

Revista de Literatura,
História e Memória

Dossiê Literatura, Diálogos
Transversais e Memória

ISSN 1983-1498

VOL. 12 - Nº 20 - 2016

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 69-82

AMBIVALÊNCIA EMOCIONAL, TOTEM E TABU E A FIGURA PATERNA EM RICARDO II

Carlos Roberto Ludwig¹

RESUMO: Esse artigo faz uma análise da peça *Richard II*, de Shakespeare, e suas ambivalências emocionais para com a figura do rei. Será utilizado o ensaio Totem e Tabu de Freud, com o objetivo de discutir como os pressupostos Freudianos se configuram na peça. Nessa peça, em particular, a destronação do rei gera sentimentos ambíguos frente a esse ato, pois seus súditos temem as consequências da violação da figura de um rei ungido. Assim, dentre tais sentimentos ambíguos em relação à figura de um soberano estão os conflitos da consciência. Além disso, a própria estrutura superegoica da sociedade Tudor e Elisabetana permeia a peça de modo a determinar os sentimentos ambíguos e a consciência moral do indivíduo.

PALAVRAS-CHAVE: Ambivalência Emocional; Totem e Tabu; Figura Paterna.

ABSTRACT: This essay analyzes the play *Richard II*, by Shakespeare, and its emotional ambivalences towards the paternal figure. It will be used the essay Totem and Tabu by Freud, aiming at discussion how Freud's assumptions are configured in the play. In this play, particularly the deposition of the king provokes ambiguous feelings due to this act, because his subjects fear the consequences of the violation of an anointed king. Thus, among those ambiguous feelings regarding the sovereign figure there are the conflicts of conscience. Besides that, the very superegoic structure of Tudor and Elizabethan society pervades the play so that it determines the individual's ambiguous feelings and conscience.

KEY-WORDS: Emotional Ambivalence; Totem and Tabu; Paternal Figure.

INTRODUÇÃO

As considerações de Sigmund Freud sobre a consciência também são pertinentes para a compreensão deste contexto. Em seu ensaio *Totem e Tabu*, Freud defende que as bases do *Tabu* estão em sentimentos ambivalentes configurados ao longo do desenvolvimento humano, que surgiram no confronto de estruturas psíquicas opostas: os povos primitivos sentiam, de um lado, temor de fantasmas e demônios, e

de outro, veneravam seus ancestrais. Freud assinala que o tabu dos povos primitivos que proíbe o contato dos chefes, reis e sacerdotes não é algo estranho para os reis do período medieval e renascentista. Ele argumenta que a capacidade de cura atribuída aos reis dos séculos XVI e XVII são remanescentes desse sentimento ambivalente para com a figura do rei. Originariamente, *tabu* significava simultaneamente “impuro” e “sagrado”, mas também algo “demoníaco” e que não podia ser “tocado”. Por isso, era considerado algo perigoso de contágio e infecção pelo toque, sendo simultaneamente sagrado, misterioso, inominável. Tal configuração tinha suas bases numa ambivalência emocional: ou seja, o desejo e o temor de assassinar a figura paterna. A consciência e o tabu partilham esses traços humanos inatos: o sentimento oposto é inconsciente (o sentimento positivo), que é mantido sob repressão pela ação compulsiva dominante de outro (o sentimento negativo).

Nesse sentido, essa ambivalência emocional em relação às figuras paternas e monárquicas pode ser ainda percebida na obra de Shakespeare. Assim, esse artigo faz uma análise da peça *Richard II* e suas ambivalências emocionais para com a figura do rei. Em *Richard II*, a destronação do rei gera sentimentos ambíguos com relação ao rei. Seus súditos consideram uma necessidade destroná-lo, embora temam as consequências da violação da figura de um rei ungido. Assim, os sentimentos ambíguos em relação à figura de um soberano podem gerar os conflitos da consciência. Não só a violação de uma figura paterna idealizada causa tais tensões, mas também a estrutura superegoica da sociedade Tudor e Elisabetana permeiam a peça de modo a direcionar os sentimentos ambíguos e determinar a consciência moral e ética do indivíduo.

AMBIVALÊNCIA EMOCIONAL EM TOTEM E TABU

A ideia de ordem era o cerne das estruturas hierárquicas e sócio-políticas da era Tudor, elisabetana e jacobina. Essa estrutura hierárquica era constituída por uma sequência de camadas, partindo de uma ordem divina, transcendental, celeste, em que o Deus cristão ocupava o centro dessa ordem e movimentava todas as escalas inferiores, compostas por arcanjos, anjos e querubins (DELUMEAU, 2003). Através de analogias, essa mesma ordem piramidal era representada em escalas hierárquicas na Terra, cuja estrutura refletia uma hierarquia piramidal celeste correlata. Na esfera terrena, o topo dessa hierarquia era ocupado pela figura do rei, uma figura paterna, que também num movimento para baixo exercia poderes simbolicamente análogos aos divinos.

Tendo em vista que a ideia de ordem na era Tudor e Elisabetana respondia a um movimento hierárquico do topo à base, pode-se perguntar: quais as relações

entre esse movimento piramidal hierárquico com a consciência e a interioridade do indivíduo nos séculos XVI e XVII? Ou mais especificamente, que determinações e influências exerciam as ideias de ordem e hierarquia sobre a consciência e a interioridade do indivíduo no período? É possível perceber uma relação direta e intrínseca entre a ideia de ordem e a intensificação e o agravamento da consciência (moral) devido à força e à pressão que tal ordem exercia sobre a consciência do indivíduo?

Ao se observar o sistema repressivo disseminado nos discursos da era Tudor e Elisabetana, pode-se ter uma noção, nos parâmetros da terminologia moderna da psicanálise, do alcance e da ação desse sistema de ordem, baseado em preceitos morais, éticos e teológicos. Noções como a justiça retributiva divina, piedade, remorso e consciência são mecanismos que serviam, de um lado, como afirmação do poder dos reis, e de outro, funcionavam como mecanismos punitivos antecipatórios contra transgressões e rebeliões sociais, constituindo-se assim um sistema superegoico de contenção de desordem e desequilíbrio de uma política monárquica estável e pré-fixada.

A propósito disso, Sigmund Freud² (2006) faz observações que podem lançar alguma luz nessa discussão sobre a consciência. Em linhas gerais, em seu ensaio *Totem e Tabu*, Freud conclui que as bases do *Tabu* estão em sentimentos ambivalentes configurados ao longo do desenvolvimento humano, que surgiram no confronto de estruturas psíquicas opostas: os povos primitivos tinham de um lado o medo dos fantasmas e dos demônios, e de outro, veneravam seus ancestrais. Freud assinala que o tabu dos povos primitivos que proibia o contato dos chefes, reis e sacerdotes não é algo estranho para os reis do período medieval e renascentista. Sobre *O tabu relativo aos governantes*, em *Totem e Tabu*, ele destaca que:

Isso se deve ao fato de constituírem veículos do poder mágico misterioso e perigoso que se transmite por contato, como uma carga elétrica, e que causa a morte e a ruína a quem quer que não esteja protegido por uma carga semelhante. Qualquer contato imediato ou indireto com essa entidade sagrada e perigosa é assim evitado e, se não puder sê-lo, certas cerimônias são imaginadas para impedir as consequências temíveis. [...] Para exemplos do poder curador do contato real não há necessidade de recorrer a selvagens. Os reis da Inglaterra, em épocas não tão remotas, desfrutavam do poder de curar a escrófula, que era em consequência conhecida como o 'Mal do Rei'. A Rainha Elisabete I exerceu essa prerrogativa não menos que os seus sucessores. Diz-se que Carlos I curou uma centena de pacientes com um só toque, em 1633. Mas foi após a Restauração da monarquia sob o reinado de seu dissoluto filho, Carlos II, que as curas reais da escrofulose atingiram o ápice. No decorrer de seu reinado, calcula-

se que ele tenha tocado perto de cem mil pessoas. A multidão dos que buscavam cura costumava ser tão grande que, em determinada ocasião, seis ou sete dos que tinham vindo para serem curados foram esmagados por ela até morrer. (2006, p. 34)

Esse conjunto de poderes mágicos extraordinários, atribuídos ao rei, é um constructo medieval reintroduzido no século XVI, a fim de proteger a figura do rei, criando assim uma mística que tornava sua figura intocável. Essa mesma noção do poder de cura dos reis estava associada também ao *christomimctcs*, aos dois corpos do rei, um político e o outro natural, estudado por Ernst H. Kantorowicz (1997). Esse poder mágico e sagrado dos reis agia, portanto, como um mecanismo que despertava a consciência dos súditos em caso de usurpação do trono ou assassinato do rei.

Freud destaca que a palavra *Tabu* era originariamente ambígua: ou seja, significava simultaneamente “impuro” e “sagrado”, “o que é demoníaco” e “o que não pode ser tocado”; logo, algo perigoso de contágio e infecção pelo toque e simultaneamente sagrado, misterioso, inominável. Freud afirma que “as proibições do tabu devem ser compreendidas como conseqüências de uma ambivalência emocional”. (2006, p. 52). Tal ambivalência foi sendo apagada com o desenvolvimento humano, reaparecendo aqui e ali em casos de neurose, e foi substituída de maneira análoga por sentimentos como piedade, culpa e consciência. Freud assinala que partindo de uma comparação dessa relação obscura e enigmática do *Tabu* com a consciência, tal comparação pode lançar luz para a compreensão da origem e da natureza da consciência. Para Freud, é possível que exista uma consciência tabu resultante da violação de um tabu, sendo tal consciência a forma mais remota desse fenômeno que possa ser encontrado. Daí a relação intrínseca entre tabu e consciência que, no entanto, desapareceu com o desenvolvimento psíquico humano. A consciência, para Freud, é

a percepção interna da rejeição de um determinado desejo a influir dentro de nós. A ênfase, contudo, é dado ao fato de esta rejeição não precisar apelar para nada mais em busca de apoio, de achar-se inteiramente ‘certa de si própria’. Isto é ainda mais claro no caso da consciência de culpa – a percepção da condenação interna de um ato pelo qual realizamos um determinado desejo. Apresentar qualquer razão para isto pareceria supérfluo: quem quer que tenha uma consciência deve sentir dentro de si a justificação pela condenação, sentir a autocensura pelo ato que foi realizado. Essa mesma característica pode ser observada na atitude do selvagem para com o tabu. Trata-se de uma ordem emitida pela consciência; qualquer violação dela produz um temível senso de culpa que vem como coisa natural e do qual a origem é desconhecida.

(2006, p. 52-53)

Desse mesmo modo, para Freud, a consciência provavelmente tenha surgido de uma “ambivalência emocional, de relações humanas bastante específicas, às quais essa ambivalência estava ligada” (2006, p. 53). Ela deve ter se originado em condições similares às da origem do tabu: um dos sentimentos opostos é inconsciente (o sentimento positivo) que é mantido sob repressão pela ação compulsiva dominante do outro (o sentimento negativo). É provável também que os sentimentos libidinais tenham sido reprimidos, transformando-se em ansiedade, o que sugere que há “algo de desconhecido e inconsciente” que está relacionado com a sensação de culpa, ou seja, o ato de repúdio. Segundo Freud, a ansiedade inerente ao sentimento de culpa corresponde a esse fator desconhecido. Essa relação ambivalente do sentimento de culpa relaciona-se com o inconsciente, porque, para Freud, “não há necessidade de se proibir algo que ninguém deseja fazer e uma coisa que é proibida com a maior ênfase deve ser algo que é desejado”. (2006, p. 53). É provável que para os povos ancestrais uma de suas tentações mais fortes era matar seus reis e sacerdotes, cometer incesto,³ ou seja, infringir a lei paterna.

Resta a pergunta: como a consciência se acentua a partir da ideia de ordem? Pode-se considerar que isso acontece por um processo analógico, para Freud o *deslocamento*, entre a figura paterna na família e a figura do rei na esfera política, em particular na era Tudor e elisabetana. Ela se forma a partir de uma concepção monárquica em que o rei ocupa, na sociedade, posição correlata que o pai ocupa na família e que Deus ocupa no céu e no universo. Como assinala Freud, “o totem nada mais é que um representante do pai” (2006, p. 105), assim como se considerava, na era Tudor, que o rei é o representante absoluto de Deus na terra e, por extensão, a lei é a consciência, o superego, que desperta o temor antecipatório da punição.

A propósito disso, há uma ambivalência muito obscura nas relações entre filho e pai. Essa ambivalência para com a figura paterna pode ser explicada pelo complexo de Édipo, um fenômeno cujas características é o surgimento do pai como uma figura idealizada, estratosférica, intocada por qualquer defeito, mas, ao mesmo tempo, é a figura invejada, sobre o qual secretamente ou inconscientemente o sujeito conspira e quer ocupar seu lugar. Os mesmos desejos recalçados da criança, desejo pela presença da mãe e rivalidade com o pai, Freud vê também nas sociedades primitivas como a base para a instituição do *tabu* do incesto. O investimento do ódio na figura paterna, para Freud, é um sintoma coletivo das sociedades primitivas, que se configura não só no nível individual, mas também no plano coletivo para com reis e sacerdotes. Como ele assinala, tais desejos ambíguos causam sentimentos de horror, repulsa e autopunição e, portanto, uma relação ambivalente principalmente para com a figura

paterna, em relação à qual não se sabe ao certo como agir.

AMBIVALÊNCIA EMOCIONAL EM RICHARD II

A partir dessa relação ambígua detectada por Freud na figura do totem e também a partir dos mecanismos coercitivos da Era Tudor e Elisabetana analisados por Collins (1989), pode-se analisar a ambivalência para com a figura do rei na peça **Richard II**, escrita provavelmente em 1593. Nessa peça, a destronação do rei gera sentimentos ambíguos. Ora as personagens consideram justo destroná-lo, ora temem as consequências desse ato de violação da figura de um rei ungido. Pode-se ver aí um exemplo bastante peculiar de como os sentimentos ambíguos, em relação à figura de um soberano, podem gerar conflitos da consciência. Além do mais, não só a violação da figura paterna idealizada e envolta numa aura mística causa tais tensões, mas também os mecanismos superegoicos inscritos na sociedade Tudor e Elisabetana permeiam a peça como um vetor que direciona os sentimentos em relação a uma ambiguidade que determina a consciência moral e ética do indivíduo.

Richard II se autodenomina o rei ungido, intocado. Ele é insistente nisso em todos os seus discursos. Ele tenta justificar seu poder “divino”, mas falha e rende-se a Bolingbroke e seus súditos, sem se conformar com sua queda. Há uma espécie de fuga que trai a figura do rei, que se sente injustiçado, mostrando uma relação ambígua para com a figura paterna.

Nesse sentido, há um contraste muito peculiar entre Bolingbroke⁴ e Richard II. Bolingbroke age como um estadista da época agiria, ao passo que o rei simplesmente age de modo tortuoso, falho, escorregadio, destituído da determinação desse estadista. Bolingbroke tem uma atitude política, ponderada e racionalista, ao passo que o rei está muito mais preocupado com os ornamentos de sua figura. Nesse sentido, que o governo de um estado e a poesia não funcionam lado a lado. Ou seja, Richard II preocupa-se muito mais com a insistência na mística do rei, expressado por imagens poéticas algo barrocas, do que agir conforme a lógica de governo de um estadista preocupado em manter o Estado e seu poder seguros e estáveis.

Na cena em que ele é destronado e perde seus símbolos, há uma espécie de ritual invertido da coroação. Essa cena tem toda a pompa, a mística da coroação, mas invertida agora: é uma queda de forma sacralizada às avessas. Essa inversão é profundamente angustiante, revelando ao público o desejo consciente de que os súditos sentem pena dele. Como afirma Gaunt “God’s is the quarrel; for God’s substitute, / His deputy anointed in His sight, / [...] Let heaven revenge; for I may never lift / An angry arm against His minister”.⁵ (SHAKESPEARE, 2007, p. 361). Aqui Gaunt não

admite que a figura do rei seja destituída de seus ornamentos, nem seja julgada pelos seus súditos, visto que se trata de um rei ungido, o representante de Deus na terra. A justiça compete não aos homens, mas tão-somente a Deus, como era defendido pela doutrina dos dois corpos do rei e pelas homilias do período.

Pode-se observar que a queda do rei reencena analogicamente a queda de Cristo, em que cada novo momento de sua queda é apresentado com a perda progressiva de seus ornamentos. Primeiramente nota-se o temor de ser destronado; em seguida, Bolingbroke nega-se a fazer a genuflexão, gesto obrigatório para com os reis e príncipes; depois o rei entrega o trono; por fim ele abdica, entrega a coroa e o cetro, tira o bálsamo de sinal da unção do rei. A cena da destronação é um dos momentos mais intensos do páthos de Richard II, quando sua queda é realçada pelo contraste entre os ornamentos do rei e os singelos utensílios de um mendigo. É nítido a metaforização exacerbada da queda do rei, através do contraste entre joias e contas, um suntuoso palácio e um eremitério, vestes suntuosas e trajes de mendigo, a taça decorada e um prato de madeira, seu reino e uma cova. Há uma atitude de isolamento que acontece também com Lear, Macbeth e Richard III. Tal atitude eremita surgira primeiramente no cristianismo medieval, mas perdurou pelo menos até a Renascença. Esse gesto é uma atitude de tentar punir as faltas e purificar a alma em busca da transcendência. Peter Brown (1995) assinala que a atitude da ascese medieval era uma prática que perdurou por toda a Idade Média, em particular por figuras religiosas e também dos reis. Ele assinala que a atitude de “fugir do mundo” era abandonar uma estrutura social precisa por uma outra possibilidade tão precisa e [...] também social. O deserto era um “mundo às avessas, um espaço onde se podia expandir uma cidade.” (1995, p. 269). Fugir para o deserto, a ascese, era manter uma condição não humana no deserto, num mundo às avessas. Ali o homem poderia reencontrar, no silêncio dessa paisagem, um pouco da glória inimaginável da condição original de Adão. Como se observa em *Richard II*, a abdicação aos bens materiais e paramentos é uma atitude algo ascética, eremita, como o próprio rei afirma: “My gorgeous palace for a hermitage”⁶ (SHAKESPEARE, 2007, p. 374). A própria cela era vista como a sepultura do mundo, assinala Brown (1995, p. 171). O isolamento dos reis sugere algo da insuportabilidade da queda, da incapacidade de ver em si mesmo o ritual do destronamento, da despotencialização, da castração. Por isso, a atitude ascética se torna uma tentativa de transcender os limites da carne, buscando não mais no material e nos gestos ritualísticos a transcendência humana, mas na atitude de contemplação interior o bem supremo.

Para Freud, a derrubada de um rei pode ser considerado um tabu, envolto em sentimentos de piedade, culpa, consciência, ambivalência. Mas essa piedade e

culpa vem junto com a derrubada da figura paterna. Como sugere Carlisle em *Richard II*: “What subject can give sentence on his king? / And who sits here that is not Richard’s subject? / Thieves are not judged but they are by to hear, / Although apparent guilt be seen in them”⁷ (SHAKESPEARE, 2007, p. 379). A fala de Carlisle revela a nítida ambivalência de sentimentos em relação ao rei, ora por um súdito ora por outro. Se, por um lado, deseja-se a destronação do rei, por outro, alguns súditos como Gaunt e Carlisle revelam sua consciência como uma tentativa de evitar possíveis punições. A noção de justiça divina, bem como o temor da queda ou morte do rei podem ser observados na única cena de agitação cósmica da peça, descrita por um capitão:

‘Tis thought the king is dead; we will not stay.
The bay-trees in our country are all withered
And meteors fright the fixed stars of heaven;
The pale-faced moon looks bloody on the earth
And lean-looked prophets whisper fearful change;
Rich men look sad and ruffians dance and leap,
The one in fear to lose what they enjoy,
The other to enjoy by rage and war:
These signs forerun the death or fall of kings.⁸ (SHAKESPEARE, 2007, p. 372)

As relações entre microcosmos e macrocosmos, corpo físico e corpo político do rei aparecem aqui reencenadas na agitação cósmica que denota algo de sinistro, deturpado e antinatural nas esferas política, metafísica e sagrada do reino. O temor da queda do rei, evocado por cataclismos, agitação de meteoros e a cor sangrenta da lua, causa inquietação, desconforto e angústia. Assim também, a inversão de papéis nas classes sociais, o rico triste e os *ruffians* alegres, sugere desordem cósmica do reino, como que prenunciando a queda do rei. O público sentiria que essas agitações da ordem cósmica eram a causa de tentativas de usurpação do trono (THOMAS, 1991).

Logo, é possível imaginar sentimentos como compaixão, piedade e medo para com Richard II. Aliás, algo que não passaria despercebido para os elisabetanos que temiam o destino do poder da rainha, visto que ela não tinha filhos e se recusava a casar. A peça deixa um sentimento muito mais ambíguo para o público, pois, assim como Richard II, a rainha não demonstrava inclinações de ter um herdeiro, o que deixaria a Inglaterra sem um sucessor legítimo, despertando o temor de o país ficar à mercê de uma possível guerra civil e de interesses políticos estrangeiros, o que já era

patente no período. Essa insegurança quanto ao futuro da sucessão da Inglaterra evocava o medo de o país ser assolado novamente pelos desastres das guerras civis, cenários históricos presentes nas peças *Henry VI*, (partes 1, 2 e 3), *Henry IV* (partes 1 e 2) *Henry V* e *Richard III*.

Além do mais, essa ambivalência é sentida também como uma relação entre pais e filhos na peça. Tais sentimentos ambivalentes, como Bolingbroke afirma ao rei, indiciam o temor patente de violação da figura do rei: "O, God defend my soul from such deep sin! / Shall I seem crest-fall'n in my father's sight? / Or with pale beggar-fear impeach my height / Before this out-dared dastard?"⁹ (SHAKESPEARE, 2007, p. 361). A ambiguidade do sentimento de Bolingbroke para com o rei é modulada pela lembrança da figura paterna, projetada aqui na figura do rei, mas também pelo misto de ódio e ressentimento, visto que Bolingbroke foi banido por Richard II, tomando os bens de seu pai Gaunt. Nesse interstício entre respeito e ódio à figura paterna, criam-se zonas ambíguas, angustiantes e de sentimento de culpa antecipatório devido ao desejo de matar a figura paterna opressora e de renegar tal desejo. Shakespeare cria tensões psicológicas no bojo das tensões políticas, aproximando dois opostos que configuram um paradoxo irreconciliável: destronar o rei provoca inevitavelmente o sentimento de culpa, mas é algo desejado. Por outro lado, nota-se o reverso: Richard sente temor de ser destronado por Bolingbroke. Ao que Richard diz para Bolingbroke "Tears show their love, but want their remedies. / Cousin, I am too young to be your father, / Though you are old enough to be my heir."¹⁰ (SHAKESPEARE, 2007, p. 376). O sentimento entre figuras paternas e filiais é ambivalente em duplo sentido. Tanto os súditos demonstravam tais temores, como também a figura paterna, a figura do rei, demonstra esse sentimento ambíguo para com seus súditos. É nítido aqui o temor de Richard em ser destronado, logo por Bolingbroke, que sempre fora um súdito fiel. A ambivalência reside na inaceitação de que um súdito leal se volte contra o rei, a fim de tomar seu poder num ato de justiça, mas ao mesmo tempo temendo suas consequências.

No final da peça, Bolingbroke lamenta a morte de Richard e exorta que seus concidadãos também lamentem sua morte:

though I did wish him dead,
I hate the murderer, love him murdered.
The guilt of conscience take thou for thy labour,
But neither my good word nor princely favour:
With Cain go wander through shades of night,
And never show thy head by day nor light.

Lords, I protest, my soul is full of woe,
That blood should sprinkle me to make me grow:
Come, mourn with me for that I do lament,
And put on sullen black incontinent:
I'll make a voyage to the Holy Land,
To wash this blood off from my guilty hand.¹¹ (SHAKESPEARE, 2007, p. 387)

A atitude de Bolingbroke também é ambivalente, pois teme possíveis retaliações divinas, porque desejou a morte do rei, mas mesmo assim repudia tal sentimento. Da mesma forma que Brutus sente essa ambivalência em matar Julius Caesar, Bolingbroke sente-se encurralado por tais sentimentos ambíguos. No fim de seu discurso, propõe uma espécie de ritual de purgação do crime, muito ao gosto das descrições ritualísticas de Freud sobre os povos primitivos. É interessante perceber que depois de se tornar uma figura paterna odiada, a sacralidade da figura do rei volta à ordem do dia através da instauração de um ritual expiatório do crime cometido coletivamente. Essas atitudes ambivalentes para com a figura paterna sugerem também a dimensão paranoica coletiva projetada na expiação dos pendores sinistros na figura do rei.

Percebe-se que nessa peça, em particular, as tensões políticas e psicológicas são levadas a uma exacerbação não vista nas peças antes de 1593. Park Honan (2001) observa que a peça *Richard II* é um importante momento na carreira de Shakespeare, em termos de criação de tensões psicológicas. Para esse crítico,

Com mais confiança intelectual aqui do que em peças históricas anteriores, Shakespeare usa o patriotismo como um tema a ser contraposto a ideias profundamente perturbadoras. *Richard II* mostra como é fácil se livrar de um rei ungido. O que é posto em questão de forma radical não é o poder de Deus, mas certas suposições acerca da divindade: a peça desmistifica a monarquia minando a noção de sanção divina e sugere que investir soberanos não faz parte das preocupações do céu. A ideia de que Deus não mais “guarda os justos” tem um impacto dramático tremendo e contraria dogmas da fé que sustentam exércitos desde os tempos da dinastia Tudor até os nossos dias. Sendo uma obra-chave do desenvolvimento do autor, *Richard II* também abre um novo caminho para as tragédias shakespearianas. Se a graça divina não protege nem mesmo o servo ungido, a história pode não passar de um produto da vontade humana; assim, a ênfase recai sobre a escolha, a responsabilidade e a habilidade como fatores que podem dominar o destino de um Macbeth ou de um Lear. (2001 . p. 276)

Nessa peça, Shakespeare está desenvolvendo uma mudança da esfera meramente política para um plano psicológico, fundindo este com o problema político, que será central nas grandes tragédias. Nessas tragédias, problemas como livre-arbítrio, ponderação e consciência entram em transformação, desvinculando-se de uma lógica arcaica de pensar o indivíduo como subordinado ao poder divino, para assumir uma lógica própria da individualidade e da vontade humanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, as considerações de Sigmund Freud sobre a consciência ainda são pertinentes para a compreensão da peça *Richard II*. Em *Totem e Tabu*, Freud argumenta que o *Tabu* apresenta relações com sentimentos ambivalentes configurados pelo desenvolvimento humano, que são consequências do confronto de estruturas psíquicas opostas: havia, entre os povos primitivos, de um lado, um temor de fantasmas e demônios, mas ao mesmo tempo veneravam seus ancestrais. É importante destacar o tabu dos povos primitivos que proibia o contato dos chefes, reis e sacerdotes. Tal atitude não é estranha aos reis do período medieval e renascentista. Assim também, havia a capacidade de cura atribuída aos reis dos séculos XVI e XVII, a qual é um traço remanescente desse sentimento ambivalente para com a figura do rei. A palavra *tabu* significava, em sua origem, simultaneamente “impuro” e “sagrado”. No entanto, era agregado também o sentido de “demoníaco” e que não podia ser “tocado”. Por isso, o contágio e a infecção pelo toque considerado perigoso, o que matiza essa relação com a figura superior com traços de sagrado, misterioso, inominável. Tal configuração tinha suas bases na ambivalência emocional de o desejo e o temor de assassinar a figura paterna. Segundo Freund, a consciência e o tabu partilham esses traços humanos em comuns: o sentimento oposto é inconsciente (o sentimento positivo), que é mantido sob repressão pela ação compulsiva dominante de outro (o sentimento negativo).

Nesse sentido, essa ambivalência emocional em relação às figuras paternas e monárquicas pode ser ainda percebida na obra de Shakespeare. Para tanto, analisei a peça *Richard II* e suas ambivalências para com a figura do rei, assim como é possível perceber tal ambivalência em *Macbeth* e *Hamlet*. Em *Richard II*, a destronação do rei gera sentimentos ambíguos com relação ao rei e ao ato de destroná-lo. Seus súditos consideram justo destroná-lo, no entanto temem as consequências desse ato de violação da figura de um rei ungido. Richard II se autodenomina o rei ungido e intocável. Ele é insistente nesse argumento em todos os seus discursos. Tenta justificar seu poder

“divino”, mas falha e rende-se a Bolingbroke e seus súditos, sem, no entanto, conformar-se com sua queda. Assim, os sentimentos ambíguos em relação à figura de um soberano podem gerar conflitos da consciência. 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 a peça como um vetor que direciona os sentimentos ambíguos, determinando a consciência moral e ética do indivíduo.

NOTAS

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Docente e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFT/Porto Nacional.

² Na obra de Freud, percebe-se uma evolução que pode ser dividida em dois grandes momentos: no primeiro momento, até 1914, Freud parte da hipótese do princípio de prazer, uma espécie de redução antropológica, onde vemos o perigo do incesto e sua ambivalência, e, por conseguinte, sua proibição. Depois de 1914, a partir das obras Para Além do Princípio de Prazer e Luto e Melancolia, Freud começa a questionar o princípio de prazer, pois ele percebe que o sonho repete o pesadelo obsessivamente, como uma traumática repetição compulsiva. Então ele se coloca o problema: a que se atribui essa repetição compulsiva? Daí surgem como resposta os princípios de Eros e Thanatos, um princípio erótico e o outro destruidor. Segundo Freud, há um pendur para o conflito, a violência, que pode estar ligado ao princípio erótico. O primeiro pendur da matéria viva é morrer; isso vai no sentido da entropia ou se manifesta e se desvincula da matéria viva para a morte.

³ Um dos outros fatores levantados por Freud é que provavelmente os filhos do chefe do clã desejassem sua(s) mulher(es), mas que, por algum motivo, foi instituído o tabu do incesto a fim de conter sucessivas sublevações, num efeito dominó, em que os chefes seriam todos derrubados. Para tanto, foi necessário instituir um ritual sacrificial, em que uma figura tabu (animal ou pessoa) era sacrificada para “reencenar” o sacrifício primordial. Assim, à figura outrora odiada e destronada é dada uma importância sagrada, o que faz com que a antiga lei (outrora banida) volte a vigorar. Nesse sentido, o sentimento ambivalente reside justamente no fato de sentir desejo de destronar o pai, como também sentir remorso por tê-lo destronado. A instituição do sacrifício ritualístico serve como uma forma de conter a ira do espírito do morto que provavelmente iria exigir vingança por seu crime.

⁴ Shakespeare faz uma alusão muito sugestiva ao nome de Bolingbroke, pois bole = tronco de árvore e broke < break = quebrar, romper, sugerem analogicamente “o que quebra o tronco”. Nesse sentido, há uma série de imagens de tronco, galhos, ramos, flor na peça, como aponta Spurgeon (2006), relativas à linhagem e ao poder do rei, que são evocadas por esse imaginário. Bolingbroke, portanto, pode significar aquele que rompe o poder do rei, aquele que destrona o rei.

⁵ A disputa é de Deus; pois o substituto de Deus, / Seu representante ungido em sua frente, [...] Deixa os céus vingá-lo; pois nunca devo levantar / Um braço irado contra Seu ministro.

⁶ Meu palácios suntuoso por uma eremitério.

- ⁷ Que súdito pode dar sentença seu rei? / E quem aqui sentado não é súdito de Richard? / Os ladrões não são julgados, mas são ouvidos, / Apesar de a culpa aparente ser vista neles.
- ⁸ Pensa-se que o rei morreu; não ficaremos. / Os loureiros em nosso país estão todos murchos / E as estelas cadentes assustam as estrelas fixas do céu; / A lua de face pálida parece-se sangrenta na terra / E profetas definhantes murmuram mudanças temíveis; / Os homens ricos parecem tristes e os rufiões dançam e saltam, / Um está com medo de perder o que lhes dá prazer, / O outro ter prazer com a ira e a guerra: / Esses sinais prenunciam a morte ou a queda dos reis.
- ⁹ Oh, Deus defenda minha alma de um pecado tão profundo! / Devo parecer desanimado na visão de meu pai? / Ou com o temor de um mendigo criticar minha superioridade / Diante desse atrevido vilão?
- ¹⁰ As lágrimas mostram seu amor, mas carecem de seus remédios. / Primo, sou jovem demais para ser teu pai, / Embora tenhas idade o bastante para ser meu herdeiro.
- ¹¹ Embora desejasse que ele morresse, / Odeio seu carrasco, amo-o assassinado. / A culpa da consciência toma-te para teu pesar, / Mas nem minha palavra verdadeira nem o favor principesco: Com Caim vai vagar pelas sombras da noite, / E nunca mostrar tua cabeça de dia nem à luz. / Senhores, asseguro, minha alma está cheia de tristeza, / Esse sangue devia se espalhar para me fazer crescer: / Venham, lamentem comigo por aquele que eu lamento, / E tenham um olhar sombrio calado: / Farei uma viagem à Terra Santa, / Para lavar esse sangue de minhas mãos culpadas.

REFERÊNCIAS

- BROWN, Peter. *Le renoncement à la chair : virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*. Traduzido por Pierre-Emmanuel Dauzat et Christian Jacob. Paris: Éditions Gallimard, 1995.
- COLLINS, Stephen L. *From divine cosmos to sovereign state*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do Paraíso*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- HONAN, Park. *Shakespeare: uma vida*. 2ª reimpressão. Tradução Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KANTOROWICZ, Ernst H. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- SHAKESPEARE, William. *Complete Works*. Londres: Wordsworth Editions, 2007.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Editado por Harold Jenkins. London: Arden, 1997.
- SHAKESPEARE, William. *Henry V*. London: Penguin, 1994.

SHAKESPEARE, William. *Richard III*. New York: Matheun, 1997.

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

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