

INTERSECÇÕES ENTRE SHAKESPEARE E MAQUIAVEL:

A composição dramática de Ricardo III

INTERSECTIONS BETWEEN SHAKESPEARE AND MACHIAVELLI:

The dramatic composition of Richard III

Junior Cunha¹

UNIOESTE. Toledo, Paraná, Brasil. E-mail: juniorlcunha@hotmail.com.

Resumo: Versa-se sobre o processo de composição dramática do vilão shakespeariano de *Ricardo III* e seu caminho até o poder, identificando intersecções entre a peça de Shakespeare e a obra *O Príncipe*, de Maquiavel. Expõe-se que Ricardo utiliza a dissimulação e manipulação como artifícios para usurpar o trono e, em seu ímpeto pela glória, o personagem é uma expressão dramática do desejo por poder. Argumenta-se que Shakespeare não cria um arquétipo do “vilão deformado”, mas um protagonista que questiona a aparência e a moralidade como condicionantes da ação e, assim, destaca que o poder não reside apenas na ocupação de um cargo, mas também na manipulação simbólica e discursiva. Por fim, apresenta-se que o personagem realiza uma dissonância entre aparência e realidade com seu discurso, aproximando-se das naturezas animais enunciadas em *O Príncipe*. Conclui-se que o aspecto predominante na composição dramática de Ricardo é a negação absoluta da existência e da força da virtude. O personagem vê a si mesmo como o único critério e parâmetro para suas ações: realizar-se está acima de qualquer implicação, seja difamar o próprio irmão, ordenar o assassinato de opositores, ou prender e encomendar a morte de seus sobrinhos ainda crianças.

Palavras-chave: Ambição e desonestidade. Dissimulação e manipulação. Glória política. Luta pelo poder. Virtù e fortuna.

Abstract: This article discusses the dramatic composition process of the Shakespearean villain in *Richard III* and his path to power, identifying intersections between Shakespeare's play and Machiavelli's *The Prince*. It is shown that Richard uses dissimulation and manipulation as devices to usurp the throne and, in his drive for glory, the character is a dramatic expression of the desire for power. It is argued that Shakespeare does not create an archetype of the “deformed villain”, but a protagonist who questions appearance and morality as conditioning factors for action and, thus, highlights that power does not reside only in occupying a position, but also in symbolic and discursive manipulation. Finally, it is shown that the character creates a dissonance between

¹ Doutorando em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Bolsista CAPES).

appearance and reality with his speech, approaching the animal natures enunciated in *The Prince*. It is concluded that the predominant aspect in the dramatic composition of Richard is the absolute denial of the existence and strength of virtue. The character sees himself as the only criterion and parameter for his actions: fulfilling himself is above any implication, be it defaming his own brother, ordering the murder of opponents, or arresting and ordering the death of his nephews while they are still children.

Keywords: Ambition and dishonesty. Dissimulation and manipulation. Political glory. Struggle for power. Virtue and fortune.

INTRODUÇÃO

Os conflitos entre indivíduos, em especial entre governantes e governados, é a matéria constitutiva da política. Pensar a política é ater-se a essas dinâmicas e tensões intrínsecas ao espaço de luta pelo poder: um espaço comum que envolve a todos, mas que é ocupado por atores articulados em interesses fragmentados e particulares. O conflito e o poder são como dois motores que impulsionam os atores de uma sociedade a estabelecerem uma ordem ou romperem com a ordem vigente. Não raras vezes, esse movimento se dá concomitantemente, criando, além de focos de tensões, forças de resistência. Isto, pois, “nenhuma ordem esgota em si mesma todos seus sentidos nem satisfaz as expectativas que os distintos atores têm sobre ela”, como aponta Eduardo Rinesi (2009, p. 26), em sua obra *Política e tragédia: Hamlet, entre Hobbes e Maquiavel*.

Em outros termos, toda ordem estabelecida apresenta fissuras, lacunas, aberturas em que os focos de tensões encontram lugar e se alastram. Com sua obra dramática, Shakespeare representa sobre os palcos (ou em prosas e versos) essas fissuras e coloca seus personagens para explorá-las ou criarem mecanismos de resistência a elas. Todo príncipe, monarca ou figura intimamente ligada ao poder colocada em cena (ou em palavras) por Shakespeare, é um ator da ordem ou da ruptura da ordem. Todos são agentes e vítimas dos conflitos, sujeitos às ações e reações de seus pares. Ao entorno desses personagens, gravitam seus apoiadores, confidentes e executores de suas ordens. Diferentemente dos primeiros, estes agem em nome de uma causa, defendem seus senhores, resistem aos golpes de seus adversários na mesma situação, mas não passam de vítimas impotentes, são apenas joguetes nas mãos dos que têm poder.

Nosso mote no presente estudo é explorar o processo de composição dramática do vilão shakespeariano de *Ricardo III* e seu caminho até o poder, identificando interconexões entre a peça de Shakespeare e a obra *O Príncipe*, de Maquiavel (1996). De acordo com o filósofo florentino, há quatro caminhos para se chegar ao poder: pela *virtù*, pela *fortuna*, pela escolha e consentimento dos cidadãos ou pelas armas — que diferente dos demais caminhos, sempre exigirá violência. O caminho mais árduo é o da *virtù*, mas também é o que oferece menores dificuldades de manutenção

do poder após tê-lo alcançado. Sob o prisma de *O Príncipe*, o personagem-título de *Ricardo III* segue pelo caminho que melhor conhece e que possui maior domínio: o das armas. Ele ordena o assassinato de opositores, manda para a prisão seus concorrentes, forja alianças sob coerção e ameaças, e quem não aceita fazer parte de seu conluio é executado.

O VERÃO GLORIOSO DOS YORKS VS O DESEJO POR PODER

A cena inicial de *Ricardo III* suscita uma série de questões que determinam a percepção que a plateia (ou os leitores) terá do personagem-título ao longo da trama, entre elas: qual o limite do aceitável? Até que ponto pode-se avançar para conquistar o que se almeja? O poder e a glória estão mesmo ao nosso alcance? O ponto crítico dessas questões é que não há respostas definitivas. Cada espectador (ou leitor), conjugando sua época, cultura, formação e história pessoal, estabelecerá um juízo próprio das primeiras palavras do protagonista trágico de *Ricardo III*. Com esse recurso simples, mas eficiente, Shakespeare cativa a plateia (ou os leitores) — que agora quer confirmar seu juízo sobre o personagem —, e simultaneamente cria um vínculo de intimidade entre o espectador (ou leitor) e o seu vilão.

Aproximar a plateia (ou os leitores) de Ricardo, Duque de Gloucester², é crucial para a composição dramática do personagem e para o desenvolvimento da trama. A plateia (ou os leitores), de antemão, precisa saber da capacidade de dissimulação e o quanto o protagonista está disposto a fazer para conquistar o poder. Em seu livro *O homem do renascimento*, Agnes Heller (1982, p. 176) argumenta que Ricardo faz da dissimulação um princípio de vida, uma oposição consciente entre aparência e realidade, um jogo de manipulação. E é precisamente manipulando todos a sua volta que Ricardo usurpa o trono.

Escrever uma tragédia com um vilão como protagonista não é uma tarefa fácil, principalmente por dois fatores: primeiro, porque a queda inevitável do personagem central, característica de toda tragédia, perde sua força dramática — a derrocada do vilão pode ser vista apenas como uma punição ou justiça sendo feita; e, ato contínuo, pode conferir a tragédia um tom moralizante. Mas, ao criar uma relação de proximidade do protagonista trágico com a plateia (ou leitores), Shakespeare conduz o enredo sem incidir em nenhum desses problemas. Na primeira cena de *Ricardo III*, o personagem-título já revela seu desejo pela coroa, admite sua falta de limites para tanto, reconhece sua ampla autonomia, assume o papel que desempenhará voluntariamente ao longo da trama e celebra seu total desprendimento de quaisquer preceitos éticos.

² O personagem assume a coroa apenas no quarto ato, tornando-se Ricardo III.

Logo de início, na abertura da peça, Shakespeare conduz seu vilão em um monólogo que envolve a plateia (ou os leitores). Esse primeiro monólogo de Ricardo pode ser dividido em três partes: na primeira, ele apresenta uma contextualização acurada da trama e tece uma crítica aos seus pares, que se afastaram da guerra para se entregarem a prazeres; em seguida, o vilão se autodescreve à plateia (ou aos leitores); e, por fim, confessa suas artimanhas e esboça seus planos para o futuro. A primeira parte começa de forma poética, com um jogo de palavras:

Agora, o *inverno* de nosso *desgosto*
Fez-se verão glorioso pelo sol de York,
E as nuvens que cobriam nossa casa
'Stão todas enterradas no oceano.
Nossas fronteiras ostentam as coroas
Da glória, os braços erguem-se em estátua;
O alarma foi mudado em bons encontros;
As marchas, em compasso de alegria.
E a guerra — com o semblante transformado —,
Em vez de galopar corcéis hirsutos
Para aterrar as almas do inimigo,
Vai saltitar no quarto de uma dama
Ao lascivo tanger de um alaúde (R3 1.1.1-13, *italico* nosso).

Shakespeare escreve *Ricardo III* (1592-1593) logo em seguida de suas três peças sobre Henrique VI (1591-1592), conjunto conhecido como *Primeira tetralogia*. *Ricardo II* (1594-1596), duas peças sobre Henrique IV (1596-1598) e uma sobre Henrique V (1599) formam o que se chama de *Segunda tetralogia*. Nesses dois conjuntos, ainda que escritos cronologicamente ao inverso, Shakespeare dramatiza o governo de seis reis imediatamente sucessórios³. O plano de fundo e o elo entre todas as tramas é um episódio significativo na história da Inglaterra: a Guerra das Duas Rosas, um conflito civil marcado por traições, usurpações e batalhas sangrentas. A principal causa do conflito foi a disputada dinástica pela coroa inglesa entre os Lancasters e os Yorks.

O início de *Ricardo III* se dá em um hiato de paz, com Eduardo IV, irmão de Ricardo, ocupando o trono após os intensos embates retratados em *Henrique VI, Parte 3*. O trocadilho de Ricardo nos primeiros versos é lapidar: além de ser um dos filhos (*son*) da casa de York, o emblema real de Eduardo é o sol (*sun*) — e um dos infelizes passatempo de Ricardo é precisamente ver sua

³ Como fonte histórica, Shakespeare utiliza, sobretudo, as *Chronicles of England, Scotland and Ireland*, de Raphael Holinshed, publicada em 1577.

sobra ao “sol” (cf. R3 1.1.26). As circunstâncias da paz, entretanto, são tão amargas quanto fel para Ricardo. O célebre trecho de o *Leviatã*, onde é dito haver na natureza humana três causas principais para a discórdia — “primeiro, a competição; em segundo lugar, a desconfiança; em terceiro, a glória” (Hobbes, 2020, p. 119) —, poderia ter sido inspirado na situação inicial de Ricardo em sua peça homônima.

Desde *Henrique VI, Parte 3*, além de disputar a coroa com os Lancasters, jogando com sua capacidade de dissimulação, mostrando-se de um modo para os demais personagens e de outro à plateia (ou aos leitores), Ricardo compete asquerosamente com seus irmãos, Eduardo IV e George, Duque de Clarence. Na cena cinco do quinto, o filho de Henrique VI, rei pela casa de Lancaster, com o trono usurpado pelos Yorks, é capturado após a Batalha de Tewkesbury e levado perante Eduardo IV. Ele enfrenta Eduardo e seus irmãos com ousadia e provocações. Após o intenso confronto, os três irmãos de York o matam em um ato de brutalidade em que as tendências violentas e a ambição de Ricardo se destacam: traços que se intensificam em *Ricardo III*. Claramente determinado a eliminar a estirpe dos Lancasters, após assassinar o Príncipe Eduardo, Ricardo esboça um golpe mortal contra a sua mãe, a Rainha Margaret, mas é contido por Eduardo, seu irmão. Ao ser contido, Ricardo muda seu alvo: sozinho, ele marcha até a Torre de Londres, onde Henrique VI está aprisionado. Após apunhalar mortalmente o rei destituído, em outro monólogo contundente, Ricardo se declara contra seus irmãos:

Cuidado, Clarence; estás na minha luz,
Mas eu farei teu dia escurecer;
Espalharei no ar tais profecias
Que Eduardo lhe terá medo mortal,
E eu te mato, pr’acabar o medo.
O Rei Henrique e o filho já se foram;
É a vez de Clarence e, depois, o resto (3H6 5.6.82-88).

Se a competição de Ricardo vem desde *Henrique VI, Parte 3*, a desconfiança também. Ao ser cúmplice do assassinato do Príncipe Eduardo e logo se apressar para também eliminar a Rainha Margaret e Rei Henrique, o personagem está em consonância com palavras de Maquiavel, em *O Príncipe* (1996, p. 10): “os homens devem ou ser mimados ou aniquilados, porque, se é verdade que podem vingar-se das ofensas leves, das grandes não o podem; por isso, a ofensa que se fizer a um homem deverá ser de tal ordem que não se tema a vingança”. Já em sua peça homônima, os principais alvos da desconfiança de Ricardo é a rainha Elizabeth, seus filhos e seus irmãos. Nas palavras de Ricardo, todos “rebotinhos carreiristas” (R3 1.3.52).

Antes de se casar com Eduardo IV e ser alçada ao posto de Rainha, além de viúva, Elizabeth não pertencia à nobreza. A ascensão social de Elizabeth, de seus filhos e irmãos é vista com maus olhos por Ricardo: “Se João-Ninguém tornou-se um cavaleiro, / Há muitos cavaleiros João-Ninguém” (R3 1.3.73-74). No início da trama, Eduardo está gravemente doente, com isso, como se a evidente perversão da nobreza não fosse o bastante, o personagem-título desconfia da proximidade de Elizabeth e dos “João-Ninguém” com o rei. Em outras palavras, em seu pretenso caminho até à coroa, além de Eduardo e Clarence, os “rebotinhos carreiristas” podem ser mais um obstáculo. E conquistar a coroa, para Ricardo, é sinônimo de glória:

Espero que [o rei] não viva, mas não deve
Morrer antes que George alcance os céus.
Vou atizar seu ódio contra Clarence
Com mentiras e fortes argumentos,
E, se não falho em meu profundo intento,
Clarence não vive nem um dia mais.
Isto feito, que Deus leve Eduardo
E deixe o mundo em glória para mim! (R3 1.1.150-157)

Ao revelar que está disposto a manipular e eliminar quaisquer obstáculos em seu caminho, incluindo seus próprios irmãos, Ricardo mostra à plateia (ou aos leitores) que a glória, para ele, é mais do que apenas reputação, é um domínio absoluto que requer a subversão da ordem política e o sacrifício da vida de terceiros. É um objetivo que exigirá o total comprometimento de suas ações. Com seu protagonista trágico, por meio da linguagem cênica, Shakespeare antecipa Hobbes (1588-1679): Ricardo está em *estado de guerra* contra seus irmãos e contra todos em seu caminho, “porque a guerra não consiste apenas no ato de batalhar ou no ato de lutar, mas se dá durante o *tempo* em que a vontade de lutar se manifesta de modo suficiente” (Hobbes, 2020, p. 119, itálico do autor). Em consonância com a interpretação de Norberto Bobbio (1991, p. 35) da obra *Leviatã*, em seu ímpeto pela glória, o personagem de Shakespeare é uma expressão dramática do “desejo inesgotável de poder”:

Sinteticamente, no *Leviatã*, Hobbes distingue três causas principais de luta: a competição que os homens travam entre si pelo ganho; a desconfiança que os faz lutar pela segurança; e a glória que os faz combater pela reputação. O destaque que ele dá à vanglória entre as paixões geradoras de conflito depende do fato de considerá-la a mais visível manifestação do desejo de poder. Na realidade, o que impulsiona o homem contra o homem é o desejo inesgotável de poder (Bobbio, 1991, p. 35).

Hobbes identifica na vanglória um catalizador para a discórdia humana, pois nela se exprime, de modo patente, o desejo pelo poder. Com seu Ricardo, Shakespeare dramatiza essa dinâmica. O personagem move-se pelo impulso de ascensão, guiado menos pela necessidade ou pelo medo do que pela ambição de poder. Sua busca não é apenas pelo trono, mas também pela reafirmação de sua superioridade em relação aos outros.

UM MALFEITOR QUE SONHA COM A COROA

Na segunda parte do monólogo inicial de Ricardo, Shakespeare utiliza uma crença predominante em sua época e faz com que o seu personagem associe sua ambição pelo poder e sua falta de limites éticos com a sua deformação física. Em seu livro *Por que ler Shakespeare*, Barbara Heliodora (2008, p. 39) aponta que deformidades físicas eram interpretadas como manifestações externas de uma corrupção moral ou espiritual interna. Mas, mesmo se apoiando em sua deformidade como uma justificativa, Ricardo reconhece seu papel ativo em sua consciente deliberação pelo mal/crime:

E eu, sem jeito para o jogo erótico,
Nem para cortejar o próprio espelho;
Que sou rude, e a quem falta a majestade
Do amor para mostrar-me a uma ninfa;
Eu, que não tenho belas proporções,
Malfeito de feições pela malícia
Da vida, *inacabado*, vindo ao mundo
Antes do tempo, quase pelo meio,
E tão fora de moda, *meio coxo*,
Que os cães ladram se deles me aproximo;
Eu, que nesses fraquíssimos momentos
De paz não tenho um doce passatempo
Senão ver minha própria sombra ao sol
E cantar minha própria enfermidade,
Já que não sirvo como doce amante,
Para entreter esses felizes dias
Determinei tornar-me um malfeitor
E odiar os prazeres destes tempos (R3 1.1.14-31, *italico nosso*).

Ricardo reflete a visão de si mesmo como alguém que, por suas *más-feições* — um corpo *inacabado*, *meio coxo*, que inspira repulsa até nos cães —, está excluído das interações sociais e

afetivas que marcam “esses felizes dias” de paz. Sua autoimagem deformada torna-se a base — mas não a determinação — de sua escolha deliberada de abraçar a vilania, transformando sua percepção de inferioridade física em uma justificativa para suas ações. Contudo, na composição dramática do personagem, Shakespeare não cria um arquétipo do “vilão deformado”⁴, mas um protagonista trágico que questiona as intersecções entre aparência, moralidade e ação em um contexto cultural profundamente influenciado por noções medievais⁵.

Seu personagem usa a deformação física como uma justificativa, uma desculpa elaborada, mas não é determinado por ela. Sua deformação moral é fruto de sua escolha, uma opção autônoma e consciente. Ao ser categórico ao expressar “Determinei tornar-me um malfeitor”, Ricardo declara tacitamente que tem ciência do jogo que está prestes a jogar e de suas eventuais consequências. Nessa direção, em suas *Reflexões shakespearianas*, Heliadora (2004, p. 310-311) escreve que nas peças de Shakespeare:

[...] o aspecto mais significativo do comportamento dos que de algum modo violam a lei ou planejam violá-la é a plena consciência do que fazem: não se trata nunca de alguém que desconheça a diferença entre cumprir e desrespeitar a lei; para que haja transgressão é preciso que haja, uma opção clara pelo mal.

Cabe observar que quando se fala em lei/bem ou em crime/mal na obra de Shakespeare, não se trata de uma caracterização superficial, de um bem e mal alegóricos, mas de diferenças subjacentes significativas: o bem está atrelado à conservação e manutenção da ordem política e o mal, à sua corrupção e ruptura (cf. Heliadora, 2004, p. 311). Em *O homem político em Shakespeare*, Heliadora (2005, p. 214) assevera que os personagens shakespearianos bons/positivos são politicamente leais a governantes e Estados e os maus/negativos são usurpadores de coroas ou de direitos; os primeiros agem com lealdade, os segundos são conspiradores; os primeiros representam a ordem, os segundos a desobediência e a rebelião voluntária.

A mitologia grega e o pensamento de Maquiavel são outros elementos utilizados por Shakespeare na composição dramática de Ricardo. Em *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne*, Hugh Grady (2002) defende um período maquiavelista na obra de Shakespeare, de 1595 a 1600.

⁴ José Roberto de Castro Neves, em *Direito e Literatura* (2023, p. 93), escreve que “na tradição das representações de teatro medievais, o malvado na trama vinha, sempre, de alguma forma diferenciado fisicamente. O espectador identificava, de pronto, onde estava o mal. Quando o mal não era representado pelo próprio diabo, os vilões provinham de algum grupo minoritário: o estrangeiro, o negro, o judeu, o deformado, o anão e aí por diante. O primeiro arquivilão shakespeariano foi Aarão, um negro, em *Tito Andrônico*. Depois, o imoral Ricardo III, deformado fisicamente, na peça com seu nome. Em *O mercador de Veneza*, surge um judeu. Nessa tradição, o mal se encontrava no diferente”.

⁵ Em *A natureza política das ações humanas nas primeiras history plays de Shakespeare* (Dias; Cunha, 2024), apresentamos um panorama da confluência entre os preceitos medievais e a efervescência do Renascimento, que marcam a obra de Shakespeare.

E em *Shakespeare and Machiavelli*, Jhon Roe (2002) expõe que o primeiro contato dos concidadãos do dramaturgo com o filósofo florentino se deu em 1576, quando Innocent Gentillet publicou seu *Discours contre Machiavel*⁶. A publicação de Gentillet, que difamava severamente a obra e o autor de *O Príncipe*, foi amplamente difundida na Inglaterra. Já a primeira tradução de *O Príncipe* para a língua inglesa se deu apenas em 1640, mas em 1584 uma tiragem italiana, editada por John Wolfe, começou a circular em Londres. Em seu monólogo na cena dois do terceiro ato de *Henrique VI, Parte 3*, Ricardo também expressa sua ambição pela coroa, refere-se à sua deformidade — física e moral — e menciona nominalmente Maquiavel:

Farei meu céu o sonhar com a coroa,
E viver num inferno aqui na terra
Até a cabeça deste tronco torto
‘Star empalada em coroa de ouro.
[...]
Eu sei sorrir, eu sei matar sorrindo,
Mostrar-me alegre com o que me tortura,
Lavar com falsas lágrimas as faces,
Mudar de rosto a cada situação.
[...]
Sei colorir-me qual camaleão,
Mudar de forma melhor que Proteu,
Ensinar truques a Maquiavel.
Capaz disso, eu não pego essa coroa?
Ora, mesmo mais longe, eu a agarrava (3H6 3.2.167-193).

Tanto em *Henrique VI, Parte 3* como em *Ricardo III*, o que aparece é a interpretação negativa de Gentillet do pensamento de Maquiavel, que é usada por Shakespeare como caracterização e expressão da ambição e desonestidade de Ricardo — e não como a efetiva visão política do filósofo florentino. A menção do nome de Maquiavel imediatamente após a referência a Proteu, deidade grega associada à mudança⁷, também se vincula à interpretação errônea de Gentillet: a habilidade de mudar de forma de Proteu é representada como *virtù*, porém, interpretada

⁶ Título completo da obra: *Anti-Machiavel: Discours sur les moyens de bien gouverner et soutenir en bonne paix un royaume ou autre principauté – contre Machiavel*.

⁷ Homero, no Canto IV da *Odisseia* (2015, p. 83), apresenta Proteu como o “velho marinho”, que possui o dom da profecia, contudo, ele podia assumir qualquer forma que desejasse e apenas revelava suas visões àqueles que conseguissem capturá-lo e prendê-lo, resistindo às suas transformações.

aqui como simples capacidade de adaptação e manipulação. Na leitura de Jan Kott, em *Shakespeare nosso contemporâneo* (2003, p. 56), Ricardo vê tudo e todos como manipuláveis:

Ricardo III compara-se ele próprio a Maquiavel; de fato, ele é o príncipe. Em todo caso, um príncipe que leu *O Príncipe*. Para ele, a política é prática pura, uma arte cuja finalidade é reinar. Ela é amoral, como a arte de construir pontes ou uma lição de esgrima. As paixões humanas, e os próprios homens, são a argila que se pode manipular à vontade. O mundo inteiro é um enorme pedaço de argila que se deixa moldar nas mãos.

A leitura de Kott do personagem shakespeariano é acertada, mas não é precisa. Ricardo é uma expressão do Maquiavel de Gentillet, é um príncipe que leu o *Discours contre Machiavel* e intuiu que indo em sua contramão, estaria mais próximo de conquistar o poder. A concepção de política como prática puramente técnica, desprovida de qualquer juízo moral, não é a apresentada por Maquiavel em *O Príncipe*: embora o pragmatismo político esteja no centro de sua reflexão, não há uma negação absoluta da moralidade, mas uma subordinação desta às exigências da *virtù* e da *fortuna*. Por outro lado, o destaque dado por Shakespeare para a manipulação como método adotado por Ricardo para conquistar o poder coloca em evidência que, no pensamento filosófico-político do dramaturgo, o poder não reside apenas na ocupação de um cargo, mas se materializa por meio da manipulação simbólica e discursiva.

“EU SOU FALSO, SUTIL E TRAIÇOEIRO”, MAS “CEDO ÀS VOSSAS INSTÂNCIAS AFETUOSAS”

Ricardo torna-se efetivamente rei apenas no início do quarto ato e está presente em apenas quinze das vinte e cinco cenas da peça, entrando relativamente tarde em três delas (*cf.* Heliadora, 2005, p. 270), não obstante, o personagem exerce o domínio absoluto sobre a trama e sobre todos ao seu entorno. Em peças posteriores, como em *Otelo* (1601-1603) e em *Rei Lear* (1605-1606), Shakespeare também explora a manipulação como uma ferramenta nas mãos de personagens que não ocupam um cargo, mas que exercem poder sobre os demais por meio da manipulação. Em *Otelo*, Iago semeia dúvidas e ciúmes, corrompe a confiança de Otelo em Desdêmona e desencadeia o desfecho trágico da peça. Em *Rei Lear*, desafiando a hierarquia social e o modelo de valores vigente, ambos baseados na primogenitura e na legitimidade, Edmund manipula seu irmão, seu pai e as filhas de Lear (respectivamente, Edgar, Gloucester, Goneril e Regan).

Há outros dois aspectos em comum entre Edmund, Iago e Ricardo que são pertinentes à nossa análise. Primeiro, todos agem movidos visando a conquista de sinônimos de poder e reputação: Edmund quer as terras que serão herdadas por seu irmão; Iago busca ser promovido a tenente; e Ricardo almeja a coroa. Segundo, logo nas primeiras cenas das respectivas peças, todos

se reconhecem como manipuladores: “Seguindo a ele [Otelo] eu sigo-me a mim mesmo. / Deus sabe que o dever, como o amor, / Não são pra mim. Finjo só pros meus fins”, confidência Iago em *Otelo* (1.1.58-60); “Com esse tolo [Edgar] / Faço o que quero. [...] / Pra mim, quem manipula jamais erra”, declara Edmundo em *Rei Lear* (1.2.153-156); e, na parte final de seu primeiro monólogo, Ricardo confessa:

Armei conspirações, graves perigos,
Profecias de bêbados, libelos,
Para pôr meu irmão Clarence e o rei
Dentro de ódio mortal, um contra o outro.
E se o Rei Eduardo for tão firme
Quanto eu sou falso, sutil e traiçoeiro,
Inda este dia Clarence será preso,
Pois uma profecia diz que “G”
Será o algoz dos filhos de Eduardo (R3 1.1.32-40, itálico nosso).

O trecho deixa claro que Ricardo possui o que Barbara Heliodora, em *Falando de Shakespeare* (1997, p. 26), chama de “uma espécie de prazer no mal [crime], que lhe empresta considerável vitalidade”. O vilão começa seu primeiro monólogo poeticamente, com um jogo de palavras, e o termina do mesmo modo, brincando com o sentido do que diz e do que realmente quer dizer. A ambiguidade proposital dos últimos versos é mais uma amostra da dissonância entre aparência e realidade executada pelo personagem. Com o “G” da profecia criada por ele mesmo, Ricardo faz alusão ao seu irmão George, Duque de Clarence, contudo, trata-se de um artifício retórico auto acusatório: o “G” não é de George, mas de Gloucester, o título de seu próprio ducado.

Não podemos esquecer que Shakespeare é um ator e autor de teatro, portanto, a composição de seu Ricardo é, também, em favor do intérprete que dará vida ao seu vilão. Após contextualizar a trama, autodescrever-se e confessar-se à plateia com o jogo de retórica e persuasão característico do personagem, o ator tem caminho livre para aproveitar todo o “histrionismo” de Ricardo e conduzir o protagonista em suas interações com suas futuras vítimas sem revelar a maldade que o personagem congrega em si (cf. Heliodora, 2005, p. 271). Assim, o encontro de Ricardo com Clarence — que está sendo levado para a prisão da Torre de Londres —, imediatamente após o primeiro monólogo da peça, possui dupla função dramática: primeiro, confirmar o discurso inicial do protagonista; segundo, permitir que, já de início, o ator dê vazão à falsidade, sutileza e traição, que serão utilizadas por Ricardo como caminho ao poder.

O encontro de Ricardo com Clarence também marca o primeiro passo do protagonista trágico em direção à coroa. Na presença de Clarence, Ricardo se apresenta como um irmão

preocupado e solidário: “tua prisão não será longa: / A ti libertarei, ou serei preso / Em teu lugar. Espera e tem paciência” (R3 1.1.118-120). Mas quando novamente diante apenas da plateia (ou do leitor), o personagem se mostra astuto e cínico: “Segue o caminho de onde não se volta, / Ingênuo Clarence! Eu te estimo tanto / Que mando em breve tua alma aos céus” (R3 1.1.118-126). Na cena seguinte, a cena dois do primeiro ato, Ricardo eleva sua astúcia e cinismo à máxima potência para atingir outro de seus intentos para chegar ao trono: conquistar Lady Anne, a viúva do Príncipe Eduardo:

Por que razão matei-lhe o esposo e o pai?
O melhor a fazer, pra compensar,
É tornar-me para ela pai e esposo.
Isso farei, não tanto por amor
Mas por um outro intento, mais secreto,
Que preciso alcançar, ao desposá-la (R3 1.1.159-164).

Nas palavras de Harold Bloom, em *Shakespeare: a invenção do humano* (2001, p. 100), é com uma “mistura de fascínio e terror” que Ricardo corteja Lady Anne. O fato de a ação ocorrer durante o funeral de Henrique VI acentua a intensidade dramática da cena e a ousadia do personagem, que em outra de suas artimanhas retóricas, faz parecer estar profundamente arrependido e transforma o assassinato de Henrique VI e do Príncipe Eduardo em uma demonstração de amor por Lady Anne⁸: “Quem te privou assim de teu marido / Fê-lo para te dar melhor marido” (R3 1.2.144-145).

A terceira manobra de Ricardo, visando o trono, ocorre na cena três do primeiro ato. A cena funciona como uma arena política, com os envolvidos no embate pela coroa articulando ataques e acusações. De início, a Rainha Elizabeth, acompanhada de seu irmão, Lord Rivers, e de seu filho do primeiro casamento, Lord Grey, expressa sua preocupação com a saúde de Eduardo IV e com o futuro de sua família, temendo o surgimento de inimigos dentro da própria corte. O Duque de Buckingham e Lord Stanley, membros antigos da nobreza, entram em cena, e suas interações com a rainha e seus familiares são inicialmente corteses, mas carregadas de subtexto. A tensão se intensifica com a chegada de Ricardo, que sob o disfarce de humildade e lealdade, lança fortes insinuações contra Elizabeth e sua família, acusando-lhes de manipular o rei para obter vantagens pessoais.

⁸ Em *Sobreposições: Shakespeare, Bene e Deleuze em agenciamento* (Dias; Cunha, 2021), apresentamos que na contramão de Shakespeare, em 1977, Carmelo Bene (1937-2002), escreve e encena *Ricardo III o la horrible noche de un guerrero* (2003), um ensaio crítico em que as mulheres são potencializadas e ganham força a cada cena. Em 1981, a montagem de Bene foi adaptada como filme para a TV. A adaptação encontra-se disponível em: https://youtu.be/26mGL_MrZbY.

O clímax da cena ocorre com a entrada de Margaret, rainha-viúva de Henrique VI e representante dos Lancasters na trama de *Ricardo III*. Valendo-se de uma licença poética, uma vez que, historicamente, Margaret foi exilada para a França, Shakespeare a utiliza com função dramática similar à do coro⁹ do teatro grego: ela amaldiçoa Ricardo, Elizabeth e seus familiares, mas também denuncia a hipocrisia e as traições dos nobres que a cercam. Além disso, com Margaret em cena, Shakespeare também coloca em evidência um lembrete do peso de uma guerra e um indicativo das eventuais consequências de um conflito civil — como o que está se projetando.

Malgrado as fortes acusações de Margaret, com sua capacidade de dissimulação, Ricardo consegue reafirmar sua posição ante aos demais personagens, mostrando que, mesmo diante de maldições e acusações diretas, ele mantém o controle da trama. Em *O Príncipe*, Maquiavel (1996, p. 84) alerta sobre a necessidade de quem almeja ou quer manter o poder saber usar bem a natureza animal e aconselha a escolha da raposa e do leão: “porque o leão não tem defesa contra os laços, nem a raposa contra os lobos. Precisa, portanto, ser raposa para conhecer os laços e leão para aterrorizar os lobos”. Ao compor seu Ricardo, Shakespeare vai além do conselho do filósofo florentino, dando ao seu personagem a natureza da raposa, do leão e a do lobo¹⁰. Mais ainda, é o próprio Ricardo quem cria os laços que prendem os demais personagens.

Outro conselho de Maquiavel (1996, p. 85) que Ricardo segue é “parecer, para os que o virem e ouvirem, todo piedade, todo fé, todo integridade, todo humanidade e todo religião”. Todavia, segue-o a partir da interpretação negativa de Innocent Gentillet, ignorando as considerações críticas do filósofo florentino sobre quando e como, além de o efetivo sentido da necessidade de “parecer” clemente, fiel, humano, íntegro e religioso:

[...] debes parecer clemente, fiel, humano, íntegro, religioso — *e sê-lo*, mas com a condição de estares com o ânimo disposto a, quando necessário, não o seres, de modo que possas e saibas como tornar-te o contrário. É preciso entender que um príncipe [...] não pode observar todas aquelas coisas pelas quais os homens são considerados bons, sendo-lhe frequentemente necessário, para manter o poder, agir contra a fé, contra a caridade, contra a humanidade e contra a religião. Precisa, portanto, ter o espírito preparado para voltar-se para onde lhe ordenarem os ventos da fortuna e as variações das coisas e, como disse acima, *não se afastar*

⁹ Na definição de Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro* (2008, p. 73), “Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados. Em sua forma mais geral, o coro é composto por forças (*actantes*) não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores”.

¹⁰ Em *Falando de Shakespeare*, Barbara Heliodora (1997, p. 11-21) destaca a influência da peça *Os Gêmeos*, de Plauto (254 a.C.-184 a.C.), em *A comédia dos erros*, de Shakespeare — peça escrita logo após *Ricardo III*, em 1594. Ao escrever *Ricardo III*, talvez Shakespeare tenha tido contado com *A comédia asnos*, peça de Plauto com o primeiro registro da expressão “o homem é o lobo do homem” — “*lupus est homo homini*” (linha 495) —, consagrada por Thomas Hobbes, em sua obra *Do Cidadão*.

do bem, mas saber entrar no mal, se necessário (Maquiavel, 1996, p. 85, *italico* nosso).

Longe de não se afastar do bem e entrar no mal quando se faz necessário, Ricardo faz diametralmente o oposto: se afasta do mal e entra no bem quando lhe é conveniente. Assim que Margaret e os demais personagens saem de cena, em outro de seus monólogos, Ricardo mostra à plateia (ou aos leitores) seus laços e sua natureza de lobo:

O mal que faço eu mesmo denuncio.
Esses erros secretos que eu espalho
Logo os faço pesar no ombro de outrem.
A Clarence — que de fato eu dei às trevas —
Pranteio junto a tolos que manobro,
Ou seja, Hastings, Derby, Buckingham;
E digo que a rainha e seus comparsas
É que instigam o rei contra o irmão.
Eles o creem; chegam a atihar-me
Pra que me vingue em Rivers, Dorset, Grey:
Eu suspiro, co'um trecho da Escritura,
Digo que Deus nos pede o bem em troca
Do mal; e assim eu visto a vilania
Com farrapos que arranco à própria Bíblia.
Quanto mais peço, mais pareço santo (R3 1.3. 330-344).

Em seguida, Ricardo dá mais um passo em direção à coroa, contratando dois assassinos para matar Clarence, que está aprisionado na Torre de Londres. Além de orquestrar a prisão do irmão e contratar seus carrascos, Ricardo manipula a situação, fazendo parecer que a ordem de execução de Clarence partiu do próprio rei e garantindo que a ordem seja cumprida antes que Eduardo IV tome ciência ou possa intervir. No segundo ato, após a morte de Clarence, Ricardo finge estar chocado e triste com o ocorrido. Distorcendo os fatos para parecer inocente, ele explora a fragilidade da saúde do rei e aponta a rainha e seus familiares como culpados pela morte do irmão. Após a morte de Clarence, Eduardo IV também falece. Imediatamente, Ricardo avança novamente em direção ao trono, implementando artifícios para impedir a coroação dos príncipes herdeiros.

Alegando ser uma medida de segurança, no terceiro ato, Ricardo sugere a necessidade de confinar os filhos de Eduardo IV na Torre de Londres. Com as crianças aprisionadas, ele planta dúvidas sobre a legitimidade dos príncipes e forma uma base de aliados que contestam a sucessão

dos herdeiros do rei e apoiam a sua coroação. Em seu último passo para usurpar o trono, com Buckingham como ator coadjuvante lhe dando apoio, Ricardo encena uma apresentação pública em que finge relutância em aceitar a coroa. Aparentando modéstia, ele emprega sua capacidade de dissimulação para parecer forçado a aceitá-la: “Eu não sou de pedra, / Cedo às vossas instancias afetuosas, / Inda que contra a alma e a consciência” (R3 3.7.229-231). Finalmente, no quarto ato, Ricardo é coroado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compor seu Ricardo valendo-se da falsidade, sutileza e traições como artimanhas para conquistar a coroa, Shakespeare expressa a interpretação “maquiavélica” de Gentillet; mas ao tratar da luta pelo poder em conflito com outros indivíduos e com a moral, o dramaturgo se aproxima do pensamento *stricto sensu* do filósofo florentino. Na análise de Miguel Chaia, em seu artigo *A natureza da política em Shakespeare e Maquiavel* (1995, p. 168), ambos os autores se preocupam com o encontro entre o individual e o coletivo, entre a moral e a política, “pois a forma como se resolve esta equação criará ou não focos de tensões no interior do governo ou entre a multidão”.

Após um longo percurso, Ricardo alcança sua tão sonhada coroa, porém, no início do quarto ato, sua situação não é muito diferente da do início da trama. Para chegar ao poder, subvertendo a ordem política, sacrificando a vida de terceiros e ignorando preceitos éticos, Ricardo criou uma série de “focos de tensões”. Nos atos seguintes, para se firmar no poder, o personagem-título terá que seguir competindo, desconfiando e em busca de glória. As questões suscitadas na primeira cena da trama também seguirão ecoando: qual o limite do aceitável? Até que ponto pode-se avançar para conquistar o que se almeja? O poder e a glória estão mesmo ao nosso alcance?

O caminho de Ricardo até o poder revela outro traço característico na composição dramática do personagem: uma confiança em si mesmo quase inabalável. O preço dessa autoconfiança excessiva é a desconfiança e, mais ainda, o desprezo com todos ao seu entorno. Ricardo vê a si mesmo como o único critério e parâmetro para suas ações: realizar-se está acima de qualquer implicação, seja difamar o próprio irmão, ordenar o assassinato de opositores, ou prender e encomendar a morte de seus sobrinhos ainda crianças. Essa autoconfiança é fruto de sua honestidade consigo mesmo. O personagem sabe que é um ator de improviso, um contador de histórias, adequando sua performance conforme a plateia que lhe assiste. Sua grande descoberta é que pode ser honesto consigo mesmo e ainda assim ser falso, sutil e traiçoeiro com outros.

Além de sua excessiva autoconfiança, o desprezo de Ricardo por todos ao seu redor é alimentado pela convicção de que é o mais capaz, inteligente e corajoso para ocupar o trono. Nas sangrentas batalhas retratadas em *Henrique VI, Parte 3*, Ricardo arriscou a vida e lutou com ferocidade para garantir que a coroa fosse conquistada pelos Yorks, contudo, viu-a ser entregue ao ser irmão Eduardo — alguém que prioriza o prazer ao invés da guerra; que escolhe, ao invés da vingança, fazer as pazes com aqueles que foram cúmplices da morte de seu pai, o Duque de York, e de seu irmão mais novo, Rutland. Ainda pior, na linha de sucessão, Ricardo se vê atrás de seu irmão Clarence — alguém que traiu os Yorks e se juntou aos Lancasters nos eventos narrados em *Henrique VI, Parte 3*.

Somadas todas essas circunstâncias — que formam a raiz de seu desprezo por tudo e todos —, o resultado é a negação absoluta da existência e da força da virtude. Esse aspecto predominante na composição dramática de Ricardo o torna um enganador, perverso e indiferente aos valores humanos. Para ele, o mundo é um lugar desprovido de quaisquer princípios morais, e é exatamente nesse cenário caótico e amoral — criado por ele, para ele — que o personagem se sente à vontade para improvisar, criar histórias e envolver suas vítimas. Ricardo é a expressão shakespeariana da confluência entre as qualidades da natureza da raposa e do leão e os defeitos da natureza do lobo, enunciadas por Maquiavel, em *O Príncipe*.

REFERÊNCIAS

- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOBBIO, Norberto. *Thomas Hobbes*. Trad. Carlos Néelson Coutinho. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- CHAIA, Miguel. A natureza da política em Shakespeare e Maquiavel. In: *Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, 1995. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8853>. Acesso em: 12 fev. 2024.
- DIAS, José; CUNHA, Junior. Sobreposições: Shakespeare, Bene e Deleuze em agenciamento. *Revista PHILIA – Filosofia, Literatura & Arte*, v. 3, n. 1, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2596-0911.110704>. Acesso em: 03 jan. 2025.
- DIAS, José; CUNHA, Junior. A natureza política das ações humanas nas primeiras *history plays* de Shakespeare. In: *O que nos faz pensar*, v. 32, n. 54, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.32334/oqnfp.2024n54a966>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- GRADY, Hugh. *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne: Power and Subjectivity from Richard II to Hamlet*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

- HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- HELIODORA, Barbara. *Reflexões Shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- HELIODORA, Barbara. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008.
- HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Trad. Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Presença, 1982.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- NEVES, José Roberto de Castro. *Direito e literatura: o que os advogados e os juízes fazem com as palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2023.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 2008.
- RINESI, Eduardo. *Política e tragédia: Hamlet, entre Hobbes e Maquiavel*. Trad. M. Encarnación Moya. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- ROE, John. *Shakespeare and Machiavelli*. Cambridge: D. S. Brewer, 2002.
- SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare: teatro completo*. Vol. 1: Tragédias e comédias sombrias. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.
- SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare: teatro completo*. Vol. 3: Peças Históricas. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

Recebido em: 22/06/2025.

Aprovado em: 23/07/2025.