

CONSCIÊNCIA E JUSTIÇA DIVINA RETRIBUTIVA EM “RICHARD III”

Carlos Roberto Ludwig¹

RESUMO

Este artigo discute as relações entre a consciência e a justiça divina retributiva em **Richard III**. Há uma relação intrínseca entre consciência e justiça divina retributiva. Estes são problemas bastante substanciais, que intervêm de modo determinante na consciência moral e na ação das personagens. A justiça retributiva é a causa da consciência, mas a primeira aparece de modo muito mais velado do que a segunda. Por exemplo, é possível ver que Shakespeare modulou essas relações na consciência de Clarence, do Segundo assassino de Clarence e do Rei, causando espasmos de consciência e temor constante nas cenas. Nessas duas cenas, nota-se o quanto o temor da justiça divina retributiva desencadeia frêmitos de consciência e remorso nas personagens, como uma espécie de reação punitiva antecipatória aos seus crimes.

Palavras-Chave: Consciência. Justiça divina retributiva. **Richard III**.

1. Introdução

A peça **Richard III** foi escrita provavelmente em torno de 1591-1592 e foi encenada entre 1592 e 1593 (FLUCHÈRE, 1966, p. 375). No entanto, foi publicada somente no Primeiro Quarto em 1597 e posteriormente no Folio, com as obras completas de Shakespeare, em 1623 (FLUCHÈRE, 1966, p. 375). Trata-se de uma peça histórica e política, cuja intensidade dramática faz dela uma das primeiras grandes tragédias de Shakespeare. A personagem histórica de Richard of Gloucester, posteriormente Richard III foi destronado por Henry VII, que na peça é representado pela personagem Richmond. Henry VII era, de fato, avô de Elizabeth I e pai de Henry VIII. Desta forma, a peça insere-se num contexto histórico específico da Guerra das Duas Rosas, durante a qual os descendentes dos Plantagenetas, os Lancaster (Rosa Vermelha) e os York (Rosa Branca) disputavam a sucessão do trono da Inglaterra. A personagem histórica de Richard III não era um corcunda, manco e com um braço deformado. No entanto, Shakespeare criou a personagem Richard III com essa forma deformada justamente para representar sua mente deturpada e sua atitude traiçoeira.

Richard III encontra-se encurralado e à mercê de sua própria sorte num mundo desolado e em ruínas, destruído por eles mesmos, cuja única perspectiva é o vazio e a morte. É nesse vazio que a palavra assume o poder de expressar de forma convincente sentimentos quase que inexprimíveis e incompreensíveis. É só através da palavra poética que se torna possível a expressão convincente desses sentimentos que parecem estar aquém da

¹Universidade Federal do Tocantins – UFT.

compreensão e do alcance humanos. Segundo Marjorie Garber (2005), **Richard III** é a primeira peça de Shakespeare, cujas personagens são concebidas psicologicamente como um todo. A profundidade psicológica das personagens, em particular Richard III, que utiliza o solilóquio como uma forma de comunicar a plateia suas intenções e artimanhas (GARBER, 2005, p. 133). Com efeito, essa é primeira peça de Shakespeare em que o solilóquio é usado de forma a aprofundar as dimensões psicológicas da personagem.

A peça também representa um problema da ambiguidade em relação à figura do rei. As relações em que a figura monárquica recebe um investimento ambíguo encontram relações nas concepções várias da palavra consciência existentes na obra de Shakespeare. Elementos superegoicos da cultura, como as Homilias pregadas nas igrejas e a doutrina retributiva divina são notadas na consciência e conseqüentemente na ação do indivíduo (FRYE, 1984). Um dos elementos ao qual a concepção de consciência está atrelada é o sentimento de culpa. Nesse sentido, essa ambivalência emocional em relação às figuras paternas e monárquicas pode ser percebida na obra de Shakespeare. Por exemplo, a destronação do rei gerava sentimentos ambíguos com relação ao rei e ao ato de destroná-lo. Temia-se, pois, as conseqüências desse ato de violação da figura de um rei ungido (KANTOROWICZ, 1997). Assim, os sentimentos ambíguos em relação à figura de um soberano geravam conflitos da consciência que são representados no drama de Shakespeare. Não só a violação de uma figura paterna idealizada e envolta numa aura mística causa tais tensões, mas também os mecanismos superegoicos inscritos na sociedade Tudor e Elisabetana permeiam as peças como um vetor que direciona os sentimentos ambíguos, determinando a consciência moral e as decisões éticas do indivíduo.

Em **Richard III**, consciência e justiça divina retributiva são problemas bastante substanciais, que intervêm de modo determinante na consciência moral e na ação das personagens. Justiça retributiva e consciência são correlatas e estão intimamente ligadas. Por exemplo, é possível ver como Shakespeare modulou essas relações na consciência de Clarence, do Segundo assassino de Clarence e do Rei.

Em **Richard III**, personagens como o Duque de Clarence e o Rei sentem temor de uma possível justiça divina que possa vingar os crimes e as faltas cometidas tanto por eles mesmos como por seus súditos. Clarence, preso na torre do castelo, tem um sonho com Warwick, seu sogro, que foi morto por ele em combate. Ele teme que, por isso, a justiça divina possa recair sobre sua família. Sua consciência atormenta-o e sua atitude é orar como num exame de consciência. Posteriormente, Clarence é brutalmente assassinado e, por conseguinte, o rei teme que a justiça divina possa recair sobre ele e seus súditos.

De modo similar, o Segundo Assassino de Clarence teme sua consciência antes de

cometer o crime. Seu temor, instantes antes da ação, torna-se fantasmático, despertando o remorso e a consciência de ser punido pelo assassinato de Clarence. O assassino teme as inevitáveis consequências tanto quanto o próprio crime. A consciência aqui é tida como um humor momentâneo, outrora um hábito normal. Para ele, a consciência é delatora dos atos de um homem e tornando-o covarde. Dessa mesma forma, Richard III sente remorsos apenas no final da peça, na noite que antecede a batalha final. Durante um pesadelo, imagina todas as suas vítimas que lhe predizem “*despair and die*” (SHAKESPEARE, 2009, p. 395). Sua consciência surge apenas muito tardiamente, quando pressente que tudo está quase perdido e teme, por isso, que possa sofrer punições e retaliações por seus crimes.

2. O assassinato de Clarence e a consciência do Segundo Assassino

Clarence está preso na torre do castelo por causa de uma artimanha de Richard III. Ele persuadiu o rei de que, segundo uma profecia, seria destronado por alguém cujo nome iniciasse pela letra “G”, por isso foi preso porque seu primeiro nome é George. Na prisão, Clarence tem um sonho na noite anterior à sua morte e relata ao carcereiro que sonhara com Warwick, seu sogro, morto por Clarence numa das batalhas da Guerra das Rosas, e que num ato de fúria e vingança, proferiu a Clarence: “*Seize on him, Furies, take him to your torments!*”² (SHAKESPEARE, 2009, p. 197). Essa cena evoca uma atmosfera sinistra, soturna e de perigo, que prenuncia seu assassinato. Nesse momento, Clarence afirma que

*O Brakenbury, I have done those things,
Which now bear evidence against my soul,
For Edward's sake; and see how he requites me!
O God! if my deep prayers cannot appease thee,
But thou wilt be avenged on my misdeeds,
Yet execute thy wrath in me alone,
O, spare my guiltless wife and my poor children!
I pray thee, gentle keeper, stay by me;
My soul is heavy, and I fain would sleep.*³ (SHAKESPEARE, 2009, p. 197)

O Duque de Clarence revela medo aterrador de que a justiça divina possa recair sobre sua família. Sua consciência atormenta-o e sua atitude é quase um exame de consciência. Segundo Keith Thomas (1991), o exame de consciência na Renascença surgiu como um instrumento substitutivo da confissão com um sacerdote. Eram geralmente feitos na

²Prendam-no, Fúrias, levem-no aos seus tormentos.

³Oh, Brakenbury, cometi aqueles atos, / Que agora carregam evidência contra minha alma, / Pela graça de Edward; e veja como ele se vinga de mim! / Oh, Deus! E minhas sinceras orações não podem te apaziguar, / Mas te vingarás de meus erros, / Pratique tua ira somente sobre mim / Oh, poupe minha esposa inocente e meus pobres filhos! / Minha alma está pesada, e quem me dera poder dormir.

Igreja comumente, mas também podiam ser feitos fora de um recinto religioso. Keith Thomas, em sua obra *Religion and the Decline of Magic* (1991), assinala que

Esse procedimento foi bem planejado para assegurar a coação da moralidade religiosa e com seu desaparecimento na Reforma, geralmente pareceu ter deixado um vácuo que até mesmo as cortes essencialmente ativas eram incapazes de preencher. A confissão e a interrogação pessoal de cada leigo era potencialmente um sistema de modo geral mais compreensível da disciplina social do que a perseguição isolada de transgressores relativamente notáveis. O padre da Idade Média, por exemplo, fora capaz de agir como um agente para a detenção do ladrão. (p. 184)

Assim também, um dos substitutos da confissão foram os diários e as autobiografias.⁴ Para se ter uma ideia de como o problema da consciência moral era levado a sério, Thomas (1991) assinala que o cura era o principal elemento para instigar a consciência moral, e para “o conselho e conforto espiritual” (p. 186). Obviamente, Shakespeare usa esse exame de consciência de Clarence para sugerir que o aspecto moral na peça é latente e constantemente sugerido, em diversas passagens, como coercitivo, pelas alusões à justiça divina e à consciência.

Nessa peça, Shakespeare apresenta o problema da consciência intimamente ligado à moral e à justiça divina. Não só o núcleo da nobreza, mas também a mais simples personagem, como é o caso do Segundo Assassino, revelam consciência conturbada por uma ação cruel e passível de punição. Quando Richard contrata os dois assassinos, adverte-os que Clarence “*May move your hearts to pity if you mark him.*”⁵ (SHAKESPEARE, 2009, p. 192). Piedade e arrependimento eram meios usados na época para se despertar a consciência. Os discursos e as homilias eram bastante apelativos à consciência e, como já foi dito, a obediência passiva era usada como argumento para conter as insurreições e revoltas.

Em seguida, o carcereiro, Brakenbury, ao entregar as chaves da torre aos dois assassinos, diz que estará livre de qualquer acusação ou culpa, e, para isso, confessará ao rei que o destino de Clarence está nas mãos dos dois assassinos: “*I will not reason what is meant hereby, / Because I will be guiltless of the meaning. [...] / I'll to the king; and signify to him / That thus I have resigned my charge to you.*”⁶ (SHAKESPEARE, 2009, p. 200). A atitude de Brakenbury contrasta com a atitude do Segundo Assassino de Clarence para intensificar o problema moral na cena, demonstrando que, assim como Clarence, a consciência não só

⁴Sobre esse assunto, veja mais detalhes em Thomas, 1991, pp. 187-188.

⁵Possa persuadir seus corações a ter piedade se você observá-la.

⁶Não vou tentar entender o que se pretende fazer aqui, / Porque não serei culpado dessa intenção. [...] / Vou até o rei e relatar a ele / Que entreguei minha custódia para ti.

atormenta, mas pode trazer consequências muito severas, como a punição de um ato pela consciência ou, em alguns casos, *a posteriori*, com a pena capital. Em seguida, nota-se o diálogo entre os dois assassinos que revela o despertar da consciência através da menção ao Juízo final:

Second Murderer. The urging of that word 'judgment' hath bred a kind of remorse in me. [...] I hope my holy humour will change; 'twas wont to hold me but while one would tell twenty.

First Murderer. How dost thou feel thyself now?

*Second Murderer. 'Faith, some certain dregs of conscience are yet within me.'*⁷

(SHAKESPEARE, 2009, p. 201)

Aqui, como em **Macbeth** e **Julius Caesar**, o pensamento, instantes antes da ação, torna-se fantasmático, despertando o remorso e a consciência de punição antecipatória do Segundo Assassino. O assassino teme muito mais as consequências do crime do que o ato em si. A consciência aqui é tida como um humor momentâneo, outrora um hábito normal, que agora é apenas breve e passageira. Ambos continuam a discussão sobre consciência e remorso, depois de seu espasmo de consciência ter enfraquecido:

First Murderer. Where is thy conscience now?

Second Murderer. In the Duke of Gloucester's purse.

First Murderer. So when he opens his purse to give us our reward, thy conscience flies out.

Second Murderer. Let it go; there's few or none will entertain it.

First Murderer. How if it come to thee again?

*Second Murderer. I'll not meddle with it: it is a dangerous thing: it makes a man a coward: a man cannot steal, but it accuseth him; he cannot swear, but it cheques him; he cannot lie with his neighbour's wife, but it detects him: 'tis a blushing shamefast spirit that mutinies in a man's bosom; it fills one full of obstacles: it made me once restore a purse of gold that I found.'*⁸ (SHAKESPEARE, 2009, p. 202-203)

A consciência, como afirma Hamlet, “nos torna covardes”. Isso também é assinalado aqui pelo Segundo Assassino, que está encurralado pela consciência entre a possibilidade de obter uma recompensa pelo ato e as temíveis consequências que lhe apavoram. Ele define

⁷Segundo Assassino. A instigação dessa palavra “juízo” criou um tipo de remorso em mim. [...] Espero que meu humor sagrado mude; era hábito me refrear, mas enquanto até que alguém contasse até vinte. / Primeiro Assassino. Como te sentes agora? / Segundo Assassino. Na verdade, alguns resíduos de consciência ainda estão em mim.

⁸Primeiro assassino. Onde está tua consciência agora? / Segundo assassino. Na bolsa do Duque de Gloucester. / Primeiro assassino. Assim, quando ele abrir sua bolsa e nos der nossa recompensa, tua consciência sairá voando. / Segundo Assassino. Deixe-a ir; há poucos ou ninguém que se entreterá com ela. / Primeiro Assassino. E se ela voltar até você novamente? / Segundo Assassino. Não me meterei com ela: é uma coisa perigosa: faz um homem um covarde: um homem não pode roubar, pois ela o acusa; [...] não pode se deitar com a mulher do vizinho, pois ela o deleta: é um espírito que causa vergonha que se revolta no peito do homem; enche alguém de obstáculos: fez-me uma vez devolver a bolsa de ouro que encontrei.

consciência como uma dimensão humana incontrollável, que entrega seus crimes e culpas. Shakespeare cria tonalidades diversas para modalizar o problema da consciência, como nessa cena sombria e apavorante. Para Thomas (1991), considerava-se, na Renascença, que a consciência delatava de fato um criminoso:

‘Quando as pessoas são pecadoras e profanas,’ escreveu Oliver Heywood, ‘Deus os conduz de tal maneira [...] que podem formar e acelerar sua própria ruína.’ Mesmo quando o vício não era punido, ainda permaneciam os horrores de um distúrbio de consciência. Quanto menos eles falassem de julgamentos divinos, tanto mais os moralistas protestantes trabalhavam sobre as angústias de uma mente conturbada. (p. 128)

Há uma intrínseca relação entre arrependimento e consciência no período, pois se julgava que esta entregava o crime. Nessa cena, o assassino se atormenta com sua consciência por alguns instantes, definindo-a como delatora de um crime ou de um ato reprovável. Obviamente isso não vale, a princípio, para o tirano Richard III, que apenas no ato V demonstrará sua consciência. Shakespeare representava concepções da época na ação de suas peças, utilizando tais concepções como mecanismo para deixar vir à tona a consciência, a interioridade e a complexidade de suas personagens. O tom sussurrante dessa cena intensifica as tensões e temores que afloram com a consciência, deixando a reação do público em suspenso.

Em seguida, Clarence percebe que o Segundo Assassino demonstra resquícios de piedade em si. Aconselha-os a ter piedade e se arrependerem de sua intenção, para não ser assassinado:

*CLARENCE. Relent, and save your souls.
First Murderer. Relent! 'tis cowardly and womanish.
CLARENCE. Not to relent is beastly, savage, devilish.
Which of you, if you were a prince's son,
Being pent from liberty, as I am now,
if two such murderers as yourselves came to you,
Would not entreat for life? [To 2 Murderer]
My friend, I spy some pity in thy looks:
O, if thine eye be not a flatterer,
Come thou on my side, and entreat for me;
A begging prince what beggar pities not?*⁹ (SHAKESPEARE, 2009, p. 211 - 212)

⁹Clarence. Arrependam-se, e salvem suas almas. / Primeiro Assassino. Arreponder-se! É covarde e feminino. / Clarence. Não se arrepender é bestial, selvagem, demoníaco. / Qual de vocês, se fossem um filho de um príncipe, / Sendo privados da liberdade, como sou agora, / Se dois assassinos como vocês viessem até mim, / Não implorariam pela vida? [Para o segundo Assassino] / Meu amigo, vejo piedade em teus olhos; / Oh, se teu olho não pode ser um adulator, / Fique do meu lado, e implora por mim; / Um príncipe que implora que pedinte não se apieda?

O apelo de Clarence é sua última tentativa de despertar a piedade e a consciência do Segundo Assassino. Ele usa, muito arditamente, elementos dos discursos religiosos das *Homilies*, fazendo aqui uma referência direta ao *Sermon on Obedience*, que condenava qualquer tipo de revolta, consideradas brutais, selvagens e até demoníacas. Shakespeare modula aqui e ali essas concepções com tonalidades que demonstram o pavor, a fim de reconfigurar o discurso teológico como um princípio de determinação da ação e dos conflitos psicológicos das personagens.

Concepções como a Justiça retributiva divina também estão presentes em *Richard III*. Essa noção era muito assinalada nas homilias do período elisabetano como recurso para manter rebeliões e revoltas. Nessa mesma cena com os dois assassinos, isso aparece na fala do Duque de Clarence quando ressalta que a vingança não está nas mãos dos homens, mas nas mãos de Deus:

*the great King of kings
Hath in the tables of his law commanded
That thou shalt do no murder: and wilt thou, then,
Spurn at his edict and fulfil a man's?
Take heed; for he holds vengeance in his hands.*¹⁰ (SHAKESPEARE, 2009, p. 207)

Aqui é evocada a crença de que se alguém cometesse um crime, conseqüentemente Deus puniria o culpado, mas, muitas vezes também, todos os que estavam à volta, inclusive a própria comunidade poderiam sofrer punições divinas. Como se observa, a justiça retributiva divina era um temor constante nos séculos XVI e XVII. É algo similar na tragédia grega, como em **Édipo Rei** (SÓFOCLES, 1998), em que o povo de Tebas é punido com uma peste que avassala a cidade, porque abriga nos muros da cidade o assassino de Laio. Era o miasma que contaminava a cidade e exigia uma punição como o exílio ou a morte do assassino (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999). No caso de **Richard III**, o rei Edward IV, que está doente, faz as pazes com todos os rivais da Guerra das Rosas para que possa morrer tranquilamente. O que se observa aqui é uma reconciliação exigida pela própria doutrina cristã, porque se acreditava que podia ser castigado por crimes impunes ou rivalidades remanescentes. Desse modo, assim que o rei fica sabendo que Clarence acabou de ser executado, Edward IV tem um surto de consciência, remorso e temor da justiça divina:

¹⁰ O grande Rei dos reis / Ordenou nas tábuas de sua lei / Que não hás de cometer nenhum assassinato: e queres, então, / Desprezar o édito e cumprir o de um homem? / Tomem cuidado; pois ele mantém a vingança em suas mãos.

*My brother slew no man; his fault was thought,
 And yet his punishment was cruel death.
 Who sued to me for him? who, in my rage,
 Kneeled at my feet, and bade me be advised
 Who spoke of brotherhood? who spoke of love? [...]
 And I unjustly too, must grant it you
 But for my brother not a man would speak,
 Nor I, ungracious, speak unto myself
 For him, poor soul. [...]
 O God, I fear thy justice will take hold
 On me, and you, and mine, and yours for this!*¹¹ (SHAKESPEARE, 2009, p. 221 - 222)

O *páthos* do rei surge aqui num ímpeto de temor, angústia e autopunição, eclodindo numa sucessão de julgamentos da inação de seus conselheiros. O rei julga que a culpa não recairá somente sobre si, que condenou Clarence à morte, mas sobre seus conselheiros – Hastings, Dorset, Rivers, Buckinham, Grey e Richard – que permitiram tal condenação. Observa-se novamente essa noção peculiar da era Elisabetana, fruto também dos discursos da ideia de ordem, usados como contensão de revoltas e restrição moral. Segundo Keith Thomas, era muito comum na Renascença que fenômenos naturais como tempestades, terremotos, doenças ou mortes acidentais fossem considerados atos da justiça retributiva divina (DELUMEAU, 1983 e 1989). Como afirma Thomas,

Era comum considerar as calamidades nacionais como a resposta de Deus aos pecados do povo. As Homílias ensinavam que a miséria, a privação e a fome eram causadas pela ira divina contra os vícios da comunidade. A Bíblia mostrava que as pragas e infortúnios eram normalmente uma punição para algum pecado notório e que a vingança divina era tão provável nesse mundo quando no próximo. [...] Portanto, sempre que os desastres atacavam, os pregadores e panfletistas eram rápidos em indicar a origem direta disso nas delinquências morais do povo. Desde o terremoto de 1582 até a grande tempestade de 1703, cada ocorrência natural espetacular trazia consigo um fluxo de literatura relativa às homílias e de comentários moralizantes. A fome, o surgimento da peste e o fogo eram atos de Deus, provocados diretamente pela condição moral daqueles sobre os quais elas [as calamidades] recaíam. (THOMAS, 1991, p. 96-97)

A justiça retributiva divina não era apenas uma construção teológica da era Tudor, mas tinha fundamentos bíblicos que modelavam e determinavam a consciência do indivíduo nesse período. Os discursos moralizantes da época, ao reagirem às catástrofes e calamidades públicas como sendo ação da justiça divina, revelam, por um lado, consciência moral bastante

¹¹Meu irmão não matou homem algum; sua falta foi em pensamento, / Mas sua punição foi a morte cruel. / Quem implorou por ele? Quem, em minha raiva, / Ajoelhou-se a meus pés, e pediu-me para er aconselhado / Quem falou em relações fraternas? Quem falou em amor? [...] / E eu injustamente também, devo transferir isso a vocês / Mas por meu irmão nenhum homem falou, / Nem eu, não amável, falei eu mesmo / Por ele, pobre alma. [...] / Oh Deus, temo que tua justiça recaia / Sobre mim, e vocês, e os meus e os seus por isso!

intensa e, por outro lado, a preocupação de moldar a conduta moral do povo como uma forma de conter tanto levantes contra o poder político, como as revoltas religiosas.

Nesse sentido, percebe-se que as conturbações naturais figuram como um cenário muito comum nas peças de Shakespeare, em particular em **Macbeth**, na cena do canibalismo dos cavalos de Duncan e da noite conturbada da peça; em **Hamlet**, no relato de Marcellus de que o Estado está fora do eixo; em **Julius Caesar**, na tempestade da noite anterior ao assassinato de César. Essas alusões às agitações cósmicas e naturais evocam não só a desordem do Estado, mas sugerem e desencadeiam o temor da violação do poder divino dos reis que atuava tanto no plano político como no plano natural e físico, adentrando progressivamente para o plano psicológico das personagens. Esses três planos, o político, o natural e o psicológico, estão intimamente conectados numa rede de relações e sugestões dos tensionamentos políticos e psicológicos em Shakespeare. Elas funcionam como um elemento estético que representa essas confusões e rupturas no período.

3. Consciência de Richard III

A ideia da justiça retributiva é reiterada com frequência nessa peça, como por exemplo, quando Margaret lança uma praga contra os que estão à volta, ao sair de cena: *“Live each of you the subjects to his hate, / And he to yours, and all of you to God's!”*¹² (SHAKESPEARE, 2009, p. 189). Na peça, Queen Margaret era rainha da Inglaterra antes da Guerra das Rosas. Ela é uma Lancastre, perdeu o trono para Elizabeth, que é York. Ela enlouqueceu e funciona na peça como uma espécie profetisa, o que era muito comum nos séculos XVI e XVII, segundo Foucault, na obra “A História da Loucura” (2008). Tudo o que ela diz se concretiza na peça. Ela prevê que a consciência atormentará Richard, o que de fato acontece:

*And leave out thee? Stay, dog, for thou shalt hear me.
If heaven have any grievous plague in store
Exceeding those that I can wish upon thee,
O, let them keep it till thy sins be ripe,
And then hurl down their indignation
On thee, the troubler of the poor world's peace!
The worm of conscience still begnaw thy soul*¹³ (SHAKESPEARE, 2009, p. 183)

¹²Vivam cada um de vocês sob seu ódio, / E ele ao de vocês, e todos vocês ao de Deus!

¹³E deixar-te de fora? Espera, cão, pois hás de me ouvir. / Se os céus têm alguma praga atroz em reserva / Superando aquelas que eu posso desejar para ti, / Oh, deixa-os mantê-la até que teus pecados estejam maduros, / E então lancem sua indignação / Sobre ti, o tormento da paz do pobre mundo! / O verme da consciência ainda há de roer tua alma!

Ela figura na peça como uma espécie de fantasma que volta para atormentar Richard e a corte do rei Edward IV. É patente que Shakespeare construía figurações fantasmáticas da consciência, como um artifício estético, para mostrá-la como algo antecipador do medo de punição e também enlouquecedor. A intensidade do *páthos* em sua fala exacerba o tom profético e ameaçador de suas maldições. Aqui ela é um fantasma que prenuncia que a consciência de Richard irá atormentá-lo, lançando isso como uma praga sobre ele. Nessa fala, Margaret reitera a ideia da justiça retributiva, pois ela sente o que Richard está tramando, bem como não esquece que matou seu filho e seu esposo na Guerra das Rosas.

O que Margaret prevê nessa cena, acontece no ato V, cena iii. Nessa cena, Richard tem um pesadelo em que aparecem os fantasmas de todas as vítimas suas: King Henry VI, o Príncipe Edward, Buckingham, Hastings, os filhos do rei Edward IV, Lady Anne e muitos outros. Todos o amaldiçoam com diversas pragas, mas principalmente com “*despair and die*”,¹⁴ que é repetido por todos eles no final de cada fala, como uma espécie de mote. Quando Richard acorda do pesadelo, profere um solilóquio confuso, cheio de rupturas e *non-sequitors*, o qual revela sua consciência, remorso e covardia:

*Give me another horse: bind up my wounds.
Have mercy, Jesu! – Soft! I did but dream.
O coward conscience, how dost thou afflict me!
The lights burn blue. It is now dead midnight.
Cold fearful drops stand on my trembling flesh.
What do I fear? myself? there's none else by:
Richard loves Richard; that is, I am I.
Is there a murderer here? No. Yes, I am:
Then fly. What, from myself? Great reason why:
Lest I revenge. What, myself upon myself?
Alack. I love myself. Wherefore? for any good
That I myself have done unto myself?
O, no! alas, I rather hate myself
For hateful deeds committed by myself!
I am a villain: yet I lie. I am not.
Fool, of thyself speak well: fool, do not flatter.
My conscience hath a thousand several tongues,
And every tongue brings in a several tale,
And every tale condemns me for a villain.
Perjury, perjury, in the high'st degree [...]
I shall despair. There is no creature loves me;
And if I die, no soul shall pity me:
Nay, wherefore should they, since that I myself
Find in myself no pity to myself?
Methought the souls of all that I had murdered
Came to my tent; and every one did threat*

¹⁴Desespere-se e morra.

*To-morrow's vengeance on the head of Richard.*¹⁵ (SHAKESPEARE, 2009, p. 396 - 399)

O pesadelo de Richard surge como um ímpeto do remorso e da consciência, que o perturba por sua conduta criminosa. Kathrine Maus (1995) assinala que aqui Richard tenta definir sua interioridade por tautologias e contradições.¹⁶ Ela argumenta que a hipocrisia de Richard III é um dos meios de ele constituir sua interioridade e que, por isso, nessa passagem em que a consciência lhe atormenta, o único meio possível é através dessas contradições e tautologias. A consciência de Richard é expressada aqui pelo *páthos* e por uma sequência de expressões paradoxais, que revelam muito mais sua confusão e conflito mentais, que até aqui não lhe perturbavam explicitamente, mas que atuavam como um pano de fundo para moldar sua hipocrisia. É importante notar que essas tensões que vêm à tona aqui, já estavam inscritas na deformação física de Richard: manco, corcunda e com um braço deformado. Shakespeare também constrói recursos miméticos com as figurações físicas como um modo de expressar a mente doentia de Richard, mesmo que a capacidade de velar tal deturpação psicológica da personagem se dê, de forma convincente, através de seu discurso. O que Lady Anne teme, ele consegue, com efeito, velar através da linguagem:

LADY ANNE. *I would I knew thy heart.*
 GLOUCESTER. *'Tis figured in my tongue.*
 LADY ANNE. *I fear me both are false.*¹⁷ (SHAKESPEARE, 2009, p. 163)

¹⁵ Dê-me outro cavalo: cubram minhas feridas. / Tenha piedade, Jesus! – Calma! Eu apenas sonhei. / Oh, consciência covarde, como me afliges agora! / As luzes estão azuladas. É exatamente a meia noite agora. / Gotas frias de medo estão em minha carne trêmula. / Do que eu tenho medo? De mim mesmo? Não há mais ninguém por perto. / Richard ama Richard; isto é, eu sou eu. / Há algum assassino aqui? Não. Sim, eu sou um; / Então fuja. O quê, de mim mesmo? Grande razão para isso: / Para que não eu não me vingue. O quê, eu de mim mesmo? / Ah meu Deus. Eu me amo. Por quê? Por qualquer bem / Que eu fiz para mim mesmo? / Oh, não! Ai de mim, eu prefiro me odiar / Pelos atos detestáveis cometidos por mim! / Eu sou um vilão: mas eu minto. Não sou. / Bobo, de falar bem de ti: bobo, não te adules. Minha consciência tem milhares de línguas, / E cada língua traz em cada uma delas uma mentira, / E cada mentira me condena como um vilão. / Perjúrio, perjúrio, no mais algo grau [...] / Hei de me desesperar. Não há criatura que me ama; / E se eu morrer, nenhuma alma há de lamentar por mim: / Não, por que deveriam, visto que eu mesmo / Não acho piedade em mim? / Penso que as almas de todos que eu assassinei / Vieram para minha tenda; e cada uma ameaçou / Com a vingança do amanhã sobre a cabeça de Richard.

¹⁶Kathrine Maus em sua obra *Inwardness and Theater in the English Renaissance*, faz um estudo sobre a interioridade – inwardness – na Renascença, analisando as oposições entre aparência e realidade, público e privado que impregnam vários discursos da época, tratados médicos e jurídicos, poemas e peças de teatro. Cf. p. 47-54.

¹⁷Lady Anne. Gostaria de conhecer teu coração. / Gloucester. Ele se mostra em minha língua. / Lady Anne. Temo que ambos sejam falsos.

Se a hipocrisia e a falsidade de Richard podem ser disfarçadas pela linguagem, a ação do vilão desperta sua consciência e leva-o a temer a si mesmo, o que não pode ser disfarçado nem pela linguagem, nem pela hipocrisia ou falsidade. Richard incorpora a capacidade de ludibriar as outras personagens o tempo todo quanto aos seus desejos e pendores mais sinistros, velando-os por meio de sua retórica e que distorce o discurso de outras personagens. Por outro lado, a consciência de Richard vive como que um sono até o momento em que é despertada para uma espécie de visão e reconhecimento da verdade dos seus atos que se insinuam em hipocrisia. Segundo Costa (2016),

o homem se torna mais fechado e centrado em si mesmo, embora vá gradativamente também se afastando de si, porque deixa de mudar e se construir no diálogo com a realidade. Nesse sentido, a visão que se tornou hegemônica para nós é um engessamento da experiência poética, porque uniformizadora e abstrativa, logo desumanizante, porque afasta da vida. (p. 30)

Nesse sentido, há uma desumanização patente na experiência de Richard, na medida em que se afasta da vida, desgasta a experiência e perde o sentido da vida.

4. Considerações Finais

Dentre os mecanismos superegoicos criados pelo estado monárquico no século XVI, apresentam-se a noção justiça divina retributiva, discutida por teóricos e pensadores do período. A proibição de qualquer tentativa de violação do poder monárquico, mesmo sendo um tirano, era considerada um ato antinatural, porque feria não só o poder monárquico, mas, sobretudo o poder divino. Por conseguinte, a esfera de ação política estava ligada com a esfera teológica. Por exemplo, assim que Richard imagina consegue se tornar rei através de um crime, suas reações emocionais são alteradas e modificadas pelos temores de ser punido pela violação do poder monárquico. Da mesma forma, o Segundo Assassino sente remorso, consciência e temor de uma punição divina como uma reação negativa ao assassinato de Clarence.

Além disso, esses elementos se propagavam nos planos cósmicos, políticos e metafísicos da peça. A criação desse complexo e amplo arcabouço possibilitava, nas peças de Shakespeare, a criação de uma esfera psicológica conflituosa e tênue, em que a alteração de qualquer um desses elementos tornava-se um problema maior e progressivamente mais acentuado.

Por fim, há um estranhamento patente de Ricardo III com relação a seus atos. Ele não

se reconhece mais depois de cometer o assassinato. Isso se configura como uma atitude de não aceitação e incapacidade de captar o alcance de seu ato. O desejo de domínio e conquista transfigura-se, não em insatisfação, mas num assombro pela monstruosidade das conquistas humanas. No fim de tudo, Ricardo III vê o sentido da vida e da condição humana como uma transitoriedade terrena que não permite ficar registrada na memória, a não ser através da transcendência. Ou como se percebe nas palavras de Próspero, na **Tempestade**, em que Shakespeare percebeu esse estranhamento como algo incompreensível e angustiante que o humano deve enfrentar:

*Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits and
Are melted into air, into thin air:
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Ye all which it inherit, shall dissolve
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.*¹⁸ (SHAKESPEARE, 2008, p. 20)

ABSTRACT

This essay discusses the relations between conscience and divine retributive justice in Richard III. There is an intrinsic relation between conscience and divine retributive justice. These issues are very important in the play, which interfere in a determining manner in the conscience and in the actions of the characters. The divine retributive justice provokes conscience; however, the first one appears in a much more veiled way than the latter. For instance, it is possible to see that Shakespeare molded these relations in the consciences of Clarence, of the Second Murderer and of the King, provoking spasms of conscience and fear during these scenes. In these two scenes, it is worth noticing how much the fear of the divine retributive justice unleashes spasms of conscience and remorse in the characters, as a kind of anticipatory punitive reaction of their crimes.

Keywords: Conscience. Divine retributive justice. *Richard III*.

Referências

COSTA, A. V. L. Visão e verdade. **Porto das Letras**. v. 1, n. 1, p. 24 - 35. 2016. ISSN 2448-0819. Disponível em:
<<https://sistemas2.uft.edu.br:8004/index.php/portodasletras/article/view/1881>>. Acesso em:

¹⁸Nossos festins terminaram agora. Esses nossos atores, / Como te disse antes, eram todos espíritos e / Se dissolveram em ar, fino ar:/ E como o tecido infundado dessa visão, / As torres envoltas em nuvens, os suntuosos palácios, / Os templos solenes, o grande globo, / Todos vocês que herdaram, não de se dissolver / E como essa peça insubstancial desapareceu, / Não deixa nenhum destroço para trás. Somos feitos da mesma matéria / De que são feitos os sonhos, e nossa pequena vida / É rodeada com um sono.

18 nov. 2016.

DELUMEAU, Jean. **La peur en Occident**. Paris: Fayard, 1983.

DELUMEAU, Jean. **Origem e Ascensão da Reforma**. Trad. João Pedro Mendes. São Paulo: Pioneira, 1989.

FLUCHÈRE, H. **Shakespeare: Dramaturge Élisabéthain**. Paris: Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GARBER, Marjorie. **Shakespeare after all**. New York: Anchor Books, 2005.

HOMILY ON OBEDIENCE. In: LANCASHIRE, Ian. **Short-Title Catalogue 13675**. Renaissance Electronic Texts 1.2. Toronto: University of Toronto, 1997.

KANTOROWICZ, Ernst H. **The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology**. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1997.

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

SHAKESPEARE, William. **Complete Works**. Londres: Wordsworth Editions, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Editado por Harold Jenkins. London: Arden, 1997.

SHAKESPEARE, William. **Julius Caesar**. Editado por Norman Sanders. London: Penguin, 1976.

SHAKESPEARE, William. **King Lear**. Editado por Bernard Lott. Essex: Longman, 1987.

SHAKESPEARE, William. **Othello**. Editado por M. R. Ridley. The Arden Edition. London e New York: 1993.

SHAKESPEARE, William. **Richard III**. Editado por Antony Hammond. New York: Matheun, 2009.

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

SHAKESPEARE, William. **The Tempest**. The Arden Edition. London: Arden, 2008.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: LP&M, 1998.

THOMAS, Keith. **Religion and the Decline of Magic**. London: Penguin, 1991.

VERNANT, Jean Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga I e II**. São Paulo: Perspectiva, 1999.