

O Velho, o Bobo e o Louco:  
Ensaio sobre a representação  
da loucura em *Rei Lear*

*The old man, the fool and the madman:  
On the representation  
of madness in King Lear*

### Resumo

*Este ensaio procura mostrar que a abordagem da loucura em Rei Lear se desdobra em três manifestações interrelacionadas, correspondentes a três personagens: Lear, Pobre Tom e o Bobo. O primeiro enlouquece em decorrência da senilidade e do choque emocional, o segundo encena o desvario de um possesso, e o terceiro usa ironicamente o nonsense para dizer verdades incômodas. Por meio desses personagens, aparecem em cena formas de explicação da loucura concorrentes: a médica, que se baseava no conceito de melancolia; a religiosa, que a associava à possessão demoníaca; e a satírica, que via a loucura como contraparte do saber racional. Recorrendo ao Elogio da loucura de Erasmo e à História da loucura de Foucault, a hipótese defendida no ensaio é a de que Shakespeare combinou diferentes aspectos da experiência da loucura presentes nas manifestações artísticas do início da modernidade, revelando assim uma relação dialética de loucura e sabedoria.*

**Palavras-chave:** loucura; doidice; melancolia; Shakespeare; Erasmo; Foucault.

\* Universidade Federal Fluminense (UFF). Contato: pedrosuss@gmail.com

Recebido em: 03/08/2022 Aceito em: 10/03/2023

**Abstract**

*This essay intends to demonstrate that the approach to madness in King Lear can be divided in three interrelated manifestations, corresponding to three characters: Lear, Poor Tom and the Fool. The first becomes mad as a result of senility and emotional shock, the second feigns the madness of a possessed person, and the third ironically uses nonsensical statements to tell uncomfortable truths. Through these characters, competing forms of explanation of madness appear on the scene: the medical one, which is based on the concept of melancholy; the religious one, which associated it with demonic possession; and the satirical one, which saw madness as the counterpart of rational knowledge. Using Erasmus' Praise of Folly and Foucault's History of Madness, the hypothesis defended in the essay is that Shakespeare combined different sides of the experience of madness present in the artistic manifestations of early modernity, thus revealing a dialectical relationship between madness and wisdom.*

**Keywords:** madness; folly; melancholy; Shakespeare; Erasmus; Foucault.

**1. Derrocada psicológica**

Em *Rei Lear*, Shakespeare elabora uma complexa representação teatral da loucura, que se desdobra em três manifestações distintas: (1) a senilidade de Lear, (2) o desvario fingido de Edgar em seu disfarce como Pobre Tom e (3) o *nonsense* satírico do Bobo. O ponto de partida, que permanece como eixo dessa representação, é o processo gradual de enlouquecimento do protagonista da peça, causado, ou pelo menos acentuado, pelo conflito com as suas filhas.

O primeiro sinal da insanidade de Lear é mostrado logo na primeira cena, que gira em torno do anúncio da decisão tomada por ele de dividir o reino entre as herdeiras, para aliviar sua idade “dos zelos e encargos, conferindo-os às forças mais jovens”. Ele pretende se “despir do mando, e da posse de terras, de encargos de Estado”, mas guardar “o nome e as honras que cabem a um rei”.<sup>1</sup> 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 os encargos.

---

1 Shakespeare. *Rei Lear*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, p. 100 (Ato I, Cena 1, 38-40, 49-50 e 137).

O anúncio da decisão se dá na forma de uma insólita competição afetiva em que as três filhas devem mostrar quem tem mais amor pelo pai, a fim de receberem as partes correspondentes da herança. Goneril e Regan, as duas mais velhas, aceitam participar do teste e fazem belas declarações de amor, mas a caçula Cordélia se recusa a fazer isso. Mostrando-se contrariada, ela diz amar o pai de acordo com seus laços, nem mais nem menos, depois argumenta que uma parte de seu amor deve ficar reservada ao futuro marido: “Eu jamais casarei como minhas irmãs, para amar tão somente o meu pai”. Em resposta, Lear a considera “tão jovem e tão sem ternura”, ao que ela retruca: “Tão jovem, meu senhor, e verdadeira”.<sup>2</sup>

Na reação do rei a essa atitude de Cordélia, manifesta-se a primeira demonstração de sua fúria, expressa em uma fala grandiloquente que invoca a “sagrada fulguração do sol”, os “arcãos de Hécate e da tétrica Nyx”, as “órbitas celestes” – tudo para deserdar a filha mais nova, que segundo Lear não deverá mais ter nenhuma acolhida ou piedade em seu peito.<sup>3</sup> Esse primeiro acesso de fúria não só inclui o reconhecimento, em tom de lamentação, de sua preferência (“Era ela que eu mais amava”) mas também orienta a mudança brusca e irrevogável na resolução a respeito da divisão do reino, que agora passará a ter apenas duas metades, correspondentes aos dotes das filhas mais velhas.<sup>4</sup>

A impressão de que tanto a reação desproporcional quanto a própria decisão política de dividir o reino são ideias insensatas que ganham voz, em seguida, nas falas de um dos nobres presentes, o conde de Kent. As ameaças dirigidas a ele quando intercede a favor de Cordélia reafirmam a passionalidade de Lear: “Não te metas entre o dragão e sua fúria!”, “O arco está vergado, cuidado com a flecha”.<sup>5</sup> O conde decide, diante dessas ameaças, enfrentar o rei com palavras duras que expressam a constatação de que toda aquela cerimônia é uma manifestação de loucura. Ele diz:

*Se Lear estiver louco, Kent  
Vai ser descortês. Velho, o que queres fazer?  
Crês que o dever deve calar quando o poder  
Se curva à adulação? Se um rei cai na loucura,*

---

2 *Ibidem*, p. 102 (I, 1, 93, 103-104 e 107-108)

3 *Idem* (110-120).

4 *Idem*, p. 103 (124).

5 *Idem* (123 e 144).

*É uma honra ser franco. Guarda as tuas terras  
E, trabalhando melhor teu tino, refreia  
Esse horrendo furor.*<sup>6</sup>

Estão em jogo aqui séries de oposições que Shakespeare manterá em tensão durante as cenas seguintes: o contraste entre adulação e franqueza, entre tino e furor, entre dever e cortesia. Em sua franqueza, Kent ainda chamará aquele “horrendo furor” de “imunda moléstia”, antes de ser definitivamente exilado do reino sob pena de morte.<sup>7</sup> Assim, no ponto inicial da catástrofe de Lear já está explicitamente registrado, na fala do conde, um diagnóstico da doença do protagonista: sua fúria foi causada pela loucura decorrente da senilidade.

O diagnóstico é confirmado depois pelo diálogo entre as herdeiras do reino que fecha a primeira cena, pois Goneril afirma que a decisão do pai de expulsar Cordélia, sua preferida, lhe parece algo “disparatado demais”, fruto do “juízo mal-ajambrado” de uma “velhice em plena transformação”. Regan concorda que se trata da “debilidade da idade” e acrescenta que Lear sempre foi dado a rompantes, para então fazer um prognóstico: “da sua velhice vamos ter que esperar não só as imperfeições de uma condição há muito enxertada, mas também os caprichos desenfreados que os anos de enfermidade e cólera trazem consigo”.<sup>8</sup>

As considerações das duas filhas anunciam uma mudança que, do ponto de vista psicológico, será o tema dos três primeiros atos. Elas se mostram preocupadas com os caprichos do pai porque, a partir do momento em que ele abriu mão de suas responsabilidades como governante, 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 as duas terão de se responsabilizar.

## 2. Adaptação de uma adaptação

A peça de Shakespeare se baseou em uma obra teatral anterior chamada *A verdadeira crônica histórica do Rei Leir e suas três filhas, Gonoril, Regan e Cordélia*,

---

6 *Ibidem* (146-152).

7 *Idem*, p. 104 (166).

8 *Idem*, p. 108 (291-294).

que era por sua vez uma adaptação das lendas sobre um rei da Bretanha de um período remoto. A vida desse monarca é contada por exemplo nas *Crônica da Inglaterra, Escócia e Irlanda* (1577), de Raphael Holinshed. Em linhas gerais, a história narrada pelo cronista e adaptada para o palco funciona como um conto de fadas, com as filhas más e a filha boa de um velho rei envolvidos em uma trama bastante esquemática de redenção familiar.

A peça *Rei Leir* tinha sido encenada na década de 1590, mas seu texto só foi publicado em 1605, bem perto da data em que Shakespeare começou a trabalhar em sua versão, cuja primeira edição impressa é de 1608. Levando em conta o trabalho de adaptação, em que podem ser identificadas várias referências incorporadas na peça de Shakespeare, há diferenças marcantes entre as duas obras teatrais.<sup>9</sup> Quanto ao enredo, uma das diferenças mais notáveis em relação a *Rei Leir* consiste no fato de Shakespeare introduzir uma segunda trama, também sobre o conflito de pais e filhos. Ele entrecruzou a história de Lear e suas filhas com a história do duque de Gloucester e seus filhos, o herdeiro legítimo Edgar e o bastardo Edmund.

Essa trama secundária de *Rei Lear* provém de uma fonte sem conexão alguma com as narrativas ou com o drama *Rei Leir*: o romance pastoral *Arca-dia*, publicado em 1590 por Philip Sidney, mais especificamente o capítulo que narra a deposição do rei da Paflagônia por seu perverso filho bastardo.<sup>10</sup> Seguindo de perto esse capítulo, o Edmund de Shakespeare incrimina seu irmão Edgar, que precisará viver escondido enquanto aguarda uma oportunidade de vingança. Para escapar de seus perseguidores, ele se disfarça de Pobre Tom, um mendigo ensandecido que percorre os campos, sujo e sem roupas, falando sobre demônios e bestas selvagens.

Mas há outro personagem importante que não aparece nem na peça teatral anterior, nem nas crônicas históricas: o bobo da corte que acompanha Lear e, por meio de zombarias, jogos de palavras e canções sarcásticas, faz comentários mordazes sobre as ações do protagonista. A introdução desse personagem não só acrescenta um elemento de comicidade à história, como também serve para abordar, sob uma perspectiva irônica, o tema da loucura.

Assim, Shakespeare partiu do enredo da peça anterior, com o teste de amor e o conflito subsequente com as filhas, para aprofundar psicologicamente o

---

9 Sobre as fontes e referências usadas, cf. Geoffrey Bullough. *Fontes narrativas e dramáticas de Shakespeare*, clássico estudo comparativo de 1957.

10 Bullough. *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*. New York: Columbia University Press, 1966, pp. 403-414.

drama do velho pai e rei que abre mão de sua autoridade. Quando Lear se comporta, em sua segunda infância, como uma criança mimada que as herdeiras passam a repreender, a insanidade de seu erro é revelada pelo Bobo por meio de pilhérias sarcásticas, aparentemente loucas. Quando Lear efetivamente perde o juízo, encontra Edgar disfarçado de Pobre Tom e enxerga o miserável que fala loucamente sobre demônios e bestas quase como um reflexo no espelho.

### 3. A loucura como tema renascentista

Em seu livro *História da loucura*, de 1961, Michel Foucault constata que, antes de sua apropriação pelo discurso médico consolidada no século XVII, a loucura “tinha estado ligada, obstinadamente, a todas as experiências maiores da Renascença”.<sup>11</sup> O início do livro é dedicado, por isso, a uma caracterização daquele período em que a loucura se tornou um assunto central para a literatura e as artes plásticas, expondo-se livremente em formulações ou imagens que combinavam elementos medievais e clássicos. Por um lado, recuperava-se o “tema cristão segundo o qual o mundo é uma loucura aos olhos de Deus”, tema presente na *Epístola aos Coríntios* e caro aos místicos da Idade Média. Por outro lado, “a loucura torna-se uma das próprias formas da razão”, observada à distância sob a ótica dos grandes humanistas do Renascimento.<sup>12</sup>

Do ponto de vista médico, o que se consolida ao longo dos séculos XVI e XVII é a ideia de que a loucura é uma doença mental, cujo tratamento exige a internação e o encarceramento. *Rei Lear* é uma das obras mencionadas pelo filósofo, junto com *Dom Quixote* por exemplo, para mostrar as experiências do início da modernidade que precedem as práticas de encarceramento e tratamento dos loucos nas quais se reconhecem as bases da psiquiatria contemporânea.<sup>13</sup> Para explicar a “ascensão da loucura ao horizonte da Renascença”, Foucault comenta que naquela época os loucos tinham uma existência errante, já que eram escorraçados das cidades para vagar pelos campos, ou confiados a grupos de mercadores e peregrinos. Mas, apesar dessa prática de exclusão, eles se tornaram personagens recorrentes tanto em festas populares,

---

11 Foucault. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 12

12 *Idem*, p. 36 e p. 39. (Cor. 2, 14)

13 *Idem*, p. 89.

quanto nas artes plásticas e na literatura, em sátiras, contos, peças, gravuras e pinturas.<sup>14</sup> A *História da loucura* remete então a uma alegoria que se destacou no imaginário do norte da Europa: a Nau dos Loucos. Há vários exemplos do uso dessa alegoria nas artes, entre os quais se destacam, perto da virada do século XV para o XVI, o poema satírico de Sebastian Brant de 1497 e o conhecido quadro de Bosch pintado pouco depois disso. A aliança entre a água e a loucura, segundo o filósofo, “simboliza toda uma inquietude, soerguida subitamente no horizonte da cultura europeia, por volta do fim da Idade Média”, de modo que “a loucura e o louco tornam-se personagens maiores em sua ambiguidade: ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens”.<sup>15</sup>

Nas festas populares medievais, a personagem da Loucura conduzia o cortejo dos vícios e fraquezas humanos, cujas formas ameaçadoras e bestiais se multiplicam nas figuras oníricas das pinturas de Bosch, Brueghel e Dürer. Como tema artístico, a loucura representava um saber acerca da crueldade da natureza, com sua desordem e seu furor incontroláveis, ou acerca da *vanitas*, como presunção e vazio ligados à experiência humana da mortalidade. No entanto, Foucault contrapõe a essa “experiência cósmica da loucura” que se manifestava nas festas populares e na iconografia “uma experiência crítica dessa mesma loucura, na distância intransponível da ironia”, algo que ganhou expressão nas sátiras morais dos literatos e dos filósofos.<sup>16</sup> O melhor exemplo dessa experiência crítica é o *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdam, um dos autores mais lidos do século XVI, célebre representante do humanismo renascentista. Esse tratado satírico foi escrito em 1509, na Inglaterra, durante uma visita do escritor a Thomas More, outro renomado intelectual humanista.

Segundo o comentário de Foucault, no *Elogio* nada lembra as intensas “ameaças de invasão que assombravam a imaginação dos pintores”. Erasmo desvia os olhos da demência e das formas insensatas que eram retratadas por artistas como Bosch, a fim de elogiar o espetáculo de um “mundo calmo”, que é “facilmente dominado” como objeto de riso dos sábios. Com isso, sob a ótica da literatura e da filosofia daquela época, “a loucura só tem sentido e valor no próprio campo da razão”, como uma “forma paradoxal na qual pode

---

14 *Idem*, p. 23.

15 *Idem*, p. 18.

16 *Ibidem*, p. 31.

tomar consciência de si mesma”.<sup>17</sup> Toda a construção retórica do tratado, uma declamação em primeira pessoa feita pela própria Loucura, se desenvolve como uma sátira sobre a pretensão humana de sabedoria, portanto sobre o pensamento racional e suas limitações. Temas religiosos, éticos, políticos e jurídicos são abordados em registro cômico nesse discurso voltado para convencer os homens, por caminhos diferentes, de que a loucura é um elemento necessário no acesso ao saber e à felicidade.

Ao comparar o tratado de Erasmo com as imagens de Bosch, Foucault constata que a loucura, considerada à distância no discurso erudito, se desarma daquela força primitiva de revelação das inquietações. “De um lado”, ele diz, há “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”. Por outro lado, na literatura, há “uma Nau dos Loucos que constitui, para os prudentes, a *Odisseia* exemplar e didática dos defeitos humanos”.<sup>18</sup> Ou seja, de um lado encontram-se a “visão cósmica” e o “elemento trágico” da experiência da loucura na iconografia, de outro, a sátira moral e o “elemento crítico” que trazem essa experiência para o domínio da razão. “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”.<sup>19</sup>

Considero que Shakespeare elaborou justamente esse confronto, reunindo em *Rei Lear* os dois lados da experiência da loucura que Foucault identifica nas manifestações artísticas do Renascimento. Ele combinou a visão cósmica da animalidade humana com a sátira moral, revelando uma relação dialética entre elemento trágico e o elemento crítico.

#### 4. As verdades do Bobo

Um dos argumentos empregados por Erasmo no *Elogio da loucura* é o de que a sabedoria, com sua gravidade e seu rigor, 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,

---

17 *Idem*, p. 39.

18 *Idem*, p. 32.

19 *Idem*, p. 34.



a Loucura comenta em seu discurso 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”.<sup>20</sup>

A princípio, a preferência dos reis pelos bobos e loucos estaria ligada ao prazer que eles proporcionam, com “brincadeiras, risos, gargalhadas, diversões”, enquanto os sábios falam de coisas tristes e dolorosas, arranham os “ouvidos delicados” dos soberanos com alguma verdade e não suportam neles “nada que não seja triste”. No entanto, paradoxalmente, 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 aduladores que mentem para os soberanos, dizendo sempre o que eles 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”.<sup>21</sup>

Em um artigo de 2001 chamado “Foolosophy”, o crítico Jonathan Bate comenta que o *Elogio da loucura* de Erasmo constitui “o melhor precedente para a fascinação de Shakespeare” com o personagem do “bobo sábio”, capaz de dizer por meio de ironias e gracejos as verdades que os demais personagens escondem dos príncipes.<sup>22</sup> O ensaio de Bate é dedicado justamente a *Rei Lear*, peça na qual se encontra o melhor exemplo do uso desse tipo de personagem no teatro shakespeariano.

Na corte de Lear, a sabedoria irônica do Bobo (que é designado apenas assim, Bobo, nem sequer tem nome próprio) contrasta tanto com as mentiras interesseiras dos aduladores, quanto com a veracidade dolorosa dos homens sérios. Nesse sentido, o que está em jogo é, em primeiro lugar, a oposição entre sinceridade e falsidade que já se encontrava nas atitudes das filhas do rei durante o episódio do teste de amor. As declarações de Goneril e Regan, correspondendo ao que seu pai queria ouvir, mas não a um sentimento verdadeiro, eram falas adadoras. 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. O motivo, ela diz, é “algo que me falta e me faz bem mais rica, o olhar bajulador e certo tom de fala que me alegra não ter”. E o comentário cruel

---

20 Erasmo. *Elogio da loucura*. São Paulo: Hedra, 2013, p. 91

21 *Idem*, p. 92.

22 Bate. *Shakespeare's foolosophy*. Shakespeare in Southern Africa. Vol. 13, 2001, 1-10, p. 1.

de Lear a respeito dessa explicação reforça a necessidade que o rei tem de ser bajulado: “Melhor que não tivesses nascido que ter deixado de me agradecer”.<sup>23</sup>

A aparição do Bobo só ocorre na quarta cena da peça, quando Cordélia não está mais presente. O cavaleiro que é encarregado de chamá-lo avisa que ele estava “desgostoso” desde que a filha mais nova de Lear tinha ido para a França.<sup>24</sup> Essa observação é importante porque indica uma continuidade entre os dois personagens, a filha calada e o bobo falastrão, apesar de suas atitudes díspares. Muito já se debateu, inclusive, sobre a hipótese de que, na época de Shakespeare, o mesmo ator desempenhasse ambos os papéis, já que Cordélia e o Bobo não participam de cenas juntos, e no teatro inglês daquele tempo todos os atores eram homens.<sup>25</sup>

Não tenho a intenção de comprovar a hipótese de que um mesmo ator interpretava os dois papéis, mas considero que ela é plausível e evidencia a afinidade entre eles. Essa aproximação diz respeito, no fundo, aos temas do *Elogio da loucura* que mencionei: a verdade é odiosa para os reis, que vivem cercados de bajuladores interesseiros, e só os loucos conseguem dizê-la sem serem banidos. Goneril e Regan sabem disso, e sua falsidade lhes permite conquistar o poder. Cordélia e o Bobo, que demonstram amar Lear e se preocupar com ele, questionam sua decisão e o confrontam. Se a filha séria e preocupada precisa calar as verdades incômodas cujos indícios despertam a fúria do pai, mais tarde essas verdades serão expressas, em registro cômico, pelo Bobo.

Desse modo, a sinceridade do Bobo não se opõe apenas às falsidades das filhas adadoras, e sim também, conforme ensina a Loucura no *Elogio* de Erasmo, à veracidade dos sábios que pretendem dizer para os reis algo diferente do que eles querem ouvir. Esse segundo contraste fica evidente quando se compara a reação de Lear às falas do conde de Kent, na primeira cena da peça, com seu comportamento quando surge o Bobo, na quarta cena. Defendendo Cordélia, o conde tinha sido ameaçado e depois exilado por dizer a Lear verdades dolorosas, justificando sua descortesia como um dever que não poderia se calar “quando o poder se curva à adulação”.<sup>26</sup>

---

23 Shakespeare. *Op. cit.*, p. 106 (I, 1, 233-238).

24 *Ibidem*, p. 120 (72-73)

25 A hipótese foi aventada já no final do século XIX pelo filólogo alemão Alois Brandl. Cf. Thomas Stroup. Cordelia and the fool. *Shakespeare Quarterly*, Volume 12, Issue 2, Spring 1961, Pages 127–132.

26 *Idem*, p. 103 (I, 1, 149).

Ora, ao entrar em cena, o Bobo retoma de modo jocoso aquilo que Kent tinha dito ao rei seriamente. Para reforçar o contraste, naquele momento o conde está presente e participa do diálogo, pois tinha adotado um disfarce a fim de poder ajudar seu senhor e acabara de oferecer a ele seus serviços. Ao encontrar com esse pretense novo servidor, o Bobo lhe entrega seu chapéu (o barrete ou topete que fazia parte do traje de bobo da corte) e afirma que poderia contratá-lo:

*BOBO (a Kent) Olha, rapaz, pega aí o topete, vai te servir também!*

*KENT E por quê, Bobo?*

*BOBO Por quê? Porque tomas o partido de quem já está desgraçado. Se não sabes sorrir para onde o vento sopra, não demora vais pegar uma gripe.<sup>27</sup>*

Ou seja, quem vai servir ao rei precisa ser um adulator sorridente, ou usar o barrete do 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. O motivo dessa amargura é abordado de forma irônica quando ele afirma: “Tã vendo? O compadre aqui baniu duas de suas filhas e depois deu, e sem querer, sua bênção pra terceira”.<sup>28</sup> Trata-se de uma inversão daquilo que, segundo uma compreensão racional, ocorreu no início da peça. Aparentemente o Bobo está dizendo um disparate, já que o velho rei tinha na verdade abençoado duas filhas com a riqueza de suas heranças e banido a terceira. Mas, por trás do raciocínio invertido, há uma reinterpretação do resultado do teste de amor: “sem querer”, Lear criou uma situação de conflito com as filhas a quem concedeu as partes do reino, afastando-se delas, mas preservou Cordélia ao bani-la dessa situação que levará a uma catástrofe.

Assim, o diálogo entre o Bobo e Lear diante de Kent gira em torno da mesma avaliação feita antes pelo conde, a de que exilar Cordélia e dividir o reino entre as duas filhas mais velhas era uma loucura e uma tolice. Mas isso é dito em registro cômico em uma série de falas que conduz à insinuação de que Lear, depois de dar tudo o que tinha para as herdeiras, deveria usar, ele sim, o barrete (topete) de bobo:

<sup>27</sup> *Idem*, pp. 121, 122 (I, 4, 122, 96-101).

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 122 (103-104)

*[...]Titio, como é que vai a vida? Ah, bem que queria ter dois topetes e duas filhas.*

*LEAR Por quê, rapaz?*

*BOBO Se desse a elas todas as minhas rendas, pelo menos guardaria meu topete. Este aqui é meu. Pede outro às tuas filhas.<sup>29</sup>*

O rei que tinha reagido aos questionamentos de Kent com a ameaça “Não te metas entre o dragão e sua fúria!”, para depois bani-lo do reino sob pena de morte, reage ao gracejo do Bobo com uma advertência um pouco mais branda: “Cautela, fedelho. Cuidado com o chicote!”.<sup>30</sup> Considero que a resposta do Bobo a essa ameaça pode ser compreendida como uma lição sobre aquilo que a Loucura ensina no tratado de Erasmo: que os bobos são os únicos que conseguem ser sinceros diante dos reis, para quem a verdade é odiosa. Ao ser ameaçado com o chicote, o Bobo diz: “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”.<sup>31</sup>

Nesse diálogo, a argumentação é desenvolvida a partir de uma metáfora visual: a substituição da coroa pelo topete. A insinuação de que Lear deveria providenciar um chapéu de bobo após entregar sua coroa é acompanhada pelo comentário: “jamais aceitariam que eu monopolizasse as bobices e as bobagens”. Em seguida, o Bobo comparara o adereço que distingue o monarca com as coroas formadas por um ovo partido ao meio, para então acrescentar, dirigindo-se a Lear: “Faltou juízo nessa tua coroa careca quando entregaste a tua coroa de ouro”.<sup>32</sup>

A tolice do velho rei que entregou a coroa é denunciada de maneira teatral por seu interlocutor cômico, e a conversa gira em torno dos atributos de sabedoria e “bobice”, juízo e falta de juízo, gravidade e ridículo. Essa relação entre sabedoria e tolice volta a ser abordada no final do Ato I, depois que o protagonista entra em conflito com Goneril e decide procurar abrigo na casa de Regan. Zombando dessa decisão, já que a segunda filha iria tratá-lo da mesma maneira que a primeira, o Bobo conclui que Lear “daria um excelente

---

29 *Idem*, p. 122 (I, 4, 105-110)

30 *Idem* (111).

31 *Idem* (112-114).

32 *Ibidem*, p. 123, (I, 4, 135 e 162-163)

bobo”.<sup>33</sup> A essa conclusão ele acrescenta o comentário: “Se tu fosses o meu bobo, titio, eu te botaria no relho por ter ficado velho antes da hora.” Surpreso, Lear pergunta “Como assim?”, para ouvir a resposta: “Não devias ter ficado velho antes de ficar sábio.” A reação é a súplica que articula a confusão dos papéis de bobo, sábio e velho ao temor de se tornar um louco: “Não me deixem enlouquecer – louco não, benditos céus! Não quero ficar louco”.<sup>34</sup>

## 5. Segunda infância

Outro tema presente no *Elogio da loucura* que interessou 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. Em sua declamação, 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”. O ancião delirante e esquecido, 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”.<sup>35</sup>

Em *Rei Lear*, essa ideia de uma segunda infância na velhice é mencionada pelo Bobo em meio aos argumentos mordazes de sua crítica ao plano de Lear de abandonar todas as suas responsabilidades, dar os castelos para as filhas e passar a morar com elas. A inversão de papéis entre o bobo e o rei supostamente sábio é satirizada em forma de canção: “Nunca ganharam os bobos tão pouco / Pois o sábio virou bufão, / Está com o juízo um tanto bronco / E macaqueios de Simão”. De novo, em vez de reagir com fúria, como fizera diante da recusa de Cordélia ou das críticas de Kent, Lear apenas pergunta: “Desde quando andas com essas cantorias, rapaz?”. E o Bobo, em sua resposta, expõe a condição de seu velho senhor como se ele fosse uma criança mimada: “Desde quando transformaste as tuas filhas em mães; quando entregaste a vara a elas e arriaste as calças”.<sup>36</sup>

O Bobo é uma peça-chave no conflito entre Lear e Goneril, sua filha mais velha. A terceira cena da peça, que mostra as consequências da cerimônia

---

33 Shakespeare. *Rei Lear*. Op. Cit., p. 132 (I, 5, 36).

34 *Idem*, p. 132 (I, 5, 39-44)

35 Erasmo. *Op. Cit.*, p. 52, 53.

36 Shakespeare. *Rei Lear*. Op. Cit., p. 123 (165-170).

inicial de divisão do reino, começa com uma pergunta dela: “Meu pai espancou meu cavaleiro porque repreendeu seu bobo?”.<sup>37</sup> A pergunta é feita a seu mordomo e mensageiro Oswald, que se revelará depois um criado subserviente, ridículo e covarde, constantemente tratado a tapas e envolvido em interações cômicas. A meu ver, ele pode ser considerado um antagonista do Bobo na elaboração do elemento tragicômico em *Rei Lear*: de um lado, o bobo sábio, de outro o tolo adulator.

A filha mais velha de Lear encara o gesto do pai em defesa do bobo como uma afronta, que vem a se somar a outros comportamentos inadequados no castelo do qual ela agora é a dona, como vociferar insultos grosseiros e esbravejar “por qualquer besteira”, em meio aos seus companheiros, que estavam “ficando turbulentos”.<sup>38</sup> Goneril constata, então, que houve uma ruptura da hierarquia entre o pai e as filhas, pois agora ela e Regan não mais se deixarão sujeitar por ele. Desse modo, suas falas nessa cena, quando ela volta ao palco depois da divisão do reino, evidenciam que a bela declaração de amor da cena inicial era apenas uma fórmula retórica planejada para adular o rei e obter a herança. Sem demonstrar nenhum afeto pelo pai, ela o considera um velho “frívolo”, que “quer agora exercer para sempre os poderes que entregou”.<sup>39</sup>

Essa reflexão sobre a autoridade leva Goneril a afirmar, assumindo a posição de mãe, que Lear “é de novo um bebê, e tem que ser tratado com freios e afagos, quando é abusado”.<sup>40</sup> Essa noção de que a velhice é uma segunda infância, aqui, também está associada a uma inversão de papéis: 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.

Esse tema da conversão das filhas em mães foi explorado de maneira inovadora pela crítica Janet Adelman, em seu livro de 1992 *Mães sufocantes: fantasias de origem maternal nas peças de Shakespeare*. Baseando-se em noções psicanalíticas, ela desenvolve, sob uma perspectiva feminista, uma reflexão sobre o papel das mulheres e sobre os significados da maternidade no teatro shakespeariano. *Rei Lear* se destaca nessa consideração como uma peça que parece ser, a princípio, sobre pais e paternidade, já que desenvolve duas tramas de conflitos de gerações, a de Lear e a de Gloucester, e as duas são marcadas pela

---

37 *Ibidem*, p. 116 (I, 3, 1).

38 *Idem* (I, 3, 4-8).

39 *Idem* (19-20).

40 *Idem* (22).

ausência das mães. A ausência da mãe chama a atenção especialmente quando se leva em consideração a peça anterior que Shakespeare usou como fonte, *Rei Leir*, na qual a tristeza pela morte da rainha aparece como uma motivação fundamental do protagonista. Segundo o comentário de Adelman sobre *Leir*, toda “a decisão de abdicar e de dividir o reino é apresentada, em parte, como uma resposta à sua perda”.<sup>41</sup> Ao adaptar a história, Shakespeare eliminou essa motivação emocional e, com isso, tornou a decisão de seu Lear mais estranha, mais irracional ou desatinada, mais difícil de explicar.

Adelman avalia que o conflito do protagonista com as filhas, “repetidamente o conduz de volta para essa mãe ostensivamente ocluída”. Por isso, um texto central da peça seria a fala do Bobo que mencionei antes, sobre Lear transformado as filhas em mães e lhes dado a vara para castigá-lo. De acordo com a noção freudiana de “retorno do reprimido”, essa exposição da vulnerabilidade infantil ao conceder às filhas a autoridade poderia ser associada a uma ânsia pela “presença maternal salvadora” que evitaria o sofrimento. O teste de amor já sinalizaria isso, pois o pai almejava, em sua segunda infância, o amor incondicional de quem se tornaria por ele responsável. Assim, “Lear é ao mesmo tempo o pai que abdica e o filho que precisa sofrer as consequências da abdicção”.<sup>42</sup>

Considero que o conflito do protagonista com as duas filhas mais velhas, na primeira parte da peça, elabora claramente essa inversão de papéis segundo a qual o pai aparece como a criança mimada que precisa de uma correção. Durante o primeiro diálogo de Lear com o Bobo, Goneril entra em cena, e seu pai fica preocupado com a “cara sisuda” que ela faz.<sup>43</sup> Essa “carranca” é justificada como efeito da contrariedade em relação não só ao “palhaço cheio de licenças”, que continua a fazer observações irônicas sobre a conversa, mas também aos outros integrantes da “insolente escolta” de Lear, que segundo ela o tempo todo berravam, brigavam, descambando em “balbúrdias intolleráveis”. Goneril repreende o pai por dar guarida a essa conduta de seus companheiros, argumentando que “uma falta assim não escaparia à censura” e mencionando um “remédio” necessário “em prol do bem comum”.<sup>44</sup>

---

41 Adelman. *Suffocating mothers: fantasies of maternal origin in Shakespeare's plays*, Hamlet to the Tempest. New York: Routledge, 1992, p. 104.

42 *Ibidem*, p. 103.

43 Shakespeare. *Op. cit.*, p. 124 (I, 4, 186).

44 *Idem* (I, 4, 196-200 e 205-209)

A repreensão gera inicialmente uma reação de perplexidade em relação aos papéis invertidos que estão sendo desempenhados: “És nossa filha?”, Lear pergunta. Logo depois, quando Goneril lhe pede para fazer uso do “bom senso”, ele acrescenta novas perguntas:

*Quem aqui me conhece? Este aqui não é Lear.  
Lear anda assim, fala assim? Onde estão seus olhos?  
Talvez perdeu o juízo, ou seu discernimento  
Está letárgico... Ah, acordando? Não?  
Quem é que pode aqui me dizer quem eu sou?*<sup>45</sup>

Além de sinalizar o processo de enlouquecimento do protagonista, a fala revela o quanto ele estava iludido em relação a Goneril, de quem esperava apenas aquele amor incondicional declarado durante a cerimônia de divisão do reino. Sua verdadeira situação é indicada pelo Bobo, por meio de interferências pontuais na conversa. Quando o protagonista relembra o fato de que teve filhas, em uma tentativa de restabelecer os papéis originais, seu interlocutor cômico acrescenta que as filhas “vão te tornar um pai obediente”.<sup>46</sup>

O segundo ataque de fúria de Lear na peça ocorre no final dessa conversa, depois que Goneril anuncia o tal “remédio” para corrigir o comportamento daquela gente “desleixada, devassa e atrevida” que, com a aprovação de seu líder, estava fazendo o “palácio casto” parecer mais “uma tasca, um bordel”. Exigindo que o pai “velho e venerável” seja também “sensato”, ela propõe que se “desquantifique um pouco” o seu séquito. Em resposta, Lear tenta resgatar sua autoridade paterna, mandando selarem os seus cavalos e reunirem seus companheiros, pois ainda tem uma filha e não vai mais importunar a “bastarda depravada” que o repreendeu.<sup>47</sup>

Desse modo, quando se vê contrariado e não recebe o esperado amor incondicional, o protagonista renega imediatamente a filha que se voltou contra ele: “Oh, ingratidão, /Tu, demônio de coração marmóreo, quando / Tu te ergues na forma de uma filha, mais hórrido /Te tornas que um monstro

---

45 *Idem*, p. 125 (I, 4, 215 e 222-226)

46 *Ibidem* (I, 4, 227 e 231)

47 *Idem*, p. 125-126 (238-245 e 248-251).



marinho!”<sup>48</sup> Assim como no discurso grandiloquente dirigido à filha mais nova na primeira cena, a reação do pai diante da mais velha é uma demonstração de fúria que invoca divindades e forças naturais. Mas, no caso de Goneril, a desproporção da resposta não pode mais ser expressa em termos quantitativos, castigando-a com a retirada de sua parte na herança. Como a situação já mudou, como ela já herdou o castelo e as terras, o gesto de renegar a filha vem acompanhado de um castigo futuro, na forma de uma maldição:

*Escuta, natureza, cara deusa, escuta!  
Suspende teu desígnio, se estava em teu intento  
Tornar fértil e fecunda aquela criatura.  
[...] Se ela um dia parir,  
Gere um rebento acerbo, um fruto que viva  
E lhe seja um rude e cruel suplício.  
[...] para que ela sinta  
Que as presas de uma víbora não doem mais  
Que a ingratidão de um filho*<sup>49</sup>

O castigo que Goneril deve sofrer é se tornar infértil, incapaz de gerar um filho. Em uma avaliação de inspiração freudiana, ao dizer isso quando a renega o pai está lamentando a perda daquilo que ele mesmo desejava, uma vez que pretendia fazer o papel de filho sob os cuidados das filhas que deveriam amá-lo incondicionalmente como mães zelosas. Sua praga prevê que Goneril sofra, como ele diz estar sofrendo, a dor cruel da ingratidão filial. Mas com base na noção psicanalítica de retorno do reprimido mencionada por Adelman, essa praga pode ser considerada como uma reivindicação inconsciente de que ele mesmo, o filho ingrato, seja capaz de ferir a pretensa mãe.

A conclusão do conflito com Goneril ocorre algumas cenas depois, quando ela e Regan finalmente se unem para confrontar o pai. É muito significativo, para uma leitura que enfatiza a figura materna, o fato de que a única alusão à mulher de Lear, mãe de suas filhas, ocorre logo antes dessa conclusão. A rainha da Bretanha é mencionada quando ele se encontra com Regan:

---

48 *Idem* (256-269)

49 *Idem*, p. 127 (275-289).

REGAN Fico contente de ver Vossa Majestade.  
 LEAR Eu acredito, Regan. E sei por que razão  
 Eu acredito. Se não estivesse contente,  
 Me divorciaria da tumba de tua mãe,  
 Sepultando uma adúltera.<sup>50</sup>

Ou seja, se Regan não se mostrasse contente por ver o próprio pai, isso seria um sinal de que ela não era filha dele de verdade, de que a falecida rainha era uma adúltera. A concisão do comentário pelo qual se descobre que Lear é viúvo é especialmente relevante quando se considera que a peça *Rei Lear*, usada como fonte, começa com uma fala do rei sobre a dor pela perda recente da sua “mais querida rainha”, cuja alma deveria estar desfilando em triunfo “entre os Querubins”.<sup>51</sup> Sendo assim, Shakespeare não só deslocou a informação de que a rainha morreu para o meio do segundo ato, mas também alterou o sentido do afeto do protagonista: em vez de lamentar a perda da esposa, o viúvo faz um comentário mordaz e misógino, no qual o amor que importa é o que ele deveria receber de sua filha verdadeira. A falta desse amor faria dela uma “bastarda depravada”, como ele classificara Goneril na primeira ofensa dirigida à filha mais velha.<sup>52</sup>

A figura materna que foi quase excluída na história dessa família, suspeita de ser uma adúltera de cuja tumba o pai deveria se separar, retorna na forma da fantasia de uma maternidade com os papéis trocados. Também no diálogo final dessa sequência do conflito de Lear com suas herdeiras, o pai desempenha o papel de filho mimado que recebe um castigo. Quando ele se queixa do comportamento de Goneril, em busca de apoio e acolhimento, é repreendido por Regan. Em vez de abrigá-lo e lhe demonstrar afeto, ela chama a atenção para a fragilidade de sua condição de velho, com o corpo “a um passo do extremo marco”, e exige que ele retorne para pedir desculpas à irmã “e lhe diga que errou”. O reconhecimento da fragilidade expõe a situação efetiva do protagonista: velho, fraco e vulnerável, ele se encontra desabrigado e suplica de joelhos por roupa, cama e comida.<sup>53</sup>

---

50 *Ibidem*, p. 150 (II, 4, 125-129)

51 Bullough, *Op. cit.*, p. 337.

52 Shakespeare. *Op. cit.*, p. 126 (I, 4, 250).

53 *Idem*, p. 151 (II, 4, 143-148 e 153).

A velhice, como ensina a Loucura no tratado de Erasmo, é uma segunda infância, e as filhas que devem representar alternadamente o papel da mãe de Lear não lhe oferecem o ansiado amor incondicional, e sim a repreensão, exercício de autoridade e controle. Se elas consideram o pai velho como sendo “de novo um bebê”, de acordo com a definição de Goneril na cena que prepara o conflito, é porque ele “tem que ser tratado com freios e afagos, quando é abusado”.<sup>54</sup>

O diálogo final contrapõe as injúrias passionais vociferadas por Lear à frieza da argumentação das duas filhas. Elas aplicam o remédio de “desquantificar” seu séquito, condicionando o abrigo nos castelos a sucessivas diminuições no número dos seguidores de Lear até que reste apenas ele, velho, fraco e isolado. Desprovido de um teto, despojado de seus companheiros, destituído da condição que tinha previsto ao dividir o reino, o protagonista se revolta contra a autoridade que ele mesmo concedeu às filhas ao torná-las “guardiãs” e “curadoras”.<sup>55</sup> Em vez de afeto, o que elas têm para dar ao pai é essa pedagogia do castigo para corrigir o comportamento de uma criança mimada.

Uma tempestade se anuncia, segundo Gloucester “a noite já está aí e um vento gélido sopra enfurecido”, mas as filhas determinam que a casa é pequena demais para receber o velho e seus acompanhantes. Na posição de responsável pelo pai, Regan sentencia que “para o renitente o melhor mestre são os danos que ele próprio engendrou”, antes de mandar que tranquem as portas com Lear do lado de fora, exposto à tormenta.<sup>56</sup>

Em seu derradeiro ataque de fúria, o pai chama as filhas que se voltaram contra ele de “feiticeiras perversas” e tenta conter o choro, “armas das lágrimas femininas”, enquanto ouve o som de um trovão que anuncia a tempestade.<sup>57</sup> Saindo de cena, ele prevê: “Eu vou ficar louco [mad], bobo [fool]!”. Goneril, ao avaliar que a culpa de ficar desabrigado é do próprio pai, conclui: “Ele não quis descansar. Vai ter que degustar sua sandice [folly]”.<sup>58</sup> Os sinônimos usados reforçam a articulação entre duas manifestações da loucura: *madness*, a perda do juízo temida por Lear, e *folly*, traduzida na passagem citada por “sandice”, termo que vem de *fool* (bobo).

---

54 *Ibidem*, p. 116 (I, 3, 22)

55 *Idem*, p. 154 (253, 254).

56 *Idem*, pp. 155-156 (II, 4, 290-307).

57 *Idem*, p. 155 (280-285).

58 *Idem*, p. 156 (295 e 294).

## 6. Demonologia

Vale notar que tanto em *Rei Lear*, quanto nos relatos sobre a vida do antigo rei da Bretanha, a loucura não era um elemento fundamental da história. O uso desse elemento, recuperando e desenvolvendo o tema recorrente nas artes do século XVI, foi uma das grandes inovações de Shakespeare ao readaptar o enredo. Outro personagem louco, Pobre Tom, aparece em cena no terceiro ato como que para mostrar diferentes maneiras de compreender a loucura. Ele é na verdade Edgar disfarçado, sujo e sem roupas, agindo como um mendigo ensandecido. Sua loucura fingida pode remeter ao disfarce adotado por Hamlet na tragédia de vingança escrita por Shakespeare alguns anos antes. Ela permite ao autor tanto explorar as diferentes explicações da insanidade mental, quanto elaborar o contraste entre os extremos que definem a condição de uma pessoa: entre o rei e o miserável, entre o animal e o homem.

Quando anuncia a intenção de adotar o disfarce, Edgar explica que vai manchar o rosto de esterco e, ostentando o corpo nu, afrontará “os ventos e as duras perseguições dos céus”.<sup>59</sup>

Como comenta em seguida, o modelo para esse disfarce é oferecido pelos “mendigos de Bedlam”, que fincam espinhos e pregos nos braços para, “aos gritos, uivando”, “cheios de pragas lunáticas”, forçar a caridade do povo.<sup>60</sup> Bedlam, ou Bethlem, era um hospital londrino responsável por abrigar pessoas com distúrbios mentais que não pudessem contar com o cuidado de familiares, ou cujas famílias não tivessem mais condições de manter em casa.

Nas falas do Pobre Tom que encenam a condição de alguém que segue o modelo dos lunáticos de Bedlam, são recorrentes as alusões a demônios e bestas selvagens. Logo que aparece em cena disfarçado, ele diz “o diabo malino tá atrás de mim”, depois completa:

*Quem é que dá algo pro Pobre Tom, aquele que o capeta encardido arrastou por fogos e por flamas, pelas vaus e redemunhos, por cima dos charcos e dos brejos; o demo depôs facas debaixo do seu travesseiro e nó de forca no seu assento rezeiro.*<sup>61</sup>

---

59 *Ibidem*, p. 145 (II, 3, 9-12).

60 *Idem* (13-20).

61 Shakespeare. *Op. Cit.*, p. 167 (III, 4, 45 e 49-53).

Os nomes populares do diabo, como “Mahu” e “Tricafutrica”, misturados a uma prosa recheada de gírias e vulgaridades, situam as falas no registro cômico de personagens da plebe, em contraste com a grandiloquência e as alusões a deuses ou elementos da cultura clássica que aparecem, por exemplo, em falas de Lear e Gloucester. Mas as alusões a demônios também evidenciam a noção popular da época de Shakespeare, derivada de concepções medievais, de que a loucura poderia ser explicada como possessão demoníaca. O assunto era levado a sério naquele período, como se pode avaliar pelo fato de que o próprio rei da Inglaterra tinha publicado em 1597, seis anos antes de sua coroação, um livro chamado *Demonologia*, sobre a grave questão das bruxas e de suas práticas. Republicado em Londres quando ele chegou ao trono, em 1603, o livro desenvolvia doutrinas que remontam a legislações medievais, bulas emitidas por papas e manuais inquisitoriais. Quando era somente James VI, rei da Escócia, o monarca estudioso de demonologia foi responsável pelo julgamento e pela condenação de dezenas de bruxas. Depois de assumir a coroa da Inglaterra, ele promulgou uma lei de combate à bruxaria e continuou a se envolver no julgamento de casos suspeitos.

Shakespeare, então, se apropriou do tema da bruxaria e da demonologia nas tragédias em que estava trabalhando no início do reinado jaimesco.<sup>62</sup> As bruxas aparecem no início de *Macbeth*, uma peça que não só se passa na Escócia, terra natal do rei, como também insere uma referência à linha sucessória da qual ele descendia a partir de seu antepassado Banquo. A possessão demoníaca, objeto de estudo de James I, é uma referência para a composição do Pobre Tom em *Rei Lear*.

Esse debate sobre bruxas e demônios deve ser associado a um contexto mais amplo de conflito de doutrinas religiosas na época de Shakespeare, uma situação histórica marcada pelos impactos da Reforma protestante. Insere-se na tradição de disputas teológicas e de crítica das doutrinas católicas uma obra de 1603 que Shakespeare também consultou para escrever *Rei Lear*: o livro do teólogo Samuel Harsnett chamado *Uma declaração de notórias imposturas papistas*. Financiada pela Igreja Anglicana, esse livro investiga as práticas de exorcismo realizadas por padres jesuítas católicos em décadas anteriores, a fim de mostrar que a possessão demoníaca e o exorcismo eram atividades fraudulentas, usadas como instrumentos pelos contrarreformistas para desviar os cristãos da verdadeira fé. Em um texto carregado de ironia, Harsnett satiriza as atividades dos jesuítas e as associa a superstições pagãs

---

62 Cf. Shapiro. *The year of Lear: Shakespeare in 1606*. Nova York: Simon & Schuster, 2015.

sobre demônios e outras criaturas sobrenaturais que a doutrina anglicana rejeitava. Foi desse livro que Shakespeare retirou os nomes e as características dos diversos demônios mencionados nas falas celeradas do Pobre Tom, como Mahu, Modu e Tricafutrica.<sup>63</sup>

Considero que a ideia de possessão como uma forma de explicar o comportamento dos loucos é claramente explicitada pelo personagem de Edgar nesta descrição cômica em que, falando de si mesmo em terceira pessoa, ele se apropria dos nomes de demônios do livro de Harsnett:

*Pobre Tom foi espantado dos seus são juízos. Eu vos benzo contra diacho-tinhoso, ó Filho de homem de bem. Cinco mofinos se aboletaram juntos dentro no Pobre Tom, o Trasgo-do-rasgo, da luxúria; o Trasgo-baileiro, príncipe das mudezas; Mahu, da roubalheia; Modu, do assassinato; e também Tricafutrica, das mogigandas e dos esgares, que ultimamente tem possuído as criadas e as camareiras.*<sup>64</sup>

O personagem foi “espantado dos seus são juízos” por ter sido possuído por cinco seres demoníacos, cada um ligado a um comportamento problemático, como luxúria, roubalheira ou assassinato. Nessa prosa que ecoa também o modo de falar do povo, Shakespeare não só reproduz uma compreensão supersticiosa das atitudes de lunáticos como os mendigos de Bedlam, mas também satiriza o debate sobre demonologia, apresentando-o em sua versão mais vulgar, exagerada e risível.

## 7. Melancolia

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

Em *História da loucura*, Foucault menciona um livro de 1563 chamado *Sobre os truques dos demônios*, no qual os comportamentos delirantes eram

---

63 Cf. Bullough. *Op. cit.*, p. 415

64 Shakespeare. *Op. cit.*, p. 187 (IV, 1, 56-68).

consideradas como sintomas de doença mental. Seu autor, o médico holandês Johann Weyer, também um estudioso de demonologia e bruxaria, questionava a concepção de que os transtornos de comportamento eram sinais de possessão. Ele defendia que a loucura podia ser causada não por demônios, mas por um “humor melancólico” nos cérebros dos loucos.<sup>65</sup> A base dessa explicação era a tradicional doutrina médica dos humores, herdada dos gregos antigos, que ligava as doenças ao desequilíbrio dos quatro fluidos corporais. A bile negra (*melas cholé*) estava ligada às emoções, à disposição de espírito e à 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 foi amplamente desenvolvida 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 livro pode ter sido consultado pelo dramaturgo, já que era a principal 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 personagens de uma de suas peças como exemplos.<sup>66</sup> No extenso compêndio que discute as várias formas de transtornos mentais e suas definições desde a Antiguidade, Burton define a melancolia como um tipo de loucura “sem febre, que apresenta como companheiros constantes o medo e a tristeza sem motivo aparente”.<sup>67</sup> No entanto, embora desenvolva uma consideração científica, identificando todas as possíveis causas e sintomas da insanidade, *A anatomia da melancolia* inclui também uma longa digressão “sobre a natureza dos espíritos, anjos maus ou demônios, e como eles causam melancolia”.<sup>68</sup>

É a mistura das duas formas de explicações concorrentes, a médica e a religiosa, que aparece em *Rei Lear*. Pobre Tom representa a associação entre o louco e o possuído, mas essa maneira de compreender a loucura se mostra apenas nas falas do personagem, que é na verdade um disfarce de Edgar. Já Lear passa por um processo gradual de enlouquecimento no qual é possível

---

65 Foucault. *Op. cit.*, p. 290.

66 Debatido até hoje, o uso do tratado de Bright como fonte para *Hamlet* foi sugerido já em 1894 por Richard Loening. Cf. Mary Isabelle O’Sullivan. *Hamlet and Dr. Timothy Bright*. PMLA, Sep., 1926, Vol. 41, No. 3 (Sep., 1926), pp. 667-679. *A anatomia da melancolia* menciona Benedict e Beatrice, personagens de *Muito barulho por nada* (Terceira partição, Seção 2, Memb. 2, Subseção 4).

67 Burton. *A anatomia da melancolia*. Curitiba: Editora UFPR, 2013, p. 64.

68 Robert Burton. *Op. cit.*, Volume II, p. 77-106.

identificar uma série de causas de ordem emocional e fisiológica, em consonância com a abordagem médica. A primeira dessas causas é a própria idade avançada do protagonista da peça, o que está de acordo com a compreensão de que a velhice era um dos fatores que podiam levar à melancolia. As alterações de comportamento típicas da idade avançada são discutidas no *Tratado de melancolia* de Bright,<sup>69</sup> e 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 diretamente ao caso de Lear. Além disso, o texto do capítulo retoma a ideia de segunda infância, igualmente aplicável ao personagem teimoso e irascível que, desde a primeira cena da peça, tem ataques de fúria a cada vez que se vê contrariado por alguém. 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 [...]”.<sup>70</sup>

Se a explicação dos delírios dos loucos pela possessão demoníaca é claramente explicitada por Edgar, o velho Lear, por sua vez, reconhecendo sua fragilidade e o impacto dos choques emocionais a que estava exposto, expressa diversas vezes seu temor de perder a razão enquanto é levado a uma condição de insanidade. No início da peça, depois que Goneril o contraria e provoca sua fúria, seu pai diz: “(...) Oh, Lear, Lear! / (batendo a cabeça) Esmurra essa porta que se abriu / À tua insânia e se fechou ao teu juízo”.<sup>71</sup> Mais tarde, em uma das últimas falas do primeiro ato, como que para explicitar esse tema, ele faz um pedido desesperado ao Bobo e a Kent, seus acompanhantes: “Não me deixem enlouquecer – louco não, benditos céus! Não quero ficar louco. Conservem o meu juízo, não quero enlouquecer!”.<sup>72</sup>

O temor de Lear de perder o juízo acaba por se concretizar depois do conflito com suas filhas, no terceiro ato, quando ele reconhece “a insânia

---

69 Bright. *A treatise of melancholie*. New York: Pub. for the Facsimile Text Society by Columbia University Press, 1940, XIX, p. 121

70 Robert Burton. *Op. cit.*, Volume II, p. 117

71 Shakespeare. *Op. cit.*, p. 127 (I, 4, 270-272).

72 *Idem*, p. 132 (I, 5, 43-45).



está logo ali” e passa a falar coisas sem nexos.<sup>73</sup> Em seu delírio, ele confunde o real e a fantasia, não reconhece mais seus interlocutores e fala com pessoas imaginárias. Em certo momento, Edgar e Gloucester o encontram sozinho num bosque, coroado com flores silvestres, desempenhando o papel de rei em meio a uma batalha:

*Aqui está teu soldo cunhado. Esse rapaz maneja o arco feito um espantalho: vai, distende o arco, bem puxado! Olha, ali, ali, um rato! Quietos... uma pontinha de queijo torrado resolve. Aqui está minha manopla, vou arre-messá-la contra o gigante. Alabardeiros, venham! Voo perfeito, gavião! Na mosca, na mosca. Chummk...<sup>74</sup>*

No entanto, em meio a falas como essa, o delírio ainda se prende ao tema da ingratidão filial, identificada como causa de sua condição. Ao olhar para Gloucester, Lear julga estar vendo “Goneril com barba branca” e acusa suas filhas de o terem “adulado como cães”, mas não terem palavra. “Me disseram que eu era tudo”, ele comenta antes de concluir: “Pura mentira, não sou imune às febres”.<sup>75</sup>

Nesse encontro, o conde já está cego, mas Lear insiste para 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: “Mas tu estás louco? Um homem consegue ver como anda o mundo mesmo não tendo olhos. Olha com os ouvidos.”<sup>76</sup> Ele discursa então sobre a situação do mundo que Gloucester deveria enxergar, refletindo sobre a justiça e a injustiça, sobre a autoridade e a miséria, com sentenças como: “A mão que flagela é a mesma que cobiça o corpo que fustiga.” Ou: “Por trás da roupa rota o vicioso aparece, mas os mantos, peles, joias dissimulam tudo! Cobre de ouro os pecados, e a forte lança da justiça se espedaça e os deixa intactos. Mas se forem de trapos, a vara do pigmeu basta para perfurá-los”.<sup>77</sup>

Ao avaliar o sentido da loucura na época de Shakespeare, Foucault faz uma afirmação que poderia remeter a essa cena: “Se a loucura conduz todos a

73 *Idem*, p. 166 (III, 4, 21).

74 *Idem*, p. 203, (IV, 6, 93-99).

75 *Ibidem* (104-105, 112-113).

76 *Idem*, p. 205 (IV, 6, 156-158).

77 *Idem* (IV, 6, 168-169 e 171-176)

um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade”.<sup>78</sup> A loucura, como já ensinava Erasmo em seu tratado, é uma espécie de saber. Consciente disso, depois de ouvir o discurso que encerra o estranho e comovente diálogo entre os dois velhos pais arruinados, o cego e o louco, Edgar comenta num aparte que ali se encontram “senso e contrassenso combinados, razão na loucura!”.<sup>79</sup>

Como que para confirmar que há razão na loucura, Lear finalmente reconhece Gloucester e, ao oferecer seus olhos emprestados para que o interlocutor possa chorar aquele infortúnio, reforça a noção de que a velhice é uma segunda infância: “Quando nascemos, choramos ao aportar a esse vasto palco de loucos”.<sup>80</sup>

A conversa é interrompida pela chegada 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”.<sup>81</sup> Assim como as “febres” mencionadas em uma fala anterior, a imagem desse ferimento remete à explicação médica e fisiológica da loucura. O delírio do protagonista é uma condição passageira, com causas definidas, e de fato há um processo de cura na cena do reencontro com a filha mais nova. Shakespeare evidencia essa compreensão médica da loucura no momento que Cordélia envia seus homens à procura do pai. Ela pede: “O que houver na ciência humana/ Capaz de restaurar seu enlutado juízo,/ Aquele que puder ajudá-lo terá/ Pra si todas as minhas riquezas visíveis”.<sup>82</sup> Seu interlocutor, um fidalgo que se comporta como médico, confirma que há meios para curá-lo, seguindo as orientações da medicina da época de que o repouso e os cuidados de familiares queridos eram alguns dos tratamentos necessários para tratar pessoas acometidas de melancolia: “O repouso/ É a ama zelosa de nossa natureza,/ E ele a perdeu. Para que ele o resgate há muitas/ Essências operantes cuja força ativa/ Calará o olhar da angústia”.<sup>83</sup>

---

78 Foucault. *Op. cit.*, p. 19

79 Shakespeare. *Op. cit.*, p. 206 (IV, 6, 184-185).

80 *Idem*, p. 206 (IV, 6, 187, 191-192).

81 *Idem* (202-203)

82 *Ibidem*, p. 196 (IV, 4, 8-11)

83 *Idem* (13-16).

A cena do reencontro entre pai e filha confirma esse diagnóstico. Lear está dormindo, e Cordélia suplica aos “deuses propícios” que curem a “chaga hiante em seu corpo violado”, alinhando as cordas dissonantes “desse pai tornado filho”.<sup>84</sup> O fidalgo-médico que aparecera na cena anterior recomendando o 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 “mal cruel que minhas irmãs fizeram”, ao expô-lo aos “ventos trépidos” para “afrontar o estrondo do raio horripilante”.<sup>85</sup>

Quando Lear acorda e ela lhe pergunta “Como passou Vossa Majestade?”, devolvendo-lhe a condição inicial de rei, ele a princípio a enxerga como um espírito que o estaria tirando da tumba e tem dificuldade em reconhecê-la. Mas, despertando aos poucos, dá mostras de entender quem é e onde está:

*Não vá zombar de mim,  
Por favor! Sou um velho muito tolo, bobo  
Com oitenta e tantos anos, nem mais nem menos,  
E, pra ser bem franco, temo que não estou  
Em meu juízo perfeito. [...]*

Por fim, o reconhecimento da filha é o passo final para o restabelecimento anunciado: “Não riam de mim, / Pois, assim como sou um homem, eu acredito / Que esta dama aqui é a minha filha, Cordélia”.<sup>86</sup>

O fidalgo-médico que orienta Cordélia poderia ter tirado suas recomendações do *Tratado de melancolia* de Timothy Bright. No final do livro, quando discute a cura da melancolia, o autor menciona o repouso e a tranquilidade como auxiliares no tratamento. Ele recomenda também o uso de música alegre, depois dedica os últimos capítulos a descrever as substâncias que podem ser empregadas para evitar o excesso da bile negra e as consequências desse excesso.<sup>87</sup> Na peça, para que Lear possa recobrar o juízo, o fidalgo recomenda primeiro repouso e menciona “essências operantes” que podem ser empregadas, depois exige “a música, mais alto!” quando orienta a filha a ficar perto do

---

84 *Idem*, p. 211 (IV, 7, 14-17).

85 *Idem*, p. 212 (27-28 e 33-34).

86 *Idem*, p. 213 (45-46, 60-65, 70-72).

87 Bright. *Op. cit.*, p. 247, 256.

pai enquanto o acordam.<sup>88</sup> Esses recursos que, segundo as considerações de Bright, ajudam no processo de cura, 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.<sup>89</sup> 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. A miséria

No momento de concretização do processo de enlouquecimento de Lear, Shakespeare criou um diálogo entre as várias manifestações da loucura presentes da peça. Entrecruzando as tramas paralelas que causaram os conflitos entre pais e filhos, o dramaturgo situa a perda do juízo do protagonista justamente quando ele se encontra com Pobre Tom. O sinal de que a insanidade de fato se manifestou é justamente a identificação de Lear com o outro louco, o mendigo lunático que fala sobre demônios e bestas. A cena é uma das impressionantes demonstrações de engenhosidade dramaturgic e de metateatralidade que podem ser encontradas na peça.

Para entender essa cena, é preciso levar em consideração o principal elemento que marca o início do terceiro ato: a tempestade indicada nas rubricas, para quem lê, ou criada por meio de sons e efeitos cênicos, para quem assiste à encenação. O velho Lear e o Bobo estão desabrigados no meio dessa tempestade, à qual o protagonista dirige falas grandiloquentes sobre a fúria natural, a fragilidade humana e a ingratidão de suas filhas. Ele dialoga com o vento, a chuva, os raios e os trovões a que está exposto, como se os elementos naturais fossem expressões do que está acontecendo com ele. A reação de seu companheiro a essa insensatez reforça o tema da relação entre sabedoria e bobice, pois ele, ao recomendar que Lear peça a benção para as filhas e se abrigue, argumenta: “Uma noite dessas não perdoa nem sábio nem bobo”. Mas a resposta do protagonista reforça a visão da tempestade como um símbolo da sua situação, recorrendo a uma analogia inusitada: “O vento, a chuva o raio não são minhas filhas! Não vos culpo, elementos, dessa ingratidão! A vós não dei um reino e nem chamei de filhas. Não me deveis apoio.”<sup>90</sup>

---

88 Shakespeare. *Op. cit.*, p. 212 (IV, 7, 25).

89 Bright. *Op. cit.*, p. 269.

90 Shakespeare. *Op. cit.*, p. 159 (III, 2, 12-13 e 15-17)

As forças da tempestade que desaba sobre Lear não são culpadas, não são as filhas ingratas com quem ele tentou em vão dialogar. Por outro lado, a tempestade que o castiga seria, segundo sua interpretação, uma consequência merecida, um resultado do conflito vivido. “Caia então sobre mim vosso sinistro gozo”, ele diz, como que aceitando o castigo. Embora suas exclamações sejam ordens dirigidas aos elementos naturais incontroláveis, ele demonstra estar consciente da fragilidade de sua condição de velho: “Aqui estou, vosso escravo, um homem pobre, fraco, enfermo e desprezado!”.<sup>91</sup> Por mais insensata que seja a atitude de dialogar com a tempestade, ele ainda entende onde está e o que está acontecendo em volta, interpretando os elementos naturais em fúria como manifestações da ingratidão de que é vítima.

Pois bem, nessas circunstâncias, Kent tenta socorrer Lear e seu acompanhante, conduzindo-os a uma choupana que serviria de abrigo provisório para escapar do flagelo da tempestade. É nessa choupana que ocorre o encontro entre os loucos. Antes de se abrigar, o protagonista manda o Bobo entrar e faz uma consideração sobre os “miseráveis sem teto” que vivem em uma condição semelhante àquela, avaliando que sentir o que eles sentem é um remédio para a pompa de um nobre:

*Pobres coitados, nus, onde quer que estejais  
A sofrer os jorros desse temporal cruel,  
Como é que essas cabeças sem teto, as ancas magras  
E vossos farrapos rotos vão vos abrigar  
Contra um tempo assim? Oh, eu cuidei muito pouco  
Dessas coisas todas. Pompa, toma um remédio,  
Busca sentir o que sentem os desgraçados,  
Que assim tu poderás lhes dar o teu supérfluo  
E revelar enfim que os céus são justos.*<sup>92</sup>

Uma rubrica anuncia então que o Bobo volta à cena, saindo da choupana, enquanto se ouve a voz de Edgar vinda de dentro: “Braça e meia, braça e meia, Pobre Tom!”. Apavorado, o Bobo pede socorro e declara que “Tem um espírito ali”. Só então entra em cena Edgar, disfarçado de Pobre Tom, como

---

91 *Ibidem*, p. 159 (III, 2, 18-20).

92 *Idem*, p. 166 (III, 4, 28-36).

se fosse uma corporificação daqueles “pobres coitados nus” e sem teto a quem Lear dirigira sua fala.<sup>93</sup>

Como já comentei, as falas do mendigo ensandecido giram em torno da possessão demoníaca. A primeira delas é: “Fujam, que o diabo malino tá atrás de mim”. Mas a reação do protagonista é inesperada, pois em vez de se apavorar como o Bobo, ou considerar que está diante de um homem ensandecido, ele pergunta: “Então deste tudo às tuas filhas? E acabaste deste jeito?”.<sup>94</sup> Há, assim, uma identificação entre os dois loucos que se encontram. Ao deparar com Pobre Tom nu e exposto às intempéries, Lear avalia que a única explicação para aquela miséria absoluta é ele ter sido traído pelas filhas. Ninguém consegue convencê-lo de que seu interlocutor, cujas falas desatinadas não o surpreendem, nem sequer tem filhas. “Que outra coisa o teria posto neste estado abjeto, a não ser filhas ingratas?”, ele pergunta, e na sequência da cena se identifica de tal maneira com o miserável, que quer arrancar as próprias roupas para andar nu, apesar do frio e da tempestade, e precisa ser contido por seus acompanhantes.<sup>95</sup>

Como sentencia o Bobo: “Esta noite fria vai nos transformar a todos em bobos e loucos”.<sup>96</sup> As falas desatinadas de Pobre Tom e de Lear parecem confirmar essa previsão. Após mencionar o capeta, o “malino encardido”, o “Tricafutrica”, Edgar disfarçado se mostra como um bicho ao afirmar que “come a rã do charco, o sapo, o girino, e a lagartixa”, e “quando o diabo malino acomete deglute estrume de vaca em vez de salada; engole o rato podre ou o cachorro morto na sarjeta”.<sup>97</sup> Mas toda essa descrição abjeta de uma animalidade associada à possessão não faz Lear julgar Pobre Tom como um louco, e sim como um sábio. “Quero falar com este filósofo”, ele diz.<sup>98</sup>

Por um lado, trata-se de uma demonstração da loucura do protagonista, que confunde o louco com um sábio de maneira cômica. Mas, por outro lado, Shakespeare remete aqui à escola cínica da Antiguidade clássica, que ensinava o despojamento de todos os bens materiais para alcançar a felicidade, de

---

93 *Idem* (36-41).

94 *Idem*, p. 167 (III, 4, 45 e 48).

95 *Ibidem*, p. 169 (III, 4, 70-71 e 114)

96 *Idem*, p. 168 (III, 4, 79-80).

97 *Ibidem*, p. 169 (III, 4, 135-138).

98 *Idem*, p. 170 (III, 4, 161).

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.<sup>99</sup>

Considero que a associação do louco com o filósofo pode ser compreendida também como uma retomada e um aprofundamento da dialética de loucura e sabedoria, que vinha sendo elaborada desde o início da peça. Em *História da loucura*, Foucault comenta que o imaginário da loucura no início da modernidade 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.<sup>100</sup>

Segundo o filósofo, a animalidade fascinava o mundo renascentista com sua desordem, “sua riqueza de monstruosas impossibilidades” que era revelada pela loucura, expressão da bestialidade natural no coração dos homens. Mas, no polo oposto ao dessa natureza fora de controle, tempestuosa e bestial, a própria loucura também exercia seu fascínio por se mostrar como sabedoria. Todas as figurações absurdas da bestialidade apareciam como elementos de um saber esotérico, de um segredo acerca da condição humana.<sup>101</sup>

## Referências bibliográficas

Adelman, Janet. *Suffocating mothers: fantasies of maternal origin in Shakespeare's plays, Hamlet to the Tempest*. New York: Routledge, 1992.

BATE, Jonathan. *Shakespeare's Foolosophy*. Shakespeare in Southern Africa. Vol. 13, 2001, 1-10.

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.

---

99 Sobre o uso do termo “filósofo”, cf. Bate. *Op. cit.*, p. 3.

100 Foucault. *Op. cit.*, p. 25.

101 *Idem*, p. 26.

- BULLOUGH, Geoffrey. *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*. London: Routledge. New York: Columbia University Press, 1966.
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2013.
- Calderwood, James L. *Creative Uncreation In King Lear*. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 37, No. 1 (Spring, 1986), pp. 5-19
- ERASMO. *Elogio da loucura*. Tradução de Elaine Sartorelli. São Paulo: Hedra, 2013.
- Foucault, Michel. *História da Loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- O'Sullivan, Mary Isabelle. *Hamlet and Dr. Timothy Bright*. *PMLA*, Vol. 41, No. 3 Sep., 1926, pp. 667-679.
- Shakespeare, William. *Rei Lear*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2020.
- SHAPIRO, James. *The year of Lear: Shakespeare in 1606*. Nova York: Simon & Schuster, 2015.
- Stroup, Thomas. *Cordelia and the fool*. *Shakespeare Quarterly*, Volume 12, Issue 2, Spring 1961, pp. 127–132.