

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar em especial a primeira cena do primeiro ato da tragédia *King Lear* de William Shakespeare sob o ponto de vista do discurso-franco, a *Parrhesia*, conforme o entendimento de Michel Foucault sobre esse conceito. Ao negar o tratamento bajulador na primeira cena, Cordélia, a filha mais jovem e querida de Lear, abre as portas para a compreensão de problemas que o soberano não consegue compreender. Além da bajulação, existe a dimensão da mortalidade, dos corpos do rei e da abdicação. O seu discurso é simples, porém de imensa profundidade, incita o rei a cometer os erros que lhe custarão muito para entender, e é nesse caminhar que os aspectos dessa leitura apontam algumas luzes sobre as possíveis intenções da filha mais jovem ao inesperadamente romper com as expectativas do pai. A aplicação dessa ótica dentro da obra é sustentada por embasamentos na filosofia de Michel de Montaigne, a leitura psicanalítica de Freud sobre “Os três escrínios” e as definições teológicas e políticas da Era Tudor sobre a divisão dos dois corpos do Rei descrita por Kantorowicz. Este estudo situa-se dentro da investigação das possíveis fontes para Shakespeare, neste são trabalhadas suas relações com Montaigne.

Palavras-chave: Shakespeare; Montaigne; Parrhesia.

Abstract: *This paper aims to analyze especially the first scene of the first act of William Shakespeare’s Tragedy King Lear through the truth-telling discourse point of view, the Parrhesia, as Michel Foucault defines it. When Cordelia refuses the flatteries in the first scene, the youngest and the dearest daughter of Lear opens the doors to an understanding of the problems, which the sovereign cannot comprehend, further than flattery, there is the dimension of mortality, the bodies of the king and abdication itself. Her discourse is very simple, although very deep; it incites the old king to many errors that will cost him too much time to recognize and to understand. In this path, the aspects of this truth-telling reading of the play points some lights to a possible intention of his youngest daughter when she unexpectedly breaks her father’s expectatives. This analysis will have the support of the theories of the Kantorowicz’s Two Bodies of The King, the philosophical approaches with the essays of Michel Montaigne and the psychoanalytical view of Freud’s theme*

¹ Este artigo foi redigido em 2009 e traz alguns resultados da pesquisa de Mestrado sobre Estudos Comparados em Shakespeare com financiamento do CNPq.

² Mestrando em Teoria e História Literária pelo IEL/UNICAMP, sob a orientação da Profª. Dra. Suzi Frankl Sperber. E-mail para contato: regis.close@gmail.com

concerning the “The Three Caskets”. This study is involved in a research about possible sources and themes to Shakespeare, especially here are discussed the relations with Montaigne.

Keywords: *Shakespeare; Montaigne; Parrhesia.*

Os estudos comparados entre Montaigne e Shakespeare datam seus primeiros apontamentos no final do século XIX a partir do famoso paralelo entre o ensaio “Dos Canibais” (I,31) e a descrição de um mundo possivelmente utópico feita por Gonzalo na peça *A Tempestade* observado por Edward Capell em 1870 (Ellrodt, 1975, p. 37). A partir deste primeiro apontamento muitos estudos semelhantes surgiram, muitas listagens de passagens paralelas e análises que focavam os dois autores consideravam a possível influência entre ambos³. O contato com a obra do ensaísta francês teria ocorrido a partir da tradução de uma versão inglesa dos *Ensaio*s produzida por John Florio (Cf. Montaigne, 1892), tutor de Henry Wriothesley, que fora o patrono do jovem Shakespeare, (Honan, 2001, p. 227; 407). No final do século XX os estudos nesse campo ganhavam uma nova perspectiva: seus objetos ficavam cada vez mais restritos, analisando como ocorria o diálogo entre algum tema comum em determinado ensaio ou em determinada peça, e não mais envolvendo um grande número de textos de cada. Seus objetivos eram, portanto, distantes de determinar ou não uma influência de Montaigne em Shakespeare, mas o de enriquecer as análises de um com o pensamento do outro.

A peça do idoso rei e suas três filhas costuma ser relacionada a diversos ensaios, como “Que apenas após a morte se deve julgar sobre nossa felicidade” (I,19), “Que Filosofar é aprender a morrer” (I,20), “Da Moderação” (I,30), “Dos Canibais” (I,31), “Da Solidão” (I,39), “Dos Cheiros” (I,55), “Da Afeição dos pais pelos filhos” (II,8), “Da Crueldade” (II,11), “Apologia a Raymond Sebond” (II,12), “De Julgar a morte de outrem” (II,13), “Da Vanidade” (III,9) e “Da Fisionomia” (III,12) entre outros. A variedade temática desses ensaios é bem rica e permite

³ Sobre a influência de Montaigne em Shakespeare verificar o artigo: ELLRODT, R., Self-Consciousness in Montaigne and Shakespeare. *Shakespeare Survey*, v. 28, p. 37-50, 1975.

leituras de aproximação ou afastamento⁴ da peça de Shakespeare. Segundo Collington (2001, p. 1), pode-se colocar o *Rei Lear* em uma posição de destaque quando se trata dos *Ensaíos*. Embora seja uma obra rica em pontos de contato com Montaigne, geralmente os estudos nesse campo recorrem a peças com preocupação com temas sobre a morte como *Hamlet* e *Medida por Medida*, além de *A Tempestade* continuar presente.

Este artigo coloca um tópico que atravessa diversos ensaios e é fundamental para a ação da peça de Shakespeare: o discurso-franco, prezado por Montaigne naqueles mais voltados à educação e à formação daquele que ele nomeia de *honnete-homme*, com destaque ao ‘Do útil e do Honesto’ (III,1). Serão feitas aproximações situadas na primeira cena do primeiro ato e da sétima cena do quarto ato do *Rei Lear*, com destaque à personagem Cordélia, que exerce, de certa forma, o vínculo com a honestidade e a representação de uma verdade que, de formas diferentes, direciona o Rei Lear durante os acontecimentos dos quatro primeiros atos. Entre o que é útil e o que é honesto, situam-se as filhas de Lear, o enfrentamento da velhice e morte além da problemática questão da abdicação real.

O contato com a verdade é o tema que atravessa toda a tragédia do *Rei Lear*. O protagonista em sua *peregrinação* custa a aceitar a verdade e a entender a verdadeira face do mundo que o cerca, pois jamais a conheceu. Graças a sua função social de rei, desconhece como vivem miseráveis como Tom Bedlam e a face do universo atroz que cerca os humanos distantes do mundo das bajulações. Somente assim, ele pode observar a verdade sobre si mesmo, e finalmente, assemelhar e assimilar sua situação mortal e natural como a de qualquer homem ou criatura. Esse seu caminhar é um aprendizado liminar para o ser humano presente em Lear, uma jornada para aprender a viver e para *aprender a morrer*. Uma das formas de se ter contato com um tipo de verdade é através da audição, geralmente daquelas coisas que dificilmente são aceitas

⁴ A respeito de afastamentos Collington (2001) analisa como Lear inverte totalmente as recomendações dadas por Montaigne a respeito do afastamento das atividades e da vida solitária ao relacioná-lo com o ensaio “Da Solidão” (I,39).

sobre si próprio, é neste caminho que se abre a grande peça de Shakespeare. A primeira cena do primeiro ato é amplamente tema de discussão e de fascínio por aqueles que têm contato com *Rei Lear* seja no teatro ou em um livro.

A *parrhesia* define uma relação entre duas pessoas, na qual uma delas expressa de forma franca, crítica e honesta o que pensa e acredita com relação ao seu interlocutor. Trata-se de ser sincero como um compromisso moral. Aquele que fala a verdade acredita no que diz e tem isto como verdadeiro, o *parrhesiastes* aquele que exerce a *parrhesia*, é uma pessoa com qualidades morais destacadas. Existe um risco característico em se falar a verdade, pois é desempenhada em uma situação em que o enunciador está socialmente abaixo de seu receptor e pode ser punido. A *parrhesia* está ligada à coragem e a um jogo de vida e morte, diferentemente da opinião da maioria se fala a verdade (Foucault, 1983, p. 1-4).

Os personagens que falam a verdade em *Rei Lear*, com exceção do Bobo, apostam nesse jogo, e como sabemos, sofrem graves consequências como a deserção e o exílio⁵. Sabemos que suas intervenções surgem em momentos em que é necessário criticar os atos desmedidos e pueris do Rei. Porém, ainda existe o respeito pelas posições sociais ocupadas entre enunciador-súdito e receptor-rei. “The function of *parrhesia* is not to demonstrate the truth to someone else, but has the function of criticism: criticism of the interlocutor or of the speaker himself” (Foucault, 1983, p. 4). No caso de Lear, parece inicialmente que as condenações estão sempre ligadas somente ao próprio Lear (como rei e pai). A última característica da *parrhesia* está ligada à falta de obrigação em exercer esse papel; ninguém força Kent a intervir; no entanto, ele se sente no dever de se colocar voluntariamente “entre o dragão e sua fúria” (I.i, 123).⁶ Já no caso de Cordélia, ela utiliza a situação

⁵ O Bobo também está sujeito ao chicote, porém possui uma liberdade maior que qualquer outro personagem.

⁶ Todas as citações da peça de Shakespeare em língua portuguesa, incluindo o título do artigo, quando não referenciadas a outra, referem-se à tradução de Millôr Fernandes (SHAKESPEARE, 2008). As marcações de linha e os versos em língua inglesa tem como fonte a 3ª edição da Arden Shakespeare King Lear editada por R.A. Foakes (Shakespeare, 1997), sempre optando pelas marcações do Folio.

em que é obrigada a falar sobre seu amor para expor a verdade sobre o fluxo natural da vida.

Foucault define, então, a *parrhesia* como o ato de falar francamente, colocando o enunciador em uma posição de perigo, devido à relação existente entre os interlocutores; mas aquele que fala voluntariamente a verdade reconhece que esse discurso beneficiará seu interlocutor e/ou a si mesmo. A veracidade e franqueza aparecem no lugar da persuasão; verdade à falsidade; risco de morte à segurança; crítica à lisonja e dever moral ao interesse próprio (Foucault, 1983, p. 6). Outras características da *parrhesia* serão apresentadas no decorrer da leitura da cena da divisão.

Para a análise de Cordélia serão utilizados estudos feitos por Arthur Kirsch em 1988, que recorre ao tema de alguns ensaios do segundo livro de Montaigne - “Da afeição que os pais sentem pelos filhos” (II,8), “Apologia a Raymond Sebond” (II,12) e “De Julgar a morte de outrem” (II,13) - para analisar a paisagem emocional que circunscreve toda a ação. Kirsh analisa a peça do *Rei Lear* e não as relações de influência entre Montaigne e Shakespeare, estabelecendo algumas relações entre alguns temas dos ensaios citados e o desenvolvimento dos acontecimentos, da mesma forma recorre a Freud. Suas observações sobre “The Emotional Landscape of *King Lear*” serão valiosas para a compreensão da *parrhesia* nela.

Como sabemos, Lear divide o reino entre suas três filhas, pois está em um estado de saúde frágil e com mais de oitenta anos, desejando retirar-se da vida pública e manter as honrarias do título real. Porém a parcela da herança não será simplesmente anunciada a cada filha; é solicitado que cada uma faça uma declaração de amor ao pai, explicitando os laços de amor filial com belas palavras. Esse ato que mescla vida pública e privada alimenta a vaidade do rei, prestes a doar tudo que tem. Regan e Goneril são entregues, com seus terços do reino, para seus maridos, ao conde da Cornualha e da Albânia, respectivamente. Quando chega a vez da filha mais jovem, Cordélia, ela não tem palavras para dar sequência e sentido àquele ritual.

Lear:... Fala.

Cordélia: Nada, meu senhor.

Lear: Nada?

Cordélia: Nada.

Lear: Nada virá do nada. Fala outra vez.

(I.i, 86-90)

Neste trecho de cinco linhas, essencial a toda trama, a palavra “nada” se repete cinco vezes, com sentidos que alternam entre declarações de amor e um terço de reino, explicitando a condição de troca que a situação proporciona. Cordélia é a única das filhas de Lear que age diferentemente do que seu pai espera, e por meio de seu discurso dá início a toda uma série de acontecimentos dentro da peça. Sua resposta sincera faz com que o rei se precipite em sua reação, dividindo o restante do reino entre as outras filhas, sem deixar nenhum local para Cordélia e para si em seus últimos dias. Também é claro para o espectador/leitor a preferência de Lear por Cordélia, em função de algumas qualidades, entre elas a franqueza, fortalecendo a reação exagerada do monarca.

A fala de Cordélia é marcada pela sinceridade, incapaz de usar palavras para demonstrar algo que é um sentimento e não um discurso. “Infeliz, não sou capaz de botar/ Na boca o coração. A vós eu amo/ Nem mais nem menos do que é meu dever.” (I.i, 91-93).⁷ Quando Lear parece exigir que ela diga algo, Cordélia é extremamente franca ao falar do relacionamento filial que os une, porém sem as características que tanto agradam aos ouvidos do pai, utilizadas por suas irmãs.

Cordélia: Meu bom senhor, tu me geraste, me educaste, amaste. Retribuo cumprindo o meu dever de obedecer-te, honrar-te, e amar-te acima de todas as coisas. Mas para que minhas irmãs têm os maridos se afirmam que amam unicamente a ti? Creio que, ao me casar, o homem cuja mão receber minha honra deverá levar também metade do meu amor, dos meus deveres e cuidados. Jamais me casarei como minhas irmãs, para continuar a amar meu pai – unicamente.

(I.i, 95-104)

⁷ Nesta citação foi adotada a tradução de Bárbara Heliodora (Cf. Shakespeare, 1998) devido ao seu formato em versos.

Uma vez que “aquele que sabe ‘agradar’ torna-se imediatamente ‘amável’” (Starobinski, 2001, p. 60), Cordélia não ama seu pai como ele espera. Lear, provavelmente, deve conhecer um pouco das filhas, mas a lisonja, o tom cerimonial onde o espaço privado e público estão fundidos, e principalmente a fala crítica da filha mais jovem abala o idoso rei. Cordélia exerce de certa forma a função de *parrhesiastes* por falar francamente com Lear, estando assim sujeita aos riscos que seu discurso pode trazer. Ao expressar como verdade o que acredita, amando o pai como uma filha deve amar, ela é fiel a sua fala, corre riscos de não ser compreendida e está em uma relação social inferior ao rei. Embora tenha sido obrigada⁸ a falar, sua fala não corresponde ao que foi exigido, mas sim ao seu dever moral como filha e como *parrhesiastes*. Serão abordados mais adiante os aspectos da crítica - ajuda e transformação - presente na *parrhesia* e essencial para a compreensão de Cordélia.

Foucault coloca dois adversários para a *parrhesia*, o primeiro é a lisonja como adversário moral, e o segundo é um rival técnico, a retórica (Foucault, 2004, p. 451). Até esse momento na peça, deixando de lado o breve diálogo inicial entre Kent, Gloucester e Edmundo, todos os acontecimentos têm um aspecto ritualístico marcado pela estrutura definida, onde a retórica predomina e a lisonja é essencial. Goneril e Regan fingem que são o que professam, aparentam amar o pai com palavras que vão de encontro a seus atos na sequência da peça. Existe uma forma, um método em seus discursos e na alternância retórica da solicitação, declaração e recompensa. Aduladoras e dissimuladas, elas exercem o papel contrário do *parrhesiastes*, pois suas palavras são constituídas de pura bajulação, dentro de uma retórica cerimonial. Encontramos nas duas irmãs mais velhas os dois adversários de uma fala honesta.

Ambas entendem que o que se trata ali é uma disputa verbal dos amores que sentem pela figura de Lear e moldam seus discursos de acordo com a necessidade: “o bajulador, como uma cera mole, toma com facilidade todas as espécies de formas, e se molda, por assim dizer, àqueles que quer ganhar” (Plutarco, 1997, p. 18).

⁸ O *parrhesiastes* não deveria ser obrigado a falar a verdade (Cf. Foucault, 1983, 1-6).

A palavra *adular*, tão logo intervém, designa um tipo de troca em que o que se dá e o que se recebe não é mais da mesma natureza. Não mais: estima por estima, louvor por louvor, metáfora por metáfora, imagem por imagem, ilusão por ilusão. Mas: palavras contra favores (Starobinski, 2001, p. 67).

Desta forma, elas são adversárias da *parrhesia* e de um discurso sincero, marcado pela expressão da verdade que é visto em Cordélia. Depois de Regan receber a porção ganha com suas palavras, acontece o clímax da doação, dissolvendo toda a formalidade por meio de um pequeno “Nothing, my lord” (I.i, 87) dito por Cordélia, que além da quebra na estrutura formal e no tamanho dos versos que o precedem, desarranja também os pensamentos de Lear, acostumados com a lisonja e a retórica, levando-o a uma reação colérica. A. C. Bradley adicionará força ao argumento da verdade em Cordélia ao dizer que o impacto sentido na cena não é causado pelo fato das duas filhas mais velhas fazerem discursos hipócritas, mas sim de Cordélia usar de extrema sinceridade (Bradley, 2005, p. 187). Pode-se compreender que a verdade da filha mais nova é de extrema importância para a reação que Lear tem na sequência, ao pensar, como propõe Foucault, que a “cólera e lisonja equiparam-se na questão dos vícios” (Foucault, 2004, p. 452). Sendo a adulação em maior presença que a verdade, pois apenas dois personagens – Cordélia e Kent – nesta cena ousam ser sinceros e um terceiro, França, reconhece a sinceridade. A verdade se opõe à bajulação e à formalidade, é contrária às forças de Lear causando a “impossibilidade de exercer o poder e a soberania sobre si mesmo na medida e no momento em que se exerce a soberania e o poder sobre os outros” (Foucault, 2004, p. 453).

O excesso de sinceridade atinge Lear de tal forma que sua reação desperta a cólera. Ele confirma se o coração de Cordélia está nessas palavras. A dura verdade de Cordélia é o momento dramático crucial para que de fato exista uma tragédia, e que a peça se inicie. Furioso, Lear deserdará Cordélia, dividirá o terceiro dote para as duas outras filhas, transmitirá sua realeza para os dois genros e banirá Kent do reino. Todas essas ações demonstram a incapacidade de Lear em lidar com a verdade dos sentimentos

de Cordélia, com a prudência de Kent e de se preparar para seus últimos dias, como ele havia comentado no início da cerimônia – optando, agora, por deslocar grandes distâncias morando com cada uma das filhas durante um mês alternadamente. A predisposição de Lear à vaidade transforma a recepção da verdade – pela *parrhesia* – em falha trágica.

In almost all [tragic heroes] we observe a marked one-sidedness, a predisposition in some particular direction; a total incapacity, in certain circumstances, of resisting the force which draws in this direction; a fatal tendency to identify the whole being with one interest, object, passion, or habit of mind. This, it would seem, is, for Shakespeare, the fundamental tragic trait.” (BRADLEY, 2005, p. 12)

Essa reação de Lear pode ser compreendida como uma negação ao que Cordélia expressa, pois a “lisonja torna impotente e cego aquele a quem se dirige” (Foucault, 2004, p. 455), apontando para o aspecto de crítica e transformação, não tão evidente ao pensar o seu curto discurso. Ao rever sua fala, podemos perceber que existem dois momentos bem definidos. A primeira parte refere-se ao ciclo natural, seja ele o da vida humana ou aquele em que os filhos costumam suceder os pais após a morte, enquanto a segunda parte é uma crítica direta às falas de suas irmãs que têm seus maridos, mas amam unicamente ao pai, transparecendo a adulação. A primeira é mais esclarecedora para nossa proposta sobre a *parrhesia*. Cordélia diz: “Meu bom senhor, tu me geraste, me educaste, amaste. Retribuo cumprindo o meu dever de obedecer-te, honrar-te, e amar-te acima de todas as coisas.” (I.i, 95-98). A primeira oração corresponde ao fluxo natural de um ser humano: gerar e educar dão lugar a seus equivalentes, nascer e crescer. O que não está explícito aqui e é ignorado por Lear é o que acontece a qualquer criatura durante sua vida: nasce, cresce, envelhece e morre. Cordélia aponta para o que seu pai não quer ouvir. Ele sabe que está idoso – “É nossa firme decisão diminuir o peso dos anos” (I.i, 38) – e que precisa confiar aos mais jovens, pois em breve atingirá a última etapa. Ao negar Cordélia, Lear não nega a forma do discurso “inapropriado” da filha, mas nega a sua própria morte (Freud, 1996, XII, p. 318-9), recusando o fluxo natural da

vida. Lear sutilmente passa essa imagem, por um momento, após a negação e deserção “Agora só me resta a paz do túmulo, agora, depois, que retirei dela o coração de pai” (I.i, 126).

Segundo Freud, no texto “Os Três Escrínios” (1996, XII, p. 320), o silêncio de Cordélia é a representação da morte, está ligada a um desejo inconsciente de negar a morte como também observa Kirsch (1988, p. 163-5) e Snyder (1982, p. 450). Rejeitar Cordélia é, então, a negação do próprio fim. Esta é a função crítica que Cordélia tem ao exercer a *parrhesia* com o pai-Rei. Sua crítica está na forma vã dele de ver o mundo, em que, mesmo idoso, não aceita o avançar da idade e aproximação do fim da vida, assim como nega encarar a mortalidade de seu corpo natural de rei. Como rei é tão mortal quanto qualquer outra criatura, mas tem o desejo egoísta da imortalidade, como destaca Kirsch (1988, p. 168).

A função crítica da *parrhesia* parece se direcionar para este campo, e fica mais evidente no reencontro de Lear com Cordélia no Ato IV. Ela também acredita na verdade que fala, pois mesmo quando é a rainha da França continua sendo a mesma. Diferentemente do pai, ela não mescla as atmosferas públicas e privadas. A verdade da mortalidade é, geralmente, pouco assimilada e pouco aceita, mas Montaigne⁹, assim como Cordélia, conseguem refletir sobre os dias finais. Montaigne trata desse assunto em diversas passagens, entre elas em “Do julgar a morte de outrem” (II,13) quando comenta que as pessoas se valorizam demais e negligenciam o avançar para a morte. A leitura de *Rei Lear* parece condizer com essa impressão do ensaísta francês e com algumas relações com os temas tratados por Freud. Logo no início do ensaio, diz Montaigne: “poucas pessoas morrem convencidas de que essa seja sua última hora, e não há situação em que a ilusão da esperança nos engane mais” (MONTAIGNE, II, 13, p. 408). Dessa forma, ele auxilia na identificação da crítica, que é o ponto chave na *parrhesia* exercida por Cordélia. Lear tem esta ilusão, e conseqüentemente, nega a morte (KIRSCH, 1988, p. 165). Os desdobramentos para essa temática tornam-se

⁹ Cf. Montaigne em I,14; I,19; I,20; II,3; II,6 e II,13.

mais complexos quando a pessoa que detém esta ilusão e a recusa não é um ser humano com funções públicas comuns, mas sim alguém que exerce um papel importantíssimo e existe em torno da função social um misticismo acerca da figura real. Situação em que o aspecto da mortalidade, na crítica do discurso-franco, exige observação dentro da misteriosa corporação do rei.

Um conceito teológico-político muito desenvolvido durante a Era Tudor trata sobre a imortalidade do soberano. O rei possuía dois corpos: um político e outro natural. Ambos concentrados sobre a mesma pessoa. O corpo místico do rei – a união entre esses dois corpos – tem características peculiares a cada um: o político é imortal, e do rei como corpo natural é mortal (Kantorowicz, 1998, p. 21-32). Estas considerações são válidas ao lançar luzes sobre a possibilidade de Cordélia representar a morte de um rei¹⁰ e de certa forma (da cabeça) de um Rei. Shakespeare tratou dessa temática dos dois corpos do Rei na peça histórica *Rei Ricardo II*, o que estende a discussão iniciada com Freud sobre a negação da morte por Lear na figura de Cordélia e a crítica à ilusão da esperança. O corpo político do Rei era formado pelo próprio rei e pelos membros, representados pelo Parlamento e súditos. O rei ocupava a posição da cabeça, porém “a cabeça podia morrer e de fato morria, mas percebia-se também que a continuidade da corporação ‘completa’ dependia igualmente da continuidade da cabeça, uma continuidade sucessivamente investida em indivíduos” (Kantorowicz, 1998, p. 194). Lear, como corpo natural e cabeça do corpo místico do Rei, é mortal e inicia a peça já muito próximo da morte. Como vimos, ao negar Cordélia, ele nega a própria morte. Como corpo natural, no entanto, essa negação tem ainda mais implicações já que ele compõe a cabeça desse corpo complexo.

Quando um rei morre, o corpo político não é abalado, pois não existe morte, e sim uma transmissão de um corpo para o outro para ocupar a posição da cabeça (Kantorowicz, 1998, p. 225). Ao transmitir a Cornualha e Albânia a Coroa dividida, Lear está deixando a corporação mística do corpo do Rei, deixando de

¹⁰ Doravante o termo rei equivale ao corpo natural e Rei ao corpo político ou místico.

ocupar a posição do topo do corpo. Os herdeiros – seus genros – agora representam cada qual a cabeça de um corpo político ‘novo’, pois Lear também divide a Coroa em duas partes, o que simboliza a divisão de seu reino. Esta ação é de certa forma, um tipo de morte, que como se pode observar pelo desenvolver da peça, também não é aceita pelo rei que ao transmitir o corpo diz: “conservarei apenas o título real e todas as honrarias e prerrogativas a ele devidas. O poder, rendimentos, e a disposição do resto lhes pertencem, amados filhos. Confiando o que, entrego-lhes, para que a compartilhem, esta coroa” (I.i, 136-40). As contradições existentes nessa fala são impraticáveis tanto na realidade da peça quanto pela caracterização do corpo místico do Rei. Existe, então, em Lear resistência em aceitar sua morte como Rei, assim como existe oposição em aceitar a sua morte de ser vivo. Dessa forma, ao final da doação, Lear já não exerce mais papel dentro da corporação do corpo do Rei. E, pela posição que ocupara, não pode se juntar aos membros do corpo político de nenhum daqueles que o sucederam, pois o corpo místico é caracterizado pela sucessão perpétua (Kantorowicz, 1998, p. 191-2). Após a abdicação, Lear não é mais do que “a sombra de Lear” (I.iv, 122) como enfatizava de forma amarga, mas muito verdadeira o Bobo.

A personagem que abre as portas para a transmissão é a mesma que representa sua morte natural, como sugere Freud, mas também a responsável pela própria “morte” da sua parte no corpo político. Cordélia passa a ser também a representação da morte do papel de Lear no corpo místico do Rei. Ao negar as consequências da transmissão, Lear nega novamente Cordélia. Como fator catalisador dessa situação existe por parte do monarca enquanto Rei a fusão dos espaços privados com o público¹¹, trazendo para a corte um assunto que se refere a sua relação afetiva com as filhas, uma relação entre pai-filha é tratada como rei-filha, sendo esta tratada como um súdito e não como um membro da família. No entanto, para Lear, o corpo natural é ignorado, assim como todas as suas características – entre elas a mortalidade, própria

¹¹ Lear, diferentemente de Ricardo II, não sabe ou não aceita que ele não é o Rei, mas exerce esse papel na sociedade.

do corpo natural apenas. Durante o processo de loucura, que a crise desencadeada pela trama proporciona, ele passará a conhecer melhor o seu corpo natural que é igual ao de qualquer ser humano e não mais um ser investido no topo de um corpo imortal.

Na cena vii, do quarto Ato, Cordélia se reencontra com Lear. Após a cena anterior (IV.vi), dramaticamente muito rica, com as maiores expressões de Gloucester, o falso-suicídio e sua bela conversa com Lear; o velho rei é recolhido para o acampamento onde repousa acompanhado de Cordélia. Suas primeiras palavras quando desperta são: “Fizeste muito mal em me tirar da tumba” (IV.vii, 45). Ao avistar Cordélia diz: “És uma alma beatificada” (IV.vii, 46), Lear não reconhece imediatamente a filha, tem a sensação de já estar morto e que tem a sua frente um espírito. Freud descreve Cordélia como uma deusa da morte, que assim como as Valquírias da mitologia Germânica, recolhem os heróis caídos dos campos de batalha e “convida o velho a renunciar ao amor, escolher a morte e reconciliar-se com a necessidade de morrer” (1996, XII, p. 324). Tal interpretação é bastante relevante quando se lê a cena anterior como uma representação de uma batalha, pois esta é a imagem que Lear constrói da cena, e de acordo com suas falas e com a própria reação de sentir-se morto frente a um espírito.

Lear: A natureza supera a arte a esse respeito. Eis aqui o soldo do teu recrutamento. Esse rapaz maneja o arco como um espantalho; vai, atira-me uma flecha com todo o arco esticado. Olha, olha a ratazana! Quietos, quietos; este pedacinho de queijo resolverá o problema. Eis minha luva de ferro; vou atirá-la num gigante. Avance o batalhão das alabardas vermelhas! Oh belo vôo, meu falcão! No alvo! Na mosca! Zhiimmm! Qual a senha?

Edgar: Manjerona doce.

(IV.vi, 86-93)

...

Lear: Ninguém me socorre? O que, um prisioneiro? Será que nasci mesmo para juguete do destino? Tratem-me bem que pagarei o resgate. Tragam-me um cirurgião; fui atingido no cérebro.

Fidalgo: Terá tudo e qualquer coisa.

Lear: Mas ninguém me apóia? Todos me abandonam? Isso é motivo para um homem se converter num rio de lágrimas salgadas, seus olhos podendo servir de regadores para fazer baixar a poeira do outono.

(IV.vi, 186-193)

Ao despertar melhor, Lear entende o que está acontecendo, e então, se reconhece. Não como um rei, mas como um “velho idiota com oitenta e tantos anos, nem uma hora a mais nem uma hora a menos” (IV.vii, 60-61). O reencontro com a filha completa a função de crítica e transformação. Pelo menos nesta cena, Lear já sente a presença próxima da morte. Ao negar Cordélia, negava a morte. Porém, agora, ele já não mais esbraveja colericamente contra ela, suas palavras são doces: “Tendes paciência comigo. Peço só uma coisa; esquece e perdoa.” (IV.vii, 84). Lear, de alguma forma em sua *tempestade interna* – todos os acontecimentos que dividem a separação para o reencontro – age em sua consciência para dar sentido ao silêncio inicial de Cordélia. A condição humana de sua existência, e, principalmente, a condição mortal já começa a ser mais bem compreendida. Se ao negar Cordélia, Lear negava a morte, ao se conciliar com ela, ocorre a aceitação da mortalidade. Embora essa condição já desse alguns sinais na cena anterior, é com Cordélia que a verdade da morte ganha força. “She represents the vanity of denial but also its animating power, the love of life as well as the inescapability of death [...] that finally receives us” (Kirsch, 1988, p. 168). Será Cordélia, então, que “vai marcar a aceitação dos limites, inclusive do limite maior que é a própria morte” (Nunes, 1989, p. 89). A loucura de Lear que intercala esses dois encontros com a filha é primeiramente a incapacidade de separar o papel social do rei do papel de pai somada a não aceitação da morte. A adulação favorece a sobreposição dos corpos, e por sua vez o abandono das características que formam o corpo natural do Rei. Ao abandonar seu lado humano e refletindo apenas os aspectos do corpo político, a ilusão da imortalidade é fortalecida. Recusando a exercer a lisonja, Cordélia também está colaborando para que Lear aceite a mortalidade.

Cordélia fala a verdade na primeira cena para se tornar a própria representação desta na última cena (Kirsch, 1988, p. 168). Em suas falas finais Lear utiliza “Por favor, desabotoem aqui, Muito obrigado, senhor” (V.iii, 308), já na última cena, algo que tem um caráter próprio de pedido, tratamento ao seu interlocutor, agradecimento, respeito e mais importante que isso,

o reconhecimento de uma igualdade como ser humano; e não imposição como o “Desabotoe aqui!” (III.iv, 107) dirigido ao Bobo e Kent ou de “Vamos, vamos, vamos! Tirem-me as botas” (IV.vi, 169) dirigido a Gloucester. Lear já se separou do corpo político totalmente e está pronto para seguir com o fluxo natural da vida, embora em seus últimos momentos não pareça aceitar tal desfecho para Cordélia, assim como muitos que não acolhem este final, assemelhando-se de certa forma ao protagonista da tragédia. Cordélia paga um preço alto por ser verdadeira, assim como aqueles que exercem a *parrhesia* estão sujeitos. Ela é negada, deserdada, vencida, presa e morta para expressar talvez a única verdade sobre a vida humana: todos um dia morreremos. Por outro lado, a vemos como uma das mais difíceis certezas de ser assimilada com o avançar dos anos, fato que Montaigne realça ao dizer que ninguém morre com a convicção que este é seu último momento (Montaigne, II, 13, p. 408).

Ao trabalhar a *parrhesia*, não foi necessário recorrer a um ensaio em específico, embora alguns trechos tenham sido citados, eles não formam “passagens paralelas”; apenas realçam o argumento da negação da morte proposta na interpretação de Freud sobre Cordélia, e que aqui complementou a função de transformação e crítica existentes na *parrhesia*. A análise feita compreende partes importantes da peça e propõem ao seu núcleo uma nova significação. A peregrinação de Lear e o movimento da cólera à reconciliação, intercalado com momentos liminares de loucura e da “razão na loucura” (IV.vi, 171), permitem que uma tragédia, invoque a reflexão sobre o próprio balanço entre vida e morte logo em sua cena inicial. Para que assim como Lear, possamos entender e superar a “ilusão da esperança” da imortalidade, e absorver a verdade como algo positivo, sem nos apegarmos às lisonjas e adulações que parecem tão essenciais, mas que na verdade, não o são. Os papéis normalmente absorvidos como parte do ser, não são mais que as funções sociais que ocupamos e não devem se mesclar com a esfera íntima a ponto de podermos negar nossas características mais humanas e verdadeiras, ou como lembra Montaigne sabiamente ao falar de sua experiência pública:

“O prefeito e Montaigne sempre foram dois, por uma separação muito clara” (Montaigne, III, 10: 341-2). Cordélia pode ser uma deusa da morte para Lear, mas também é a única pessoa que encara o final da vida humana de Lear e não somente o encerramento de seu reinado. Apesar de toda a lisonja das irmãs, o velho rei morre segurando o corpo daquela que não podia colocar o coração na boca para agradar e adular, mas sim o manteve incorrupto e verdadeiro até o fim. Não é à toa que na segunda parte do discurso de Cordélia analisado Shakespeare dedica ainda mais versos para condenar a traiçoeira lisonja do que os poucos e tão profundos versos utilizados para provar o amor que ela tem pelo pai.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy - Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*. New York: Macmillan, 2005 [1904].
- COLLINGTON, P. D. Self-Discovery in Montaigne's 'Of Solitarinesse' and King Lear. *Comparative Drama*, Kalamazoo, v. 35, n.3/4, p. 247-69, 2001-2.
- ELLRODT, R. Self-Consciousness in Montaigne and Shakespeare. *Shakespeare Survey*, Cambridge, v. 28, p. 37-50, 1975.
- FOUCAULT, M. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FOUCAULT, M. *Discourse and Truth*. The Problematization of Parrhesia. Transcrição das aulas dadas por Michel Foucault na Universidade da Califórnia em Berkeley nos meses de Outubro e Novembro de 1983. Disponível em <http://foucault.info/documents/parrhesia>. Acesso em 1 de abril de 2009.
- FREUD, S. O Tema dos Três Ecrânios. In.: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Volume 12. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1913], p. 311-325.
- HONAN, P. *Shakespeare uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KANTOROWICZ, E. H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- KIRSCH, A. The Emotional Landscape of King Lear. *Shakespeare Quarterly*, Washington, v. 39, n.2, p. 154-170, 1988. Disponível em <http://jstor.org/stable/2870627>. Acesso em 27 de maio de 2009.
- MONTAIGNE, M. *Os Ensaios*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MONTAIGNE, M. *The essays of Montaigne. Done into English by John Florio, anno 1603*. Edição e introdução de George Saintsbury, 1892 [1603]. Disponível em <http://www.archive.org/details/essaysofmontaign01montuoft>. Acesso em 29 de maio de 2009.
- NUNES, E. P. & NUNES, C. *Freud e Shakespeare*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- PLUTARCO. *Como Distinguir o Bajulador do Amigo*. Tradução de Célia Gambini. São Paulo: Scrinium, 1997.
- SHAKESPEARE, W. *King Lear*. Editado por R. A. Foakes. The Arden Shakespeare Third Series. London: Thompson, 1997.
- SHAKESPEARE, W. *Rei Lear*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- SHAKESPEARE, W. *Rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SNYDER, S. King Lear and Psychology of Dying. *Shakespeare Quarterly*, Washington, v. 33, n.4, p. 449-460, 1982. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/2870125>. Acesso em 24 de abril de 2009.
- STAROBINSKI, J. *Máscaras da Civilização*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.