

## Possessão poética: linguagem e loucura em *Rei Lear* / *Poetic possession: language and madness in King Lear*

*Angiuli Copetti de Aguiar\**

Angiuli Copetti de Aguiar possui Doutorado em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (2022), Santa Maria, RS, Brasil. Atua na área de Letras, com ênfase em literatura comparada, tradução e literaturas de língua inglesa.

 <https://orcid.org/0000-0003-4302-5067>

**Recebido** em 14 jan. 2023. **Aprovado** em: 01 jun. 2023.

### Como citar este artigo:

AGUIAR, Angiuli Copetti de. Possessão poética: linguagem e loucura em *Rei Lear*. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 12, n. 2, p. 276-290, ago. 2023. Doi: 10.5281/zenodo.8302701.

### RESUMO

A linguagem, como problema e como força ativa, está no centro da tragédia de *Rei Lear*, bem como estrutura simbólica e concretamente todo seu drama. O problema da linguagem está no conflito entre o discurso adulator de Regan e Goneril e o discurso sincero de Cordélia e Kent; está na ilogicidade da loucura fingida do Bobo e na loucura real de Lear. Lear confia na palavra ornada de falso decoro e desconfia da palavra nua, e nisso está o motivo de sua queda. Partindo da noção da centralidade da linguagem para a peça, desejamos neste artigo explorar tal questão e averiguar em que medida a linguagem é mais do que um instrumento em *Rei Lear* e constitui uma verdadeira dimensão autônoma que interage com os acontecimentos da peça e a qual Lear atravessa em sua jornada através da loucura. Para tanto, procedemos em nosso estudo através de três seções, nas quais, respectivamente, analisamos questões de linguagem, primeiro, nos discursos de Goneril e Regan, Cordélia e Kent, segundo, no discurso do Bobo e, terceiro, no discurso de Lear louco. Concluímos que o germe da tragédia do rei consiste em sua excessiva confiança nas palavras: para ele, no início da peça, linguagem e realidade se confundem. Quando essa visão é abalada, linguagem e realidade se desestruturam para ele e Lear cai em sua loucura, na qual, por vez e de um modo diferente, linguagem e realidade voltam a se confundir, não como aparência vazia como antes, mas agora como realidade poética.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Rei Lear*; William Shakespeare; Linguagem; Drama; Literatura inglesa.

### ABSTRACT

*Language, as a problem and as an active force, is at the center of King Lear's tragedy, and it structures symbolically and concretely its drama. The problem of language is in the conflict between the flattering discourse of Regan and Goneril and the sincere discourse of Cordelia and Kent; it is in the illogicality of the Fool's feigned madness and Lear's real one. Lear trusts the ornate word and distrusts the naked one, the reason of his fall. Building on the notion of the centrality of language in the play, we intend to explore in this essay such question and to assess to what extent language is more than an instrument in King Lear and constitutes a truly autonomous dimension which interacts with the events of the play, and which Lear traverses in his madness. For this purpose we proceed in our study through three sections, in which, respectively, we analyze questions concerning language, first in the discourses of Goneril and Regan, Cordelia and Kent, then in the discourse of the Fool, and finally in the discourse of mad Lear. We concluded that the seed of the king's tragedy consists in his excessive trust in words: for him, at the beginning of the play, language and reality are confused. When this view is shaken, both become unstable for him, and Lear falls into his madness, in*

\*

 [angiuliaguiar@gmail.com](mailto:angiuliaguiar@gmail.com)

*which, in a different way, language and reality become fused once again, not as empty appearance like before, but now as poetic reality.*

**KEYWORDS:** *King Lear; William Shakespeare; Language; Drama; English Literature.*

## 1 Introdução

Na palavra ‘*foolishness*’, tolice e loucura, parece sintetizar-se a tragédia de *King Lear* (1608), ambos a peça e o rei: a tragédia de um rei que por tolice perde seu reino e, por perdê-lo, cai em loucura. Para Lear, a perda do reino é a perda de sua identidade: autoexilado de sua realeza, deixa de ser rei para tornar-se *nada* (*‘nothing’*), põe-se fora daqueles atributos que garantem sua posição de poder e, assim, junta-se àqueles que estão às margens do mundo civilizado: os tolos e os loucos, os *‘fools’*. Estar fora, porém, entendemos, pode tanto significar estar abaixo como estar acima da esfera do civilizado: o louco natural, no qual Lear se converte, está abaixo, pois não detém a articulação linguística do homem racional; por outro lado, o louco artificial, o próprio Bobo na peça, em certo sentido encontra-se por artifício próprio acima daquela, não por lhe faltar o manejo com as palavras, mas por dominá-las excepcionalmente, o que lhe permite transitar entre diferentes esferas e papéis sociais.

A falta em que Lear incorre, sua desmedida trágica, é crer indiscriminadamente nas palavras, em especial nas de seus adutores, suas filhas. Confia em suas palavras como reflexo verídico da realidade e sobre elas não possui qualquer domínio (como sobre os agentes de sua derrocada); como resultado, é, em sua queda, arrastado pelo fluxo da linguagem para dentro da voragem do discurso fragmentário do delírio. O Bobo, por sua vez, mostra-se um mestre do discurso oblíquo: joga com as palavras em vez de ser arrastado por elas. Ele é, como a tempestade, um agente destrutivo para a consciência do rei: seu papel consiste em desestruturar as falsas percepções de Lear acerca da linguagem e, com isso, possibilitar a ele uma radical reestruturação de sua consciência.

Sem dúvida, a linguagem é um dos elementos centrais da peça, tanto formal quanto tematicamente. Segundo Andrew J. McKenna, em *King Lear* “Shakespeare põe a linguagem, ao invés de personagens, no centro da peça<sup>1</sup>” (2019, p. 4), enquanto que para Sheldon P. Zitner “a linguagem não é só o veículo para as questões de *Rei Lear* mas é também uma delas<sup>2</sup>” (1974, p.

---

<sup>1</sup> “*Shakespeare sets language, rather than character, center stage*”.

<sup>2</sup> “*language is not only the vehicle for King Lear’s questions, but one of them*”.

18) e constitui um dos motivos principais da tragédia. Zitner identifica ainda como uma importante dimensão da peça o contraste entre o “discurso decoroso<sup>3</sup>” (1974, p. 5) e a “linguagem autêntica<sup>4</sup>” (1974, p. 11), o “discurso falso<sup>5</sup>” e a “percepção verdadeira<sup>6</sup>” (1974, p. 6), a linguagem da corte (“*that glib and oily art / To speak and purpose not*” [I.I.227-228]) que antes fala o que se espera do que expressa reais intenções, e a linguagem autêntica, que embora muitas vezes reduzida à rudeza, obscuridade ou mesmo silêncio, deseja comunicar sinceramente.

O que se evidencia na peça, portanto, como buscamos argumentar, é esse preciso contraste entre a linguagem retórica, elaborada da corte e do mundo civilizado e aristocrático, onde é enfatizada seu caráter artificial, instrumentalizável, e a linguagem mais natural do mundo à margem, dos loucos, tolos e bobos, onde é talvez possível perceber lampejos de certa autonomia da própria linguagem, onde esta, livre de constrições de retórica e decoro, expressa mais do que as personagens são capazes de antecipar ou intencionar. Dessa forma, a falta em que Lear incorre, defendemos, consiste em confiar na primeira e desconhecer a segunda, e seu aprendizado ao longo da peça consiste em uma completa imersão no mundo dessa outra linguagem ‘natural’, uma verdadeira ‘possessão poética’, para que, com isso, ganhe a inteligência da verdadeira natureza da linguagem e possa remediar a falta decorrida de sua confiança ingênua nas palavras.

## 2 A linguagem (re)velada

Começamos nossa análise com uma consideração da primeira cena, na qual assinalamos e, a seguir, analisamos quatro modos de relação com a linguagem como os percebemos na abertura da peça: o discurso retórico, consciente de sua artificialidade, de Goneril e Regan, que expressa mais do que deveria; o discurso insuficiente de Cordélia, que diz menos do que poderia; a credulidade ingênua de Lear, que se fia em aparências e sentidos superficiais; e a simplicidade sincera de Kent, para quem há ainda uma realidade acessível para além do enunciável.

Nos dois primeiros casos, a linguagem, enquanto um sistema de signos socialmente convencionalizados que operam como “veículo de expressão ou de troca de pensamentos,

---

<sup>3</sup> “decorous speech”.

<sup>4</sup> “*authentic language*”.

<sup>5</sup> “*false speech*”.

<sup>6</sup> “*true seeing*”.

<sup>7</sup> “a arte untuosa e meliflua / De falar sem propósito” (SHAKESPEARE, 2020, p. 106).

conhecimentos e informação<sup>8</sup> (BUSSMANN, 1998, p. 627, tradução nossa) é impedida de cumprir sua função original, isto é, comunicar e revelar. Em Goneril e Regan ela está desarraigada dos reais sentimentos dos sujeitos e subjugada aos seus interesses, inflacionada por hipérboles que antes agem sobre o ouvinte do que lhe comunicam algo. Por outro lado, em Cordélia, a linguagem constitui um código sem valor, é incapaz de igualar-se aos sentimentos que deve expressar e, portanto, nada pode comunicar além do que, para Cordélia, já é autoevidente. Nos outros dois casos, em Lear e Kent, persiste ainda a crença ingênua na verdade das palavras: para Lear, o que ele ouve tende a ser tornar algo verídico, ao passo que aquilo que ele fala deve ser atendido como uma lei; já para Kent, a razão tem precedência sobre a retórica cortesã e é capaz de desnudar seus engodos. Em ambos, para bem ou mal, a linguagem é tomada como transparente, reflexo da realidade, e disto, ao que parece, resulta uma espécie de quinto discurso na peça, uma capacidade expressiva da linguagem própria, autônoma em relação às personagens, que surge nas, e através das falas de Lear e Kent na forma de ironia trágica, antecipatória, latente nas polissemias e ambiguidades de suas palavras.

Quanto a Goneril e Regan, é patente a instabilidade de seus discursos, a provisoriedade de suas palavras. Goneril primeira abre sua declaração de amor a Lear com a frase “*I love you more than words can wield the matter*” (I.I.56) e, entretanto, prossegue por mais seis versos preenchendo de retórica adulatória esse amor que pretensamente não se pode expressar, concluindo ainda que tal é “*A love that makes breath poor, and speech unable*” (I.I.61), uma afirmação cuja ambiguidade mina seu próprio aparente entrelaçamento com o indizível do amor: se Goneril pretende afirmar que seu amor é tão grande que torna suas palavras insuficientes para comunicá-lo, é também possível ler nelas que é a pequenez do seu amor que na verdade, e portanto, faz seu alento pobre e sua fala incapaz. Regan, do mesmo modo, recorre a hipérboles para mascarar seus reais sentimentos, chegando a afirmar que é ela “*alone felicitate / In your dear highness’ love*” (I.I.77-78), e não, no entanto, recusando o casamento que lhe é ofertado (o que, se acreditássemos em suas palavras, significaria sua completa infelicidade).

Em Cordélia, por sua vez, também está a palavra cindida do real, mas, ao contrário do que ocorre em suas irmãs, sua linguagem é verdadeiramente insuficiente para expressar seu

---

<sup>8</sup> “*Vehicle for the expression or exchanging of thoughts, concepts, knowledge, and information*”.

<sup>9</sup> “Ao senhor amo mais que um verbo há de moldar,” (SHAKESPEARE, 2020, p. 101).

<sup>10</sup> “Amor maior que o sopro e que frustra a palavra,” (SHAKESPEARE, 2020, p. 101).

<sup>11</sup> “a única brindada no amor / De vossa majestade” (SHAKESPEARE, 2020, p. 101).

amor. Para ela, seu amor é “*More richer than my tongue*<sup>12</sup>” (l.l. 80), e ela deve, dessa forma, apenas “*Love, and be silent*<sup>13</sup>” (l.l.63). É, porém, sua ingênua sinceridade que a faz cair em desfavor aos olhos de Lear; é a falta da inteligência da palavra (dominada por Goneril e Regan e, mais tarde, pelo Bobo) que a trai, pois, quando Lear lhe pede “*what can you say to draw / A third more opulent than your sisters?*<sup>14</sup>” (l.l. 87-88), Cordélia é apenas capaz de responder literalmente, “*Nothing*” (l.l.89): ‘nada’, pois não pode dizer nada que seja mais grandioso do que já expressaram suas irmãs. Nas três personagens vemos, portanto, como a palavra está em descompasso com a realidade, por estar acima dela (como em Goneril e Regan) e assim ter primazia, ou por estar abaixo (em Cordélia), e assim ser de segunda ordem.

O oposto ocorre com Kent e Lear: para eles a linguagem é capaz de expressar a verdade, isto é, a linguagem ainda é capaz de (aparentar) referir-se a uma realidade fora e diferente dela própria. Kent, desejando instilar de volta o senso no julgamento do rei, revoga a retórica devida e fala “*unmannerly*<sup>15</sup>” (l.l.151), pois “*to plainness honour’s bound*<sup>16</sup>” (l.l.154); busca, em seu discurso, aclarar a consciência de Lear e revelar o verdadeiro sentimento de suas filhas, a fidelidade inexpressa de Cordélia e a hipocrisia das palavras de Regan e Goneril. O rei, porém, também acredita em tal ‘transparência’ da linguagem, na correspondência sincera entre palavra e coisa, expressão e sentimento, e assim toma por verdadeiro aquilo que ouve (ou melhor, o que deseja ouvir). Na lisonjaria de Goneril e Regan acredita refletirem-se seus corações, sem desconfiar que suas falas possam aparentar mais do que seu valor real, enquanto que toma o ‘nada’ de Cordélia também como expressão direta de seus sentimentos e não como o que é de fato, uma asserção sobre a insuficiência da palavra.

O que desejamos ressaltar acerca dos discursos de Kent e Lear é o fato de que é nesses, os discursos de personagens para as quais a linguagem reflete (ou deveria refletir) uma realidade estável fora desta, que as palavras refletem profeticamente a derrocada futura de Lear. Kent insta o rei a reverter sua condenação de Cordélia, pedindo-lhe que “*Reverse thy doom*<sup>17</sup>” (l.l.155): nestas palavras podemos compreender que Lear deve revogar sua sentença para que possa, com isso, evitar a sua própria ruína, que dela decorrerá. Lear, da mesma forma, ao referir-se a sua

---

<sup>12</sup> “em meu / Amor mais consistência há que em minha fala” (SHAKESPEARE, 2020, p. 101).

<sup>13</sup> “Ama, e silencia” (SHAKESPEARE, 2020, p. 101).

<sup>14</sup> “o que vais dizer pra ter / Um terço mais opulento que tuas irmãs” (SHAKESPEARE, 2020, p. 101).

<sup>15</sup> “descortês” (SHAKESPEARE, 2020, p. 103).

<sup>16</sup> “é uma honra ser franco” (SHAKESPEARE, 2020, p. 103).

<sup>17</sup> “Revoga as tuas dádivas” (SHAKESPEARE, 2020, p. 104).

velhice e à aproximação da morte, usa a expressão “*crawl toward death*<sup>18</sup>” (l.l.42), o que, na ambiguidade de “*crawl*”, preconiza o estado de infantilidade em que o rei se encontrará ao ceder seu poder a suas filhas e fazer delas, metaforicamente, suas mães. A mesma antecipação transparece ao Lear abjurar sua paternidade de Cordélia, dizendo “*Here I disclaim all my paternal care, / Propinquity and property of blood*<sup>19</sup>” (l.l.117-118): com esta declaração, Lear está, ironicamente, renunciando a sua posição como patriarca, todas as suas posses e sua realeza (propriedades de seu sangue, linhagem). De maior ironia dramática ainda é a inconsciente associação que Lear faz de si com a imagem de Saturno, o deus que é deposto por seu filho, ao afirmar que “*The barbarous Scythian, / Or he that makes his generations messes / To gorge his appetite, shall to my bosom / Be as well neighbour’d*<sup>20</sup>” (l.l.120-123): “*Scythian*” é na verdade ‘*scythian*’, ‘aquele da foice’, ‘*scyth*’, ou seja, Saturno, o mesmo que faz de seus filhos (‘*generations*’) refeição para saciar seu apetite. Com esta inconsciente assunção para si da imagem do deus<sup>21</sup>, Lear sela seu destino como rei que será destituído do trono por suas filhas.

A partir dessa análise propomos a leitura de que algo como que um elemento autônomo (seja ele ‘o destino’, ‘a natureza’ ou ‘a linguagem’) insinua-se (e por vezes irrompe) na fala das personagens que creem nas palavras, de forma que polissemias latentes no discurso parecem antecipar desenvolvimentos futuros da trama, possibilidades de leitura retroativamente se mostram como sinais do que virá, como o “*nothing*”, o ‘nada’ inicial de Cordelia (l.l.89), que assombrará toda a peça dali pra frente, a todo momento reaparecendo fala de outros personagens, a ponto de sua presença quase ser sentida como a de uma personagem em si. Esse elemento autônomo se apresenta na peça através de diversas facetas, todas interligadas e apontando para uma mesma dimensão transpessoal. Ele é a Natureza que castiga a nescidade de Lear, é a ordem cósmica que se quer reestabelecida, é a sabedoria perene que transparece nos chistes do Bobo. Além de todos esses, é a linguagem poética, a linguagem caótica dos loucos e a linguagem elementar dos poetas. É ela que se refrata nos acessos de ira de Lear, prenúncios de sua loucura, primeiro despontando nas imprecações de Lear contra Cordélia, quando o plural majestático da formalidade civilizada é pela primeira vez abandonado e o antigo imaginário pagão é evocado,

<sup>18</sup> “rastejamos rumo à morte” (SHAKESPEARE, 2020, p. 100).

<sup>19</sup> “Descarto aqui todo o meu zelo paternal, / Propinquidades e propriedades de sangue” (SHAKESPEARE, 2020, p. 100>

<sup>20</sup> “O bárbaro cita, / Ou aquele que transforma sua prole em repasto / Fartando o apetite, terá de meu peito / Tanta acolhida,” (SHAKESPEARE, 2020, p. 102).

<sup>21</sup> É digno de nota acrescentar que na Saturnália, festa romana em homenagem a Saturno, a ordem e os papéis sociais eram virados do avesso, como ocorre na peça.

passando-se do registro político ao cósmico, apocalíptico e grotesco, no qual “*The vines of France and milk of Burgundy*”<sup>22</sup> (I.I.86) dão lugar ao festim antropofágico de Saturno. O mesmo ocorre uma segunda vez, quando Lear, amaldiçoando Goneril por dispensar seu séquito, evoca a Natureza como deusa para que ela torne sua filha estéril. Aqui o esconjuro torna-se conjuro, evocação mágica feita de sinédoques corporais (“*womb*”, “*brow*”, “*cheeks*”<sup>23</sup> [I.IV.275, 281, 282]), símiles animais (“*sharper than a serpent’s tooth*”<sup>24</sup> [I. 285]) e léxico do grotesco (“*derogate body*”, “*child of spleen*”<sup>25</sup> [I.IV.277, 279]). Mais tarde, ao ver-se vexado por sua última filha, Regan, o discurso de Lear começa a falhar e ele não encontra palavras para expressar seus sentimentos: “*I will have such revenges on you both, / That all the world shall – I will do such thing, – / What they are, yet I know not: but they shall be / The terrors of the earth*”<sup>26</sup> (II.IV.306-308). Nessa passagem, percebemos como, à beira da loucura, o pensamento e a sintaxe de Lear principia a romper-se e como, dentre suas fissuras, a fúria dos elementos desponta e ameaça usurpar ao rei sua mente. E aqui há também um último jogo de palavras, antes da próxima aparição de Lear: recusando-se a chorar, o rei declara que “*this heart / Shall break into a hundred thousand flaws, / Or ere I’ll weep*”<sup>27</sup> (II.IV.311-312). A ambiguidade encontra-se na palavra ‘*flaw*’, que no contexto presente significa “uma erupção de fortes sentimentos”<sup>28</sup> (FLAW, 2011), porém, implicando também “uma rápida, intensa descarga, especialmente de vento, chuva ou neve”<sup>29</sup> (FLAW, 2014), preconiza a fatídica cena da tempestade no próximo ato.

### 3 A linguagem do louco

A linguagem que o Bobo emprega, por sua vez, é distinta da das demais personagens. Seu discurso é disjuntivo, oblíquo, emprestado. Vale-se de provérbios, ditos, canções e chistes; pega a deixa a partir dos desdobramentos metafóricos latentes na fala de seus interlocutores para deles desvelar alguma sabedoria, como se evidencia na primeira cena em que aparece, quando

---

<sup>22</sup> “as vinhas de França e o leite de Borgonha” (SHAKESPEARE, 2020, p. 101)

<sup>23</sup> “útero”, “faces”, “rosto” (SHAKESPEARE, 2020, p. 127).

<sup>24</sup> “as presas de uma víbora” (SHAKESPEARE, 2020, p. 127).

<sup>25</sup> “corpo espúrio”, “rebento acerbo” (SHAKESPEARE, 2020, p. 127).

<sup>26</sup> “Minha vingança contra vocês será tal / Que o mundo inteiro vai... vou fazer tais coisas - / O que serão, não sei, mas hão de ser / O terror do mundo.” (SHAKESPEARE, 2020, p. 155).

<sup>27</sup> “meu peito / Há de explodir em mil detritos, antes mesmo / Que me venha o pranto” (SHAKESPEARE, 2020, p. 155).

<sup>28</sup> “*an outburst of strong feeling*”.

<sup>29</sup> “*A quick, intense burst, especially of wind, rain, or snow*”.



Lear ameaça-o com o chicote por ele insinuar que o rei fazia papel de bobo e lhe responde que a própria verdade é como um cão que deve ser enxotado com o chicote (I.IV.). Seu discurso é farto de ambiguidades, mas, diferente das polissemias de Lear e Kent, as suas são de emprego deliberado, não são proféticas, mas presentes; a sua não é uma ironia dramática, mas chistosa. O Bobo aproxima-se das personagens ardilosas em sua capacidade de manipulação linguística, porém a grande diferença jaz no uso que dela faz, isto é, não para velar propósitos escusos, mas para revelar a verdade. Quando Lear adverte-o de que está falando mais do que lhe é permitido (*“Take heed, sirrah- the whip”*<sup>30</sup> [I.IV.104]), o Bobo toma a palavra *“whip”* (“chicote”) e com ela constrói uma símile que, em sua forma de provérbio, ressoa uma sabedoria que Lear deve ouvir: *“Truth’s a dog must to kennel; he must be whipp’d out, when / Lady the brach may stand by the fire and stink”*<sup>31</sup> (I.IV.105-106). Mas enquanto Kent recorre à palavra transparente do discurso sincero e, assim, arrisca o banimento, o Bobo cobre sua verdade com a opacidade da metáfora, que transmite a verdade sub-repticiamente, isentando-o de incorrer diretamente na fúria do rei. O Bobo opera com engenho: Lear ameaça chicoteá-lo; disso desenvolve a símile do discurso sincero (o seu próprio) como um cão que deve ser chicoteado e expulso para o canil, o que remete tanto à ameaça do rei a ele quanto ao banimento de Kent; aproveitando a associação entre discurso verdadeiro e a imagem canina, em seguida compara as filhas de Lear a ‘cadelas’ (*“brach”*), implicando pelo insulto (e *“stink”*, ‘feder’) que elas representam um discurso corrompido, mentiroso. Assim, o Bobo vira a linguagem (e o mundo) dos outros ao avesso para mostrar a verdade oculta.

Tal é, segundo Doug Herman (2008), a função do Bobo na peça: “O Bobo [...] vem de fora da sociedade para desmantelá-la. Sua ferramenta para fazê-lo é a linguagem, manipulada no modo incomum da tolice/folia/loucura”<sup>32</sup> (HERMAN, 2008, p. 113; tradução nossa). Quando fala com sua sintaxe descontínua, de aparente ilogicidade, cortando seu discurso com canções e charadas que surgem do ‘nada’ e não levam a ‘nada’ (como nesta passagem: *“And ladies too, they will not let me have all the fool to myself; they’ll be snatching. Give me an egg, nuncle, and I’ll give thee two crowns.”*<sup>33</sup> [I.IV.146-147]), o Bobo desconstrói a estabilidade artificial da linguagem para revelar sua autêntica instabilidade e fluidez, sua natureza caótica. Também sua insubordinação

<sup>30</sup> “Cautela, fedelho. Cuidado com o chicotel!” (SHAKESPEARE, 2020, p. 122).

<sup>31</sup> “A verdade é um cão que a gente prende no canil. Corre o bicho a relho pra fora de casa, enquanto a madama cadela pode ficar junto à lareira e feder.” (SHAKESPEARE, 2020, p. 122).

<sup>32</sup> “*The Fool [...] comes from outside society in order to break it down. His tool for doing so is language, manipulated in the uncommon manner of folly.*”

<sup>33</sup> “e as damas também jamais aceitariam que eu monopolizasse as bobices e as bobagens iam logo me surrupiar. Titio, me dá um ovo que te darei três coroas.” (SHAKESPEARE, 2020, p. 123).



tem o mesmo propósito pois, desprezando tratamentos formais, dirigindo-se a Lear como “*sirrah*” (‘fedelho’) e a Kent como “*fool*” (‘tolo’), ao mesmo tempo põe de cabeça para baixo a ordenação hierárquica da sociedade e espelha o tratamento que recebe, demonstrando que as palavras não são fixas. Através de todos esses jogos, Herman propõe,

O Bobo está intencionalmente começando a desconstruir a linguagem tal como Lear a conhece, e o reconhecimento do rei disso marca o começo de sua queda na loucura. Ele se encontra num mundo assustador onde não só sua linguagem imperiosa cessa de ter o efeito desejado, mas seu companheiro constante fala incessantemente nessa linguagem insana da loucura<sup>34</sup> (HERMAN, 2008, p. 112; tradução nossa).

Percebemos, portanto, que o Bobo possui um papel didático na peça, que seu discurso imprevisível tem por propósito (como um agente cáustico) desestruturar as velhas concepções errôneas de Lear acerca da natureza da linguagem. Nessa perspectiva, o Bobo figura menos como uma personagem humana e mais como uma força natural, um gênio cujo elemento é o ar, o discurso aéreo da ironia e a desorientação da ventania. Nesse respeito, o Bobo antecipa, para Lear, no mundo social (do discurso), o que a tempestade significará no mundo natural (da fisicalidade): o ataque que ele causa sobre a lógica e as convenções sociais antecipa o assalto da intempérie sobre o corpo do rei.

Tal visão justifica-se na trama de associações simbólicas da peça. Etimologicamente, ‘*fool*’ (‘tolice’) possui relação com ‘ar’ (do latim ‘*follicis*’, ‘fole’, ‘cabeça-vazia’<sup>35</sup>); por um jogo de palavras, opõe-se a ‘*foul*’ (‘imundo, sórdido’; a “*foul disease*”<sup>36</sup> [I.I.174] da loucura de Lear, segundo Kent), o odor miasmático da mentira que o Bobo identifica em Goneril e Regan, as quais, como “*Lady brach*”, “*stand by the fire and stink*”<sup>37</sup> (I.IV.106), e que para Lear é um “*pestilent gall*”<sup>38</sup> (I.IV.107). Por esse motivo o Bobo insiste diversas vezes durante a peça sobre a importância do nariz, o qual, segundo ele, serve “*to keep one's eyes of either side's nose; that what a man cannot smell out, he*

---

<sup>34</sup> “*The Fool is intentionally beginning to deconstruct language as Lear knows it, and the king's realization of this marks the beginning of his descent into madness. He finds himself in a frightening world where not only has his imperious language ceased to have the desired effect, but his constant companion speaks incessantly in this deranged language of folly*”.

<sup>35</sup> <https://www.etymonline.com/word/fool> (Acesso 30 junho 2018).

<sup>36</sup> “imunda moléstia” (SHAKESPEARE, 2020, p. 104).

<sup>37</sup> “madama cadela”, “pode ficar junto à lareira e feder” (SHAKESPEARE, 2020, p. 122).

<sup>38</sup> “Fel fétida” (SHAKESPEARE, 2020, p. 122).

may spy into<sup>39</sup> (I.V.21-21). E o nariz também, para o Bobo, proporciona um conhecimento mais profundo que os olhos, pois “*All that follow their noses are led by their eyes but blind men; and there's not a nose among twenty but can smell him that's stinking*”<sup>40</sup> (II.IV.74-77), ou seja, os olhos podem enganar, mas o nariz pode farejar a verdade sem ser iludido. O nariz, dessa forma, está associado a uma sabedoria natural, instintiva, animal, que as personagens ‘civilizadas’ da corte esqueceram. Esse motivo retornará próximo ao final da peça, quando Lear, louco, mas possuindo razão em sua loucura, vem a entender, após suas provações, a natureza de seu erro e a duplicidade de seus adutores. Ele declara: “*When the rain came to wet me once, and the wind to make me chatter, when the thunder would not peace at my bidding—there I found 'em, there I smelt 'em out*”<sup>41</sup> (IV.VI.114-117). Dentro do contexto simbólico da peça, mostra-se pertinente a expressão que Lear usa para comunicar sua epifania: ele ‘farejou a mentira’. Ao colocarmos tal expressão em perspectiva junto das outras instâncias do mesmo motivo, percebemos tomar forma uma espécie de narrativa simbólica paralela, um enredamento de símbolos, ideias e conotações que se dá através dos discursos da peça: o Bobo e a tempestade representam a mesma força destrutiva, o vento caótico que dispersa o ‘mal cheiro’ da falsidade e da linguagem artificial e que possibilita ao rei cego compreender o mundo através de uma visão mais natural, elementar, verdadeira.

#### 4 A linguagem da loucura

A tempestade contra a qual Lear esbraveja (Ato III, Cena II) é, para usarmos o termo de T. S. Eliot, o correlativo objetivo<sup>42</sup> de sua loucura, pois a fúria dos elementos simboliza o estado caótico de sua mente. Lear ele próprio reconhece essa relação, como quando declara “*When the*

---

<sup>39</sup> “pra cada olho ficar de um lado do nariz, de modo que aquilo que o sujeito não fareja ele espia” (SHAKESPEARE, 2020, p. 132).

<sup>40</sup> “Os que seguem o nariz são guiados pelos olhos, a não ser os cegos. E não há sequer um nariz entre vinte que não fareje um sujeito está fedendo de podre” (SHAKESPEARE, 2020, p. 148).

<sup>41</sup> “Quando a chuva veio para me encharcar e o vento me fez ranger de frio; quando o trovão não quis se calar ao meu pedido, foi aí que as encontrei foi aí que as farejei” (SHAKESPEARE, 2020, p. 203).

<sup>42</sup> “*a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked*” (ELIOT, T. S., 1932, p. 145). (“um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que serão a fórmula daquela emoção particular, de tal forma que quando os fatos externos, que devem terminar em experiência sensoria, são dados, a emoção é imediatamente evocada”. Tradução nossa).

*mind's free, / The body's delicate. The tempest in my mind / Doth from my senses take all feeling*<sup>43</sup> (III.IV.14-16). Porém, dentro do quadro da lógica simbólica do texto, esta cena mostra-se como mais do que um artifício poético. Ela é já preconizada no Ato II, Cena IV, quando Lear, recusando ser acolhido por Regan, afirma “*No, rather I abjure all roofs, and choose / To wage war against the enmity o' the air;*”<sup>44</sup> (II.IV.228-229). Aqui, como nas passagens analisadas anteriormente, a linguagem parece adquirir uma autonomia expressiva e uma capacidade profética, antecipatória, independente da consciência ou intenção de seu falante: o rei inscientemente antecipa em suas palavras o evento futuro, quando, em campo aberto, sob nenhum teto, erguer-se-á em guerra contra os ventos. Como polissemia profética, isto é, como possibilidade de leitura que antecipa eventos ou elementos futuros da peça, podemos também ler o ‘teto’ que Lear abjura como o ‘teto de sua cabeça’, a ‘tampa’ civilizatória do discurso coeso que guarda sua personalidade dentro do espaço delimitado de sua mente. Uma vez renegado esse teto, o espírito de Lear há de espalhar-se e confundir-se com a natureza na cena da tempestade. A descrição que um nobre faz, na cena anterior, da loucura de Lear corrobora a leitura. Em suas palavras, “*unbonneted he runs*”<sup>45</sup> (III.I.14) e o rei “*tear his white hair, / Which impetuous blasts, with eyeless rage, / Catch in their fury, and make nothing of;*”<sup>46</sup> (III.I.7-9): Lear, de cabeça despida, sem ‘teto’, arranca seus cabelos (símbolo das ideias, pensamentos) que são levados dispersos pela borrasca. Também Kent, ao encontrar o rei, enfatiza esse ponto, exclamando “*Alack, bare-headed*”<sup>47</sup> (III.II.61-62), e o Bobo, em sua sabedoria, aconselha “*He that has a house to put's head on has a good head-piece*”<sup>48</sup> (III.II.25).

Mas a imagem ainda se desdobra além. Voltando ao Ato II, Cena IV, a cena que, como vimos, profetiza a loucura do rei, encontramos seu estranho caso de histeria. Este, propomos, não é um caso clínico, mas poético. Lear, acometido de sintomas fantásticos, clama “*O, how this mother swells up toward my heart! / Hysterica passio, down, thou climbing sorrow, / Thy element's bellow!*”<sup>49</sup> (II.IV.61-63). A histeria que irá romper na tempestade é sentida elevar-se das profundezas da terra, de suas entranhas e das de Lear. É uma força materna, feminina, e como

<sup>43</sup> “Se a mente é livre, / O corpo é frágil: essa tormenta em minha mente / Apaga em meus sentidos os outros sentimentos” (SHAKESPEARE, 2020, p. 165).

<sup>44</sup> “Não, eu prefiro abdicar a um teto e enfrentar / A inclemência dos céus” ((SHAKESPEARE, 2020, p. 153).

<sup>45</sup> “ele corre, exposto” (SHAKESPEARE, 2020, p. 157).

<sup>46</sup> “arranca as cãs / Que o impetuoso vento colérico e cego / Em sua fúria agarra e converte em nada” (SHAKESPEARE, 2020, p. 157).

<sup>47</sup> “Que? A cabeça nua!” (SHAKESPEARE, 2020, p. 161).

<sup>48</sup> “Quem tem casa pra meter a cuca, tem uma boa carapuça” (SHAKESPEARE, 2020, p. 160).

<sup>49</sup> “Ah, o meu ventre está subindo e apertando o peito! *Hysterica passio*, desce, mágoa montante, / Teu lugar é embaixo” (SHAKESPEARE, 2020, p. 148).

tal, seu elemento é, simbolicamente, infero: é “*The terrors of the earth*” (II.IV.309), ‘os terrores da terra’ que Lear promete lançar contra suas filhas. Ela procura irromper através do rei, e é o que irá ocorrer pouco depois: em meio à tempestade, a força feminina da histeria irá jorrar através de Lear, sem ‘teto’ em sua cabeça para segurar a efusão de força elemental que o domina, e irá espalhar sua personalidade em meio à natureza. Lear é, de fato, como Edgar, possuído pelo espírito ctônico da linguagem poética - natural, feminina, histérica, louca. Lear, natureza e poesia, então, são um; ele, nesse momento, deixa de ser o rei bretão para tornar-se um fantástico rei da natureza. Sua palavra de ordem não se dirige mais aos seus súditos civis, sobre os quais já não possui mais mando, mas volta-se agora sobre os elementos: “*Blow, winds, and crack your cheeks! Rage! Blow! / You cataracts and hurricanoes, spout*<sup>50</sup>” (III.II.1-2).

A partir de então, para Lear, a linguagem sobrepõe-se à realidade. Ao encontrar Edgar, que se finge de louco Poor Tom, o rei vê nele um reflexo de si próprio, inquirindo dele “*Hast thou given all to thy two daughters?*<sup>51</sup>” (III.IV.49) mesmo antes de procurar saber-lhe a identidade, e logo mais “*Couldst thou save nothing? Didst thou give them all?*<sup>52</sup>” (III.IV.66), como que se dirigindo a sua própria consciência, pois para Lear, este parece afirmar, toda loucura deve certamente ter sido causada pela traição de filhas, fato que une todos os loucos sob a mesma ou semelhante identidade. Pouco depois, o coroamento de seu delírio se dará com o fantasioso julgamento de Regan e Goneril (Ato III, Cena VI), no qual Lear projeta sua imaginação sobre a realidade, vendo diante de si suas filhas e operando um delirante processo jurídico com o auxílio de Edgar e o Bobo, que corroboram sua quimera. Neste momento cada personagem, ao seu modo, responde à fantasia de Lear e elabora-a por sua vez: o Bobo finge interpelar a Goneril que Lear vê, ao mesmo tempo que caçoa da situação, pedindo desculpas por tê-la confundido com a banquetta que a visão na realidade é, invertendo, portanto, fantasia e realidade (“*Cry you mercy, I took you for a joint-stool*<sup>53</sup>” [III.VI.53]); já Edgar corre com a comparação que Lear faz das filhas a cadelas, literalizando a metáfora dentro da sua própria loucura fingida (“*For, with throwing thus my head / Dogs leap the hatch, and all are fled*<sup>54</sup>” [III.VI.75-76]). Assim, cada personagem por vez participa na criação de uma realidade linguístico-imaginária que se instaura (para todos menos Lear) como um jogo teatral, uma peça invisível dentro da peça.

<sup>50</sup> “Sopra, vento, explode as faces. Bufa e bafeja! / Furacões e cascatas, jorrai” (SHAKESPEARE, 2020, p. 159).

<sup>51</sup> “Então deste tudo às tuas filhas?” (SHAKESPEARE, 2020, p. 167).

<sup>52</sup> “Não salvaste nada? Deste tudo a elas?” (SHAKESPEARE, 2020, p. 167).

<sup>53</sup> “Ah, perdão, eu pensei que você fosse uma banquetta” (SHAKESPEARE, 2020, p. 175).

<sup>54</sup> “Que assim jogando mia cachola, / Dispara cão, salta, cabriola” (SHAKESPEARE, 2020, p. 176).

Após o julgamento, reencontramos Lear no Ato IV, Cena VI. Quando reaparece, seu discurso está mudado, tem em sua fala a loucura de Edgar, sua sintaxe disjuntiva e lógica desconexa, junto da sabedoria chistosa e vulgar do Bobo; e mais: vem como um arauto da Natureza, fantasticamente vestido com flores, e através dele a Natureza dá a conhecer sua própria sabedoria (previamente expressa pelo Bobo): “*Let copulation thrive*<sup>55</sup>” (IV.VI.128) diz Lear, “*To’t, luxury, pell-mell!*<sup>56</sup>” (IV.VI.131), proclamando agora o lado criativo do caos primordial, em contraste com seu elemento destrutivo simbolizado pela tempestade. Após sua dissolução na loucura, Lear conhece agora a imperfeição humana e sua natureza animal, reconhece a hipocrisia do acusador (“*Thou hotly lust’st to use her in that kind for which thou whipp’st her. The usurer hangs the cozener*<sup>57</sup>” [IV.VI.178-179]) e, com esta nova compreensão, professa a justiça da Natureza: “*None does offend—none, I say, none*<sup>58</sup>” (IV.VI.184). Mas o aprendizado que recebe é ainda mais profundo e pessoal. No ponto mais extremo de sua loucura, Lear é pela primeira vez lúcido e com clareza compreende a causa de sua derrocada na confiança cega que tinha nas mentiras de seus adutores:

*They flattered me like a dog and told me I had white hairs in my beard ere the black ones were there. To say “Ay” and “No” to everything that I said “Ay” and “No” to was no good divinity. When the rain came to wet me once, and the wind to make me chatter, when the thunder would not peace at my bidding—there I found ‘em, there I smelt ‘em out. Go to, they are not men o’ their words. They told me I was everything. ‘Tis a lie, I am not aque-proof*<sup>59</sup> (IV.VI. 110-119).

A renovada consciência do rei transparece agora na forma de uma compreensão da diferença entre linguagem e realidade. Ao perceber que seu comando real não surte efeito sobre os elementos, compreende que entre a palavra e o ato existe uma cisão: o que se diz e o que se é são mundos diferentes. Lear teve de retornar ao ventre da natureza e tornar-se criança novamente para aprender que os homens mentem.

---

<sup>55</sup> “Deixa o coito livre!” (SHAKESPEARE, 2020, p. 204).

<sup>56</sup> “Vai, lascívia, mixórdia” (SHAKESPEARE, 2020, p. 204).

<sup>57</sup> “A mão que flagela é a mesma que cobiça o corpo que fustiga. O agiota para a força expede o caloteiro” (SHAKESPEARE, 2020, p. 205).

<sup>58</sup> “Não há culpados, / Não, não, nenhum culpado” (SHAKESPEARE, 2020, p. 205).

<sup>59</sup> “Me adularam como cães e diziam que eu tinha fios brancos na barba antes mesmo dos fio pretos. Dizer ‘sim’ e ‘não’ para tudo o que eu dizia ‘sim’ e ‘não’ não era uma boa devoção. Quando a chuva veio para me encharcar e o vento me fez ranger de frio; quando o trovão não quis se calar ao meu pedido, foi aí que as encontrei, foi aí que as farejei. Fora daqui, vocês não têm palavra. Me disseram que eu era tudo. Pura mentira, não sou imune às febres” (SHAKESPEARE, 2020, p. 203-204).

## 5 Considerações finais

Lear inicia a peça como alguém que concebe a linguagem como algo indistinto da realidade, um espelho verídico da natureza: tal é, argumentamos, sua real falta, a húbris que o leva à queda. Quando a linguagem lhe falha, ao afinal perceber que a palavra é instável e inconfiável, que essa se maleia nos lábios de aduladores segundo seus desígnios, o mundo inteiro, para Lear, colapsa juntamente com sua crença: a falência da palavra torna-se para ele a falência da realidade, da qual, para o ingênuo rei, não se distingue. De espelho da ordem do mundo civilizado, a linguagem reverte-se em substância, matéria-prima poética da Natureza, e Lear, pela arte do Bobo e a ação dos elementos, é arrastado por sua torrente caótica para dentro de um mundo onde verdadeira e ironicamente a linguagem não se diferencia da realidade (como a palavra do mago, a palavra do louco e a do poeta rearranja o mundo).

Com nossa análise, assim, buscamos ressaltar que a transformação sofrida por Lear ao longo da peça passa necessária e talvez primariamente pela dimensão linguística: a linguagem é a questão primeira que põe em movimento a tragédia, é a raiz do engano de Lear e da falta de Cordélia, o instrumento de que se valem Goneril, Regan e Edmund para seus propósitos escusos; mas também, notamos, a própria linguagem parece por vezes constituir-se como um verdadeiro agente dentro da peça, antes usando as personagens do que sendo usada por eles, como mais evidente se torna nos momentos em que as fissuras na racionalidade dos discurso de Lear deixam transparecer uma força ou potencialidade expressiva distinta de sua intenção ou controle. Se a falta inicial de Lear decorre de sua inadequada e superficial percepção da linguagem, seu arco trágico naturalmente passa por uma aprendizagem de sua pluridimensionalidade, suas múltiplas faces e profundidades. Quando por fim a trama do discurso racional e adequado se desagrega completamente com a loucura do rei, então, desfeita a ilusoriedade urdida pela arte retórica, tem livre curso pela consciência (e corpo) de Lear a linguagem em estado 'bruto', informe, mais dada à associação do que à coesão, a palavra poética, enfim, que o possui para retificar sua desmedida.

<b>CRedit</b>
Reconhecimentos: Não é aplicável.
Financiamento: Não é aplicável.

**Conflitos de interesse:** Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.

**Aprovação ética:** Não é aplicável.

**Contribuições dos autores:**

Conceitualização, Análise formal, Investigação, Metodologia, Administração do projeto, Recursos, Visualização, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição. AGUIAR, Angiuli Copetti de.

## Referências

BUSSMANN, H. 'Language'. In: *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*. Routledge: London, 1998. Tradução e organização: Gregory Trauth e Kerstin Kazzaz.

ELIOT, T. S. 'Hamlet'. In: *Selected Essays*. Faber & Faber: London, 1932, pp. 141-146.

FLAW. In: *American Heritage Dictionary of the English Language*. Fifth Edition. 2011. Disponível em: <https://www.thefreedictionary.com/flaw>. Acesso em 14 jan. 2023.

FLAW. In: *Collins English Dictionary – Complete and Unabridged*. 12th Edition. 2014. Disponível em: <https://www.thefreedictionary.com/flaw>. Acesso em: 14 jan. 2023.

HARPER, D., "Etymology of fool," Online Etymology Dictionary. (Acesso 14 janeiro 2023, disponível em <<https://www.etymonline.com/word/fool>>).

HERMAN, D. Language in *King Lear* and *Pantagruel*. In: NADEAU, D. (Ed.). *The Journal of the Core Curriculum*. Vol. XV. Boston: Boston University, Spring 2008, pp. 110-117.

MCKENNA, A. J. 'Shakespeare's linguistic turn in King Lear'. *Anthropoetics*. Vol. XXV, nº 1. Los Angeles: University of California, Fall 2019. Disponível em: <https://anthropoetics.ucla.edu/ap2501/2501mckenna/>. Acesso em: 3 jun. 2023.

SHAKESPEARE, W. King Lear. In: \_\_\_\_\_. *The Complete Works of William Shakespeare with Complete Notes of the Temple Shakespeare*. New York: Grosset & Dunlap, 1911, pp. 1053-1092  
Organização: William George Clark e William Aldis Wright.

\_\_\_\_\_. *Rei Lear*. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020. Tradução: Lawrence Flores Pereira.

ZITNER, Sheldon. P. 'King Lear and its language'. In: COLIE, R. L.; FLAHIFF, F. T. (org.). *Some Facets of King Lear: essays in prismatic criticism*. Toronto: University of Toronto Press, 1974.