



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 19 - dezembro de 2017

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2017i19p291-303>

Dimensões irônicas em *Ricardo III*, de Shakespeare

Ironic Dimensions in *Richard III*, by William Shakespeare

*Pedro Piccoli Garcia**

RESUMO

Analisa-se, no artigo, as diferentes formas com que a ironia se efetiva em um texto literário. Parte-se do pressuposto de que a ironia configura uma figura de linguagem – uma sentença que anula a si mesma na medida em que orienta o leitor/espectador a rejeitar seu significado literal – quanto oferece uma visão de mundo, na medida em que implica uma postura de negação de uma realidade. À luz dos preceitos de D.C. Muecke e Søren Kierkegaard, busca-se identificar e discutir as dimensões irônicas da peça *Ricardo III*, de William Shakespeare.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia; Dimensões irônicas; Shakespeare; *Ricardo III*

ABSTRACT

In this article, the different ways in which irony takes place in a literary text are analyzed. The initial assumption is that irony is both a figure of speech – a sentence that cancels itself in that it guides the reader/spectator into rejecting its literal meaning – and offers a worldview in that it implies a stance of denial of a reality. In light of the principles set by DC Muecke and Søren Kierkegaard, this paper seeks to identify and discuss the ironic dimensions in the play *Richard III* by William Shakespeare.

KEYWORDS: Irony; Ironic dimensions; Shakespeare; *Richard III*

□ Universidade de Santa Cruz do Sul – Unisc. Programa de Pós-Graduação em Letras – Santa Cruz do Sul – RS – Brasil – pedropiccoligarcia@gmail.com

Introdução

O presente artigo consiste em uma interpretação da peça *Ricardo III*, de William Shakespeare, sob o prisma da ironia. O que buscamos é identificar, na obra, como a ironia se efetiva em diferentes dimensões – tanto como figura de linguagem quanto sob o viés filosófico.

Este percurso iniciará com uma tentativa de conceituar a ironia, bem como discutir as formas como ela pode ser explorada nos textos à luz de alguns autores que se debruçaram sobre o tema. Ainda no campo do exame da bibliografia, buscar-se-á entender o papel da ironia na produção shakespeariana.

Esse arsenal nos permitirá, em um segundo momento, analisar de forma aprofundada a obra, rastreando nela os recortes irônicos e refletindo acerca de seus efeitos.

1 Ironia, uma forma de compreender o mundo

Para fins deste estudo, interessa-nos compreender a ironia tanto como recurso retórico quanto ponto de vista filosófico, uma vez que as duas dimensões estão presentes na obra sobre a qual nos deteremos em nossa análise.

Muecke (1995) dedicou-se a investigar se existe um traço comum isolado, ou um conjunto de semelhanças familiares, que fossem comuns a todos os exemplos de ironia e exclusivos dela – em outras palavras, se haveria uma “essência” da ironia. A conclusão é positiva: o traço fundamental de toda ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência. Não se trata de uma relação de improbabilidade, probabilidade ou equivalência, mas de contraste – ou oposição, contradição, contrariedade, incongruência ou incompatibilidade.

Isso significa que em todo texto carregado de ironia, existem dois significados: um literal expresso (aparência) e um transliteral não expresso, que se opõe ao primeiro e que constitui o genuíno intento do autor (realidade). Assim, ao se valer de uma ironia, o autor propõe um texto de tal maneira ou em tal contexto que induzirá o leitor/espectador a rejeitar o significado literal em favor do significado não expresso. É o que Muecke chama de Ironia Instrumental: situações em que existem a ironia e a pretensão irônica, ou seja, o autor diz alguma coisa para vê-la rejeitada como falsa em favor deste segundo

significado¹. Resume Kierkegaard (2013, p. 247): “[Na ironia] O fenômeno não é a essência, mas o contrário da essência”.

Muecke (1995) pondera, no entanto, que nem toda situação em que a aparência destoa da realidade configura uma ironia. A diferença entre a ironia e a mentira – ou o embuste, a hipocrisia, o equívoco – reside justamente no intento do autor. Quando se mente, o que se busca é que o significado literal expreso, ainda que falso, seja aceito. Quando se ironiza, o que se busca é que o significado literal expreso seja rejeitado em favor de outro.

Nessa mesma linha de pensamento, Kierkegaard (2013) defende que a ironia se diferencia da dissimulação, pois essa possui uma intenção que é um objetivo exterior, estranho a ela mesma. A ironia, continua o autor, também se diferencia da hipocrisia, uma vez que essa situa-se no terreno moral enquanto a ironia situa-se no campo metafísico. Ao irônico não interessa outra coisa que não parecer diferente do que é realmente.

Vê-se, portanto, que, diferentemente de qualquer tipo de logro, a ironia não pressupõe que o leitor/espectador seja enganado. Ao contrário, a ironia se efetiva quando se dá a inversão na compreensão do leitor/espectador, quer dizer, quando ele reconhece que o que deve ser compreendido não é o significado literal expreso, mas o significado não expreso contrastante – em suma, entende que o que está sendo dito é o contrário do que se diz.

Muecke (1995) investigou a prática da ironia e identificou várias e recorrentes formas de efetivá-la. No campo verbal, uma das formas mais comuns é a chamada *concordância irônica*, quando se concorda com o alvo irônico, exaltando seus méritos e minimizando seus defeitos (é como quando, diante de um ato praticado por outrem que reprovamos, reagimos dizendo “Meus parabéns!”). Outra forma é a chamada *ironia por analogia*, quando se revela algo sobre A para revelar algo sobre B, cuja semelhança com A necessita ser inferida (o exemplo citado pelo próprio autor é o romance *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, que se vale de animais para retratar um aspecto da condição humana). Uma terceira forma é a do chamado *ingênuo irônico*, quando um personagem de uma obra não compreende a situação em que está inserido e acaba por revelar as suas contradições ao leitor/espectador.

¹ A chamada *ironia observável* opõe-se à *ironia instrumental*. De acordo com Muecke (1995), essa se dá quando a ironia está apenas potencialmente em uma determinada situação, mas não há um ironista ou pretensão irônica. Assim, para ser efetivada, a ironia depende de um observador que a veja como tal.

O teatro, conforme Muecke (1995), é um vasto campo de aplicação da ironia. O autor entende, inclusive, que há um potencial básico inerente ao drama. Isso se dá, principalmente, na medida em que, em muitos casos, a plateia tem mais conhecimento sobre o que está ocorrendo e o que está por ocorrer do que os próprios personagens, ou parte deles. Diz o autor (p. 92): “Assim como o observador irônico de uma ironia situacional vê a vítima comportar-se numa inconsciência confiante do verdadeiro estado das coisas, assim também, em muitas peças, a plateia saberá do que está ocorrendo mais do que as *dramatis personae*”.

O autor identifica algumas formas de interiorização da ironia em textos dramáticos. Uma delas é a *peça-na-peça* - obras que chamam a atenção, explícita ou implicitamente, para seu *status* de peça, para sua natureza ilusória (ou seja, que se valem de uma estrutura cuja intenção é levar a plateia ao entendimento de que o significado da encenação escapa aos limites dela). Em outros casos, é a personalidade do teatrólogo/diretor que é interiorizada na peça, geralmente na figura de um personagem que, tal qual o criador daquela situação encenada, controla os movimentos dos demais personagens.

Outras formas de efetivação da ironia, prossegue Muecke (1995), se dão com a interiorização metafórica do texto (como um sentido de destino ou fado inevitável, incorporado como sentimento, oráculo, sonho, maldição ou profecia), do ator (quando um personagem ignora sua natureza ou identidade ou a de outro) e da plateia (quando, em determinado momento, um personagem antes inconsciente de sua ignorância adquire uma superioridade semelhante à da plateia em relação aos demais personagens).

Muecke (1995) identificou ainda o que chamou de princípios básicos para tornar eficiente a ironia. O primeiro deles é a *economia*: o ironista usará tão poucos sinais quanto puder para indicar o contraste entre aparência e realidade. Outro é o *alto-contraste*: quanto maior for a disparidade entre o que se diz e o que se quer dizer, maior será a ironia. Um terceiro princípio diz respeito ao *tópico*. Observa o autor (p. 76):

[...] as ironias serão mais ou menos poderosas proporcionalmente à quantidade de capital emocional que o leitor ou o observador investiu na vítima ou no tópico da ironia. [...] as áreas de interesse que mais prontamente geram ironia são, pela mesma razão, as áreas em que se investe mais capital emocional: religião, amor, moralidade, política e história. A razão é, naturalmente, que tais áreas se caracterizam por elementos inerentemente contraditórios: fé e fato, carne e espírito, emoção e razão, eu e o outro, dever-ser e ser, teoria e prática, liberdade e necessidade.

No entanto, para além da aplicação prática da ironia, os autores também se empenharam em analisar se há algum tipo de qualidade, efeito ou sensação especial que está ligada à ironia e que deve fazer parte de sua definição.

Muecke (1995) defende que há, sim, um prazer especial proporcionado pela ironia ao observador/leitor. Esse prazer está associado justamente ao reconhecimento do contraste, à confrontação de duas sentenças coexistentes, mas irreconciliáveis, à compreensão da contradição presente no discurso. Isso significa que o prazer gerado pela ironia – um prazer cômico, diz o autor – reside não na descoberta do significado não expresso, mas na defrontação dessa dupla camada de significação. Na ironia, completa, “[...] desfrutamos daquela curiosa sensação especial de paradoxo, do ambivalente e do ambíguo, do impossível tornado efetivo, de uma dupla realidade contraditória” (p. 65).

Kierkegaard (2013) vai ainda mais fundo nessa reflexão. Segundo o autor, a ironia é uma determinação da subjetividade² e configura sempre um ponto de vista negativo, na medida em que pressupõe a negação de um fenômeno – nega-se o que se diz, em favor do contrário. O ironista é, portanto, alguém que se volta contra a realidade porque essa perdeu a validade para ele. A ironia, porém, não se dirige contra fenômenos isolados, mas, sim, contra toda a realidade dada em certa época e sob certas condições.

É por isso que, para Kierkegaard (2013), há um gozo subjetivo associado à ironia, uma vez que o ironista é livre da realidade à qual se opõe, diferente dos demais. Diz o autor que “[...] a alegria do irônico consiste exatamente em parecer aprisionado naquela mesma fixação que mantém o outro preso” (p. 250). O ironista, entretanto, limita-se a negar a realidade, sem oferecer uma alternativa. Nesse sentido, o autor afirma que a ironia é negatividade infinita absoluta: negatividade porque nega; infinita porque nega a totalidade da existência e não este ou aquele fenômeno isoladamente, e absoluta, porque não estabelece nada, apenas nega e, portanto, o ironista não é um ser superior e, ainda que ciente, segue inserido (e é vítima) na realidade à qual se opõe.

Observa-se que, muito mais do que mera figura de linguagem, a ironia denota uma compreensão de mundo. O ironista assume atitude de oposição em relação à

² Kierkegaard defendeu, não sem ser contestado, que a entrada da ironia no mundo se deu por Sócrates, como decorrência do aparecimento histórico da subjetividade. Para o autor, o ponto de vista do filósofo grego era irônico. Nos séculos seguintes, o conceito de ironia seria revisitado pelos principais sistemas filosóficos.

realidade que não aceita e procura mistificá-la para revelá-la aos demais. É por isso que, nos dizeres de Kierkegaard (2013, p. 256), a ironia “[...] não tem nenhuma intenção, seu objetivo é imanente e ela mesma é uma intenção metafísica. A intenção não é nada mais do que a própria ironia”.

2 Shakespeare, o inventor do humano

A obra elencada como objeto de estudo deste artigo é *Ricardo III*, de William Shakespeare. Não há, no entanto, como passar à análise em si sem alguns breves comentários sobre Shakespeare e a relevância de sua produção. Para tanto, recorreremos a um de seus mais notáveis estudiosos, Harold Bloom.

Nascido no interior da Inglaterra, Shakespeare produziu a maior parte de sua obra em Londres, entre fins do século XVI e início do século XVII. Iniciou a carreira como ator e acabou por se tornar o dramaturgo mais influente de todos os tempos. Da sua obra, restaram até os dias de hoje 38 peças – traduzidas para todos os idiomas modernos e encenadas em todo o mundo –, além de trabalhos em poesia. Faleceu aos 52 anos em 1616.

A importância de Shakespeare, conforme Bloom (1998), equipara-o não apenas aos grandes artistas da história, mas também aos principais pensadores. Assim, filósofos, teólogos e psicólogos seriam todos devedores de Shakespeare – e, em certa medida, discípulos dele. O teórico observa que Shakespeare possuía uma excepcional capacidade de representar personalidades. Com isso, atingiu em seus escritos um nível muito apurado de revelação e compreensão da condição humana. Shakespeare criou “[...] maneiras diversas de representar a mudança no ser humano, alterações essas provocadas não apenas por falhas de caráter ou corrupção, mas também pela vontade própria, pela vulnerabilidade temporal da vontade” (BLOOM, 1998, p. 26).

Bloom atribui a Shakespeare o feito da “invenção do humano”. Entende o autor que, por meio de seus personagens, o dramaturgo inglês foi responsável por tornar-nos conscientes de aspectos da essência da natureza humana que, sem as suas obras, jamais teríamos descoberto. Aliás, o ponto-chave da obra de Shakespeare é, conforme Bloom, o universalismo, global e multicultural: mesmo em tramas datadas e localizadas, Shakespeare aborda o que é inerente à condição humana. “Revisitamos Shakespeare porque dele precisamos; ninguém nos apresenta tanto do mundo pela maioria de nós considerado relevante” (BLOOM, 1998, p. 42).

Bloom se questionou por que os personagens de Shakespeare nos parecem tão reais e como ele conseguia criar tal ilusão de forma tão convincente. A conclusão foi de que Shakespeare detinha uma habilidade única de explorar as fraquezas humanas, ou como os indivíduos vacilam diante de seus próprios ideais ou daqueles instituídos pela sociedade. Sobre isso, conclui o autor (p. 31):

Os ideais, tanto da sociedade como do indivíduo, eram, talvez, mais importantes no mundo de Shakespeare do que no nosso. Leeds Barroll comenta que os ideais renascentistas, fossem cristãos, filosóficos ou ocultistas, enfatizavam necessidade de união entre o pessoal, sempre inotido, e Deus ou o espiritual. Daí decorria uma certa tensão, ou ansiedade, e Shakespeare tornou-se o grande mestre da sondagem do abismo existente entre o ser humano e os seus ideais.

Um dos traços marcantes do texto de Shakespeare é justamente a ironia, a qual Bloom (2001) descreveu como a mais abrangente e dialética de toda a literatura ocidental. Diz ele que nas obras de Shakespeare, ou ao menos em boa parte delas, a apreciação da ironia é imprescindível para que o sentido seja compreendido, tão forte é a sua presença na obra. Lembra de personagens como Hamlet, cujas palavras quase sempre têm significados diferentes dos literais e muitas vezes sugerindo o oposto do que dizem. Aqui, permitimo-nos acrescentar que *Ricardo III* encontra-se no mesmo patamar, como buscaremos mostrar na sequência.

O grande diferencial de Shakespeare é, segundo Bloom (2001), a sua força cognitiva, ou seja, o tanto de significação não expressa que há em seus textos, desafiando os leitores a decifrá-la. Assim, não há como compreender Shakespeare sem que as suas ironias se efetivem para o leitor. Como diz Bloom, a morte da ironia é a morte da leitura.

3 Sobre *Ricardo III*

Escrito entre 1592 e 1593, *Ricardo III* integra a série de dramas shakespearianos que narram episódios da história política da Inglaterra. Estruturada em cinco atos (é um dos textos mais longos de Shakespeare), a obra tem como ponto de partida a Guerra dos Rosas (1455-1485), um confronto civil entre dois ramos da família real, a Casa de York e a Casa Lancaster, que culminou na morte do rei Henrique VI (da Casa Lancaster) e na coroação de Eduardo IV (da Casa de York).

A história acompanha os feitos maquiavélicos de Ricardo, duque de Gloucester e

irmão do novo rei, para eliminar todos os obstáculos que o separam do trono. Obstinado em vestir a coroa, Ricardo, um ser de aparência deformada e corcunda, passa a conspirar contra os sucessores, tramando, bancando assassinatos a sangue frio e manipulando a opinião de todos em seu favor.

Dentre os personagens centrais da trama, além de Ricardo, estão o duque de Clarence, irmão de Ricardo e Eduardo; a rainha Elizabeth, esposa de Eduardo e cunhada de Ricardo; a duquesa de York, mãe de Ricardo, Eduardo e Clarence; a rainha destronada Margareth, esposa de Henrique VI; Lady Anne, viúva do filho de Henrique VI, que também foi morto pelos York na guerra, e o duque de Buckingham, primo de Ricardo e que se torna seu aliado na empreitada traiçoeira.

A partir de uma análise aprofundada do texto, observamos que a ironia, latente da primeira à última linha, se efetiva em diferentes dimensões ao longo da obra. Sobre elas, refletiremos agora.

O herói-vilão e a inconsciência dos personagens em contraste com a consciência do leitor. A dimensão irônica central de *Ricardo III* se efetiva na relação que se estabelece entre leitor/plateia e personagens. O texto começa com Ricardo, o protagonista, expondo despudoradamente os seus planos pérfidos. Como em um diálogo com o leitor/espectador, Ricardo deixa clara a sua intenção (chegar ao trono), bem como a sua disposição de recorrer a toda espécie de ato vil para concretizá-la. Cabe reproduzir um trecho desse diálogo:

[...] uma vez que não posso e não sei agir como um amante, a fim de me ocupar nestes dias de elegância e de eloquência, estou decidido a agir como um canalha e detestar os prazeres fáceis dos dias de hoje. Divisei planos e armei perigosos preparativos, por meio de bêbadas profecias, libelos e sonhos, para colocar meu irmão Clarence e o Rei um contra o outro, em ódio mortal. (SHAKESPEARE, 2007, p. 26).

Percebemos, pois, que Ricardo se apresenta como vilão, e convida o leitor/espectador a acompanhá-lo em sua cruel jornada. O decorrer do texto é intercalado por uma série de outros momentos em que Ricardo e leitor/espectador se veem novamente “sozinhos”, ao que o protagonista segue detalhando a sequência de seus projetos e passos seguintes. Ocorre que, diferentemente do leitor/espectador, os demais personagens da história não têm – ao menos nesse momento inicial –, a ciência das intenções de Ricardo e de que todos os estranhos acontecimentos que começam a se

sucedem são articulados discretamente por ele.

O que se desvela disso é uma situação profundamente irônica. Subvertendo uma tradição formal conhecida como “jornada do herói”, a história é narrada sob o ponto de vista de seu grande vilão, que estabelece com o leitor/plateia uma relação de cumplicidade, na medida em que não esconde dele em nenhum momento as suas pretensões. O leitor/plateia “segue” Ricardo, que é o fio condutor da trama, e não as suas vítimas.

Assim, o público é instado, ainda que plenamente ciente do caráter e dos objetivos do personagem, a torcer por ele, o que é uma posição desconcertante, visto que Ricardo se mostra capaz de feitos como ordenar as mortes do próprio irmão e dos jovens sobrinhos e seduzir a viúva enlutada do homem que ele próprio matou. É admirável como Shakespeare obtém esse efeito mesmo se valendo de um personagem caracterizado por uma verbosidade grosseira, pela postura agressiva e pelo aspecto físico sinistro.

Essa observação vai ao encontro da análise feita por Bloom (1998), que afirmou que a grande originalidade de *Ricardo III* está na “surpreendente intimidade” que o herói-vilão firma com o público e na capacidade de o personagem seduzir o leitor/espectador. Diz o autor (p. 107): “Ricardo nos coopta como torturadores, e dividimos culpa e prazer, sem falar no *frisson* causado pela ideia de passarmos a integrar o contingente das vítimas, caso o corcunda prepotente detecte alguma falha em nossa cumplicidade”.

A ironia dessa situação também reside no fato de, uma vez ciente do que pretende e faz Ricardo, o leitor/espectador se coloca em uma situação de superioridade em relação aos demais personagens. Assim, em situações como quando, após a já descrita passagem de abertura, Ricardo encontra Clarence a caminho da prisão e lamenta a situação do irmão, prometendo agir para salvá-lo, o leitor está ciente de que ele está sendo falso, pois foi o próprio quem convenceu o rei a aprisioná-lo injustamente. Da mesma forma, nas inúmeras vezes em que os personagens se referem a Ricardo como um homem bondoso e leal, não escapa ao leitor que esses estão sendo enganados.

Essa condição se alinha perfeitamente ao que Muecke (1998) considera ironia inerente ao drama: se efetiva quando o conhecimento do público sobre a realidade é maior que o dos personagens. *Ricardo III* explora ao último grau essa potencialidade irônica, uma vez que essa disparidade de consciência se mantém durante quase todo o

texto.

A perspectiva também nos permite inferir por que a obra é poderosa a ponto de um protagonista assumidamente desprezível seduzir o leitor/espectador e fazer dele um “aliado” – o questionamento já feito por Bloom. Ocorre que, a partir do momento em que essa relação se estabelece, o texto também assume a sua dupla significação. Em nenhum momento sai da vista do leitor/espectador que o texto possui, para além de um sentido literal expreso, um sentido transliteral não expreso. Esse eixo é o que vigorará durante toda a leitura. Daí, entende-se, decorre o que Muecke (1998) e Kierkegaard (2013) definiram como um prazer próprio e exclusivo da ironia, que se dá justamente na defrontação com as duas realidades coexistentes no texto.

Interiorização da ironia pelo criador. Uma vez que o leitor/espectador está ciente dos intentos de Ricardo, compreende-se, desde o princípio, que todo o desenrolar da trama é articulado artificialmente por ação dele. Na medida em que engana os demais personagens com sua falsa honestidade, Ricardo acaba por manipular os acontecimentos, que são todos arquitetados, criados por ele. É assim quando consegue convencer o rei a levar o irmão Clarence à prisão, e lá patrocina seu assassinato; ou então quando, após a morte do rei, consegue engendrar uma situação que permite a captura (e posterior assassinato) de parentes da rainha Elizabeth, os quais o tinham até então como aliado.

O que percebemos, portanto, é o que Muecke (1998) chamou de interiorização da ironia pelo criador. É como se fosse Ricardo, e não Shakespeare, quem controlasse os movimentos de todos os personagens e determinasse o suceder dos fatos que compõem a história. Vale reproduzir mais um diálogo de Ricardo com o leitor/espectador, em que esse poder fica evidente, bem como o seu cinismo em relação aos demais personagens:

Cometo as injustiças e sou o primeiro a denunciá-las em altos brados. Os danos secretos que invento, eu os coloco sob as intensas acusações de terceiros. Por Clarence, a quem eu, realmente, joguei na escuridão, derramo lágrimas perante vários e crédulos simplórios, quais sejam: Derby, Hastings, Buckingham. E digo a eles que são a Rainha e seus aliados que estão atizando o Rei contra o Duque meu irmão. Agora eles acreditam e, ademais, estimulam-me a procurar vingança junto a Rivers, Dorset, Grey. Mas então eu suspiro e, com um trecho das Escrituras, digo-lhes que Deus nos pede que façamos o bem sempre que nos fizerem o mal. E assim vou vestindo minha canalhice nua com antigos clichês daqui e dali, roubados dos textos sagrados, e fico parecendo um santo, quando na maior parte do tempo faço o papel do diabo. (SHAKESPEARE, 2007, p. 58).

Uma passagem emblemática nesse sentido é quando Ricardo, após já ter eliminado a maioria dos sucessores que o separavam da coroa, consegue induzir o prefeito de Londres a implorar a ele que assuma o trono. Em uma circunstância cômica aos olhos do observador consciente, visto que toda a situação foi minuciosamente planejada pelo protagonista, Ricardo finge resistir à ideia de se tornar rei, diz-se não preparado e não interessado na coroação e só aceita após muita insistência, alegando estar fazendo um sacrifício em nome da Inglaterra.

Também é interessante observar que, a partir de determinado momento, Ricardo perde esse poder de controle sobre os demais personagens, bem como sobre os fatos e seu suceder. Isso se dá quando a todos já está clara a sua perversidade e insurge um movimento para derrubá-lo. A perda desse controle é o que conduzirá ao desfecho da trama.

Ironias verbais. Não se pode deixar de observar, embora não resida aqui a força irônica essencial de *Ricardo III*, que os diálogos travados entre os personagens durante todo o texto – em boa parte marcados por trocas de acusações, ofensas e xingamentos – contêm inúmeros exemplos de ironias verbais. Nesse caso, e com base na sistematização de Muecke (1998), a pretensão irônica parte dos próprios personagens, que dizem algo diferente do que querem dizer, e são eles também os alvos das ironias.

A título de exemplo, pode-se citar um diálogo entre Ricardo e Clarence, quando o primeiro arquiteta, sem o conhecimento do segundo, a morte do irmão. Após Clarence deixar a cena, Ricardo dispara: “Vá, trilhe o seu caminho do qual você não retornará jamais. É simples, meu desprezioso Clarence, eu te amo tanto que meu desejo é em breve enviar tua alma para o céu... se os céus quiserem aceitar o presente de nossas mãos” (SHAKESPEARE, 2007, p. 30).

A ironia como visão de mundo de Shakespeare. As dimensões irônicas identificadas em *Ricardo III* até o momento configuram figuras retóricas presentes no texto. Há, porém, uma força irônica que se revela na visão de mundo e da condição humana que está impregnada na obra.

Nesse ponto, é preciso recordar Kierkegaard (2013) e sua afirmação de que a ironia é uma postura de negação à totalidade de uma realidade estabelecida em certa época.

Para além da aplicação textual da ironia, o que nos parece latente é uma atitude absolutamente irônica de Shakespeare em relação aos fatos históricos dramatizados por ele na obra. O que a história nos revela aos poucos é que, embora Ricardo fosse um

traidor sanguinário, todos os personagens encontram-se, em alguma medida, em conflito com a própria moral e com a moral vigente na sociedade; e há um forte contraste entre o que falam e pregam diante dos demais e a maneira como agem. Em parte, é o próprio Ricardo quem traz isso à tona quando se vale de fraquezas dos personagens para manipular uns contra os outros.

Em outra parte, são os próprios personagens que se denunciam corrompidos pelo desejo de poder e dinheiro. Vale aqui reproduzir um diálogo inevitavelmente cômico, em que os dois homens contratados por Ricardo para matar Clarence se veem diante da vítima e, por um momento, um deles vacila:

PRIMEIRO ASSASSINO – E como é que você está se sentindo agora?

SEGUNDO ASSASSINO – Ainda sinto dentro de mim alguns resquícios de consciência.

PRIMEIRO ASSASSINO – Lembre-se de nossa recompensa, quando a coisa estiver feita.

SEGUNDO ASSASSINO – Pelas chagas de Cristo, ele morre! Eu tinha me esquecido da recompensa.

PRIMEIRO ASSASSINO – Mas, onde está a sua consciência agora?

PRIMEIRO ASSASSINO – Ah, na bolsa do Duque de Gloucester.

(SHAKESPEARE, 2007, p. 64).

Assim, Shakespeare se volta, no nosso entender, contra a realidade retratada na obra, em uma postura de negação que é o grande significado transliteral não expresso do texto. Shakespeare parece perceber a falência de um sistema político corrupto e violento em que não há limites para a disputa pelo poder, e o quanto isso reverbera danosamente na sociedade (vide as passagens em que cidadãos comentam o que ocorre no reino e, em dado momento, um se diz inconformado, porém impotente diante daquilo) e nos indivíduos (por exemplo, o sofrimento das personagens mães que têm seus filhos assassinados pela trama política).

Ricardo é o símbolo de uma realidade estabelecida da qual Shakespeare se liberta sem, contudo, propor uma alternativa a ela. Também é daí que decorre a comicidade e o caráter sedutor do texto, apesar da dramaticidade dos eventos descritos: o olhar por trás deles é, acima de tudo, essencialmente irônico. Resta aqui referendada a incrível capacidade de Shakespeare de revelar a natureza humana, tal como definiu Bloom (1998), a eterna separação entre a ação humana e os seus ideais.

Mais do que isso, Shakespeare parece perceber a grande ironia da vida, na medida em que Ricardo, após levar a cabo toda a sua maquiavélica matemática, é

vencido e morto. O controle que ele acreditava ter sobre a própria vida, o próprio destino e o destino de seu país – do qual o leitor/espectador também é convencido – era na verdade limitado e ele jamais poderia evitar o desfecho que o esperava.

Considerações finais

A análise aqui empreendida mostrou que a ironia pode se desvelar em uma obra em dimensões que extrapolam o seu emprego como figura de linguagem, e denotam uma visão da condição humana e uma postura em relação ao mundo. Não é por acaso que alguns consideram que as grandes obras da literatura universal têm em comum o caráter irônico – o que, não raro, é difícil compreender em uma leitura superficial.

Buscamos demonstrar que *Ricardo III* é um exemplo de obra que encontra justamente na ironia a sua força cognitiva, e que a ela se atribui o prazer gerado no leitor/espectador pelo texto, à primeira vista incompreensível. Referendou-se, por fim, a postura essencialmente irônica de Shakespeare, já identificada por seus principais estudiosos, e o quanto a ironia lhe serve como instrumento para revelar tão profundamente a condição humana.

REFERÊNCIAS

BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

_____. *Como e por que ler*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KIERKEGAARD, S. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Douglas Colin. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SHAKESPEARE, W. *Ricardo III*. Trad. Beatriz Viégas-Farias. Porto Alegre: L&PM, 2007.

Data de submissão: 06/07/2016

Data de aprovação: 15/05/2017