

Ricardo III de Shakespeare: entre a exceção e a possessão

Alia Silva Ahmad¹

Angélica Abreu²

Clarice Tesch³

Rosalda Puiatti⁴

Valéria Quadros⁵

*“Como age o psicanalista diante de um texto?
Procede a uma transformação – na verdade, ele
não age assim deliberadamente, pois é a trans-
formação que se impõe a ele – que faz com que
ele não leia o texto, mas o ouça”*

(André Green)

RESUMO

Este trabalho foi desenvolvido com base em reflexões do grupo de estudos Literatura – uma metáfora para a clínica, do Centro de Estudos Psicanalíticos de Porto Alegre (CEPdePA). A partir de Freud em *As exceções* (1916), abordamos aspectos do caráter do personagem Ricardo III. Nosso estudo centra-se no conceito de identificação primária tal como foi desenvolvido pelos psicanalistas Norberto Marucco (1999) e

1 Psicanalista, membro efetivo do CEPdePA.

2 Psicanalista, membro efetivo do CEPdePA.

3 Psicanalista, membro pleno do CEPdePA.

4 Psicanalista, membro associado do CEPdePA.

5 Psicanalista, membro pleno do CEPdePA.

Hugo Mayer (1982) no que se refere às identificações primárias ativas e passivas. Em especial, abordamos o narcisismo e os efeitos da identificação primária de Ricardo III no vínculo materno. A peça de Shakespeare e a pesquisa de situações históricas compuseram nosso roteiro.

Palavras-chave: Narcisismo. Identificação primária. De exceção.

1 INTRODUÇÃO

Nosso intuito no grupo de estudos Literatura — uma metáfora para a clínica, do CEPdePA, foi seguir Freud na leitura das obras literárias que lhe serviram como fonte de inspiração. Shakespeare é, sem dúvida, um dos autores mais admirados e citados por ele. Em 1916, a peça *Ricardo III* é mencionada em *As exceções*, que compõe a trilogia *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho analítico*.

O dramaturgo criou uma figura malévola inspirada no personagem histórico Ricardo III, rei da Inglaterra pelo breve período de 1483 a 1485, que retratou como um assassino fratricida. A peça, densa e difícil, foi levada ao cinema em várias ocasiões. Na década de 1960, na Inglaterra e depois nos Estados Unidos, surgiu um movimento disposto a reabilitar a figura desse rei, ressaltando que os crimes que Shakespeare lhe atribuiu nunca foram comprovados.

Freud (1916) destaca o monólogo inicial, em que Ricardo, ainda duque de Gloucester, fala sobre as transformações provocadas pelo final da guerra. Nesse monólogo, o personagem descreve a si mesmo como incapaz para o amor, disforme como a Natureza o fez, e afirma estar decidido a ser um canalha.

A figura de Ricardo III aparece como exemplo daqueles sujeitos que, em decorrência de um sofrimento grave na infância — e sentindo-se injustiçados —, não querem submeter-se a mais nenhum sacrifício. Consideram-se uma “exceção” e assim desejam permanecer. Trata-se de uma deformação do caráter, e não de sintomas neuróticos.

Freud já abordara o caráter em *Caráter e erotismo anal* (1908) e retomou o tema em *O ego e o id* (1923), em que afirma que o caráter do eu é um precipitado de investimentos objetais abandonados, constituindo a identificação. Porém, é em 1914, ao introduzir o narcisismo e, com ele, a problemática do eu, dos ideais e das identificações, que propõe uma nova virada teórica. Pouco depois, em 1916, na introdução à trilogia objeto de nosso estudo, Freud alerta que é a compreensão dos sintomas o que primeiro ocupa o analista. Porém, a partir das resistências do paciente, que fazem parte de seu caráter, é a este que o analista dirigirá a sua atenção. Esses são conceitos valiosos para se pensar a relação de Ricardo III com a mãe e a sua obsessão pelo trono da Inglaterra, posto que fora obstinadamente reivindicado por seu pai, do qual herdou o nome.

Queremos destacar que este trabalho realiza um exercício clínico. Não perdemos de vista quão delicada pode ser a aplicação da psicanálise a uma obra literária.

2 AS CENAS

Na peça de Shakespeare (2007) *A tragédia do Rei Ricardo III*, quatro cenas despertaram mais o nosso interesse e nortearam as nossas discussões e investigações: a cena I do ato I, que consiste no monólogo de Ricardo (abertura do drama); a cena II do ato I, que consiste na cena da sedução de Ana; a cena IV do ato IV, que consiste na “cena das rainhas”;⁶ e a cena III do ato V, que consiste na cena dos fantasmas, a qual antecede o final do drama.

3 O CONTEXTO

A tragédia tem como cenário histórico um período bastante conturbado da Inglaterra, quando duas famílias com um mesmo ascendente, os York e os Lancaster, disputavam o trono na Guerra das Rosas.

⁶ “Grande cena das rainhas”, citada por Henri Fluchère (*apud* LORAUX, 1994, p. 69).

Ricardo, filho de Ricardo Plantageneta, duque de York, e de Cecily Neville, é o mais jovem de uma prole de 13 irmãos. Seus pais são descendentes de reis. Ricardo Plantageneta entendia ter direito ao trono e lutou por ele ao longo de toda a sua vida. Esteve, assim, envolvido com o poder, chegando a ser nomeado lorde protetor e governando o país durante a doença mental do rei Henrique VI. Nas desavenças entre as casas de York e Lancaster, Plantageneta perdeu seu cargo, retornando depois ao poder, para logo ser destituído. Numa dessas ocasiões, sua mulher, Cecily Neville, duquesa de York, chegou a entrar triunfalmente em Londres e tornou-se rainha em espera. Plantageneta morreu em batalha, tendo sido decapitado; sua cabeça foi exposta a mando de Margarida de Anjou, rainha consorte, esposa de Henrique VI.

Por ocasião da morte de seu pai, Ricardo, então com oito anos, e seu irmão George são enviados pela mãe para viver na casa do tio materno, Ricardo de Neville, homem muito influente na Guerra das Rosas. Nessa casa, ele convive com Ana, sua prima e futura mulher. A influência de Neville foi decisiva para que seu sobrinho Eduardo, o filho mais velho de Plantageneta, subisse ao trono como Eduardo IV. Porém, em seguida os dois tornam-se inimigos e, durante a guerra, Ricardo e seus irmãos Eduardo e George matam em batalha seu próprio tio, pai de Ana, assim como o marido dela, Eduardo de Westminster. Logo depois, Ricardo e Ana se casam, tendo um único filho, não mencionado por Shakespeare, que morre por doença aos 11 anos de idade. Ana, cuja morte a mando de Ricardo III é insinuada na peça, falece depois de perder o filho, provavelmente em decorrência de tuberculose. Ricardo e Ana morrem no mesmo ano, depois de 13 anos de casamento. Quanto a Cecily Neville, embora não tenha se tornado rainha consorte, foi rainha mãe de dois reis da Inglaterra. Era conhecida como Orgulhosa Cis.

Shakespeare (2007) toma um breve intervalo livre de guerra para apresentar seu protagonista. O monólogo inicial trata precisamente do contraste entre os tempos de guerra e os tempos de paz. A casa de

York havia vencido a de Lancaster na Guerra das Rosas, e Eduardo IV, irmão de Ricardo, ocupava o trono.

4 PRIMEIRA CENA: O MONÓLOGO DE RICARDO, ENTÃO DUQUE DE GLOUCESTER

4.1 O INVERNO E O SOL

A peça de Shakespeare (2007) abre com o monólogo de Ricardo, então duque de Gloucester. “Descontentamento” é a sua primeira palavra: o inverno do descontentamento contrasta com o glorioso sol. Terminada a Guerra das Rosas, seu irmão mais velho, Eduardo, sobe ao trono e escolhe o sol como emblema de seu reinado.

Ricardo descreve como as formas da guerra foram transformadas na paz. Não mais amedrontar inimigos: o que se espera agora do homem é que corteje uma mulher. A impetuosidade e a agressividade da luta precisam dar lugar ao encontro amoroso. Ele descreve-se como alguém deformado fisicamente. Remete-se à sua origem, à sua gestação, ao seu nascimento:

[...] foi com deformidades, inacabado e antes do tempo que me puseram neste mundo [...] eu, que sou de rude estampa e sou aquele a quem falta a grandeza do amor para me pavonear diante de uma ninfa de andadura lúbrica [...]. Portanto, uma vez que não posso e não sei agir como um amante [...] estou decidido a agir como um canalha [...] (SHAKESPEARE, 2007, p. 25-26).

O monólogo revela os pensamentos do personagem. Teria Ricardo um interlocutor interno? Na peça, esse interlocutor é a plateia, de quem ele não esconde seus mais secretos pensamentos e projetos criminosos. Mas, internamente, a quem se dirige? Sua primeira aparição

faz pensar em alguém que se afirma como sujeito, que diz “eu sou”, “eu faço”. No entanto, logo adiante Ricardo se descreve como sombra: “[...] a menos que seja para espionar a minha sombra ao sol e discorrer sobre meu próprio corpo deformado.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 26). Esse homem que se diz capaz de atitudes traiçoeiras e homicidas estaria realmente falando por si? Ou é outro quem fala? Um duplo, uma possessão? Parece-nos que a intenção criminosa de Ricardo é secundária, pois surge quando ele se vê convocado a amar uma mulher. Os prazeres do encontro amoroso, as reuniões alegres, a dança — ele parece pensar — exporiam sua falta.

Quando Freud (1916) cita Ricardo como exemplo de “exceção”, menciona suas desvantagens congênitas como fonte de sua ferida narcísica. Diante disso, sua “rebeldia” parece ser uma defesa contra a inveja: os outros nasceram em melhores condições. Freud entende que Shakespeare descreve esse personagem de modo que possamos nos solidarizar com seu sofrimento, pois, “em pequena escala”, todos julgamos que poderíamos ter nascido com melhores atributos e em melhores condições. Ao final desse breve trabalho, Freud (1916, p. 356) cita as mulheres como exemplo, apontando para a amargura que sentem por suas mães não as “[...] terem trazido ao mundo [...]” como homens. Ainda que não o mencione explicitamente, entendemos que Freud, ao abordar as “exceções”, está trabalhando com o conceito de castração. É a resistência à castração que contribui para a formação do caráter de Ricardo III. E a amargura é dirigida à mãe. Diz Ricardo: “[...] eu que fui deserdado de belas proporções, roubado de uma forma exterior por natureza dissimuladora, foi com deformidades, inacabado e antes do tempo que me puseram neste mundo [...]” (SHAKESPEARE, 2007, p. 26). Novamente, ao considerarmos a “possessão”, levantamos a hipótese de que desmentir a castração é desmentir a castração (mortalidade) da mãe (MARUCCO, 1999a).

Assim, podemos pensar que o monólogo da cena I é uma interlocução com uma mãe interna, a quem e de quem ele amargamente

se queixa, embora disso não tenha consciência. Ela não foi o espelho amoroso em que mereceria olhar-se. Ricardo percebe, mas desmente, que sua mãe não teve espaço (psíquico) para acolhê-lo, expulsando-o precocemente; ela, desgostosa com seu produto, não pôde olhá-lo com amor. O amor é dirigido a outro, àquele que é o rei, à sombra de quem Ricardo está. Ser rei pode ser uma maneira de existir: deixar de ser sombra, deixar o inverno do descontentamento para se ver também como o glorioso verão. No entanto, é por meio do ódio que ele vai buscar a sua realização.

Logo vamos saber que o rei está doente e morrendo. Mas não é Ricardo quem tem direito ao trono, pois à frente dele estão seus sobrinhos, ainda muito jovens, e logo em seguida seu irmão Clarence.

Para ser o rei, ele precisa cometer um assassinato. Seu primeiro projeto é colocar seus irmãos um contra o outro, “[...] em ódio mortal.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 26). O ódio fraticida: pai e irmão condensados na mesma pessoa.

5 SEGUNDA CENA: A SEDUÇÃO DE ANA

Essa cena é impactante pelo inusitado pedido de casamento à viúva Ana em frente ao ataúde do sogro. Tal pedido se apresenta em forma de sacrilégio, pois é feito na presença de um morto, o qual podemos encarar como representante do pai.

Ana chora as mortes do sogro e do marido e, em seu desespero, lança uma maldição contra o assassino. Ricardo entra em cena e ordena que interrompam o cortejo fúnebre. Passa então de uma fala violenta, com a qual se impôs aos cavalheiros para que prostrassem ao chão o ataúde, a uma fala mansa dirigida a Ana.

Ela reage com ódio e veemência, chamando-o de demônio; enfrenta-o e o amaldiçoa. Então Ricardo começa a seduzi-la, apelando para seus aspectos narcísicos: “Permita-me, perfeição divina em formas de mulher, que eu me defenda, provando em detalhes que não

sou culpado destes supostos crimes.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 35). Ao evocar a beleza de Ana, Ricardo declara ter cometido crimes motivados pela paixão e, para dar mais veracidade ao seu discurso, coloca-se na posição de ser apunhalado, solicitando que ela o mate caso deseje. Ricardo parece ser o senhor da situação, sabendo como jogar o jogo da sedução perversa. Convence Ana de que ela tem poder sobre ele, que não resistiu aos seus encantos; ao mesmo tempo, insinua a cumplicidade da viúva na morte do marido e do sogro.

A partir desse momento, Ana sucumbe à sedução de Ricardo. Apresentando-se como o homem que a ama acima de tudo, ele parece tocá-la não só em seu desamparo, mas também em sua vaidade, e Ana começa a ceder. Esse processo se inicia com o recebimento do anel de noivado, que dá esperanças a Ricardo, embora Ana verbalize que “Aceitá-lo não quer dizer que eu esteja cedendo.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 41). Mannoni (1991) utiliza a expressão - *eu sei, mas mesmo assim* - que caracteriza a cisão do ego na desmentida da ameaça de castração. Ana acaba noiva em pleno velório do sogro.

Ricardo e Ana estão ambos desamparados e em busca de algo que os sustente. Assassino e vítima são duas posições que se complementam no sadismo e no masoquismo — e que se revezam entre essas perversões. Quando Ricardo convence Ana de que é ela quem o transforma em um assassino pelo amor que lhe devota, Ana fica na posição de assassina e ele, na de vítima de seu amor. Assim, Ana, vítima de um assassino que matou seu marido e seu sogro e a deixou desamparada e viúva, transforma-se em fállica e assassina, num câmbio complementar de papéis.

Podemos pensar, com Birman (1999, p. 16), que “[...] o que está no cerne da experiência masoquista é o evitamento do desamparo na medida [em] que este é vivido como terror pelo sujeito.”. O autor menciona a “servidão voluntária”, expressão cunhada por La Boétie (2009) no século XVI, e pontua que a aliança masoquista pressupõe um outro capaz que parece dominar o seu próprio desamparo, o algoz.

Este é sempre uma figura perversa que se acredita acima do bem e do mal, isto é, que supõe triunfar sobre sua condição de desamparado (BIRMAN, 1999).

Ao concluir o monólogo de abertura, Ricardo já antecipa o que fará na cena seguinte. Assume indiferença pelas mortes do rei e do príncipe, respectivamente sogro e marido de Ana, porém diz que, tornando-se ele mesmo marido, vai “reparar” essas mortes que causou (SHAKESPEARE, 2007). O que significa para ele “reparar”? Diz que o motivo ele guarda em segredo. Qual? Tornar-se rei é um desejo que o espectador já conhece. Haveria outra motivação sobre a qual é mais difícil falar ou que talvez ele mesmo desconheça?

Podemos pensar que, na fantasia de Ricardo, o enlace com Ana, mulher e nora de homens poderosos, poderia torná-lo poderoso/fálico. Embora ele a tome num momento vulnerável, pensamos que um dos intuitos do relacionamento é incorporar, por meio de Ana, os atributos dos homens aos quais ela esteve ligada. Além disso, para Ricardo, esse casamento seria a única possibilidade de se aproximar do amor, que considerava irrealizável para si. Talvez ele só se acreditasse capaz de seduzir uma mulher como aquela: fragilizada e desvalida pela falta que o luto revela.

Ricardo declara não ter sido feito para as questões do amor. No que diz respeito a essa fala sobre o amor, pensamos que ele desconhece a cena em que ocupa o papel do filho desamparado, fruto de uma mãe perversa, ofendida narcisicamente pela deformidade daquele que gerou. Ela mesma é “sua majestade” e surgirá orgulhosa na cena seguinte.

6 TERCEIRA CENA: AS RAINHAS

Ricardo é agora rei da Inglaterra, depois de ter impedido, por meio de atos criminosos, que os legítimos herdeiros sucedessem ao seu irmão Eduardo. O ato abre com a duquesa de York, a rainha mãe, e

Elisabeth, a rainha viúva, sentadas no chão. Logo junta-se a elas Margarida de Anjou, também rainha viúva – de Henrique VI, assassinado. Queixam-se de suas desgraças, de seus destinos. Mães e esposas de reis que perderam seus maridos e seus filhos lamentam-se sentadas no chão, no solo da Inglaterra, “[...] outrora leal e que, a partir de então, ignora qualquer lei.” (LORAUX, 1994, p. 9-10). Seria esta a encenação da falta de lei: a desolação das mães ao verem seus filhos, reis, príncipes e maridos assassinados uns pelos outros? Por quem ou pelo que choram essas mães? Nos seus lamentos, parece haver um “curso de luto”, uma “contabilidade fúnebre” (LORAUX, 1994) em que cada uma reivindica ser a mais infeliz.

A duquesa lamenta ter gerado no próprio ventre o filho que mata seus outros filhos e seus netos. Diz-se a maior sofredora de todas: o absoluto, o narcisismo, a falicidade e o poder pelo ódio. Em cena anterior, ela já expressara esses sentimentos: “Jamais houve mãe com perdas tão importantes. Ai de mim, que sou a mãe dessas dores! Os lamentos deles são parciais, o meu é total.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 81). Ricardo também se descreve como o mais repulsivo, o mais traiçoeiro. Nesse aspecto, ambos se parecem.

A sequência de acusações e maldições parece apontar mais para a dor da perda do poder de que desfrutavam do que para o lamento pelos mortos amados. Como diz Loraux (1994, p. 11), “[...] o ressentimento tomou o lugar do amor.”, e o ódio toma o lugar do luto. A duquesa chama Elisabeth: juntas, ela diz, “[...] no mesmo fôlego de palavras amargas, vamos sufocar o meu filho maldito, que os teus dois filhos sufocou.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 148). A perda do poder faz com que caia a última máscara de um pretenso amor materno.

Ricardo III entra em cena dizendo “Quem me intercepta em minha campanha?”, e sua mãe responde: “Ah, é aquela que teve a chance... estrangulando-te em seu próprio ventre malfadado... de interceptar todas as matanças, desgraçado, que perpetraste.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 148). E mais ainda:

És meu filho? [...] chegaste neste mundo para fazer da terra o meu inferno. Teu nascimento foi um fardo penoso; tua infância foi teimosa e mal-humorada; como aluno, foste alarmante, desesperado, selvagem, furioso; na juventude, foste ousado, corajoso, aventureiro; quando já estavas pessoa formada, te mostraste orgulhoso, dissimulado, fingido, sanguinário; mais brando (e, contudo, mais destrutivo), gentil no odiar. És capaz de citar uma única hora de conforto que tivesse me agraciado com tua companhia? (SHAKESPEARE, 2007, p. 149).

A duquesa revela o seu ódio filicida, as profundas decepção e frustração com esse filho desde o seu nascimento. Mas será que Ricardo cometeu os crimes por desejo próprio, originário de sua própria pulsão? Ou poderia tê-los cometido pelo desejo alheio, intrusivo em sua mente?

Freud (1916), ao citar Ricardo III como exemplo de um tipo de caráter — o de exceção —, destaca o monólogo inicial, em que o personagem afirma não ter sido feito para as coisas do amor, decidindo por isso ser mal e odiar. O personagem interpreta que a “Natureza” cometeu uma grave injustiça com ele; portanto, sente-se no direito de cobrar da vida uma compensação pelos atributos não recebidos. Encaramos essa Natureza como uma personificação materna.

A mãe, tida como mesquinha, parece ferida em seu narcisismo. O filho aleijado passa a ser odiado, pois representa sua própria deformidade, sua castração: “Pois eu te esperei nascer, e Deus sabe: em tormento e em agonia.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 149). Para ela, esse filho tem de ser rei para desmentir a sua ferida narcísica. Contudo, quando ela percebe a crueldade de Ricardo, novamente se depara com seu próprio interior cruel, aleijado. Seus sentimentos de ódio filicida, cindidos e projetados, pelos quais não pode se responsabilizar, atribui-os a Ricardo, que os mobiliza na forma de fratricídio. Em cena ante-

rior, a mãe diz: “Ele é meu filho, sim, e nisto está a minha vergonha. E, contudo, não foi de minhas tetas que ele tirou essa velhacaria.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 79).

O filho é tido como sua extensão, de modo que a monstruosidade de Ricardo é o espelho de sua própria monstruosidade. Ela diz: “Tudo o que tenho para me reconfortar é um espelho falso, que me entristece quando nele enxergo minha vergonha.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 80). Parece temer não apenas por sua vida física, mas também por sua derrocada psíquica. Num movimento agonístico, a rainha mãe intensifica as maldições contra seu filho. Sua última fala, na cena e na peça, revela todo o seu ódio: “[...] leva contigo a minha mais pesada praga de mãe, para que no dia da batalha ela te canse mais que a armadura completa que tu usas.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 150). Com essas palavras, às quais ela pretende conferir um efeito mágico, a rainha deseja manter a sua própria ilusão narcisista.

Shakespeare, conhecedor de Homero, parece evocar aqui as “erínias de uma mãe” conforme aparecem na *Odisseia* (HOMERO, 2007). Jocasta, do Hades, evoca-as para atormentar seu filho Édipo. Elas são as vingadoras de crimes consanguíneos.

Ricardo se vê diante de sua impotência em satisfazer a mãe e conseguir o seu amor. No momento em que ela o renega, a desmentida fraqueja. Ele, então, percebendo o ódio materno, deixa-se morrer.

Em *O ego e o id*, Freud (1923, p. 75) escreve que “[...] viver significa o mesmo que ser amado — ser amado pelo superego [...]”. O contrário estaria sob a força de Thanatos, ou seja, na situação em que o ego se sente desprotegido pelo superego. Marucco (1999a) menciona que, por meio da identificação primária passiva, os pais podem capturar a mente do filho numa relação narcísica em que este ficaria submetido aos desejos parentais: pulsão alheia dominando a mente.

Ricardo III está prestes a entrar em batalha. Grande parte dos nobres é contrária ao seu reinado e une-se a Richmond, que lhe declara guerra proclamando seu direito à coroa da Inglaterra.

7 QUARTA CENA: OS FANTASMAS

Essa cena gira em torno da Batalha de Bosworth, a batalha final. As tendas de ambos os adversários, Ricardo e Richmond, são armadas. Ricardo dá ordens e fala em destruição. Ele expressa certa apreensão ao considerar o que o futuro lhe reserva: “Durmo aqui esta noite. Mas, e amanhã, onde?”. Entretanto, logo mostra desdém: “Bom, não interessa.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 170). O personagem expressa aqui um diálogo interior entre uma parte desamparada e outra que nega o desamparo. Quer ainda acreditar que, sendo rei, a força, o poder e o absoluto estão do seu lado. Richmond, por sua vez, refere-se a algo poético: fala no belo poente como bom presságio. Ele parece cuidadoso com os seus companheiros.

Destacamos o personagem Stanley, integrante da corte que Ricardo manteve ao seu lado mesmo sabendo que a mulher desse nobre era mãe – em primeiras núpcias – de Richmond, seu adversário. No momento da batalha, revelando maior temor, Ricardo sequestra um filho de Stanley para que este não o traia. Ainda assim, Stanley, com cautela, encontra-se com Richmond. Vai à tenda deste desejar-lhe a vitória. É emissário de sua mãe, que abençoa Richmond e reza pelo seu bem. Stanley também lhe incute coragem e lhe auspícia a glória; diz que vai ajudá-lo na medida do possível, pois precisa proteger a vida do (outro) filho. Afirma sua traição a Ricardo e sua lealdade a Richmond, seu parente, seu enteado (filho).

Stanley parece representar os pais bons que zelam pelo filho, acreditam em sua vitória e reconhecem um limite: a vida. Esse é o valor. Sua fala contrasta com as maldições da mãe de Ricardo na cena anterior. Fica a questão: por que Ricardo não mandou matar Stanley, como fez com outros que lhe pareceram ameaçadores?

Na noite que antecede a batalha final, Richmond e Ricardo dormem e sonham. Os mortos, em procissão, surgem para ambos. Richmond é glorificado e lhe é desejada a vitória. Ricardo se vê diante

das pessoas que matou e daquelas com quem foi injusto, que lhe desejam a derrota: “Amanhã, durante a batalha, pensa em mim e deixa cair tua espada sem fio, desespera e morre.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 175). Essa é a maldição de sua mãe. Como as erínias, os fantasmas o atormentam. Ao acordar sobressaltado, pergunta-se: “Tenho medo do quê? De mim mesmo? [...] Tem algum assassino aqui? Não. Sim, sou eu! Então fuja. Mas, o quê, de mim mesmo? É um bom motivo: para que eu não me vingue? Mas, o quê, vingar-me eu de mim mesmo? Ai de mim, eu me amo.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 178).

A confusão que se instala, pensamos, revela a luta interna. Ricardo parece dialogar com um outro dentro de si. Esse outro é a presença de uma mãe letal. “Não, sim”, quem é ele? A tentativa desesperada de manter a ilusão narcisista de ser amado pela mãe paradoxalmente expressa a face monstruosa do ódio materno. Ricardo diz: “[...] não há viva alma que me tenha compaixão [...]” (SHAKESPEARE, 2007, p. 179). Ser “de exceção” é sentir-se protegido por um outro grandioso. Se a mãe o abandona, não é mais “de exceção”, cai a onipotência e a defesa perde a força. Ricardo desmentia o fato de não ser amado pela mãe, desmentia o fato de não ter se sentido “sua majestade o bebê”. Mais ainda, desmentia o investimento tanático de sua mãe (MARUCCO, 1999b). Por conseguinte, também precisava desmentir que mantinha ao seu lado um inimigo (Stanley) que o trairia e contribuiria para a sua queda.

O sujeito, por tomar posse das palavras, por denunciar a castração, por ser sujeito de uma ordem simbólica, deverá enfrentar a ameaça de aniquilação. De quem? Do duplo, do “eu ideal”, o qual, removendo a máscara de protetor, mostra o ódio da função materna, quando o sujeito se rebela e quer ser para si e não para desmentir a castração daquela (MARUCCO, 1999a, p. 75, tradução nossa).

As palavras que Ricardo pronuncia quando perturbado por fantasmas são reveladoras da dramática internalização de seus conflitos, que até então eram convertidos em ato:

Minha consciência tem mil bocas, e cada boca conta uma história diferente, e cada história termina por me condenar como um criminoso [...] clamando todos “Culpado, culpado!”. Vou entrar em desespero. Não há criatura que me tenha amor e, se eu morrer, não há viva alma que me tenha compaixão... E por que teriam, já que eu mesmo não encontro em mim nenhuma compaixão por mim mesmo? (SHAKESPEARE, 2007, p. 178-179).

Durante a batalha, Ricardo, ao perder o seu cavalo, diz: “Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!” (SHAKESPEARE, 2007, p. 186). Essa frase, que se tornou emblemática, lembra-nos da metáfora de Freud, em 1923, sobre o cavaleiro e o cavalo como representantes do ego e do id: viver ou ser vivido? Pensamos que, para Ricardo, o cavalo poderia significar sua vida pulsional e seu afã em viver seu próprio desejo. O reino representaria o falo materno que ele tanto se empenhou em ser. A partir da maldição da mãe e do cortejo dos fantasmas, Ricardo parece reconhecer sua ilusão narcisista e tenta resgatar a sua subjetividade. No entanto, percebe que é tarde demais. Morta a pulsão,⁷ morto Ricardo — agora em ato.

Richmond, vitorioso, sobe ao trono como Henrique VII. Casa-se com Elizabeth, filha de Elisabeth, rainha viúva de Eduardo IV. Com isso, unem-se as duas rosas, de York e de Lancaster, dando fim à guerra.

⁷ A expressão “morta a pulsão” visa a destacar a inexorabilidade de um destino. Como afirma Marucco (1999c, p. 210, tradução nossa), enquanto “Eros é compatível com a ligação e com o desligamento, imbricadas ou alternadas [...] As pulsões de destruição são puro desligamento.”.

8 COMENTÁRIOS FINAIS

O título de nosso trabalho destaca a presença da mãe no caráter de Ricardo III: uma mãe capaz de odiar seu filho e, com seu ódio, capturá-lo num mandato destrutivo que termina por levá-lo a uma espécie de suicídio. Em seu trabalho *As exceções*, Freud não faz comentários sobre a mãe desse personagem, tampouco sobre seu pai. No entanto, ao final, menciona o ressentimento das mulheres com suas mães por não as terem parido homens. Para Freud (1933 [1932]), o amor de uma mãe por seu filho homem seria “a exceção” para a ambivalência presente em todas as relações: uma mãe não odeia o seu filho.

Propomos que Ricardo organizou-se em seu narcisismo de modo a desmentir o ódio materno. Agiu como os “de exceção”, acreditando que uma providência velava por ele e que seria indestrutível em seu próprio ódio. Essa salvaguarda valeu-lhe durante a guerra, finda a qual viu-se diante da castração. Os desdobramentos do drama nos mostram um Ricardo desamparado, amargurado, queixando-se de sua mãe, porém decidido a ser amado por ela ao tornar-se rei. Ao tentar cumprir um mandato materno, o personagem vai se enredando na teia de suas próprias intrigas até o momento em que, amaldiçoado pela mãe, que lhe deseja a morte, já não pode sustentar a desmentida. Ele não é nem nunca foi o falo da mãe. Os fantasmas revelam um mundo interno de objetos atormentadores. O personagem já não sabe quem é: o Ricardo fálico ou o Ricardo em completo desamparo. Tendo sido posse psíquica de sua mãe, nunca chegou a constituir-se como protagonista de sua própria história.

Destacamos a contribuição de Mayer (1982, p. 144, tradução nossa), que utiliza palavras muito semelhantes às de Shakespeare para exemplificar as identificações primárias narcisistas letais, ligadas ao filicídio: “Te odeio porque existes. Por teres vindo ao mundo. Não há o que possas fazer para acalmar-me que não seja morreres. Tua vitalidade e teu progresso me ferem. Tua doença e tua ruína me tranquilizam.”.

Ao considerar a obra literária como metáfora no contexto de um exercício clínico, pensamos que a história de Ricardo III ilustra aspectos significativos que encontramos em nossa prática. Podemos nos questionar se Ricardo seria um indivíduo deste século XXI e se chegaria aos nossos consultórios. Que dor o faria buscar ajuda? Seria a dor do desamparo ou a dor das formas de desmentir a castração, portanto da estruturação do narcisismo e das dificuldades em aceder ao Édipo?

Pensamos ainda que uma obra literária pode ser compreendida a partir dos modelos teóricos da psicanálise e possibilitar associações com a clínica, servindo de fonte de inspiração. Assim, abordamos o personagem de Shakespeare da perspectiva da clínica sabendo que se trata apenas de um recorte da obra de um gênio da cultura.

REFERÊNCIAS

BIRMAN, J. Prefácio. *In*: FURTADO, A. P. (org.). **Fascínio e servidão**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 7-20

FREUD, S. (1908). Caráter e erotismo anal. *In*: FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 159-164. (Edição standard brasileira, 9).

FREUD, S. (1916). As exceções. *In*: FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 326-329. (Edição standard brasileira, 14).

FREUD, S. (1923). O ego e o id. *In*: FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 33-40. (Edição standard brasileira, 19).

FREUD, S. (1933 [1932]). Conferência XXXIII: feminilidade. *In*: FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 113-134. (Edição standard brasileira, 21).

GREEN, A. ¿Por qué el mal? *In*: GREEN, A. **La nueva clínica psicoanalítica y la teoría de Freud**. Buenos Aires: Amorrortu, 1993. p.179-210.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução Donaldo Schöler. Porto Alegre: L&PM, 2007. v. 2.

LA BOÉTIE, E. **Discurso da servidão voluntária**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

LORAU, N. O apaixonado título de mãe. *In*: LORAU, N. **As mães de luto**. Lisboa: Cosmos, 1994. p. 9-13.

MANNONNI, O. Eu sei, mas mesmo assim. *In*: KATZ, C. **Psicose**: uma leitura psicanalítica. São Paulo: Escuta, 1991. p. 183-212.

MARUCCO, N. Introducción de [lo siniestro] en el yo. *In*: MARUCCO, N. **Cura analítica y transferencia**: de la represión a la desmentida. Buenos Aires: Amorrortu, 1999a. p. 67-77.

MARUCCO, N. Para la teoría de una resistencia “final”. *In*: MARUCCO, N. **Cura analítica y transferencia**: de la represión a la desmentida. Buenos Aires: Amorrortu, 1999b. p. 117-137.

MAYER, H. La escisión del yo y la del narcisismo primario. *In*: MAYER, H. **Narcisismo**. Buenos Aires: Kargieman, 1982. p. 139-162.

SHAKESPEARE, W. **Richard III**. Tradução Beatriz Viegas Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.

Shakespeare's Richard III: between exception and possession

ABSTRACT

This work was developed by the study group Literature – a metaphor for the clinic, from CEPdePA. Beginning with Freud, and his work *The Exceptions* (1916), we analyze some aspects of the character of Richard III, from Shakespeare's play. Our main focus is on the concept of primary identification as developed by psychoanalysts Norberto Marucco (1999) and Hugo Mayer (1982) and their distinction of active and passive primary identifications. In particular, we will address narcissism and the effects of Richard III's primary identification on the maternal bond. We rely also on critical readings and researches of Shakespeare's play and its historical context.

Keywords: Narcissism. Primary identification. Of exception.

Recebido em 13/07/2021

Aprovado em 29/10/2021