

SABEDORIA E LOUCURA. SOBRE A DERROCADA DE LEAR

Pedro Süssekind

Resumo: Proponho neste ensaio uma interpretação da tragédia shakespeariana *Rei Lear* de acordo com uma dialética entre sabedoria e loucura, delineada a partir de duas referências teóricas: os livros *História da loucura*, de Michel Foucault, e *Elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam. Essa dialética, que marca a trajetória do protagonista, ganha expressão especialmente nas falas do seu bobo da corte, personagem responsável por refletir, em registro satírico, sobre o erro trágico que leva o velho rei a uma situação na qual sabedoria, tolice e loucura aparecem como elementos inseparáveis.

Palavras-chave: Shakespeare; Foucault; Erasmo; loucura; velhice; sabedoria.

Abstract: I propose in this essay an interpretation of the Shakespearean tragedy *King Lear* according to a dialectic between wisdom and madness, outlined from two theoretical references: the books *The History of Madness* by Michel Foucault, and *In Praise of Folly* by Erasmus of Rotterdam. This dialectic, which marks the protagonist's trajectory, is particularly expressed through the speeches of his court jester, a character responsible for reflecting, in a satirical register, on the tragic mistake that leads the old king to a situation in which wisdom, folly, and madness appear as inseparable elements.

Keywords: Shakespeare; Foucault; Erasmus; madness; old age; wisdom.

Pedro Süssekind é nascido no Rio de Janeiro em 1973 e Professor Titular do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense e pesquisador do CNPQ. Doutorou-se em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2005, após um estágio de pesquisa no Departamento de Literatura Comparada da Freie Universität, em Berlim. Integra o Centro de Estudos em Estética e Filosofia da Arte e o Laboratório de Estudos Renascentistas. Entre suas publicações, que incluem textos ficcionais, ensaios e traduções, destacam-se os livros *Shakespeare, o gênio original* (2008), *Teoria do fim da arte* (2017), *Hamlet e a filosofia* (2021) e *O mar, o rio e a tempestade. Sobre Homero, Guimarães Rosa e Shakespeare* (2024).

SABEDORIA E LOUCURA. SOBRE A DERROCADA DE LEAR

Pedro Süssekind

1.

Considero que Shakespeare expôs, em *Rei Lear*, a relação entre diferentes aspectos da experiência da loucura que se revelam nas manifestações artísticas e teóricas de sua época. A peça articula uma visão cósmica da vanidade e da mortalidade do homem, que constitui um elemento trágico, com uma sátira moral, encarada como abordagem crítica do saber humano. Mas ela também evidencia o contraste entre uma explicação religiosa da loucura, vista como possessão demoníaca, e um discurso médico sobre os distúrbios mentais ou emocionais e as formas de curá-los.

A base para minha consideração se encontra na análise genealógica feita por Michel Foucault em seu livro *História da loucura*, de 1961. *Rei Lear* é uma das obras mencionadas pelo autor, junto com *Dom Quixote*, para destacar as noções que precederam, no início da época moderna, a ideia de que a loucura deve ser diagnosticada como doença mental, tratada com remédios e encarceramento (Foucault, 1978, p. 89). Essa ideia começou a se consolidar ao longo dos séculos XVI e XVII, contrariando uma noção anterior, pré-científica, que remete ao contexto religioso e filosófico do período renascentista. A fim de descrever o modo como os loucos eram encarados antes da consolidação do discurso psiquiátrico, Foucault comenta as experiências que os associavam a temas clássicos e medievais. Ligadas, “obstinadamente, a todas as experiências maiores da Renascença”, as representações artísticas explorariam o “tema cristão segundo o qual o mundo é uma loucura aos olhos de Deus” (*ibid.* p. 12). Mas, por outro lado, com a retomada do ceticismo antigo nos debates religiosos e epistemológicos, a loucura se tornou também uma das formas da própria da razão (*ibid.*, p. 36).

Acompanhando a reconstituição feita por Foucault, relembro que, no final da Idade Média, os loucos eram personagens presentes tanto em festas populares quanto nas artes plásticas e na literatura: em sátiras, contos, peças, gravuras e pinturas. Sua existência errante, já que eles eram muitas vezes expulsos das cidades e confiados a grupos de peregrinos, deu origem a uma alegoria que se destacou no imaginário do norte da Europa: a da Nau dos Loucos, tal como apresentada no poema satírico de Sebastian Brant de 1497, por exemplo, ou no conhecido quadro de Hieronymus Bosch, pintado pouco depois disso. Foucault indica, nessa alegoria, uma correlação entre a água e a loucura que manifesta a ambiguidade da condição humana (Foucault, 1978, p. 18).

Nas festas populares da tradição medieval, os cortejos dos vícios e fraquezas eram conduzidos pela personagem da Loucura. Como representação dessa experiência cultural, as formas ameaçadoras e bestiais daqueles cortejos se multiplicaram nas figuras oníricas das pinturas de artistas como Bosch, Brueghel e Dürer. A loucura tinha, nesse contexto, o sentido de um saber acerca da crueldade da natureza, com sua desordem e seu furor incontroláveis, ou acerca da *vanitas*, noção que articula a vaidade e o vazio que fazem parte da experiência da brevidade da vida terrena, em contraste com a eternidade dos castigos infernais ou da bem-aventurança celestial.

A essa “experiência cósmica da loucura”, que se manifestava tanto nas festas populares quanto na iconografia, Foucault opõe outra vertente que se desenvolveu a partir do século XVI. O humanismo renascentista descreveria “uma experiência crítica” da loucura, “na distância intransponível da ironia” (*ibid.*, p. 31). O melhor exemplo dessa vertente é o livro *Elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam, que estudo é mencionado em *História da loucura* e que foi avaliado por Mikhail Bakhtin como a apoteose, em pleno Renascimento, da “longa tradição paródica e semiparódica da literatura cômica da Idade Média” (Bakhtin, 1987, p. 13).

Nessa obra de 1509, estruturada como uma declamação feita pela própria Loucura, encontra-se uma sátira da pretensão humana de sabedoria. Em registro cômico, Erasmo aborda temas religiosos, éticos e políticos, para compor um discurso no qual somos convencidos de que a loucura constitui um elemento necessário no acesso ao saber e à felicidade. Desse modo, a irracionalidade, a ignorância e o absurdo se integram ao plano discursivo e possibilitam um exame crítico que põe em xeque os dogmas e as doutrinas tradicionalmente aceitos como conhecimentos verdadeiros.

Segundo Foucault, no *Elogio da loucura*, nada lembra as intensas “ameaças de invasão que assombravam a imaginação dos pintores”. Erasmo elogia o espetáculo de um “mundo calmo”, que é “facilmente dominado” como objeto de riso dos sábios. De acordo com essa perspectiva, “a loucura só tem sentido e valor no próprio campo da razão”, como uma “forma paradoxal na qual pode tomar consciência de si mesma” (Foucault, 1978, p. 39).

Haveria, então, duas vertentes contrárias na concepção renascentista. As artes plásticas revelam, de acordo com o autor, “uma Nau dos Loucos cheia de rostos furiosos que aos poucos mergulha na noite do mundo, entre paisagens que falam da estranha alquimia dos saberes, das surdas ameaças da bestialidade e do fim dos tempos” (*ibid.*, p. 32). Por outro lado, na filosofia e na literatura surgiria “uma Nau dos Loucos que constitui, para os prudentes, a Odisseia exemplar e didática dos defeitos humanos”. Foucault constata: “Este confronto entre a consciência crítica e a experiência trágica anima tudo o que pôde ser sentido sobre a loucura e formulado a seu respeito no começo da Renascença” (*ibid.*, p. 34).

2.

Em um estudo sobre a cultura retórica do renascimento, Peter Mack considera Desidério Erasmo, conhecido como Erasmo de Rotterdam, “o mais proeminente intelectual europeu do início do século XVI” (Mack, 2011, p. 76). Pela repercussão de seus trabalhos na área da Educação e da Retórica, ele foi chamado de “preceptor da Europa”, “príncipe das belas letras” e “sumo sacerdote das ciências humanas” (Cf. Erasmo, 2013a, p. 10). Por outro lado, em função de suas críticas às práticas da Igreja, foi acusado de ter gestado o ovo que Lutero chocou, embora não tenha apoiado a Reforma Protestante.

Richard Popkin toma a obra de Erasmo como ponto de partida para um estudo acerca da retomada do ceticismo na modernidade, não por se tratar do primeiro autor a reintroduzir os argumentos da escola cética antiga, mas porque ele faz uma “defesa cética da fé” em seu debate com Lutero (Popkin, 2000, p. 26). O conflito doutrinário da Reforma e da Contrarreforma, exemplificado pela controvérsia entre os dois autores, criou uma crise no Cristianismo, em um período no qual a política, a moralidade e o conhecimento estavam subordinados à religião. E o ceticismo se tornou, nesse contexto de disputa religiosa, tanto uma arma para minar a autoridade do adversário, quanto um rótulo pejorativo que atribuía a este a ideia de falta de fundamento.

Para concluir essa digressão sobre Erasmo, chamo atenção para um dos principais elementos dos debates intelectuais no contexto renascentista: a retomada da tradição clássica. A atitude cética de Erasmo, na controvérsia com Lutero, teve como base essa retomada, com destaque para a influência de Cícero, autor que muitos humanistas dos séculos XV e XVI consideravam como único modelo digno de ser imitado (Cf. Erasmo, 2013b). Um livro desse filósofo e retórico romano, *Academica*, foi uma das primeiras referências para o resgate do ceticismo na modernidade.

Considero que a filiação de Erasmo ao ceticismo acadêmico, sob a influência de Cícero, pode ser identificada no *Elogio da loucura*, livro no qual as pretensões de saber dos eruditos são ridicularizadas. Essa filiação está por trás da comicidade satírica que ataca os dogmas tradicionais da religião, da moral e do conhecimento. Louvando a ignorância e a tolice em detrimento da sabedoria, a oradora Loucura toma explicitamente o partido dos céticos acadêmicos: “é tanta a obscuridade e a variedade de tudo o que é humano que não se pode conhecer nada claramente, como meus queridos acadêmicos afirmaram corretamente, eles que são, dentre todos os filósofos, os menos pretensiosos” (Erasmo, 2013a, pp. 108, 109).

Ora, “sem Erasmo, não haveria Shakespeare”, conforme declarou Emrys Jones em estudo sobre as influências que podem ser identificadas na obra do dramaturgo (Jones, 1977, p. 13). A intenção do crítico era ressaltar sua dívida em relação a um dos autores mais lidos do século XVI, referência central nos debates em torno do humanismo renascentista e da reforma protestante.

Como observa James Cafferty, *Elogio da loucura* foi o “mais famoso e influente trabalho” de Erasmo, uma obra que teve dezenas de edições e, em meados do século XVI, já tinha sido traduzida para diversas línguas, entre elas o inglês. A proeminência de Erasmo entre os humanistas e a ampla circulação desse tratado, em latim e inglês, indicariam que ele foi “lido e absorvido por Shakespeare” (Cafferty, 2014, p. 5).

Com sua reflexão sobre a proximidade entre sabedoria e tolice, *Elogio da loucura* é uma influência que diz respeito tanto ao uso retórico da sátira, quanto à discussão sobre as fontes do ceticismo de personagens shakespearianos. Mais do que isso, segundo Jonathan Bate, o tratado constitui “o melhor precedente para a fascinação de Shakespeare” com a figura do “bobo sábio”, capaz de dizer por meio de ironias as verdades que os demais personagens escondem dos príncipes (Bate, 2001, p. 1). O ensaio em que Bate faz essa afirmação é dedicado justamente a *Rei Lear*, peça na qual se encontra o melhor exemplo do uso dessa figura no teatro shakespeariano.

3.

Para retomar o assunto do início deste texto, avalio que, em *Rei Lear*, o primeiro sinal da loucura do protagonista é mostrado logo na cena inicial, que gira em torno da decisão do rei de dividir o reino entre as herdeiras a fim de aliviar sua idade “das preocupações e dos negócios”. Ele pretende se “despojar da autoridade, da posse das terras e das preocupações do Estado”, mas guardar “o nome e todas as honras da realeza” (Shakespeare, 2022, I,1, p. 23 e p. 31).¹ Desse modo, poderia gozar os anos que lhe restam sem fardos, acompanhado por um séquito de cem cavaleiros, morando a cada mês em um dos castelos concedidos junto com as terras e as preocupações.

Tem lugar uma insólita competição afetiva em que as três filhas devem mostrar qual delas ama mais o pai, a fim de receberem as partes correspondentes da herança. E o principal evento dessa cena é o conflito provocado pela recusa da caçula Cordélia, atitude que faz Lear deserdá-la depois de um ataque de fúria. A impressão de que tanto a reação desproporcional quanto a decisão política de dividir o reino são ideias insensatas ganha voz, em seguida, nas falas de um dos nobres presentes, o conde de Kent. Enfrentando o rei com palavras duras, ele afirma que toda aquela cerimônia é, no fundo, uma manifestação de loucura:

[...] Kent precisa ser rude
Quando Lear enlouquece. O que está fazendo, velho?
Julgas que o dever tem medo de dar o alerta
Quando o poder cede à bajulação? A honra se alia à sinceridade
Quando a realeza cai em desatino (I, 1, p. 31).

¹ Todas as citações da peça serão feitas a partir da tradução de Rodrigo Lacerda publicada pela Editora 34 em 2022. Serão indicados entre parêntese o ato, em algarismos romanos, a cena, em algarismos arábicos, e a página dessa edição.

Noto que estão em jogo nessa fala séries de oposições mantidas em tensão durante as cenas seguintes: o contraste entre honra e sinceridade, entre razão e desatino, entre dever e bajulação.

Portanto, no ponto inicial da catástrofe de Lear já está registrado, na fala do conde, um diagnóstico do problema do protagonista: sua fúria foi causada pela loucura decorrente da senilidade. Trata-se, ainda segundo Kent, de uma “doença imunda” (I, 1, p. 33). Esse diagnóstico é confirmado depois pelo diálogo entre as herdeiras Goneril e Regan, pois a primeira afirma que a decisão do pai de expulsar Cordélia, sua preferida, lhe parece fruto do “juízo deficiente” de uma velhice imprevisível. Sua interlocutora concorda que se trata da “doença da idade” e acrescenta, ainda, que Lear sempre foi dado a rompantes. Então a irmã mais velha responde com um prognóstico: “temos de esperar da sua velhice não só as imperfeições já enraizadas no temperamento, mas, com elas, os caprichos erráticos que os anos enfermos e coléricos hão de trazer” (I, 1, pp. 45, 47).

As duas filhas se mostram preocupadas com os caprichos do pai porque, a partir do momento em que ele abriu mão de suas responsabilidades, pretende viver sob os cuidados delas. Com isso, os possíveis problemas de comportamento de Lear serão encarados como atitudes de um filho mimado pelo qual ambas terão de se responsabilizar.

4.

Quando Lear se comporta, em sua segunda infância, como criança mimada que as herdeiras passam a repreender, quem revela a insanidade de seu erro inicial é o bobo da corte. Considero que a introdução desse personagem não só acrescenta um elemento de comicidade à história, mas também serve para abordar, sob uma perspectiva irônica, o tema da loucura.

Um dos argumentos empregados por Erasmo no *Elogio da loucura* é o de que a sabedoria, com sua gravidade, não leva necessariamente a uma vida feliz, pois o riso e o prazer estão mais próximos da ignorância e da tolice. Para ilustrar essa oposição entre a gravidade do saber e a leveza da felicidade, a Loucura comenta o caso dos bobos da corte e dos loucos “que fazem a delícia dos mais altos reis, a tal ponto que alguns não são capazes nem de almoçar, nem de passear, nem de passar uma hora sem eles” (Erasmo, 2013a, p. 91).

A preferência dos reis pelos bobos e loucos estaria ligada, portanto, ao prazer que eles proporcionam, com “brincadeiras, risos, gargalhadas, diversões”, enquanto os sábios falam de coisas tristes e dolorosas, arranhando os “ouvidos delicados” dos soberanos com alguma verdade. No entanto, são os bobos muitas vezes os únicos que conseguem ser

sinceros, “simples e verdadeiros”, uma vez que os homens sérios, pretensamente sábios, costumam ser meros adutores, que dizem sempre o que os soberanos querem ouvir. Segundo Erasmo: “Pois assim é, de fato: a verdade é odiosa para os reis. Mas isso mesmo depõe admiravelmente a favor de meus desmiolados: deles, os príncipes ouvem com prazer não apenas a verdade, mas até mesmo censuras abertas” (*ibid.*, p. 92).

Bobos da corte eram recorrentes no teatro elisabetano, com a função de comentar de modo sarcástico as atitudes dos outros personagens. Shakespeare já tinha criado personagens de destaque com essa função, como o Touchstone de *Como gostais* (1599) e o Feste de *Noite de Reis* (1601). Eles falam da correlação entre sabedoria e bobice, entre sinceridade e ironia. E, em *Rei Lear*, essa correlação é um dos temas que mais aparecem nas ironias do Bobo (designado apenas assim, sem nome próprio).

Cabe a esse personagem cômico, por meio de gracejos, dizer as verdades que os demais não podem ou não têm interesse em revelar. O que está em jogo, nesse caso, me parece ser uma oposição entre sinceridade e falsidade que já se encontrava nas atitudes das filhas durante o episódio do teste de amor. Pois as declarações de Goneril e Regan, correspondendo ao que seu pai queria ouvir, são falas adutoras, ditas para garantir a herança. A própria Cordélia comenta isso ao explicar para seu pretendente, o rei da França, o motivo de ter sido deserdada e não contar mais com um dote: a “carência daquilo que me torna mais rica / Um olhar de eterno pedinte e uma tal língua / Que me alegre de não possuir” (I, 1, p. 39).

Mas considero que a sinceridade do Bobo não se opõe apenas às falsidades das filhas adutoras, como também, conforme ensina a Loucura no Elogio de Erasmo, à veracidade dos que dizem alguma coisa diferente do que os reis querem ouvir. Esse segundo contraste fica evidente quando se compara a reação de Lear às falas de Kent, na primeira cena, com o comportamento do protagonista quando surge o Bobo. O conde tinha sido exilado por dizer verdades dolorosas, justificando sua descortesia como um dever que não poderia se calar “quando o poder se curva à bajulação” (I, 1, p. 31.). Ora, ao entrar em cena, o Bobo retoma de modo jocoso aquilo mesmo que Kent tinha dito ao rei seriamente.

Para reforçar o contraste, naquele momento o conde participa do diálogo, já que tinha adotado um disfarce para ajudar seu senhor. Então o Bobo lhe entrega seu chapéu e afirma que poderia contratá-lo, dando a entender que quem vai servir a um rei tem duas opções: ser um adutor sorridente ou um bobo da corte.

As zombarias dirigidas a Lear em seguida expressam um questionamento de suas decisões, e a comicidade das falas não esconde a amargura do Bobo. No diálogo com Lear diante de Kent, ele formula a mesma avaliação feita antes pelo conde: de que exilar Cordélia e dividir o reino entre as outras filhas era uma loucura e uma tolice. Ele chega a insinuar que Lear, depois de dar tudo o que tinha para as herdeiras, deveria usar, ele sim, o chapéu de bobo. Então o rei, que reagira a Kent com a ameaça “Não te coloques entre o dragão e sua ira!” (I,1, p. 29), para depois bani-lo sob pena de morte, responde ao gracejo

do Bobo com uma advertência mais branda: “Olha lá, moleque... o chicote!”. Ao que seu interlocutor replica: “A verdade é um cão que se prende no canil [...]”. (I, 4, pp. 81, 83).

Entendo a réplica como uma lição a respeito daquilo que a Loucura ensina no tratado de Erasmo: os bobos são os únicos que conseguem ser sinceros diante dos reis, para quem a verdade é odiosa. A conversa gira em torno dos atributos de sabedoria e bobice, juízo e falta de juízo. Quando o protagonista entra em conflito com Goneril e decide procurar abrigo na casa de Regan, o Bobo zomba dessa decisão, já que a segunda filha iria tratá-lo da mesma maneira que a primeira. Ele conclui, então, que Lear daria um ótimo bobo. Mas, como acrescenta: “Se fosses o meu bobo, Vovô, eu te daria uma surra por ter ficado velho antes do tempo.” Surpreso, Lear pergunta “Como assim?”, para então ouvir a resposta: “Não deverias ter ficado velho antes de ficares sábio” (I, 5, p. 109).

5.

Um tema presente no *Elogio da loucura* que interessou especialmente a Shakespeare foi a associação da loucura com a velhice, considerada como segunda infância que restitui aos homens de idade avançada o prazer do esquecimento. A Loucura argumenta que, se um velho delira, é por concessão dela, pois com isso vai “se livrando daquelas aflitivas preocupações pelas quais o sábio é atormentado”. Sob essa perspectiva satírica, o ancião delirante, que volta a “fazer papel de bobo”, torna-se um “agradável companheiro de copo” e pode ser feliz, sem “tédio de viver e sem percepção da morte” (Erasmo, 2013a, pp. 52, 53).

Em *Rei Lear*, essa correlação entre sabedoria, loucura e tolice é formulada pelo Bobo, entre os argumentos mordazes de sua crítica ao plano de Lear de abandonar todas as suas responsabilidades e viver uma aposentadoria sob os cuidados das filhas. A inversão de papéis entre o bobo e o rei é satirizada em forma de uma canção que começa com os versos “Bobos decaem por aí afora / Pois todo sábio é palermão”. De novo, em vez de reagir com fúria, como fizera diante da recusa de Cordélia ou das críticas de Kent, Lear apenas pergunta: “Quando aprendeste tantas canções, moleque?”. E o Bobo, em sua resposta, expõe a condição de seu velho senhor como se ele fosse uma criança mimada: “desde que fizeste de tuas filhas tuas mães; pois quando lhe entregaste o cetro, e abaixaste as próprias calças...” (I, 4, p. 87).

Na terceira cena da peça, que mostra as consequências da cerimônia inicial de divisão do reino, o Bobo é uma peça-chave no conflito entre Lear e sua filha. A cena começa com uma pergunta de Goneril a um mordomo: “Meu pai bateu em meu fidalgo porque repreendeu o bobo?” (I, 3, p. 67). Ela encara o gesto como uma afronta, e o tom de sua fala evidencia bobo?” (I, 3, p. 67). Ela encara o gesto como uma afronta, e o tom de sua fala evidencia que a bela declaração de amor da cena inicial era apenas uma fórmula retórica, planejada para obter a herança. Sem demonstrar afeto pelo pai, Goneril o considera um “velho tonto, / Que ainda pretende exercer os poderes / Que ele próprio transferiu”. Essa reflexão sobre a autoridade leva a filha a diagnosticar: “Velhos tolos são de novo bebês; em vez

de agrados / Precisam de limites [...]” (I, 3, p. 69).

A noção de que a velhice é uma segunda infância está associada, portanto, a uma outra inversão de papéis, uma vez que Lear transformou suas filhas em mães e, abrindo mão da autoridade que tinha como pai, será castigado por elas como um filho mimado caso não se comporte.² O conflito do protagonista com as herdeiras, na primeira parte da peça, me parece elaborar exatamente essa inversão de papéis. Goneril repreende o pai por dar guarida a seus companheiros insolentes, argumentando que “tal erro não escaparia à censura” e mencionando uma providência necessária. A repreensão gera, no pai, perplexidade em relação aos papéis invertidos, que sinalizam uma crise de identidade: “Vós sois nossa filha?”, Lear pergunta. logo depois:

Quem aqui sabe quem eu sou? Não sou Lear.
Lear não anda assim? Não fala assim? Onde estão seus olhos?
Ou sua razão fraqueja ou seu discernimento
Entrou em letargia... Há! Acordei agora? Não creio?
Quem pode me dizer quem sou? (I, 4, p. 91)

Além de indicar o processo de enlouquecimento ligado à senilidade, a fala revela o quanto Lear estava iludido em relação à filha de quem esperava o amor incondicional declarado durante a cerimônia de divisão do reino.

Em *O ceticismo trágico de Shakespeare*, Millicent Bell chama a atenção para a dramatização de um questionamento das identidades dos personagens, portanto daquilo que constitui seu “eu” [*self*]. O centro desse questionamento diz respeito justamente à fala do protagonista que acabo de citar, expressão mais direta de “um processo que remove, camada por camada, a certeza de ser um si mesmo [*being oneself*] que sustenta a vida” (Bell, 2002, pp. 154, 155). Ora, esse processo não só tem uma dimensão metateatral, porque questiona os papéis que cada um representa em sua vida social, mas também remete a um tema político muito discutido na época de Shakespeare: a concepção jurídica dos “dois corpos” do rei (*ibid.*, p. 159). Este seria dotado de uma parte mortal, falível, e de uma imortal, por ser um representante de Deus no mundo terreno. A perda da confiança que sustenta a afirmação de uma identidade própria leva Lear à perda também da noção da identidade dos outros, vistas como papéis enganosos e dubitáveis, o que abre caminho para a constatação uma compreensão da natureza humana despojada de todas as construções sociais e de todos os dogmas morais.

² Essa conversão das filhas em mães foi explorada pela crítica Janet Adelman, em seu livro *Mães sufocantes: fantasias de origem maternal nas peças de Shakespeare*, de 1992.

6.

O início de *Rei Lear* é marcado pela fúria do personagem dirigida a sua filha mais nova, quando ela se recusa a lhe dirigir uma fala bajuladora e, assim, a participar da competição afetiva para obter sua herança. Um segundo ataque de fúria de Lear ocorre na quarta cena, depois que Goneril, a filha mais velha, anuncia a tal providência para corrigir o comportamento de homens “desordeiros, vulgares e atrevidos” que, com a aprovação de seu líder, estava fazendo o “palácio respeitável” que ela tinha herdado parecer mais “uma taverna ou um prostíbulo”. Exigindo que o pai “idoso e venerando” seja também “sábio”, ela propõe como “remédio instantâneo” diminuir um pouco o seu séquito. Em resposta, Lear lhe dirige palavras duras, manda selarem os seus cavalos e reunirem seus companheiros, pois ainda tem outra filha, e não vai mais importunar a “bastarda sem coração” que o repreendeu (I, 4, p. 93).

Assim como no discurso grandiloquente dirigido à filha mais nova na primeira cena da tragédia, a segunda demonstração de fúria invoca divindades e forças naturais. Mas, no caso de Goneril, a reação não pode mais ser expressa em termos quantitativos, por meio do castigo que, no caso de Cordélia, consistiu na retirada de sua parte na herança. Como a filha mais velha já herdou sua parte na divisão do reino, a intenção de renegá-la vem acompanhado apenas de uma maldição:

Ouve, Natureza, ouve; deusa querida, ouve:
Não leves adiante o plano, se pretendias
Tornar infértil essa criatura.
[aponta para Goneril]
Impregna a esterilidade em seu ventre,
Resseca seus órgãos reprodutivos,
E que jamais brote de seu corpo degradado
Um filho para honrá-la. Se ela tiver que dar à luz,
Que a criança a faça sofrer [...] (I, 4, p. 97).

O castigo de Goneril seria, portanto, tornar-se incapaz de gerar um filho ou, se o gerar, o de ter um filho ingrato que a faça sofrer como Lear está sofrendo naquele momento. Segundo uma avaliação de inspiração freudiana, ao dizer isso quando renega a filha, me parece que o pai está lamentando a perda daquilo que ele mesmo desejava ser, pois pretendia fazer o papel de filho sob os cuidados das herdeiras que deveriam amá-lo como mães zelosas.

Mais adiante na peça, quando as duas filhas-vilãs se unem para confrontar o pai, mais uma vez cabe a ele, de modo explícito, o papel de filho mimado que recebe um castigo. Lear se queixa do comportamento de Goneril, em busca de apoio e acolhimento por parte de Regan, mas é repreendido pela segunda filha. Em vez de abrigá-lo em seu castelo, ela chama atenção para a fragilidade de sua condição, com a natureza “a um passo do próprio limite”, e exige que ele retorne ao local de onde viera para pedir desculpas a Goneril, e lhe diga que estava errado (II, 4, p. 165). Ela expõe, assim, a situação efetiva de seu interlocutor, que, reconhecendo-se velho, vulnerável e desabrigado, suplica de joelhos por roupa, cama e comida.

Desse modo, as filhas que deveriam representar alternadamente o papel de mãe não oferecem o ansiado amor incondicional prometido na cena inicial, e sim a repreensão como exercício de autoridade. Se elas consideram o pai “de novo um bebê”, conforme a definição de Goneril, é porque ele “precisa de limites quando é abusado” (I, 3, p. 69).

No diálogo que encerra esse conflito, as injúrias passionais vociferadas por Lear se contrapõem à frieza da argumentação das duas filhas, que condicionam o abrigo nos castelos a diminuições no número dos seguidores do pai. Desprovido de um teto, despojado de seus companheiros, destituído da condição que tinha previsto ao dividir o reino, o velho protagonista se revolta contra a autoridade que ele mesmo concedeu ao tornar Goneril e Regan suas guardiãs.

Nesse momento que consolida a derrocada de Lear, uma tempestade se anuncia. No entanto, mesmo sabendo disso, as herdeiras determinam que o castelo é pequeno demais para receber o velho e seu séquito. No papel de autoridade materna, Regan sentencia que “para os homens teimosos / Os sofrimentos que granjeiam contra si mesmos / Devem servir de professores” (II, 4, p. 181), antes de mandar que tranquem as portas, deixando lá fora, exposto às intempéries, o velho Lear.

Portanto, em vez de afeto, o que as filhas têm para dar ao pai é essa pedagogia do castigo, voltada para corrigir o comportamento infantil. Em seu derradeiro ataque de fúria, ele as chama de “feiticeiras perversas” enquanto ouve o som de um trovão que anuncia a tempestade. E, antes de sair de cena, Lear prevê: “Ai, bobo [*fool*], vou enlouquecer [*go mad*]!”. Goneril, por sua vez, ao avaliar que a culpa de ficar desabrigado é do próprio pai, conclui: “Agora deve sentir o gosto de sua loucura [*folly*]” (II, 4, p. 179). Os sinônimos usados reforçam, a meu ver, a articulação entre duas manifestações da loucura: *madness*, a perda do juízo temida por Lear, e *folly*, termo ligado a *fool* (bobo).

7.

No século XVI, o modelo medieval religioso de explicação da loucura foi contestado por um discurso médico, segundo o qual os distúrbios de comportamento eram doenças, tinham causas fisiológicas e poderiam ser curados. Essa forma de explicação pode ser exemplificada nos tratados sobre a melancolia, a “bile negra” (tradução dos termos *cholé* e *mélas*), identificada como causadora de transtornos mentais e emocionais.

Em *História da loucura*, Foucault menciona um livro de 1563, Sobre os truques dos demônios, no qual os comportamentos delirantes dos loucos já eram considerados como sintomas de doença mental. Seu autor, Johann Weyer, um médico holandês que era também um estudioso de demonologia, questionava a concepção de que os transtornos de comportamento seriam sinais de possessão demoníaca. Ele defendia a ideia de que a loucura podia ser causada não por espíritos ou seres sobrenaturais, mas por um “humor melancólico” nos cérebros. (Cf. Foucault, 1978, p. 290). A base dessa explicação era a

tradicional doutrina dos humores, herdada dos gregos, que ligava as doenças ao desequilíbrio dos fluidos corporais. A bile negra (melancolia, *mélas cholé*) influenciava as emoções e a organização do pensamento, por isso o termo “melancolia” passou a designar, em sentido derivado, a própria manifestação de insanidade emocional e mental.

Essa doutrina médica se desenvolveu na Inglaterra da época de Shakespeare, como se pode constatar em livros como o *Tratado de melancolia* (1586), do médico Timothy Bright, e *A anatomia da melancolia* (1621), de Robert Burton. O primeiro pode ter sido consultado pelo dramaturgo, já que era a obra de referência sobre o tema quando foram criados personagens de traços melancólicos como Jaques, de *Como gostais*, e Hamlet. Já o segundo livro, publicado cinco anos após a morte de Shakespeare, menciona uma de suas peças como exemplo.³ Embora faça uma consideração médica, identificando causas e sintomas da insanidade, Burton inclui em seu tratado também uma longa digressão “sobre a natureza dos espíritos, anjos maus ou demônios, e como eles causam melancolia” (Burton, 2013, v. ii, p. 77-106).

Considero que o contraste entre essas duas formas de explicações concorrentes, a médica e a religiosa, fica explícito em *Rei Lear*. O personagem Pobre Tom, disfarce de Edgar como mendigo, representa a associação entre o louco e o possuído. Já Lear passa por um processo durante o qual é possível identificar uma série de causas de ordem fisiológica, em consonância com a abordagem médica. A primeira dessas causas é a própria idade avançada, pois a velhice era um dos fatores que podiam levar à loucura.

Um capítulo de *Anatomia da melancolia* é dedicado ao tema “Velhice, uma causa”. Burton considera que os velhos, quando perdem suas capacidades mentais saudáveis, chegam a um ponto em que “não conseguem gerenciar seus bens, por causa das enfermidades mais comuns incidentes sobre sua idade” – uma observação que poderia ser aplicada ao caso de Lear. Além disso, o texto retoma a ideia de segunda infância, igualmente aplicável ao personagem irascível que tem ataques de fúria a cada vez que se vê contrariado. Segundo Burton, os velhos que perdem o juízo são “cheios de dores, sofrimento e aflição, novamente crianças, idiotas, são rudes muitas vezes ao sentar-se à mesa, falam sozinhos, são irosos, rabugentos [...], teimosos, supersticiosos, presunçosos, arrogantes, admirados de si próprios [...]” (Burton, 2013, v. II, p. 117).

Ora, o velho Lear, reconhecendo sua fragilidade e o impacto dos choques emocionais a que estava exposto, expressa diversas vezes seu temor de perder a razão. No início da peça, depois que Goneril o contraria e provoca sua fúria, ele diz: “Oh, Lear, Lear, Lear! [batendo na cabeça] / Bate no portão que deixou tua loucura entrar / E teu querido juízo sair” (I, 4, p. 95). Mais tarde, em uma das últimas falas do primeiro ato, ele faz um pedido desesperado ao Bobo e a Kent, seus acompanhantes: “Oh, céus, que eu não fique louco; louco não!” (I, 5, p. 109).

³ Debatido até hoje, o uso do tratado de Bright por Shakespeare foi sugerido já em 1894, por Richard Loening. (Cf. O’Sullivan, 1926, pp. 667-679). *A anatomia da melancolia* menciona personagens de *Muito barulho por nada* (Terceira partição, Seção 2, Memb. 2, Subseção 4).

Mas o temor de perder o juízo acaba por se concretizar depois do conflito de Lear com as filhas no terceiro ato, quando ele reconhece que “este é o caminho da loucura” (III, 4, p. 203) e, no decorrer da cena, passa a falar coisas sem nexos. A partir de então, ele confundirá o real e a fantasia, não reconhecerá mais seus interlocutores e conversará com pessoas imaginárias. Em certo momento, Edgar e Gloucester o encontram num bosque, coroados com flores silvestres, falando sozinho. Ele diz, por exemplo: “Eis aí teu soldo, em moeda sonante. Aquele sujeito segura o arco feito um espantalho; flexiona o arco na medida da flecha. Vede! Vede, um ratinho! Quietos, quietos; este pedaço de queijo torrado vai resolver. Eis minha manopla, desafio um gigante [...]” (IV, 6, p. 303).

No entanto, em meio a falas como essa, o delírio ainda se prende ao tema da ingratidão, identificada como causa. Ao encontrar Gloucester, Lear julga estar vendo “Goneril com a barba branca”, e acusa suas filhas de o terem bajulado como cães, mas não terem palavra. “Disseram-me que eu era tudo”, ele comenta antes de concluir: “é mentira. Eu não sou imune às febres” (IV, 6, p. 303).

Nesse encontro, o conde já está cego, mas Lear insiste que ele leia um escrito imaginário. Quando seu interlocutor argumenta que não pode ver as palavras, pois só lhe restam os buracos das órbitas, ele responde: “Estás louco? O homem pode ver sem os olhos como anda o mundo. Olha com os ouvidos”. Em seguida, Lear discursa sobre a situação que Gloucester deveria enxergar, refletindo sobre a justiça e a injustiça com sentenças como: “no exercício de um cargo, até um cão é obedecido”, ou: “Cobre o pecado de ouro, e a forte lança da justiça se parte, inofensiva!” (IV, 6, p. 309).

Ao avaliar o sentido da loucura na época de Shakespeare, Foucault faz uma afirmação que, a meu ver, poderia remeter a essa cena do encontro dos velhos Lear e Gloucester: “Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade” (1978, p. 19). Em outras palavras, como já ensinava Erasmo, a loucura é uma espécie de saber. Consciente disso, depois de ouvir o discurso que encerra o comovente diálogo entre os dois pais arruinados – o cego e o louco –, Edgar comenta num aparte: “Verdade e incoerência se misturam! / Quanta razão na loucura!”. Como que para confirmar isso, Lear afinal reconhece o velho amigo Gloucester e, depois de oferecer seus olhos emprestados para que este possa chorar seu infortúnio, reforça a noção de que a velhice é uma segunda infância por meio de uma observação metateatral: “Ao nascer, choramos por chegar / A este grande palco dos bobos” (IV, 6, pp. 309, 311).

A conversa é interrompida pela entrada em cena de homens mandados por Cordélia, cujo exército está acampado ali perto. Eles tentam segurar Lear, que reage pedindo para trazerem um cirurgião, pois foi ferido no cérebro. Assim como as “febres” mencionadas numa fala anterior, a imagem desse ferimento remete à explicação médica e fisiológica da loucura. Chamo atenção, assim, para o fato de que o delírio do protagonista aparece como condição passageira, com causas definidas, e há um processo de cura na cena do

reencontro com a filha mais nova. Shakespeare evidencia essa compreensão médica da loucura no momento em que Cordélia envia seus homens para acharem o pai. Ela pergunta: “O que pode a ciência humana / Para restaurar-lhe a sanidade perdida?” (IV, 4, p. 283). Seu interlocutor, um fidalgo que se comporta como médico, confirma que há meios para curar o delirante, seguindo as orientações da medicina de que o repouso e os cuidados de familiares queridos eram alguns dos tratamentos necessários para pessoas acometidas de melancolia.

Pois bem, a cena do reencontro entre pai e filha confirma esse diagnóstico. Lear está dormindo, e Cordélia suplica aos “deuses bondosos” que curem a “grande ferida em sua natureza violada”, alinhando os sentidos dissonantes do pai “que voltou a ser criança” (IV, 7, p. 327). O fidalgo que na cena anterior recomendara repouso deve, segundo ela, orientar-se por seu conhecimento. Cordélia identifica então as causas da insanidade do pai, oferecendo o remédio de seus lábios como restauração do “males feitos à Vossa majestade / Por minhas brutas irmãs”, ao expô-lo a “ventanias furiosas” para “lutar com o trovão, profundo e apavorante” (IV, 7, p. 329).

Quando Lear acorda, ela lhe pergunta “Como estais, meu nobre senhor? O que sentis Vossa Majestade?”, devolvendo-lhe a condição inicial de rei. A princípio, ele a enxerga como um espírito que o estaria tirando da tumba e tem dificuldade em reconhecê-la, mas, em seguida, despertando aos poucos, dá mostras de entender quem é e onde está: “Sou um velho tolo e orgulhoso / Que já passa dos oitenta, nem uma hora mais ou menos; / E, para ser sincero, / temo não estar em perfeito juízo. [...]”. Por fim, o reconhecimento da filha é o passo final para o restabelecimento anunciado: “Não zombeis de mim, / Pois, se me entendo por gente, eu diria que esta dama / É minha filha Cordélia” (IV, 7, p. 331).

Constato que o fidalgo-médico, ao orientar Cordélia, poderia ter tirado suas recomendações do *Tratado de melancolia*, de Timothy Bright. No final do livro, quando discute a cura da condição melancólica, o autor menciona o repouso como auxiliar no tratamento. Ele recomenda também o uso de música alegre, depois dedica os últimos capítulos a descrever substâncias que podem evitar o excesso da bile negra (Bright, 1940, p. 247 e p. 256). Na peça, para que Lear recobre o juízo, o fidalgo recomenda repouso e menciona essências que podem ser empregadas, depois recomenda “Músicos, tocai mais alto!” (IV, 7, p. 327) quando orienta a filha a ficar perto do pai enquanto o acordam. Mas o *Tratado de melancolia* afirma que também é necessário remover as “causas externas” da doença, substituindo-as por elementos contrários, capazes de engendrar um humor equilibrado (Bright, 1940, p. 269). No caso de Lear, as causas são o desamparo e o tratamento cruel das filhas ingratas, compensadas agora pelo perdão e pelo amor piedoso que Cordélia oferece.

8.

No auge do processo de enlouquecimento de Lear, Shakespeare criou um diálogo entre as diferentes manifestações da loucura presentes da peça. Entrecruzando as tramas paralelas das famílias de Lear e de Gloucester, o dramaturgo situou a perda do juízo do protagonista justamente quando ele se encontra com Pobre Tom, disfarce adotado por Edgar, filho legítimo do conde, para escapar do plano de seu irmão, o bastardo Edmund, que o incriminara. Nesse encontro, o sinal de que a insanidade se instalou é a identificação de Lear com o outro louco, o mendigo lunático que fala sobre demônios e bestas.

A oposição entre a pompa aristocrática e a miséria plebeia é um dos grandes temas da segunda parte da peça, abordado sob a perspectiva dos personagens nobres que perderam sua condição anterior de riqueza e fausto para uma situação de absoluta precariedade. Desabrigado, exposto às intempéries e decaído da condição de rei, ápice da hierarquia humana, Lear agora se dá conta da situação em que vivem os desgraçados que ocupam o estrato mais baixo da sociedade, até então excluídos de sua compreensão do reino que ele antes governava.

Encarnando os miseráveis do reino, Pobre Tom, um mendigo envolto em farrapos, surge em cena dizendo coisas sem nexos que giram em torno dos temas da animalidade e da possessão demoníaca. Mas a reação do protagonista é inesperada, pois em vez de se apavorar como o Bobo, ou considerar que está diante de um homem enlouquecido, ele pergunta: “Ora, será que as filhas o deixaram nesse estado?” (III, 4, p. 207).

Destaco, portanto, uma identificação entre os dois loucos que se encontram. Ao deparar com Pobre Tom nu, desprotegido da força da tempestade, Lear avalia que a única explicação para aquela miséria absoluta é ele também ter sido traído pelas filhas. Ninguém consegue convencê-lo de que seu interlocutor, cujas falas desatinadas não o surpreendem, nem sequer tem filhas. Ele sentencia: “nada, senão filhas insensíveis / Rebaixaria a tal ponto a natureza” (III, 4, p. 207). E, na sequência da cena, chega a se identificar de tal maneira com o miserável, que quer arrancar as próprias roupas para andar nu, apesar do temporal.

Como afirma o Bobo nessa situação caótica: “A noite fria nos transformará a todos em bobos e loucos” (III, 4, p. 209), previsão que o diálogo entre Pobre Tom e Lear parece confirmar. Após mencionar “Belzebu, o Coisa-ruim língua de trapo”, Edgar, disfarçado, se mostra como um bicho, expondo sua posição fronteira entre o humano e o animal. Ele afirma que “come a rã nadadora, o sapo, o girino, a lagartixa e a salamandra”, e “quando o Coisa-ruim vem com força, come salada de estrume, engole rato velho e cachorro morto” (III, 4, p. 213). Mas essa descrição abjeta de uma animalidade associada à possessão demoníaca não faz Lear julgar Pobre Tom como um louco, e sim como um sábio. Quando os outros tentam afastá-lo do mendigo, ele diz: “Primeiro deixa eu falar com este filósofo” (III, 4, p. 215).

Por um lado, trata-se de uma demonstração da insanidade do protagonista, que confunde o louco com um sábio. Mas, por outro lado, Shakespeare me parece remeter aqui, de maneira satírica, à escola cínica da Antiguidade clássica, que ensinava o despojamento de todos os bens materiais para alcançar a felicidade, de modo que Lear, ao reconhecer o miserável nu como um filósofo, não deixa de ter razão: de fato, sua condição é semelhante à de Diógenes (Cf. Bate, 2001, p. 3).

Ora, essa associação do louco com o filósofo pode ser compreendida, a meu ver, como uma retomada da dialética de loucura e sabedoria que vinha sendo elaborada desde o início da peça. Segundo Foucault, no início da época moderna o imaginário da loucura era repleto de uma bestialidade simbólica:

...é o animal, agora, que vai espreitar o homem, apoderar-se dele e revelar-lhe sua própria verdade. Os animais impossíveis, oriundos de uma imaginação enlouquecida, tornaram-se a natureza secreta do homem, e quando no juízo final o pecador aparece em sua nudez hedionda, percebe-se que ele ostenta o rosto monstruoso de um animal delirante (1978, p. 25).

O trecho poderia ter como referência artística o diálogo que mencionei entre Lear e Pobre Tom. Ainda de acordo com a *História da loucura*, a animalidade fascinava o mundo renascentista com sua desordem, sua riqueza de monstruosas impossibilidades que era revelada pela loucura, expressão da bestialidade no coração dos homens. Entretanto, no polo oposto ao dessa natureza fora de controle, a loucura também exercia seu fascínio por se mostrar como sabedoria. Todas as figurações absurdas da bestialidade apareciam, portanto, como elementos de um saber esotérico, de um segredo acerca da condição humana (Foucault, 1978, p. 26). Desvendando esse segredo, *Rei Lear* me parece descrever um movimento dialético em que cessa a oposição entre os pares animalidade e humanidade, infância e velhice, tolice e sabedoria, loucura e razão. Em vez de se contrapor, todos esses elementos aparecem como formas reflexivas que integram o percurso trágico do velho rei.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADELMAN, Janet. *Suffocating mothers: fantasies of maternal origin in Shakespeare's plays, Hamlet to the Tempest*. New York: Routledge, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Fratoschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BATE, Jonathan. Shakespeare's Foolosophy. *Shakespeare in Southern Africa*. Vol. 13, 2001, 1-10.
- BELL, Millicent. *Shakespeare's Tragic Skepticism*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- BRIGHT, Timothy. *A treatise of melancholie*. Reproduced from the 1586 edition printed by Thomas Vautrollier, with an introduction by Hardin Craig. New York: Pub. for the Facsimile Text Society by Columbia University Press, 1940.
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2013.
- CAFFERTY, James. (2014). The Folly of Erasmian Scepticism in Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. In BSU Honors Program Theses and Projects. Item 77. Available at: https://vc.bridgew.edu/honors_proj/77
- ERASMO. *Elogio da loucura*. Tradução de Elaine Sartorelli. São Paulo: Hedra, 2013a.
- ERASMO. *Diálogo ciceroniano*. Tradução de Elaine Sartorelli. São Paulo: Unesp, 2013b.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- JONES, Emrys. *The origins of Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- MACK, Peter. *A History of Renaissance Rhetoric 1380 – 1620*. Oxford University Press, USA, Year: 2011.
- O'SULLIVAN, Mary Isabelle. *Hamlet and Dr. Timothy Bright*. PMLA, Vol. 41, No. 3 Sep., 1926, pp. 667-679.
- POPKIN, Richard. *História do Ceticismo de Erasmo a Spinoza*. Tradução de Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000
- SHAKESPEARE, William. *Complete Works*. Edited by Bate and Ramussen. London: RSC and Random House, 2007.
- SHAKESPEARE, William. *King Lear*. Arden Shakespeare. London: Methuen and Co., 1952.
- SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Tradução de Rodrigo Lacerda. São Paulo: Editora 34, 2022.