horácio. Sua atenção se fixa nos coveiros, mais especificamente nos crânios que os coveiros ficam atirando para fora de uma cova.

Arthur Kinney

60

Hamlet: Aquele crânio teve uma vez uma língua e podia cantar. Como este pilantra o joga no chão, como se fosse a mandíbula de Caim, que cometeu o primeiro assassinato. Isso poderia ter sido a cabeça de um político, que agora este asno supera em inteligência; ou a cabeça de alguém que quisesse ser superior ao próprio Deus, não é mesmo?

Horácio: É possível, meu senhor.

Hamlet: Ou de um cortesão, que talvez tivesse dito: ‘Bom dia, caro senhor, como tem passado, caro senhor?’ Pode ter sido o Senhor Fulano, que elogiava o cavalo do senhor Sicrano quanto tinha a intenção de pedi-lo emprestado. Não é mesmo?

Horácio: [...] Sim, meu caro senhor.

Hamlet: Sim, sim, é isso mesmo. E agora pertence à Senhora Vermes, está sem queixada e fica jogado para lá e para cá com a pá de um sacristão. Eis uma bela reviravolta da sorte, do nosso jeito de ver. Será que esses ossos não foram criados para uma finalidade melhor do que para jogarmos bocha com eles? Os meus ossos doem só em pensar nisso. [...] Aí vai outro. Por que não poderia este ser o crânio de um advogado? Lhe dê pancadas na cabeça com a pá. Onde estão agora suas sutilezas, suas cavilações, seus casos, seus mandados e seus estratégias? (5.1.70-92).²⁷

²⁷ Tradução de Elvio Funck do original: “*Hamlet: That skull had a tongue in it and could see once. How*

Em *The anatomy of melancholy*, Burton fala sobre o caso de uma criança “do Reno que ficou tão chocada ao ver uma cova aberta com uma carcaça enterrada nela, que ficou inconsolável e acabou morrendo e sendo enterrada junto à carcaça” (p. 287-88). Hamlet também fica perturbado quando encontra o terceiro crânio, o de Yorick, o bobo da corte com quem brincara quando criança. Esse crânio ele segura e examina: “Onde estão tuas piadas agora, tuas cambalhotas, tuas canções, teus lampejos de alegria, que costumavam fazer os comensais urrar de rir?” (5.1.1.75-78).

Ossos em decomposição difíceis de serem identificados; na cova rasa eles pertencem ao mesmo reino desconhecido onde estão Polônio, Rosencrantz e Guildenstern. E agora também Ofélia, ao receber seus ritos fúnebres abreviados. A novidade aqui é o fato de Hamlet não demonstrar nem medo nem ansiedade, de não dar vazão nem ao raciocínio nem à imaginação. Em vez disso, ele se mostra fascinado. As emoções anteriores são substituídas por uma nova disposição mental que se mostra conformada com a fragilidade e fugacidade da existência humana. As convenções da vida não têm espaço na vala comum de um cemitério. Até mesmo se permite que uma suicida como Ofélia seja recebida por Yorick como uma nova vizinha. Hamlet parece haver chegado ao mesmo ponto de compreensão temperada com resignação a que chegara Macbeth: “Se a morte for agora, não mais virá; se não vier mais, será agora; se não vier agora, ela ainda virá. Estar preparado é tudo” (*Hamlet*, 5.2.158-60). Assim como ocorre com Macbeth, Hamlet fica aliviado por não ter mais de ficar na expectativa gerada pela imaginação. O coração, a mente e a vontade se aliam, quando deixam de ser assombrados pela especulação, pela suspeita e pela culpa. A queda da rainha, que acusa Cláudio de havê-la envenenado, faz com que Hamlet – ferido mortalmente – por fim execute o novo rei, cumprindo a promessa feita

the knave jowls it to th'ground as if 'twere Cain's jawbone, that did the first murder! This might be the pate of a politician which this ass o'er-offices, one that would circumvent God, might it not?/Horatio: It might, my lord./Hamlet: Or a courtier, which could say 'Good morrow, sweet lord. How dost thou, good lord?' This might be my lord such a one, that praised my lord such a one's horse when a meant to beg it, might it not?/Horatio: Ay, my lord./Hamlet: Why, e'en so, and now my lady Worm's chapless, and knocked about the head with a sexton's spade. Here's a fine revolution, and we had the trick to see't. Did these bones cost no more the breeding but to play at log-gats with 'em?/Mine ache to think on't [...]. There's another. Why might not that be the skull of a lawyer? Where be his quiddits now, his quilllets, his cases, his tenures, and his tricks?" (5.1.70-92). As três citações seguintes são tradução dos originais: “Where be your gibes now, your gambols, your songs, your flashes of merriment that were wont to set the table on a roar? [...]. Quite chop-fallen?" (5.1.175-78); “If it be now, tis not to come. If it be not to come, it will be now. If it not be now, yet it will come. The readiness is all” (5.2.158-60) e “Let him to his spite,/My service which I have done the signory//Shall out-tongue his complaints (1.2.17-19)/[...] My parts, my title, and my perfect soul/Shall manifest me rightly” (1.2.31-32). (N. da T.).

ao fantasma, fazendo justiça e enchendo o palco com uma quantidade de cadáveres que deixaria os coveiros ocupados por um bom tempo. É em *Hamlet* que Shakespeare começa a pôr em prática o padrão trágico que irá utilizar novamente nas peças subsequentes.

VII

Arthur Kinney

62

Inicialmente, *Otelo* não parece se integrar a esse padrão. Quando alertado por Iago sobre a hostilidade de Brabâncio, Otelo reage com calma e segurança: “Ele que faça o que quiser com seu rancor. Meus préstimos ao Estado, feitos conforme os pedidos dos próprios governantes de Veneza, falarão mais alto do que as queixas dele.” (1.2.17-19). [...] “Minhas qualidades, meus títulos e minha alma perfeita vão saber como me defender do modo mais correto.” (1.2.31-32).

Quando Brabâncio e seus companheiros chegam a ponto de atacar Otelo nas ruas de Veneza, ele permanece imperturbável. “Guardem suas flamantes espadas; do contrário, o sereno pode enferrujá-las.” (1.2.60). “Parados todos. Vocês dois estão comigo e todo o resto. Fosse esta minha deixa para brigar, eu a teria percebido sem precisar de alguém que me alertasse.” (1.2.31-32).²⁸ Mais tarde ele descobriria que um casamento reservado transformara Otelo e Brabâncio em parentes.

Já em Chipre, as coisas estão mudando. Enquanto maquina o seu plano de destruição, Iago está mais atento ao que os outros estão dizendo. O que ele vê e ouve de Otelo, quando este desembarca e reencontra sua noiva, é o que segue:

Minha alma encanta-se tanto quanto eu fico satisfeito em ver-te aqui, diante de meus olhos. Alegria de minha vida! Se depois de cada tempestade a bonança é esta, que soprem os ventos, e que eles soprem sem medo de despertar a morte! [...] Se agora fosse o momento de morrer, não posso imaginar momento mais propício, pois minha alma inunda-se de uma satisfação tão absoluta que, receio, nenhum prazer igual tem chance de suceder-se nesse grande desconhecido que é o futuro. (2.1.180-89).²⁹

28 Tradução de Beatriz Viégas-Faria do original: “*Keep up your bright swords, for the dew will rust ‘em (1.2.60)/Hold your hands,/Both you of my inclining and the rest./Were it my cue to fight, I should have known it/Without a prompter*” (1.2.31-32). (SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Trad. de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1999). Todas as demais traduções de citações dessa obra vêm da mesma edição. (N. da T.).

29 Tradução de Beatriz Viégas-Faria do original: “*It gave me wonder great as my content/To see you hear before me. O my soul’s joy,/If after every tempest come such calms,/May the winds blow till they have wakened*

A alma de Otelo é refém de sua paixão por Desdêmona, e ela pode ser uma vítima mais fácil para que Iago consiga obter sua vingança sobre Otelo e, ao mesmo tempo, eliminar um rival. Ele não precisa esperar muito. Naquela mesma noite, o mensageiro de Otelo lê um proclama convidando toda a tropa para celebrar suas núpcias: “Larguem todos o trabalho e façam deste um dia festivo. Dancem, acendam fogueiras, cada homem divertindo-se e folgando conforme lhe ditam os seus prazeres.” (2.2.6; 3-5).

A quebra inesperada da celebração, quando Cássio, o primeiro-tenente, bebe demais e perde o controle da situação, surpreende Otelo, que vê os seus próprios homens se tornarem desobedientes, rebeldes e agitados. Montano fica ferido. Otelo interroga os envolvidos para descobrir o motivo da desordem e vai ficando cada vez mais irritado por não conseguir obter respostas (2.3.146; 152; 171; 200). Essa insubordinação, de acordo com ele, põe em risco a própria cidade: “Numa cidade em tempos de guerra, ainda inquieta, os corações do povo transbordando de medo, e vocês tratando de querelas privadas e domésticas, à noite, justo no local de montar guarda e prover segurança! É monstruoso.” (2.1.196-200).³⁰

Aproveitando-se do desagrado de Otelo, Iago consegue reforçar suas recriminações quanto a Cássio, dizendo que tentou evitar que aquele clamor “Como depois de fato aconteceu [...] assustasse a cidade inteira” (2.3.215).

Otelo faz então o que aparentemente sempre faz quando está no comando: age com presteza e determinação, dizendo para Cássio: “nunca mais serás meu oficial” (2.3.232). Iago assim aciona em Otelo o medo da traição, que vai de encontro à própria definição do fato de ele ser o general. Esse ato provocará consequências terríveis. Otelo, até então sempre confiante, forte e sábio, escolheu mal o seu primeiro-tenente. Esse erro flagrante, e a admissão pública que se segue, passarão a corroer a autoconfiança de Otelo. Sua ansiedade crescerá, alimentada pelo impulso que Iago dá ao medo despertado quanto àquele mundo – o

death [...] / Twere to be most happy, for I fear / My soul hath he content so absolute / That not another comfort
alike to this / Succeeds in unknown fate” (2.1.180-89). A próxima tradução apresentada é do original: “the
celebration of his nuptial”; “every man put himself into triumph: some to dance, some to make bonfires, each
man to what sport and revels his addition leads him” (2.2.6;3-5). (N. da T.).

30 Tradução de Beatriz Viégas-Faria para o original: “What, in a town of war / Yet wild, the people’s hearts
brimful of fear, / To manage private and domestic quarrel / In night, and on the court and guard of safety! / ’Tis
monstrous” (2.1.196-200). As próximas quatro ocorrências vêm dos originais: “The town might fall in

mundo de Veneza, a esfera do casamento, bem como o mundo em que se confia nos outros, o mundo da ordem militar, da hierarquia e da obediência – um mundo que ele não conhecera anteriormente.

Percebendo que Otelo, além de ser um líder questionado, pode se tornar um estrangeiro questionado, Iago investe no sentimento de insegurança que começa a crescer em Otelo, cuja formação e cultura são estranhas àquele lugar. Em cada detalhe, Iago fará com que se intensifique em Otelo essa sensação de estar sendo traído.

Otelo: Não era Cássio, aquele que se despediu de minha esposa?

Iago: Cássio, meu senhor? Não, é certo que não, não posso nem imaginar uma coisa dessas, que ele iria embora esgueirando-se, com modos de culpado, ao vê-lo chegar. (3.3.36-39).

A dúvida havia despertado em Otelo: “Assim é que esse teu vacilar assusta-me ainda mais, pois tal coisa num velhaco falso e desleal é truque costumeiro; mas num homem justo é adiamento em segredo, um mecanismo do coração, coisa sobre a qual a paixão não tem domínio” (3.3.125-29).

A forma como Iago desestabiliza os pensamentos de Otelo é inexorável. Agora que a desconfiança de Otelo foi despertada, não permitirá que ela esmoreça. “O pobre e satisfeito é rico, e rico o bastante. Riquezas ilimitadas, no entanto, são um inverno gélido para quem teme empobrecer” (3.3.176-78).

Eu não falo categoricamente de sua esposa. Embora eu receie que sua vontade, uma vontade inversa a um bom discernimento, ainda venha a comparar o senhor com as formas da pátria dela e venha a arrepende-se. (3.3.239-45) [...].

Poderia o senhor notar se sua esposa insiste na reintegração dele de modo inoportuno, com firmeza ou veemência [...] mito pode-se ver por aí. Nesse meio tempo, deixe que eu pareça intronizado por demais em

fright” (2.3.215)./“*never more be officer of mine*” (2.3.232)./“*Othello: Was not that Cássio parted from my wife?/Iago: Cássio, my lord? No, sure, I cannot think it,/That he would steal away most guilty-like/Seeing your coming*” (3.3.36-39) e “*These stops of thine fright me the more;/For such things in a false disloyal knave/Are tricks of custom, but in a man that is just,/They’re close dilations, working from the heart/That passion cannot rule*” (3.3.125-29). (N. da T.).

meus temores [...] como, com justa causa, receio estar sendo [...] e deixe sua esposa totalmente livre. (3.3.255-60).³¹

Enquanto espiona Cássio, Otelo escuta parte de uma conversa com Bianca, que o faz ficar na expectativa de ainda mais uma traição. O sumiço do lenço com o qual Otelo presenteara Desdêmona quando casaram confirma sua suspeita. Esses dois momentos estão ligados aos mecanismos de sua imaginação com respeito à infidelidade de Desdêmona e também ao medo de ser traído. Perturbando os pensamentos de Otelo, Iago alimenta esses medos em desenvolvimento. Robert Burton ilustra essas etapas em *The anatomy of melancholy*:

Alguns que toda forma de vício deriva de uma imaginação falsa e corrompida – ira, vingança, luxúria, ambição, inveja – preferindo o que é falso ao que é apropriado e bom. [...] Outros riem, choram, suspiram, gemem, coram, tremem, suam, com as coisas que lhes são sugeridas pela imaginação. (p. 221).

Nessa escalada de medo – “Ela enganou o próprio pai, ao desposá-lo” (3.3.210) –, Iago faz lembrar a Otelo. Isso faz com que Otelo reclassifique Desdêmona como uma meretriz, e seus aposentos como um local de iniquidade: “Ora, vamos! Jura por Deus e condena-te ao inferno; isso para que, com essa tua aparência celestial, os próprios demônios não tenham medo de vir buscar-te. Que tu sejas, portanto, duas vezes amaldiçoada. Jura por Deus que és honesta” (4.2.37-40).

Fazer uma apropriação tão distorcida de eventos para conseguir recuperar o controle em um mundo cheio de traições se coaduna com as premissas da neurociência. Steven Johnson, ao comentar sobre “a propriedade de intriga de quem se ampara no medo”, nos diz que:

31 Tradução de Beatriz Viégas-Faria do original: “*Poor and content is rich, and rich enough./But riches fineless is as poor as winter/To him that fears he shall be poor* (3.3.176-78) [...]/*I do not in position/Distinctly speak of her, though I may fear/Her will, recoiling to her better judgment,/May fall to match you with her country forms/And happily repent* (3.3.239-43). [...]/*Note if your lady strain his entertainment/With any strong or vehement importunity./Much will be seen in that. In the meantime,/Let me be thought too busy in my fears—/As worthy cause I have to fear I am—/And hold her free*” (3.3.255-60). As próximas quatro citações traduzidas vêm dos originais: “*she did deceive her father, marrying you*” (3.3.210)/“*Come, swear it, damn thyself,/Lest, being like one of Heaven, the devils themselves/Should fear to seize thee. Therefore be double-damned:/Swear thou art honest*” (4.2.37-40). (“*to be naked with her friend in bed An hour or more*” (4.1.3-4)./“*And yet I fear you, for you’re fatal then/When your eyes roll so. Why I should fear I know not,/Since guiltiness I know not, but yet I feel fear*” (5.2.39-41). (N. da T.).

Isto é o que os estudiosos do cérebro chamam de ‘memória *flash*’. Ao experienciar eventos traumáticos, o cérebro estoca não apenas um traço da ameaça específica [...] mas também os detalhes contextuais que cercam aquela ameaça específica. Temos aí um exemplo clássico da arquitetura associativa do cérebro, capturada no slogan conhecido: ‘células que disparam juntas, conectam juntas’. Estímulos vindos de fontes diversas acionam a atividade de constelações de neurônios específicas; e quando esses neurônios disparam em sincronia uns com os outros, um dado neurônio se conecta mais rapidamente com o próximo neurônio. (p. 58).

Bem imaginando o quanto as aventuras devem ter fascinado Desdêmona, Iago pressente quais teclas pressionar na imaginação do próprio Otelo; por isso, comenta sobre as referências sobre sexo balbuciadas por Cássio durante o sono (3.3.420ff); ou sobre rumores de Desdêmona haver sido vista praticando atos de infidelidade (“ou ficar nua com um amigo na cama por uma hora ou mais” (4.1.3-4).

Essas imagens, delineadas de maneira tão clara, encravam-se no cérebro de Otelo, estimulando suas trilhas neurais. Johnson observa que “o problema com essas memórias emocionais é que é praticamente impossível erradicá-las”. O cérebro parece estar preparado para evitar uma carga excessiva de respostas ao medo. Embora haja uma abundância de trilhas ligando a amígdala ao neocórtex, as trilhas voltadas para o caminho reverso são poucas. Ou seja, a paixão voa para conquistar a razão, mas a razão não retorna na mesma velocidade. Parece que nossos cérebros foram construídos para permitir que os sistemas do medo tomem o controle em situações ameaçadoras, em detrimento do comando de nossa parte consciente ou deliberativa (p. 64-65).

É com o aumentar da tensão, durante a última cena, que Desdêmona identifica que está com medo e que esse medo é a soma de todos os medos de Otelo – “E, no entanto, tu me assustas, pois sabes ser fatal quando reviras os olhos dessa maneira. Por que deveria eu assustar-me contigo não faço a menor ideia, uma vez que desconheço culpas. Todavia, sinto-me assustada” (5.2.39-41) – de tal forma que também nós nos tornamos receosos. O que se segue é incontrolável, sem sentido e homicida.

VIII

Essa referência explícita ao medo inexistente em *O Rei Lear*, todavia esse sentimento ocupa seu espaço na última grande tragédia de Shakespeare. A peça abre, também, com uma cena na qual são sublinhadas, com pompa e circunstância, as apreensões de Kent e de Gloucester. Antes de sua morte, no final da história, Lear perambula sem eira nem beira pelo condado de Kent, sem destino aparente e sujeito a desvarios. Mas essa jornada é também pautada pela cena da abdicação na qual ele se mostra, apesar de avelhantado e enfraquecido, também astuto e persistente:

Enquanto isso revelaremos as nossas intenções mais reservadas. Deem-me esse mapa aí. Saibam que dividimos em três o nosso reino. É nossa firme decisão diminuir o peso dos anos, livrando-nos de todos os encargos, negócios e tarefas, confiando-os a forças mais jovens, enquanto nós, liberados do fardo, caminharemos mais leves em direção à morte. (1.1.34-39).³²

Apresentado assim de maneira formal, quase excessivamente protocolar, como um ritual de passagem, o ato público de Lear, ao conferir o poder de reinar a suas filhas, tem um propósito que é verbalizado. Sempre consciente e profundamente apreensivo quanto à aproximação da própria morte, Lear todavia começa a se preparar para a ocasião. Quer garantir uma transição pacífica do poder durante seus derradeiros meses e dias de vida. Deve sem dúvida conhecer a natureza belicosa e traiçoeira de duas de suas filhas, e portanto deseja evitar conflitos entre seus herdeiros principais. Seu desejo é conseguir, mesmo que enfraquecido pela idade, encontrar uma maneira “a fim de evitar qualquer divergência no futuro” (1.1.42-43). Sua intenção é colocar Cordélia, aquela em quem mais confia entre as outras duas, a fim de evitar maiores conchavos e conflitos. Apesar de declarar que Cordélia

32 Tradução de Millôr Fernandes do original: “Meantime we shall express our darker purpose./Give me the map there. Know that we have divided/In three our kingdom; and 'tis our fast intent/To shake all cares and business from our age./Conferring them on younger strengths, while we/Unburthened crawl toward death” (1.1.34-39). (SHAKESPEARE, W. *O Rei Lear*. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre, L&PM, 2007). Todas as traduções dessa obra apresentadas neste ensaio provêm da mesma edição. As próximas quatro ocorrências são: “future strife may be prevented now” (1.1.42-43)/“ample third of our fair kingdom; No less in space, validity, and pleasure, Than that conferred on Goneril [and Regan]” (1.1.79-81),/“A third more opulent than your sisters” (1.1.85)/“interest of territory, cares of state”/(1.1.48) “Nothing, my lord.” (N. da T.).

receberá um “vasto terço de nosso belo reino, não menor em extensão, valor e encantos naturais do que o que foi dado a Goneril [e Regan]” (1.1.79-81), é preciso que admita, contudo, que se trata de “um terço mais opulento do que o delas duas” (1.1.85).

Dizendo isso ele comete um erro, talvez de forma não intencional, devido ao momento de grande tensão que está atravessando. O formato rigidamente monárquico da ocasião é preparado por ele para que as filhas sejam qualificadas no aspecto público da sucessão através de declarações de amor – não o amor pessoal e familiar, que é da esfera privada, mas amor ao rei e ao reino que ele representa, num ato público. O que está sendo solicitado a elas é um comprometimento de amor para com seu país, para com suas obrigações ao reinarem sobre aquele povo. Lear comete então seu segundo erro, uma vez que as duas filhas mais velhas interpretam o ato como uma competição na qual devem ser apresentados protestos inócuos de devoção a ele como pessoa. Tudo o que Lear possui, o território sobre o qual ele reina, tudo o que ele é entra na barganha. Ele está arriscando seu reino e sua autoridade nesse ritual.

Ouvindo as respostas de nível pessoal dadas por suas irmãs, Cordélia também confunde as duas esferas – não uma, mas cinco vezes – falhando em compreender o desejo e a tentativa de seu pai de salvar um ritual que está prestes a naufragar devido a esse conflito de papéis (1.1.87; 89; 93-94; 104; 106). Aquilo que ele oferece “posse de terras e funções de estado” (1.1.48) representa tudo, e a resposta que ganha é: “Nada, meu senhor.”

A ira que o acomete abruptamente vem dessa inesperada deslealdade publicamente cometida, de sua sensação de vazio e de mortalidade. Ela se confirmará a seguir pelo tratamento concedido a Goneril e Regan – através de um ato de diplomacia relutante (na companhia e sob a proteção de suas tropas) em que a estratégia de Lear se modifica, na esperança de ainda conseguir maneira de manter a paz, pois essas mesmas tropas, cuja finalidade é aliviar a ansiedade de Lear quanto a sua perda e mortalidade, são o que Goneril questiona antes de qualquer outra coisa:

Senhor, não só este seu Bobo, a quem tudo é permitido, mas também outros, do seu séquito insolente, encontram a todos os momentos motivos de queixa e de provocações dando origem a violentos distúrbios, que não podem mais ser tolerados. Pensei, senhor, depois de o informar com

precisão, que houvesse tomado medidas corretivas. Mas agora, depois do que o senhor mesmo disse e fez, começo a temer que até protege esse tipo de conduta e a encoraja com a sua aprovação. (1.4.175-81).³³

Mais ainda, Goneril divide com Regan as coisas que “começa a temer” (1.4.175-81) e assim ambas removem o apoio do rei, aumentando o seu sentimento de infortúnio. A lealdade de Kent, de Gloucester, do Bobo e – de certa forma – de Edgar oferece uma possibilidade de contraponto ao desamparo do rei; todavia, por se configurarem inadequados, não bastam para compensar a perda que teve de tudo, com exceção da própria vida. A mente de Lear, já anteriormente perturbada com pensamentos sobre a morte, começa a se desequilibrar. Mais uma vez temos em Shakespeare a tragédia se construindo a partir de uma resposta ao medo.

A sanidade de Lear começa a oscilar, mas ele não perde o senso de humor, reconhecendo ainda a ambiguidade das tiradas sardônicas do Bobo. Distingue o empobrecimento do pobre Tom através do véu de seu próprio sofrimento: “Também deste tudo a tuas filhas? É por isso que te encontras nesse estado?” (3.4.49-50); e luta para se adaptar às novas circunstâncias terrivelmente conturbadas. “Tu és a própria coisa. O homem, sem os artifícios da civilização, é só um pobre animal como tu” (3.4.99-100), um homem que é a própria personificação do nada. Chegamos novamente ao “e nada existe senão aquilo que não existe” (*Macbeth*, 1.3).

Lear esforça-se tanto para colocar ordem e substância em um mundo desordenado e amplamente vazio (quanto fizera antes de ser deposto) ao encenar um julgamento justo no casebre do pobre Tom. Ele oferece um espelho quebrado como arremedo de sua corte perante o agora cego Gloucester.

Ah! Goneril; com uma barba branca? Me adulavam como cães e diziam que eu tinha a barba branca quando eu ainda nem tinha barba preta. Diziam ‘sim’ e ‘não’ a tudo o que eu dizia. Dizer ‘sim’ e ‘não’ assim não é

33 Tradução de Millôr Fernandes do original: “Not only, sir, this your all licensed fool./But other of your insolent retinue/Do hourly carp and quarrel, breaking forth/In rank and not to be endured riots. Sir,/I had thought, by making this well known to you./To have found a safe redress; but now grow fearful,/By what yourself too late have spoken and done” (1.4.175-81). As duas próximas ocorrências são: “Hast thou given all to thy two daughters? And art thou come to this?” (3.4.49-50)/e “Thou art the thing itself; unaccommodated man is no more but such a poor, bare forked animal as thou art” (3.4.99-100) “Nothing is but what is not”. (N. da T.).

boa teologia. Quando a chuva me encharcou e o vento me fez ranger os dentes; quando o trovão não quis calar ao meu comando, foi então que eu descobri e farejei quem eram. Não interessa! Eles não são homens de palavra. Pois chegaram a dizer que eu era tudo. Uma mentira! Eu não resisto a uma febre intermitente. [...]. (4.6.95-103).³⁴

Disseram que eu era tudo; depois disseram que eu era nada. A falta de um senso de autoestima, que se aprofunda em Lear, fica desautorizada no depoimento dado por Cordélia, a filha que somente é capaz de dizer que as coisas são como elas são (4.4.16-21). O reencontro de Lear com Cordélia se dá em uma cena forte, na qual ele tenta recuperar uma estatura digna de um confronto com a filha exilada, em que procura trazê-la de volta à vida; estando todavia mais consciente do que nunca da realidade daquela mortalidade que temia no início, daquele reino desconhecido. Ainda assim, faz o que pode para resgatar a ambos.

Por favor, não zombes de mim. Sou um velho idiota com oitenta e tantos anos, nem uma hora a mais, nem uma hora a menos e, para ser franco, receio não estar com o juízo perfeito. Acho que deveria conhecer a senhora, e esse senhor também. Mas estou em dúvida, porque ignoro totalmente que lugar é este; por mais que faça não consigo lembrar-me destes trajes, nem onde passei a última noite. Não riam de mim. Mas, tão certo quanto eu ser um homem, esta senhora é Cordélia, minha filha (4.7.60-71).³⁵

O medo da própria morte ensinou a Lear a força da vida. O medo que integra a estrutura da tragédia shakespeariana nunca fica muito abaixo da superfície de *O Rei Lear*; contudo, nessa fase final, nunca é explicitado.

34 Tradução de Millôr Fernandes para o original: "Ha! Goneril, with a white beard! They flattered me like a dog; and told me I had white hairs in my beard ere the black ones were there. To say 'aye' and 'no' too was no good divinity. When the rain came to wet me once, and the wind to make me chatter, when the thunder would not peace at my bidding; there I found 'em, there I smelt 'em out. Go to, they are not men of their words. They told me I was everything. 'Tis a lie; I am not aque-proof"(4.6.95-103). (N. da T.).

35 Tradução de Millôr Fernandes para o original: "Pray, do not mock me./I am a very foolish fond old man,/Fourscore and upward, not an hour more nor less;/And, to deal plainly,/I fear I am not in my perfect mind./Methinks I should know you, and know this man;/Yet I am doubtful for I am mainly ignorant/What place this is; and all the skill I have/Remembers not these garments; nor I know not/Where I did lodge last night. Do not laugh at me:/For, as I am a man, I think this lady/To be my child Cordelia" (4.7.60-71). (N. da T.).

De acordo com Robert Burton, Lear sofre de frenite: “Que vem da palavra grega freno, e remete a uma doença que ataca a mente, uma demência ou senilidade derivada de uma febre alta, ou uma inflamação do cérebro, ou de suas membranas ou células” (p. 121).

Já a explicação que Steven Johnson propõe para o estado de Lear é que ele deva resultar “da memória [...] estocada em alguma parte segura e secreta da mente que é inacessível para a parte consciente [...]. O córtex até pode esquecer, mas a amígdala mantém o medo vivo, mesmo que abaixo do nível da consciência” (p. 61-62). No final, Lear não consegue escapar da memória de uma abdicação que teve resultados desastrosos.

Cordélia tenta propor um recomeço a Lear, uma segunda chance: “Não as veremos nós, essas irmãs e essas filhas?” (5.3.7).³⁶ A resposta que recebe não é o que esperava, nem faz jus ao que Lear já deveria ter aprendido:

Não, não, não, não! Vem, vamos para a prisão. Nós dois sozinhos cantaremos como pássaros na gaiola. Quando me pedires a bênção eu me ajoelharei e te pedirei perdão. E assim viveremos, rezando e cantando, lembrando histórias antigas, rindo enquanto ouvirmos os pobres vagabundos contarem as novidades sobre as borboletas douradas da corte. E também vamos conversar com eles: de quem perde e de quem ganha; de quem vai e de quem fica; e penetraremos o mistério das coisas como se fôssemos espíões de Deus; e entre os muros da prisão sobreviveremos às seitas e partidos dos poderosos, que sobem e descem como a maré debaixo da lua. (5.3.8-19).

O passado traumático o derrotou, e sua mente permanece girando em torno de um interesse insano nos sucessos e fracassos da corte, no momento em que ela está a lhe propor um reencontro. Os dois juntos, ajoelhados numa comunhão de confissão e compaixão, permanecem separados, possuindo visões de mundo diametralmente divergentes, de que não conseguem escapar e que sustentam os seus medos.

36 Tradução de Millôr Fernandes para: “*Shall we not see these daughters and these sisters?*” (5.3.7). A próxima citação traduzida vem do original: “*No, no, no! Come, let’s away to prison./We two alone will sing like birds i’ the cage./When thou dost ask me blessing, I’ll kneel down./And ask of thee forgiveness. So we’ll live,/And pray, and sing, and tell old tales, and laugh/At gilded butterflies, and hear poor rogues/Talk of court news; and we’ll talk with them too./Who loses and who wins; who’s in, and who’s out;/And take upon’s the mystery of things./As if we were Gods’ spies; and we’ll wear out,/In a walled prison, pacts and sects of great ones,/That ebb and flow by the moon*” (5.3.8-19). (N. da T.).

Arthur Kinney

72

Há muito que Hamlet se constituiu como a epítome da melancolia. Sua capa azul-marinho, sua estupefação diante do casamento acelerado da mãe, feito à revelia da lei canônica, sua ansiedade com respeito ao reinado de Cláudio, suas dúvidas quanto à real natureza do fantasma do Rei Hamlet, sua loucura (real ou encenada) que faz com que seu pai se assemelhe a Hipérion e sua mãe a Niobe (1.2.140;149); sua insistência em interpretar um papel, assumindo uma sequência de atitudes e tipos de humor, tudo isso se junta diante do medo do país desconhecido do qual ninguém jamais retornou. Em parte, sua mente e seu coração sofrem com a disfunção humoral ligada à paixão do medo, o medo do filho que não se sente à altura de assumir um comportamento adulto. Otelo, também, teme ser traído e teme que a traição privada de Desdêmona, e de Cássio, torne-se do conhecimento público. Tanto Hamlet quanto Otelo, bem como Lear, acabam por fazer papel de bobos.

Michael Neill comenta que “Já em *Ricardo III* Shakespeare havia criado um rei que ruminava – como depois faria Hamlet – sobre a humanidade vulnerável que subjaz ao teatro aristocrático das aparências.” O amadurecimento desse tipo de escrita fez com que Hamlet se tornasse ao mesmo tempo uma avenida principal e uma válvula de escape (como se percebe observando o fascínio que nutre pelo ator que interpretaria Hécuba de forma tão indelével; 2.2.536-43, cf. Wright, 175-76). Neil continua dizendo que:

Ao analisarmos o solilóquio que precede a morte de Ricardo II – ‘Nem eu, nem homem algum, que seja um homem, simplesmente, com coisa alguma poderá mostrar-se contente, enquanto não ficar tranquilo, virando nada (*A Tragédia do Rei Ricardo II*. 5.5.39-41)³⁷ começamos a perceber a que ponto chegam os desdobramentos do monólogo interior dada a preocupação de Shakespeare com o enigma avassalador no não-ser, com a maneira com que a morte desfaz as diferenças através das quais os humanos atribuem significados ao seu mundo. (p. 133).

37 Tradução para o original: “Nor I, nor any man that but man is,/With nothing shall be pleased till he be eased/With being nothing” (5.5.39-41). (SHAKESPEARE, W. *A Tragédia do Rei Ricardo II*. Trad. de Ridendo Castigat Mores. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobebook/ricardo2.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2014). (N. da T.).

O medo, em Shakespeare, pode ser visto como um ingrediente essencial para uma apreciação do mundo, que produz eventos que não podem ser apagados de nossa mente. Como uma emoção mental, como uma paixão cognitiva, faz com que a obra de Shakespeare continue sempre atual. O córtex permite que o homem esqueça aquilo que ele deseja evitar em pensamentos e em emoções, mas a amígdala faz com que as paixões permaneçam sempre esmagadoras.

Tradução de Sandra Sirangelo Maggio

*A tragédia
cognitiva em
Shakespeare*

73

Referências

ANONIMOUS. **The Britannica Guide to the Brain**. London: Constable & Robinson, 2008.

ARIKHA, Naga. **Passions and tempers: a history of the humours**. New York: Ecco Press/Harper Collins Publishers, 2007.

BURTON, Robert. **The anatomy of melancholy**. In: DELL, Floyd; JORDAN-SMITH, Paul (Ed.). New York: Tudor Publishing Company, 1938.

CUNNINGHAM, J. V. **Woe or wonder: the emotional effect of Shakespearean tragedy**. Denver: Alan Swallow, 1951, 1964.

GARDNER, Daniel. **The science of fear**. London: Penguin, 2008.

JONSON, Steven. **Mind wide open: your brain and the neuroscience of everyday life**. New York: Scribner, 2004.

IYENGAR, Sujata. **Shakespeare's medical language**. London: Continuum, 2011.

LAMB, Charles; LAMB, Mary. Péricles. Príncipe de Tiro. In: _____. **Contos de Shakespeare**. Trad. de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2005.

PASTER, Gail Kern. The humour of it: bodies, fluids, and social discipline in Shakespearean Comedy. In: DUTTON, Richard; HOWARD,

Jean E. (Ed.). **A companion to Shakespeare's works: the comedies.** Oxford: Blackwell Publishing, 2003, 2006. p. 47-66.

POTOLSKY, Mathew. **Mimesis.** London: Routledge, 2006.

SHAKESPEARE, W. **A megera domada.** Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1994.

_____. **As alegres matronas de Windsor.** Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2005.

Arthur Kinney

74

_____. **A Tragédia do Rei Ricardo II.** Trad. de Ridendo Castigat Mores. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/ricardo2.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2014.

_____. **Hamlet.** Trad. de Elvio Funck. Porto Alegre: Unisinos, 2003.

_____. **Henrique V.** Trad. de Beatriz Viéguas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. **Macbeth.** Trad. de Elvio Funck. Porto Alegre: Movimento, 2006.

_____. **Medida por Medida.** Trad. de Ridendo Castigat Mores. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/medida.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2014.

_____. **O mercador de Veneza.** Trad. de Beatriz Viéguas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **O Rei Lear.** Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre, L&PM, 2007.

_____. **Otelo.** Trad. de Beatriz Viéguas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. **Sonho de uma noite de verão.** Trad. de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

———. **Tito Andrônico**. Trad. de Ridendo Castigat Mores. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/andronico.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2014.

SIRAIISI, Nancy G. **Medieval and early renaissance medicine: an introduction to knowledge and practice**. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

SOELLNER, Rolf. The four primary passions: a renaissance theory reflected in the works of Shakespeare. **Studies in Philology**, v. 55, n. 4, p. 549-567, Oct. 1958.

*A tragédia
cognitiva em
Shakespeare*

75

