

DIZER A VERDADE NO TEATRO MODERNO:

RICARDO III, HAMLET E REI LEAR

Saying the truth in modern theatre:

Richard III, Hamlet and King Lear

Sandra Mara Stroparo*

RESUMO

Seguindo o que foi proposto por Michel Foucault em seu curso “Le gouvernement de soi et des autres”, esse trabalho faz uma leitura de três peças de Shakespeare que permitem uma discussão sobre “formas de governabilidade” e veridicção, ideias trabalhadas em torno do conceito de “parresia” pelo pensador francês. Num trânsito interessante entre a história e a literatura, o discurso literário encena o jogo político e seus problemas: em *Ricardo III* temos um rei usurpador: se são as mentiras que o levam ao poder, são também elas que o irão destituir dele. Hamlet precisa fazer alguma coisa para vingar a morte do pai, mas vai ver seus esforços baldados: ninguém quer ouvir a verdade e a sua teatral loucura acaba por chamar mais a atenção do que as verdades que insiste em repetir. Em *Rei Lear* refina-se ainda mais o aparecimento do discurso da verdade e sua relação com o poder: de suas três filhas, apenas Cordélia dirá a verdade abertamente a seu pai. Podemos chegar a conclusões interessantes sobre a negação de uma única verdade absoluta e a opção pela ambiguidade como complexidade buscada pela literatura moderna, ou, ousando ainda mais, concluir que a governabilidade moderna depende da relativização da verdade, como queria Maquiavel.

Palavras-chave: *Shakespeare; Foucault; discurso.*

* UFPR.

ABSTRACT

Following what was proposed by Michel Foucault in his seminar “Le gouvernement de soi et des autres”, this paper analyses three Shakespeare plays that allow for a discussion on “forms of governability” and veridiction, ideas developed around the concept of “*parresia*” by the French thinker. In an interesting movement between History and Literature, the literary discourse enacts the political game and its problems: in *Richard III* we have an usurping king: if lies are what brings him to power, they are also what will deprive him of it. Hamlet needs to do something to avenge his father’s death but he will see his efforts come to nothing: nobody wants to listen to the truth and in the end his stage-madness gets more attention than the truths he insists on repeating. In *King Lear* both the onset of the discourse of truth and its relations to power are further refined: among his three daughters, only Cordelia will openly say the truth to her father. We can come to interesting conclusions about the denial of one absolute truth and the option for ambiguity as complexity sought by modern literature, or, even more daringly, we can conclude that modern governability depends on the relativization of the truth, as Machiavelli would have it.

Key-words: *Shakespeare; Foucault; discourse.*

INTRODUÇÃO

Pensar a história do pensamento ocidental não implica somente o estudo da filosofia, ou da história, ou da literatura, ou de qualquer outra produção específica considerada de forma unívoca. Essa é, certamente, uma afirmação banal e redundante para os estudos acadêmicos contemporâneos, mas não foi sempre assim.

Jules Michelet (1798-1874), por exemplo, sabia estar reinventando não só a História da França, mas os estudos da História propriamente dita ao pensá-la como um todo orgânico formado por uma série de fatores que iriam muito além do cronológico e do documental positivista. A *École des Annales*, já no século XX, vai perceber no trabalho de Michelet o primeiro momento de mudança de um pensamento iluminista¹ para um pensamento contemporâneo. A Nova História, assim, ganha espaço aos poucos, a partir dos anos 20, e na segunda metade do século a micro-história vai gerar ainda

¹ Embora a época das Luzes seja reconhecida como definitiva para esse desenvolvimento.

outras fontes de trabalho, ao ampliar as escalas de atenção que definem os objetos da história, expandindo essa possibilidade para outras áreas que assim também se serviram de várias referências, fontes e métodos possíveis, independentemente da amarras metodológicas de cada disciplina.

A partir dos anos 60, no entanto, outro pensador vai se destacar por elaborar uma forma ainda mais distinta de pensar a história do Ocidente, desenvolvendo uma linha de pensamento em que a filosofia, a história, a psicologia, a literatura e sua crítica servem de referência para uma nova forma de se abordar as ciências humanas. Michel Foucault foi “enquadrado” como estruturalista, embora desaprovasse essa classificação, mas admite-se hoje que a originalidade do seu pensamento gerou uma maneira própria de pensar o desenvolvimento da civilização ocidental. E é provavelmente mais em seu método – que ele próprio considerou uma “arqueologia do saber” – que nos objetos de seus estudos – sexualidade, loucura, criminalidade, doença, história do conhecimento – que reside o que de mais importante ele produziu. Assim, extrapolando os limites de tradicionais áreas do conhecimento, elaborando novas formas e métodos de pensamento e pesquisa, Foucault tornou-se um dos mais importantes pensadores do século.

E foi no Collège de France que Michel Foucault, trabalhando como professor durante vários anos (de 1971 a 1984), desenvolveu a parte talvez mais substancial do seu trabalho. Desse período datam suas principais obras. Além disso, ocupando a cadeira *Histoire des systèmes de pensée*, fez de seus cursos um sucesso de público, legando através deles não só a experiência do “raisonnement” filosófico, que ele sempre desejou dialético (embora o modelo de curso e o volume de ouvintes não permitisse isso sempre), mas também a explicitação de procedimentos que estruturaram seu pensamento e suas pesquisas.

Toda essa introdução – talvez pouco necessária, dada a importância do autor – visa somente chamar a atenção, para os procedimentos de que o pensador se serve para investigar os temas escolhidos por ele. No inverno de 1983, Foucault ministrou um curso intitulado *Le gouvernement de soi et des autres*, publicado recentemente, apenas em 2008, onde o tema da “parresia” estabeleceu o fio condutor de algumas leituras de textos clássicos (filosofia, história e teatro grego).

Esse curso perseguiu uma grande linha de pensamento do autor:

Substituer à l'histoire des connaissances l'analyse historique
des formes de véridiction, substituer à l'histoire des dominations

l'analyse historique des procédures de la gouvernementalité, substituer à la théorie du sujet ou à l'histoire de la subjectivité, l'analyse historique de la pragmatique de soi et des formes qu'elle a prises, voilà les différentes voies d'accès par lesquelles j'ai essayé de cerner un peu la possibilité d'une histoire de ce qu'on pourrait appeler les "expériences". Expérience de la folie, expérience de la maladie... [...] Et c'est un petit peu ce re-parcours des chemins déjà suivis que je voudrais faire cette année, en prenant un certain nombre de points: par exemples, ce que je vous disais l'an dernier à propos de parrésia, du discours vrai dans l'ordre de la politique. Il me semble que cette étude permettrait de voir, de resserrer un peu, d'une part, le problème des rapports entre gouvernement de soi et gouvernement des autres, voire aussi la genèse, la généalogie, sinon du discours politique en general, lequel a essentiellement pour objet le gouvernement par le Prince, du moins d'une certaine forme de discours politique [qui aurait pour] objet le gouvernement du Prince, le gouvernement de l'âme du Prince par le conseiller, le philosophe, le pédagogue, qui est en charge de former son âme. Discours vrai, discours de vérité adressé au Prince et à l'âme du Prince: ce sera un de mes premiers thèmes. [...] Il me semble en effet que l'analyse de la formation des savoirs, dès lors qu'on essaie de la dessiner dans cette perspective, doit se faire non pas tellement comme l'histoire du développement des connaissances, mais à partir et du point de vu de l'analyse des pratiques discursives et de l'histoire des formes de veridiction².

Assim, numa tentativa de refletir sobre esse método, podemos investigar "dizeres verdadeiros" e suas circunstâncias em diferentes peças de Shakespeare que apresentam, entre outras questões, a difícil relação

² Substituir a história dos conhecimentos pela análise histórica das formas de veridicção, substituir a história das dominações pela análise histórica dos procedimentos da governabilidade, substituir a teoria do sujeito ou a história da subjetividade pela análise histórica da pragmática de si e das formas que ela tomou, estas são as diferentes vias de acesso pelas quais tentei delimitar um pouco a possibilidade de uma história do que poderíamos chamar de "experiências". Experiência da loucura, experiência da doença... [...] E é um pouco este mesmo percurso dos caminhos já seguidos que gostaria de fazer este ano, a partir de um certo número de aspectos: o que eu dizia a vocês, por exemplo, no ano passado, sobre a parresia, sobre o discurso verdadeiro na ordem política. Parece-me que este estudo permitirá ver, condensar um pouco, por um lado, o problema das relações entre o governo de si e o governo dos outros, ver também a gênese, a genealogia, se não do discurso político em geral, que tem essencialmente por objeto o governo pelo Príncipe, ao menos de uma certa forma o discurso político [que teria por] objeto o governo do Príncipe, o governo da alma do Príncipe pelo conselheiro, o filósofo, o pedagogo, que está encarregado da sua alma. Discurso verdadeiro, discurso de verdade endereçado ao Príncipe e à alma do Príncipe: este será um dos meus primeiros temas. [...] Parece-me de fato que a análise da formação dos saberes, desde que tentemos desenhá-la nessa perspectiva, deve se fazer não tanto como a história do desenvolvimento dos conhecimentos, mas a partir e do ponto de vista da análise das práticas discursivas e da história das formas de veridicção. FOUCAULT, Michel. *Le gouvernement de soi et des autres: cours au Collège de France, 1982-1983*. Paris: Gallimard/Seuil, 2008. p. 7, 8 e 42. Tradução minha.

com a verdade por parte dos ocupantes de (ou aspirantes a) cargos políticos relevantes. Três peças, *Ricardo III*, *Hamlet* e *Rei Lear*: exemplos que apresentam personagens elaborando ou sendo submetidos a discursos em que a verdade é posta em xeque.

FOUCAULT, SHAKESPEARE...

Classificações de uma determinada produção artística podem ser, na aparência, simples organizações cronológicas, nacionais, linguísticas ou de qualquer outra espécie. O século XX, tão fértil em novos modismos que antes de “ser” algo de fato já tinham pronto o seu “ismo” preferido, foi também um tempo de revisões e reconsiderações. O que os historiadores – muitos positivistas – do século XIX tinham elaborado como a “História” da arte e da literatura foi revisto e repensado, na tentativa de encontrar não só outras referências e obras ainda desconsideradas, mas principalmente de estabelecer justificativas mais sérias que as cronológicas e afins para que se afirmasse que “um tal autor” e sua obra produziram algo coerente com “aquele outro” e sua obra...

É verdade que os grandes cânones não variaram muito (ao menos no que diz respeito à produção do período que vai até o começo do século XIX), mas muitas novas questões foram postas e continuam passando por revisões. Se “a História é sempre a história do nosso próprio tempo”, o que podemos reconhecer dos resultados desse trabalho é uma compreensão da arte que, no limite, fale de nós mesmos e do nosso tempo. Onde, e quando, e como, nasceu o espírito que nos conduz hoje? Desde quando somos o que somos?

Foucault fez seus muitos esforços para trabalhar com a história do pensamento e, se não necessariamente para tratar do seu tempo, para compreender como chegamos aonde chegamos. Sua “arqueologia do saber” foi responsável por mostrar de que maneira, ainda além dos cânones históricos ou literários, outros fatores importantes da vida humana e da sua organização em sociedade – sexualidade, doença, governo, criminalidade – são vitrines, seja da nossa história, seja de nós mesmos. O que Foucault estabelece de forma inovadora, no entanto, não é uma recusa da produção artística como meio de se falar do “homem”, mas justamente o intercâmbio de saberes de que poderia se servir para estudar uma determinada questão.

Le gouvernement de soi et des autres foi justamente um curso em que a literatura (mas também a história e a filosofia) sustentou a sua busca por exemplos parresiásticos que pudessem ajudá-lo a pensar essa questão – a parresia – em relação às formas de governabilidade.

Foucault afirma, ainda na abertura do seu curso, que pretende, abordando um determinado conjunto de textos clássicos, expor um método, um procedimento, uma maneira específica – coerente com o restante de sua obra – de elaborar uma análise histórica. Ao pensar, por exemplo, no que do ponto de vista marxista é considerado como uma história de luta de poderes, o interesse do pesquisador recai não sobre a descoberta dos discursos do dominador ou do dominado, mas sobre – quaisquer que sejam – as formas de governabilidade. Para isso Foucault propõe um levantamento possível de discursos que ofereçam processos de veridicção para que tal prática possa ser avaliada. Afirma claramente: “Substituer à l’histoire des connaissances l’analyse historique des procédures de la gouvernementalité...”³

Não é um processo desprovido de sutilezas. O “falar claro, falar francamente” que a parresia pressupõe é também considerado sob outras condições: a de que o falante, ao se expor francamente, pode eventualmente também se expor a algum tipo de risco; e a de que a parresia é um discurso, a princípio, desprovido de uma retórica de convencimento, ela seria pura e diretamente a elaboração de uma aleturgia, de uma demonstração de verdade.

Numa tentativa de aproximar as proposições de Foucault de outros textos, a leitura de um conjunto representativo de peças de Shakespeare é capaz de nos oferecer um paralelo interessante. Foucault, como se disse acima, parte de um conjunto de textos clássicos, teatro, história e filosofia, para demonstrar como a parresia é o gênero de discurso que estaria mais ligado à ideia de uma filosofia verdadeira (em oposição à sofisticada) e de governos justos e sábios (exercidos pelo ideal grego, platônico, do rei filósofo). Pensar, portanto, nos governantes desenhados pelo autor inglês na passagem do século XVI para o XVII, nos seus processos de conquista, afirmação ou discussão sobre a legitimidade do poder, pode abrir possibilidades de leitura do discurso da governabilidade elaborado por esse homem moderno.

As três peças com que se vai trabalhar aqui foram escritas/enenadas em 1592/3, 1601 e 1605, respectivamente. Demonstam, em sua sequência, uma evolução nos textos do autor e especialmente um crescimento em termos de complexidade. O que nos interessa para o trabalho é analisar como os “procedimentos de governabilidade” expostos nas peças se constroem em torno dos discursos de afirmação desses governantes e dos seus circunstantes. Acredito que podemos chegar a conclusões interessantes sobre a negação de uma única verdade absoluta e a opção pela ambiguidade como complexidade buscada pela literatura moderna.

³ *Idem, ibidem.*

RICARDO III — A HIPÉRBOLE DA CRUELDADE

Fazendo parte do *Folio* de 1623, *Ricardo III* é uma das peças históricas e uma das mais conhecidas e encenadas. Tragédia em que o protagonista é o grande vilão, revela a trajetória do Duque de Gloucester, futuro Ricardo III, em direção ao trono da Inglaterra. São inúmeras as mortes planejadas – e mesmo executadas – por ele para que alcance seu objetivo. Mas os acontecimentos da peça se sucedem de maneira a alternar as falas falsas e astuciosas de Ricardo para as outras personagens e as falas de Ricardo para a plateia, em longos momentos em que os solilóquios revelam as intenções, as farsas, traçam os próximos passos e riem perfidamente dos horrores já realizados.

Nenhuma outra personagem tem a importância e o espaço que Ricardo ocupa e mesmo a maioria de suas falas são apenas respostas ou ecos às falas e decisões de Ricardo. Essa discrepância ajuda a acentuar uma das principais características da peça: o fascínio que Ricardo exerce sobre as outras personagens é o mesmo experimentado pela plateia. Gerando uma mistura de fascínio e horror, o herói-vilão vai do ápice da hipocrisia – ao seduzir e conquistar crianças, uma mulher cujo marido ele matou e guerreiros que logo serão mortos por ele – até a maldade explícita revelada sempre em apartes.

Vale aqui uma observação. Os apartes são algumas falas “para a plateia”, e os monólogos podem nascer desses apartes. Muitas das críticas modernas à peça se referem exatamente a esses momentos, que são por vezes evidentes demais, explícitos demais, costurando os acontecimentos da história com ardis de tal modo exagerados e explicados por Ricardo que ao próprio espectador sobra muito pouco para a reflexão: é apenas o horror previsto e realizado que ali se oferece. Mas aí também está o grande interesse que sempre sustentou a peça e suas inúmeras e frequentes montagens desde que foi escrita: o contraste absurdo entre o “discurso verdadeiro” dos monólogos de Ricardo, que contam seus planos e estratégias, e o “discurso falso” de Ricardo para as outras personagens da peça gera a expectativa que sustém o fôlego da plateia – ou do leitor – até o fim.

Na fala que abre a peça temos já um belo exemplo da retórica de Ricardo:

Now is the winter os our discontent
 Made glorious Summer by this son of York;
 And all the clouds that loured upon our house
 In the deep bosom of the ocean buried.
 Now are our brows bound with victorious wreaths,
 [...]

But I, that am not shaped for sportive tricks
Nor made to court an amorous looking-glass,
I that am rudely [...]
I that am curtailed of this fair proportion,
[...]
Deformed, unfinished, sent before my time
Into this breathing world scarce half made up –
And that so lamely and unfashionable
That dogs bark at me as I halt by them –
[...]
And therefore since I cannot prove a lover
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined to prove a villain
And hate the idle pleasures of these days.
Plots have I laid, inductions dangerous,
By drunken prophecies, libels and dreams
To set my brother Clarence and the King
In deadly hate the one against the other.
And if King Edward be as true and just
As I am subtle false and treacherous,
This day should Clarence closely be mewed up
About a prophecy which says that “G”⁴
Of Edward’s heirs the murderer shall be.
Dive, thoughts, down to my soul: here Clarence comes⁵.

Note-se que Ricardo já apresenta inclusive os argumentos que o justificam. Toda a fala é muito clara: tendo nascido desfigurado, nada pode alegrá-lo e a nada, nem ao amor, ele terá acesso, ninguém poderá amá-lo. Assim, ele decide conseguir o que deseja eliminando aos poucos o Rei e todos os herdeiros e outros percalços que o separam do trono. E ele *declara* que tem planos para isso. As falas vão se estendendo no decorrer da peça e cada plano é sordidamente enunciado em detalhes. O que nos interessa nessa citação é o grau de hipocrisia da personagem, mas, na verdade, pode-se afirmar que essa hipocrisia é dirigida às outras personagens enquanto a plateia recebe a mais pura verdade, argumentada e explicada.

Além disso, do ponto de vista crítico contemporâneo, considerando o papel do leitor e do espectador como corresponsáveis pela construção do texto, a atitude de Ricardo faz de todos os ouvintes seus cúmplices passivos. Essa responsabilidade dividida nos leva a outras considerações.

Há um contraste abissal entre as falas de Ricardo para a plateia e as suas falas em diálogos. O contraste entre essas falas, preto e branco, sim

⁴ Não podemos esquecer que o título de Ricardo é Duque de Gloucester.

⁵ Todas as citações das peças de Shakespeare são de Shakespeare (1998).

e não, horror e sedução, oferece um belo campo para o questionamento do discurso político e seu papel na história da nossa cultura. Se tantas personagens se deixam convencer por discursos que as conduzem para um caos político e uma sequência de assassinatos, talvez uma das ideias principais do texto seja a de que se deve desconfiar, sempre. E de que o discurso do poder é, na verdade, em qualquer situação, influente e perigosíssimo.

As peças de Shakespeare passaram por inúmeras análises históricas mas *Ricardo III* não sofreu com elas. Apesar de traços de inverossimilhança se produzirem exatamente a partir do exagero das maldades de Ricardo, a História não “derrotou” o dramaturgo e Ricardo acabou para sempre, mesmo historicamente, carregando a pecha de assassino. Há hipóteses históricas (da personagem histórica) que o consideram uma grande vítima dos Tudor, dinastia que pretendia alçar-se ao poder: nessas hipóteses o príncipe deformado se transforma numa vítima perfeita para as maldades dos outros que lhe teriam imputado todas as crueldades.

Harold Bloom afirma que “[...] os excessos de Shakespeare ao representar a maldade de Ricardo podem camuflar certas dúvidas (irônicas) do próprio autor”⁶. Ricardo parece concentrar, sozinho, todos os defeitos possíveis da política, e essa desmedida da personagem é, portanto, supostamente capaz de gerar uma reação oposta no espectador: “[...] não... ninguém pode ser tão absolutamente mal... e os outros não podem ser tão absolutamente tolos”. O crítico americano considera que a peça acaba por oferecer uma caricatura que, como tal, já serve para os propósitos do autor: cria-se uma grande personagem, o tema é histórico e provocativo, e a caricatura cria e disfarça, ao mesmo tempo, as dúvidas sobre a trama real. No entanto, devemos também considerar que a plateia contemporânea a Shakespeare não tinha, necessariamente, a sofisticação necessária para a ambiguidade que a ironia pode produzir, talvez ela não chegasse à construção da personagem de Ricardo como uma grande caricatura do poder.

Desse modo, como pensar a peça?

A verdade foi um grande tema para Foucault. Relativizou-a em todas as suas possibilidades porque percebeu que ela cedia ao momento histórico e ao poder estabelecido assim como à moral e seus sujeitos, e acabou por preferir a ideia de “regimes de verdade”, mais adequada à volubilidade das ditas “verdades estabelecidas”⁷. *Ricardo III*, portanto, se revela como um possível objeto de estudo em uma perspectiva foucaultiana por ser,

⁶ BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. Trad. José Roberto O’Shea. p. 101.

⁷ Há uma classificação habitual da obra de Foucault que a organiza em três grandes grupos: antropologia e linguagem, regimes de poder e regimes de verdade, e o governo de si e dos outros.

talvez antes de qualquer outra coisa, uma demonstração de relativização da verdade, sob vários questionamentos possíveis: da parte do autor, das personagens da trama propriamente dita, da parte do espectador que tem acesso a todos os discursos e o distanciamento para avaliá-los.

Mas, especialmente quanto às formas de governabilidade, e seguindo os exemplos elaborados por Foucault em seu curso, percebemos que essa peça não oferece um exemplo, digamos, positivo de governabilidade. Não há nenhum discurso, nenhuma fala em que possamos sustentar um modelo, um projeto de governo, uma posição qualquer. O que há é a pura ambição pelo poder e as tramas necessárias para que esse fim seja alcançado. Há ainda, no máximo, o oposto exato de um governo real: não só Ricardo é o exemplo do mau governante como o governo que permite que várias atrocidades aconteçam até o limite da tomada do poder por Ricardo também deve ser enquadrado como ineficiente.

Se procurarmos, mesmo correndo o risco da distorção, compreender melhor a peça segundo as leituras de Foucault, invertendo a direção da análise, talvez possamos afirmar que a impossibilidade do governo de Ricardo III se constrói a partir da total ausência de verdade em seus discursos. Ou seja, não há possibilidade de governo quando não há verdade que o sustente. No limite, podemos dizer que não há governo porque a personagem de Ricardo não é, em essência, uma personagem capaz de se fazer governante.

Considerar a importância do discurso da verdade para a governabilidade é uma forma de tratar do *bom* governo, obviamente. O fim de Ricardo na peça ao menos parece sustentar essa leitura. A sua famosa fala, imediatamente antes da sua morte: “Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!” é apenas o exemplo final de como Ricardo continuamente submeteu tudo e todos a sua ambição e o quanto, o seu discurso, finalmente, pode ser lido como pessoal, não político. Assim como o que o levou ao poder foi apenas a sua ambição por ele, o seu reino poderia ser trocado pela sua própria sobrevivência.

Não podemos deixar de observar aqui que Foucault faz uso de textos gregos clássicos. O homem desses textos faz parte de um mundo em que o público e o privado não se separam. O homem grego é o homem da *ágora* (bom exemplo é a personagem de Íon, explorada por Foucault, que considera escravidão qualquer coisa diferente da possibilidade de acesso à *ágora*). Shakespeare, por outro lado, inventou o individualismo moderno, suas personagens encenam dramas e tragédias que, embora estejam eventualmente ligadas a figuras públicas, revelam como os conflitos intrínsecos ao indivíduo são responsáveis por seus atos, muito mais que as virtudes morais exigidas por um cargo público, uma posição familiar ou uma religião.

HAMLET – ENTRE A VERDADE E A LOUCURA

Hamlet é certamente uma das peças mais famosas de Shakespeare. O príncipe soturno, vestido de preto, chorando pelo pai morto e duvidando da própria mãe enquanto impreca contra o tio gerou algumas das frases mais famosas da história do teatro. Inúmeros são os estudos – da biografia à história, da antropologia à psicologia – que se servem dessa peça como objeto exemplar. As obras de Shakespeare talvez sejam as únicas inequivocamente consideradas como fonte de estudos numa medida comparada à dos clássicos – lembremos do uso que Freud fez dos mitos e como complicou-se todo com o dramaturgo inglês⁸ – *Hamlet* a mais longa de todas, é provavelmente a mais notável e considerada dentre todas elas (ao menos para o público, já que para a crítica é *Rei Lear* que cumpre esse papel).

Visitado pelo fantasma do pai, Hamlet promete vingar sua morte, mas para isso precisa denunciar supostas verdades – reveladas a ele pelo fantasma – que colocarão em xeque o trono da Dinamarca, pois sua mãe já tinha se casado com o cunhado, irmão do rei morto e suposto assassino, dividindo com ele a coroa. Qualquer atitude antagonista de Hamlet, claro, também coloca o príncipe sob várias dúvidas: é para defender para si próprio a coroa que ele se coloca contra o casamento da mãe? Ao mesmo tempo, o príncipe tem dúvidas demais: estaria sua mãe envolvida no assassinato do marido e por que se envolvera tão rápido com o cunhado? A rainha era adúltera, assassina ou inocente? Em algum tempo de peça Hamlet descobre ainda uma conspiração do tio para assassiná-lo... Durante a peça, Ofélia e Polônio morrem em consequência das atitudes dissimuladamente insanas do príncipe. Ao final, a tragédia se completa e morrem todos: o rei, a rainha e o próprio protagonista (no total são 8 mortos: Rosencrantz e Guildenstern, Ofélia, Polônio, Laertes, Cláudio, Gerturde e Hamlet – além do rei Hamlet, pai do protagonista).

Hamlet decide que não pode deixar algo “podre” no trono da Dinamarca... A estratégia extravagante escolhida por ele é simular um estado de desequilíbrio emocional e mental que pudesse ser atribuído à perda do pai e que lhe permitisse dizer o que precisava ser dito. Isso nos aproxima das constatações de Foucault em sua *Histoire de la folie*, que encontram na loucura, e mesmo na representação da loucura no teatro, uma história de revelações e disfarces da verdade.

⁸ Freud não sabia, na verdade, o que fazer com Shakespeare e a grandeza da obra de um homem só. Uma das hipóteses que levantou, coincidindo com uma das hipóteses oxfordiana, concedia a obra a um autor nobre, jamais ao filho de um luveiro... essa atitude na verdade apenas comprova a importância que Freud atribuía a essa obra, ao mesmo tempo que demonstra a dificuldade do estudioso em considerar capacidades humanas independentemente de sua origem social.

O final da Idade Média e o começo da Renascença assistiram à presença de uma personagem teatral específica: o bobo, o truão, o louco. Assumidamente tolo, ao bobo cabia dizer as coisas que os outros não teriam coragem de manifestar, pela responsabilidade que a consciência imputa. Ao bobo – geralmente portador de feições e roupas ridículas – cabia expor, revelar e mesmo julgar, muitas vezes sob a forma de vilipêndio. O bobo, amigo do rei, era temido pelo resto da corte. Sob vários pontos de vista o bobo incorporava, no teatro, algumas das características do louco na sociedade.

O louco, no teatro medieval e renascentista, parece saber mais que os que não são loucos. Ao mesmo tempo, louco que era, não precisava levar muita culpa ou crédito por isso, o que o coloca numa posição de importância relativa. O bufão, o bobo, no teatro, incorpora algumas das características do louco mas, sendo um “funcionário” da corte, diretamente ligado ao rei, acabava se tornando uma espécie de filtro dos costumes, juiz e algoz daquela sociedade.

Ao estudar a loucura, Foucault encontrou no teatro uma fonte rica de informações que lhe ofereceram alguns contextos irrecuperáveis historicamente. Estendendo grandemente as bases realizadas pelos estudos da Nova História, nos quais a literatura passou a ser cada vez mais utilizada como fonte, Foucault explorou “arqueologicamente” textos que podiam ajudá-lo a compreender estatutos sociais ainda não muito explorados pela História da cultura ocidental:

[...] le statut du fou par rapport au langage était curieux en Europe. D'un côté, la parole des fous était rejetée comme étant sans valeur et, de l'autre, elle n'était jamais complètement annihilée. On lui prêtait toujours une attention particulière. Pour prendre un exemple, en premier lieu, du Moyen Âge à la fin de la Renaissance, dans la petite société des aristocrates, existaient des bouffons. On peut dire que le bouffon était, en quelque sorte, l'institutionnalisation de la parole de la folie. Sans rapport avec la morale et la politique, et, de plus, sous le couvert de l'irresponsabilité, il racontait sous forme symbolique la vérité que les hommes ordinaires ne pouvaient pas énoncer⁹.

Shakespeare, como não poderia deixar de ser, torna a questão mais complexa em Hamlet. O protagonista vai, ele próprio, simular a loucura para dizer as verdades em que acredita. Paralelamente, aproveita a presença de

⁹ FOUCAULT, Michel. “La folie et la société”, in: *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard/Quarto, 2001. n. 83, p.999 e n. 222, p. 488. Citado a partir do texto “Fulgurações do teatro em Histoire de la folie”, de Nuno Melim.

uma companhia de teatro que vai representar um texto, escrito por ele, onde se encena o assassinato de um rei pelo seu próprio irmão... Duplicam-se os sentidos, teatro dentro de teatro. Além disso, há ainda o famoso “diálogo” de Hamlet com a caveira de Yorick, que havia sido bobo-da-corte quando ele, Hamlet, era criança.

A peça do grupo de atores mambembes é um elemento mais interessante, com mais camadas a serem exploradas. O príncipe Hamlet, supostamente fora de seu juízo, convida os atores a montar uma peça com trechos incluídos por ele. Nessa peça, representa-se uma história equivalente à de Elsinore. A plateia é composta por essa mesma corte que, obviamente, vai se incomodar com o seu conteúdo. Mas, como príncipe e como louco, Hamlet não pode ser devidamente imputado pelas acusações que faz, e o que se consegue é que o clima de convívio na corte se deteriora, assim como, aparentemente, o juízo do protagonista.

Já o diálogo com a caveira é uma cena preciosa para a peça, mas funciona como um monólogo em que apenas a plateia (e, talvez, Horácio) pode vislumbrar a alma sombria de Hamlet – como acréscimo de tristezas, não podemos esquecer que ele acabava de chegar de uma viagem na qual escapara de uma condenação à morte e que esse é também o momento em que vê chegar o cortejo do enterro de Ofélia.

Devemos notar o tom de afirmações e ironias, “diretas” e “indiretas”, que Hamlet usará em toda a peça, como aqui, em um momento de diálogo com os dois amigos, recém-chegados, Rosencrantz e Guildenstern:

HAMLET: Gentlemen, you are welcome to Elsinore. Your hands, come. Th'appurtenance of welcome is fashion and ceremony. Let me comply with you in the garb, lest my extent to the players – which, I tell you, must show fairly outward – should more appear like entertainment than yours.

[He shakes hands with them]

You are welcome. But my uncle-father and aunt-mother are deceived.

GUILDENSTERN: In what my dear lord?

HAMLET: I am but mad North-north-west; when the Wind is southerly, I know a hawk from a handshaw.

*Enter Polonius*¹⁰.

Na fala em que se refere ao “pai-tio” e à “mãe-tia”, a ironia de tratamento já expõe o que pensa sobre a sua situação, assim como a ob-

¹⁰ SHAKESPEARE, 1998, p. 667.

servação sobre a sua loucura escarnecida e assumida em apenas algumas “partes” da rosa-dos-ventos...

Hamlet, no entanto, parece multiplicar as ambiguidades quando se dirige a Ofélia. Originalmente objeto de seu amor, Hamlet passa a quase destrata-la, numa aparente tentativa de fazê-la se afastar daquele ambiente de uma corte maculada, “podre”.

OPHELIA: I was the more deceived.

HAMLET: Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners? I am myself indifferent honest, but yet I could accuse me of such things that it were better my mother had not borne me. I am very proud, revengeful, ambitious, with more offences at my beck than I have thoughts to put them in. What should such fellows as I do crawling between heaven and earth? We are arrant knaves, all; believe none of us. Go thy ways to a nunnery. Where's your father?¹¹

Sabemos que o que Hamlet vai conseguir é confundir ainda mais Ofélia, sendo responsável indireto – direto? – pelo seu desaparecimento. Do ponto de vista da construção do discurso que Hamlet escolhe para si, vemos que nesse ponto – já estamos no terceiro ato – o seu trânsito entre a insanidade representada e a sua própria certeza quanto às acusações já confundiu completamente as pessoas que o rodeiam e de quem ele quer atenção para o crime que o trono carrega. Mesmo se essa sua fala para Ofélia for sincera (questão que ainda gera grandes controvérsias críticas), ela talvez não possa mais ouvi-lo assim, porque já pode desconfiar dele, graças à situação que ele mesmo criou.

Hamlet parece perder – e perder-se – ao escolher a estratégia que escolheu. Mesmo a respeitabilidade que lhe é devida como príncipe que se deteriora à medida que a peça avança. O que nos interessa aqui, obviamente, é o fato de que Hamlet cria para si mesmo a impossibilidade de um discurso parresíastico. Ele não conseguirá mais retomar para si a credibilidade e mesmo o risco que tal discurso demanda: ao impostar uma relativa insanidade e desequilíbrio, ele se livra do risco¹² que um ataque frontal ao tio poderia fazer supor.

É interessante considerar que de alguma forma toda a dissimulação de Hamlet durante a peça tenta preservar, ao mesmo tempo, alguma honra

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 670.

¹² É verdade que não completamente: seu tio planeja sua morte que só não acontece graças à perspicácia de Hamlet.

para sua mãe e o próprio governo da Dinamarca. Desmascarar abertamente o tio significaria colocar sua própria dinastia em risco – e isso tudo simultaneamente a uma guerra contra a Polônia. Ao final, mãe e tio mortos, ele próprio já se sabendo envenenado, Hamlet apenas pede a Horácio: “Reporta bem a mim e minha causa aos insatisfeitos.” E sobre Fortimbrás, que chegava, naquele momento, vitorioso da batalha: “Ele tem meu voto moribundo”¹³. Hamlet, o último herdeiro vivo, transfere a outro – o militar de valor – o poder que jamais exerceu de fato.

Talvez seja essa sua fala moribunda a única aletúrgica da peça toda. Ao conceder a outro, que ele considera valoroso, sua coroa, ele exerce a governabilidade que lhe cabe naquele momento, garantindo também a própria governabilidade da Dinamarca, mas o seu ato não vai além disso. Evidentemente não podemos comparar esse momento de Hamlet a, por exemplo, os discursos de Péricles, recriados por Tucídides e aproveitados por Foucault para chamar a atenção para o que chamou de “funcionamento correto da parresia democrática”. Mas podemos, no entanto, perceber que a diferença de tom da fala final de Hamlet – o quanto ela é direta e objetiva, como expressa seu desejo claramente, assim como o que chama de sua “causa” – é bastante diferente de praticamente todas as outras que pronuncia no decorrer da peça.

Esse último momento de “verdade” devolve ao protagonista um pouco do equilíbrio que ele renegara. Como Cassandra e seus avisos aos troianos, Hamlet viu seus esforços baldados: ninguém da corte quis, ou ninguém talvez pôde, durante a peça toda, realmente ouvir o que ele dizia – a exceção de Horácio – e a sua teatral loucura acabou por chamar mais a atenção do que as verdades que insistia em repetir. O mesmo homem que repetiu, incessantemente, “Palavras, palavras, palavras”, termina sua vida dizendo: “*E o resto é silêncio.*”

REI LEAR E O INCÔMODO DA VERDADE

Harold Bloom afirma que, assim como *Hamlet*, *Rei Lear* confunde a crítica por conter uma “magnitude que, talvez, transcenda os limites da literatura”¹⁴. Para o crítico, ambas as peças alcançaram um estatuto mitológico dentro da cultura ocidental: elas tratam dos destinos humanos, tanto quanto alguns livros da Bíblia e a *Ilíada*, o Alcorão, a *Divina comédia*, o *Paraíso perdido*.

¹³ Para ambas as citações: *idem, ibidem*, p. 687 e 688. Tradução minha.

¹⁴ BLOOM, 2000.

Um rei poderoso, mas já velho, decide abdicar do poder e dividir o reino entre suas três filhas. Dentre elas, apenas Cordélia dirá abertamente a verdade a seu pai quando questionada sobre o amor que lhe confia. Ao afirmar clara e honestamente que sempre o respeitará, mas que ao seu marido é que deverá lealdade, Cordélia perde a confiança do rei que demandava respeito absoluto, ou, na verdade, adulação. Ao preferir, no início da peça, as filhas que lhe prometem fidelidade e que o trairão mais tarde, Lear demonstra que mais que a verdade o que ele queria era um discurso que o convencesse da fidelidade: ele não soube, portanto, reconhecer o discurso verdadeiro e o que ele poderia significar para o seu reino¹⁵. Será somente a Cordélia – e a seu marido – que, chegando ao fim, ele poderá recorrer.

Numa trama familiar paralela à da família real, mas definitiva para o enredo, Edmundo atua como o oposto de Lear. Filho bastardo do conde de Gloucester, apesar de amado por esse não nutre nenhum tipo de sentimento em relação ao pai e ao irmão e faz o que pode para destruí-los; depois disso, tenta chegar ao poder através de Goneril e Regana, ambas seduzidas e iludidas por ele. Gloucester e Lear são pais enganados e perseguidos pelos filhos. Contudo, Edmundo e Lear são os grandes opostos da peça...

Mas vejamos como Lear traça sua história, conhecendo a sua decisão apresentada logo no começo da peça:

LEAR:

[...] Know we have divided
 In three our kingdom, and 'tis our first intent
 To shake all cares and business off our state,
 Confirming them on younger years.
 The two great princes, France and Burgundy –
 Great rivals in our youngest daughter's Love –
 Long in our court have made their amorous sojourn,
 And here are to be answered. Tell me, my daughters,
 Which of you shall we say doth Love us most,
 That we our largest bounty may extend
 Where merit doth most challenge it?
 Gonoril, our eldest Born, speak first.

GONORIL:

Sir, I do Love you more than words can wield the matter;
 Dearer than eyesight, space, or liberty;
 Beyond what can be valued, rich or rare;
 No less than life; with Grace, health, beauty, honour;
 As much as child e'er loved, or father, friend;
 A Love that makes breath poor and speech unable.

¹⁵ Mais tarde Kent também advertirá o rei: *See better, Lear*. Mas também não será ouvido.

Beyond all manner of so much I Love you.

CORDELIA (*aside*)

What shall Cordelia do? Love and be silent.

LEAR (*to Gonoril*)

Of all these bounds even from this line to this,
With shady forests and wide skirted meads,
We make thee lady. Tho thine and Albany's issue
Be this perpetual. – What says our second daughter?
Our dearest Regan, wife to Cornwall, speak.

REGANA

Sir, I am made

Of the self-same mettle that my sister is,
And prize me at her worth. In my true heart
I find she names my very deed of love –
Only she came short, that I profess
Myself an enemy to all other joys
Which the most precious square of sense possesses,
And find I am alone felicitate
In your dear highness' love.

CORDELIA (*aside*)

Then poor Cordelia –
And yet not so, since I am sure my love's
More richer than my tongue.

LEAR: (*to Regan*)

To thee and thine hereditary ever
Remain this ample third o four fair kingdom,
No less in space, validity, and pleasure
Than that confirmed on Gonoril. (*to Cordelia*) But now our joy,
Although the last, not least in our dear Love:
What can you say to win a third more opulent
Than your sisters?

CORDELIA

Nothing, my lord.

LEAR

How? Nothing can come of nothing. speak again.

CORDELIA

Unhappy that I am, I cannot heave
My heart into my mouth. I Love your majesty
According to my Bond, nor more nor less.

LEAR

Go to, go to, mend your speech a little
Lest it may mar your fortunes.

CORDELIA

Good my lord,

You have begot me, bred me, love me.
I return those duties back as are right fit –
Obey you, love you, and most honour you.
Why have my sisters husbands if they say
They love you all? Haply when I shall wed
That lord whose hand must take my plight shall carry

Hald my love with him, half my care and duty.
Sure, I shall never marry like my sisters,
To love my father all.

LEAR

But goes this with thy heart?

CORDELIA

Ay, my good lord.

LEAR

So young and so untender?

CORDELIA

So young, my lord, and true¹⁶.

A citação longa se justifica. É nesse momento que Lear traça o seu próprio destino e o de suas filhas. Cordélia, privada até mesmo de um dote, acaba por casar-se com o rei da França, que não se importou com a ausência de dote e que ficou admirado com o caráter da princesa. Goneril, Regana e seus respectivos maridos assumem o poder e as terras do rei e em muito pouco tempo Lear passa a ser perseguido por elas, a partir de grandes tramoias de Edmundo, filho bastardo do conde de Gloucester. Acorrendo em defesa do pai, Cordélia acaba, junto com ele, perecendo.

O que havia pedido Lear, naquele momento ainda rei do trono da Inglaterra? Amor e devoção sem escusas, respeito e fidelidade plenos. Goneril e Regana, esperando suas parcelas do reino, respondem o que ele espera. O que faz Cordélia, ainda solteira naquele momento? Acredita que sua vida será definida também pelo seu casamento e que o seu amor deverá ser dividido com seu marido... mas isso não significa que deixará de amar o pai. Ao não aceitar a reflexão de sua filha mais nova, Lear – visto pela crítica como uma personagem que é “toda sentimento” – recusa também a compreensão do amor real, maduro e equilibrado que a filha lhe oferece. A prova, entretanto, de que tanto o rei merecia esse amor, quanto Cordélia estava disposta a entregá-lo está no fato de que será ela quem fará tudo para socorrê-lo em sua desgraça.

Mas reflita-se sobre o trecho citado. Ao pedir o máximo de amor Lear considera que, visto ele ser um grande rei, o amor seria a prova que uma grande herdeira deveria lhe dar. Ora, as falas de Goneril e Regana expressam o seu grande amor através de superlativos, de falas com uma retórica explicitamente adulatora, uma fala ecoando a outra, enquanto Cordélia o expressa através de uma linguagem diferente, mais clara e direta, e do que ela própria afirma ser a verdade. “Dura, mas verdadeira”, diz ela.

¹⁶ SHAKESPEARE, 1998, p. 911.

Dos momentos-chave estudados nas peças que escolhemos esse é certamente o mais interessante. Para Cordélia, o que ela compreendia por casamento e por amor filial subjugava-se a uma coerência afetiva que era, na verdade, o lastro de segurança dos seus sentimentos. A sequência da peça mostrará que a declaração, a resposta que Cordélia ofereceu ao pai, tratava de um sentimento, de fato, de verdade: “Unhappy that i am, I cannot heave/My heart into my mouth. I love your majesty/ According to my bond, nor more nor less.”

Para expressar essa verdade Cordélia colocou-se em risco: e sofreu consequências. O “falar francamente”, o ato parresíastico necessário ao discurso verdadeiramente democrático, analisado por Foucault, parece coincidir com a fala de Cordélia. Elemento importante: o que Cordélia diz corresponde, realmente, ao que ela é e isso é apresentado aleturgicamente. Sua ação, ao contrário de performativa, é parrésica, aponta para o próprio sujeito. Uma prova imediata disso na peça é que o rei da França, exatamente quando conhece o que disse Cordélia, decide casar-se com ela, sem se importar com o dote, pois afirma que ela é mais preciosa que isso. Entretanto, infelizmente para Cordélia, e como crítica preciosa ao nosso tempo, essa fala franca foi malograda: Lear não a compreendeu e pagou um preço bastante alto por isso.

Ao contrário, no entanto, do que Foucault encontrou nos textos clássicos, o ato de Cordélia não efetivará a democracia nem tampouco lhe dará algum tipo de acesso a ela. Ela acaba perdendo o seu direito ao poder. Shakespeare sustenta a tragédia, a costura dos destinos de todas as personagens, exatamente nesse ponto: Lear erra ao escolher as falas de Goneril e Regana, a má-parresia, que Foucault define como o discurso daquele comprometido com o poder, o discurso do bajulador e do homem inculto. Mas ainda que em um processo inverso ao clássico, ainda que pelo exemplo da destruição, é para a mesma questão que a peça aponta: a governabilidade do reino de Lear se perde quando ele não é capaz de reconhecer a verdade de Cordélia.

Um pouco mais adiante na peça, antes ainda da desgraça de Lear se confirmar, temos um outro momento especialmente interessante, em que a crítica é feita, as verdades são declaradas... mas com a ajuda da ironia. A personagem responsável por isso é o bobo-da-corte. Nessa peça, o bobo de Lear terá um papel importante e extenso. Valemo-nos aqui, ainda, das colocações já feitas no capítulo de estudo de *Hamlet*, recuperando o estatuto ambíguo do discurso do louco e do bobo: as verdades são apontadas por sujeitos cuja condição é, *a priori*, relativizada.

FOOL: ... (*to Kent*) Here's my coxcomb.

LEAR: How now, my pretty knave, how dost thou?

KENT: Why, fool?

FOOL: Why, for taking one's part that's out of favour. Nay, an thou canst not smile as the Wind sits, thou'lt catch cold shortly. There, take may coxcomb. Why, this fellow hath banished two on's daughters and done the third a blessing against his will. If thou follow him, thou must needs wear my coxcomb. (*to Lear*) How now, nuncle? Would I had two coxcombs and two daughters.

LEAR: Why, my boy?

FOOL: If I gave them my living I'd keep my coxcombs myself. There's mine; beg another off thy daughters.

LEAR: Take heed, sirrah – the whip.

FOOL: Truth is a dog that must to kennel. He must be whipped out when Lady the brach may stand by the fire and stink.

[...]

LEAR: Dost thou call me fool, boy?

FOOL: All thy other titles thou hast given away. That thou wast born with.

KENT: (*to Lear*) This is not altogether fool, my lord.

FOOL: No, faith; lords and freat men Will not let me. If I had a monopoly out, [...]

[e o Bobo/Fool canta algumas canções]

LEAR: When were you wont to be so full of songs, sirrah?

FOOL: I have used it, nuncle, ever since thou madest thy daughters thy mother; for when thou gavest them the Rod and putttest down thine own breeches [...]¹⁷.

Conversando com o conde de Kent, que é um dos companheiros do rei na sua “aposentadoria” (banimento? exclusão?), o bobo deixa escapar sua crítica. Bobo que é, seu discurso não pode ser direto, ao menos no início, e é recheado de pequenas graças mais ou menos rudes. Mas ele é o único que vai ter a coragem de dizer que a ação do rei não foi adequada e que ele colocou em risco a si próprio e o seu reino.

É muito interessante perceber como, embora desagradando a Lear nos dois momentos, tanto Cordélia como o Bobo usarão a ideia de verdade – e a própria palavra – em suas falas. “Verdadeira”, diz Cordélia de si mesma, e, no meio de um de seus provérbios, criando um paralelo brutal entre Lear e a “madame Cadela”, o Bobo afirma que “a verdade é um cachorro que tem de ficar preso no canil” e posto para fora quando a cadela quer dormir.

Percebemos que, se quisermos isolar algumas características, à personagem de Cordélia cabe a exposição da fragilidade afetiva de Lear, enquanto o Bobo é responsável por apontar os erros do governante. Mas, obviamente, essas características pertencem ao mesmo homem. Assim como

¹⁷ SHAKESPEARE, 1998, p. 916.

a bondade, a afetividade e a grandeza política que o levaram até o momento em que a peça inicia: o espectador não conhece “esse” Lear forte, mas ele evidentemente existiu, como comprova o seu reino, a fidelidade de alguns amigos e o amor de Cordélia. Além de tudo isso, um elemento que acrescenta mais crueldade aos atos de Edmundo, Regana e Goneril: Lear está velho. Fraco, cansado, com os cabelos brancos, o rei planeja recolher-se justamente para, diz ele, estender ainda um pouco seus anos de vida.

Contudo, do lado oposto das crueldades cometidas contra o velho rei, só o amor de alguns pôde resgatá-lo da indigência completa. Ao fim, sabendo que Cordélia já está morta, Lear morre também, abatido pelos seus próprios erros. *Rei Lear* é uma tragédia, não há perdão nem final feliz para seus personagens. Mas, assim como em *Hamlet*, a exposição de todas as misérias das personagens alcança um fim dramático e profundamente humano.

ENTÃO,

Sem heróis impolutos ou deuses *ex machina*, Shakespeare elabora personagens grandiosos e frágeis ao mesmo tempo, em que reconhecemos a nós mesmos seja nos erros seja nos sentimentos mais elevados, e talvez especialmente na necessidade que temos, como sentimento inerente a todos nós, de sermos amados.

Sem a pretensão de fazer uma leitura aprofundada da obra de Foucault, pretendeu-se aqui encontrar na obra shakespeareana momentos em que, no limite de certos valores e condutas humanas, as questões levantadas pelo filósofo francês podem nos ajudar a compreendê-la melhor, ao mesmo tempo em que podemos considerar como ela ecoa algumas das mesmas questões clássicas transportadas e adequadas aos tempos modernos. E, acima de tudo, como o conceito foucaultiano do *gouvernement de soi et des autres* é adequado para se considerar comportamento humanos. Ricardo III, Hamlet e Lear confundiram-se, perderam-se, pessoal e publicamente, e com isso puseram também a perder os seus reinos.

Foucault considerou que no discurso de Péricles a parresia conduzia a uma retórica, especialmente de caráter político: reunião, persuasão e comando. Já a parresia filosófica – e seu exemplo é a parresia socrática, entre o mestre e o discípulo – liga uma pessoa à outra, procura a unidade do Ser e, ao contrário de conduzir a uma retórica, alcança, na verdade, uma erótica. Para o homem de Shakespeare, por outro lado, essas verdades parecem se sobrepor: o homem que precisa dizer e ouvir o discurso político e sua

retórica, é o mesmo que também vive as dúvidas filosóficas e que precisa, perdoe-se aqui a pieguice, de amor para sobreviver.

Speak what we feel, not what we ought to say¹⁸.

REFERÊNCIAS

- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Le gouvernement de soi et des autres: cours au Collège de France, 1982-1983*. François Ewald et Alessandro Fontana (Orgs.). Paris: Gallimard/Seuil, 2008.
- KOTTMAN, Paul. *A Politics of the Scene*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- SHAKESPEARE, William. *The complete works*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- _____. *Rei Lear*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- _____. *Ricardo III*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- MELIM, Nuno. Fulgurações do teatro em *Histoire de la folie*. Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Disponível em: <<http://cfcul.fc.ul.pt>>. Acesso em: 16/01/2009.

Submetido em 08/06/2010

Aceito em 09/09/2010

¹⁸ SHAKESPEARE, 1998, p. 974. Fala final de Edgar, em *Rei Lear*. Tradução minha.