

**Mutações Imaginárias: da Matemática de Galileu à Psicologia Moderna
(via Shakespeare)**

Kathrin Holzermayr Rosenfield

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Brasil

Abstract: This article analyses the impact of the mathematical forms of world view introduced by Galileo's heliocentric theory on the traditional structures of thought and imagination, formerly determined by mythical, biblical and literary images. Although Galileo claims that his theory is compatible with the Christian doctrine, it will be an important impulse for the new tendency of Renaissance self-fashioning of the individual and the development of psychological autonomy.

Key-words: Galileo; Bible; Hamlet; King Lear.

Resumo: Esse artigo analisa o impacto das formas matemáticas da visão do mundo introduzida pela teoria heliocêntrica de Galileu sobre as estruturas tradicionais do pensamento e da imaginação, determinadas outrora por imagens míticas, bíblicas e literárias. Embora Galileu clame que essa teoria seja compatível com a doutrina cristã, será um impulso importante para a nova tendência da autoformação do indivíduo no Renascimento e do desenvolvimento da autonomia psicológica.

Palavras-Chave: Galileu; Bíblia; Hamlet; King Lear.

248

*Mutações
Imaginárias: da
Matemática de
Galileu à Psicologia
Moderna*

Kathrin
Rosenfield

1. Os movimentos de reintegração das práticas tradicionais e dos novos conhecimentos (Galileu, Shakespeare e Donne).

Doubt that the stars are fire,
Doubt that the sun doth move...
(Shakespeare, *Hamlet*, II, 2)

Em 1600, Hamlet invoca nas suas famosas juras de amor o movimento do Sol e das estrelas. Apenas dez anos mais tarde, em março de 1610, Galileu anuncia, na sua *Mensagem das estrelas*, a invenção do telescópio. Este achado acelerou a redescoberta da teoria copernicana que estava bem gravada no imaginário, embora já se passara mais de meio século desde a publicação do tratado *Revoluções das orbes celestiais*, publicado em 1543. De fato, Galileu intuía há muito que Copérnico tivera razão em considerar a Terra como um planeta – mas com o telescópio ele dispunha de observações a guiar seus cálculos. Antes disto, suas intuições basearam-se nos trabalhos, hoje menos conhecidos, sobre mecânica. Estes mostraram (além dos pontos fracos da teoria aristotélica do movimento) os erros dos sistemas cósmicos ensinados pelos doutores das Escolas eclesiásticas. Não foram estes, portanto, que saudaram a nova invenção. Foram sobre tudo os poetas, os príncipes e seus convivas que celebraram as “novas maravilhas” reveladas pelo telescópio. Na poesia, sobretudo reflete-se a admiração pela “nova América nos céus” – as paisagens da lua, as manchas na superfície do Sol, a face sombria e a face iluminada de Vênus. As novidades atiçaram – além da elegância brilhante das conversas nas mesas principescas – as rivalidades entre cientistas. E o prestígio das descobertas científicas na astronomia, na física e na matemática reflete-se, por sua vez, na transformação do imaginário poético que ganha inusitada complexidade¹. Não é por acaso que se chama de *conceit*, truque concebido por uma mente sutil, o princípio estilístico da poesia metafísica: a metáfora espalhada num elaborado sistema, a sinuosidade de uma ideia complexa que se dissemina num rendilhado de imagens dispostas como um astucioso cálculo.

249

*Mutações
Imaginárias: da
Matemática de
Galileu à Psicologia
Moderna*

Kathrin
Rosenfield

¹ Giorgio de Santillana, *The Crime of Galileo*, University of Chicago Press, 1955, p. 9. O autor cita M. H. Nicholson, « The Telescope and Imagination », *Modern Philology*, 1935 ; F. Johnson, *Astronomical Thought in Renaissance England*, 1937.

“Eu queria que [os céuticos] realizassem que a natureza, ao nos dar olhos para ver suas obras, nos deu também um cérebro capaz de apanhar e compreendê-las.” Escreve Galileu numa carta em maio de 1612 (p. 16). Por distintas que sejam as ocupações do artista e do cientista, poetas como Donne ou Marvell aceitariam esta máxima como seu lema. Não importa também que o estilo rebuscado dos metafísicos parece estar diametralmente oposto a prosa serenamente despojada de Galileu. “Seu pensamento – diz Santillana – tem a mesma démarche desimpedida, segura e sem esforço da mente que se ordena de dentro às realidades em eclosão.” (p. 19-20) Mesmo assim, o estilo rebuscado e o diálogo aparentemente sem pretensões têm em comum a paixão pela observação do mundo sensível e o gosto pelas hipóteses, pelos cálculos e raciocínios complexos. O privilégio que os metafísicos concedem ao raciocínio e às formulações hipotéticas contrabalança e realça a temática das grandes paixões do corpo e da alma.

Da mesma forma, para Galileu, a reflexão teórica e o cálculo matemático que sustentam seu sistema cosmológico não estavam clivados dos elãs espirituais e teológicos, levando-o a impregnar com seus conhecimentos a *alegorese* bíblica. O Cardeal Bellarmino, impressionado e inquieto com a exposição da nova teoria heliocêntrica, convidou certa vez Galileu a comentar o Salmo 19 que fala explicitamente do movimento do Sol no firmamento:

Os céus contam a glória de Deus
E o firmamento proclama a obra de suas mãos.
O dia entrega a mensagem a outro dia,
E a noite a faz conhecer a outra noite.

Não há termos, não há palavras,
Nenhuma voz que deles se ouça ;
E por toda a terra sua linha aparece,
E até aos confins do mundo a sua linguagem.

Ali pôs uma tenda para o sol,
E ele sai, qual esposo da alcova,
Como alegre herói, percorrendo o caminho.

Ele sai de um extremo dos céus
E até o outro extremo vai seu percurso ;
E nada escapa ao seu calor. [...]

É interessante observar que o cientista não contesta a revelação bíblica contida nas palavras da Bíblia. Ela tão-somente mostra que é possível interpretá-la diferentemente. Contra dogma da imobilidade da Terra como centro do universo, Galileu submete humildemente a sugestão de que a metáfora do “noivo” saindo da tenda ou alcova poderia designar não o Sol, mas a luz como força viajando de uma extremidade do firmamento à outra, ao passo que o Sol seria representado pela imagem da tenda-alcova que Deus plantou no céu e que aí permanece fixa e em repouso. Santillana esclarece que já Copérnico pensara nesta interpretação do Salmo (o que Galileu ignorava), mas suprimiu suas anotações porque temia que estas seriam consideradas como demasiadamente *pitagóricas*, isto é, contrárias ao novo espírito teológico. “As especulações pitagóricas, diz Santillana, pertencem à tradição medieval que tomou emprestada ao neo-platonismo a ‘metafísica da Luz’, introduzindo-a na teologia mística”. Se Galileu tivesse encontrado na cátedra da autoridade teológica um São Boaventura no lugar de São Roberto Bellarmino (beatificado em 1923 e canonizado em 1930), ele provavelmente teria se tornado um dos pilares da Igreja. Mas estes tempos findaram. Bellarmino era a autoridade, uma mente-mestra da escolástica, encarregado com a tarefa de manter a Igreja na linha das decisões do Concílio de Trento². Enquanto jesuíta, ele lamentavelmente resolveu nunca mais desconsiderar a *sinistra cura*.³

Ironia triste é esta capacidade de reintegrar as equações matemáticas com o sentido alegórico dos Salmos, que será a base das acusações que culminarão nos processos fatais. O dom precioso de sentir-pensando e de pensar-sentindo – aquilo que Eliot chama de *felt thought* ao elogiar a especificidade dos poetas metafísicos – não é uma qualidade universal no século XVII. Muito antes pelo contrário – o próprio telescópio, por exemplo, não fora unanimemente reconhecido como um avanço assegurando um conhecimento mais preciso do cosmos. Pairava sobre o instrumento, como também sobre a matemática, o preconceito e a desconfiança contra os expedientes ardilosos,

² Santillana, loc. cit., 54 s..

³ Boaventura, no Paraíso de Dante (XII, 125), diz que sempre preteriu os cuidados da sinistra “mão esquerda”, isto é, da Inquisição: *sempre posposi la sinistra cura*.

meros artifícios promovendo o engano. Como a poesia na concepção de Platão e do neo-platonismo, também a ótica⁴ e a matemática eram considerados como inaptos a captar as leis dos céus. Passavam por sutilezas e divertimentos meramente hipotéticos – modas do espírito mundano.

Assim, em 1654, o lexicógrafo Thomas Blount anota: “Já que a matemática está em moda nos últimos tempos, todas as metáforas são derivadas de Linhas, Círculos e Ângulos⁵”. Blount pode ter pensado em poemas como *The definition of Love* de Andrew Marvell, que entretete o tema do amor perfeito, porém impossível, com as imagens astronômicas de pólos e corpos celestes, com metáforas geométricas de linhas oblíquas (que podem unir-se) e paralelas (que jamais se encontrarão – a não ser no infinito).

[...]

Unless the giddy Heaven fall,
And Earth some new Convulsion tear ;
And, us to joyn, the World should all
Be cramp'd into a Planisphere

As Lines so Loves oblique may well
Themselves in every Angle greet:
But ours so truely Paralel,
Though infinite can never meet.

Therefore the Love which us doth bind,
But Fate so enviously debarrs,
Is the Conjunction of the Mind,
And Opposition of the Stars. (*The Definition of Love*, vv. 21-32)

252

*Mutações
Imaginárias: da
Matemática de
Galileu à Psicologia
Moderna*

Kathrin
Rosenfield

Outro autor famoso pelo emprego de tropos emprestados à astronomia e à física contemporâneas é John Donne (*A Valediction: Forbidden Mourning, The Extasie*). Mas os novos instrumentos científicos não o impedem de manter as antigas metáforas alquímicas ou as imagens do cosmos ptolemaico. Ao mesmo tempo em que sua poesia absorveu imagens inusitadas que refletem a familiaridade com os recentes cálculos de

⁴ Santillana, *ibid.*, p. 13 : Tycho avança estranhas teorias sobre as lentes que Galileu terá de rebater.

⁵ Thomas Blount, um dos primeiros lexicógrafos, nasce em 1618 na Carolina do Norte (morre 1679).

órbitas (em *The Dissolution*, o “vão de uma bala” torna-se a metáfora para a passagem das almas na morte), recorrendo aos termos técnicos da cosmologia (latitudes, longitudes, globos, hemisférios), ela ainda imagina a Terra como o centro imóvel e em repouso. Em *The Sun rising*, o amor é o soberano que gira, tal como o Sol, em torno da cama, centro terreno onde os gestos humanos recebem seu calor e sua intensidade da infinita e atemporal potência da Estrela:

Thou sunne art halfe as happy’as wee,
In that the world’s contracted thus ;
Thine age askes ease, and since thy duties bee
To warme the world, that’s done in warming us.
Shine here to us, and thou art every where ;
This bed thy center is, these walls, thy spheare.

Perfeitamente à vontade ao transitar entre universos heterogêneos, Donne imprime também à sua vida pessoal as marcas do desimpedimento e da ousadia. O poeta “sensitivo e aventureiro”⁶ sabe passar com maior graça e delicadeza dos versos licenciosos a poemas de inspiração neo-platônica que glorificam a união plena em figuras da geometria, da mecânica e da matemática contemporâneas.

Johnson atacou estes encadeamentos intrincados de ideias como “magras imagens envoltas em laboriosas minúcias” (*slender conceits in laboured particularities*). Ele fustiga assim as complexas associações de raciocínios viabilizados pelo cálculo matemático. Mas a maioria dos leitores interpreta suas híbridas associações do imaginário científico de sua época com metáforas alquímicas e neo-platônicas como expressão do “ardor passionai da imaginação dramática” (Grierson)⁷. Nesta perspectiva, a imagem de Donne recebe a aura do poeta inspirado – impedido pelo entusiasmo e a piedade de avaliar os assuntos científicos que agitaram seu século. Assim, um fino

⁶ Embora Donne tenha almejado uma carreira mundana, ele pôs em risco (e perdeu) sua fortuna por motivos passionais – o casamento secreto com a sobrinha de seu empregador. Hoje já é um lugar comum ver este metafísico como protagonista de um novo estilo de vida: « De Raleigh a Donne, temos famosos casos de casamentos inortodoxos e apaixonados. A punição não se dá na forma de uma sanção imediata, mas na de formas de vidas imprevisíveis e arriscadas que resultam destas paixões. Em consequência, surgem na poesia lírica e na comédia experimentações textuais quase que acirradas com papeis heterosociais, heterosociais, homosociais e homosociais, uma experimentação dramática com quiasmos e identidades múltiplas. » Cf. Ludwig Pfeiffer, *Cadernos de Letras*, no. 16, Rio de Janeiro, UFRJ, 2000, p. 85.

⁷ Margaret Willy, *The Metaphysical Poets*, London, Edward Arnold, 1971, p. 8.

historiador da ciência, Giorgio de Santillana, compreende como repúdio das inovações cosmológicas de Copérnico e de Galileu uma sátira de Donne (*Ignatius His Conclave*). Santillana compara a suposta incompreensão de Donne com paradoxal equívoco do Clero que tentou, durante séculos, produzir um “ortodoxo filósofo natural”, mas foi incapaz de reconhecê-lo quando este ideal se encarnou em Galileu. Santillana explica este desentendimento com a imensa dificuldade intelectual que representava o novo pensamento matemático – dificuldade esta que era “demasiadamente inquietante para mentes despreparadas, até mesmo para mentes tão extraordinárias quanto a de John Donne”⁸. Num outro momento, ele acrescenta:

Nestes tempos [de Galileu], até mesmo uma mente sensível e aventureira como John Donne, no seu *Ignatius His Conclave*, queria Copérnico citado diante do Juízo do Inferno, junto com Machiavel e Paracelso, como um daqueles “inovadores” que perturbaram a ordem do mundo. [...] ⁹

Com certeza, o ardor poético não qualificava Donne a seguir e compreender os pormenores dos cálculos que fundamentam a teoria copernicana. No entanto, quem olha o jogo sutil de ironias na sátira em questão, descobrirá, primeiro, que Donne não julga Copérnico como cientista (mas apenas como vítima da Cúria romana), segundo, que ele considera como verdadeira a visão copernicana.

Olhemos mais de perto esta ficção intrigante, que lança Copérnico ao abismo mais remoto e confina no inferno precisamente o homem que deu origem ao novo imaginário dos poetas metafísicos. Donne escreve esta curta sátira em 1611, na forma do relato de uma descida ao inferno. O título *Ignatius His Conclave* indica que ele entende sua sátira como um ataque violento contra os protagonistas da Contra-Reforma, em particular, contra o Papa Bonifácio VIII e Inácio de Loyola – além dos *scholars* a seu mando, em particular, os astrônomos oficiais da Cúria romana, Tycho Brahe e o Padre Clavius. Quem se disputa o privilégio de ocupar o círculo mais reservado do Inferno são o Papa e o fundador da Companhia de Jesus, enquanto uma série de personagens célebres que Donne encontra nesta descida (em particular Orígenes e Copérnico-Galileu) estão ali como vítimas. A estrutura narrativa deixa claro que Copérnico – que

⁸ Santillana, *loc. cit.*, p. 19.

⁹ Ibid. p. 95.

parece ser, num primeiro momento, um concorrente ao trono infernal – jamais poderia alcançar nem sequer uma centelha da maldade e da mentira que dignificam os papistas para a soberania infernal.

A data 1611 situa a sátira pouco mais de um ano após a descoberta do telescópio que motivou a primeira viagem de Galileu a Roma. Durante esta sua estadia na Cúria, as demonstrações do astrônomo diante de prelados e cardeais, cientistas e príncipes reascenderam a teoria copernicana. Tudo indica, portanto, que Donne tenha escolhido o nome de Copérnico como sinônimo ou como *alter ego* de Galileu Galilei, o verdadeiro inventor da matemática e da mecânica, da astronomia e da física modernas que sustentam as sutilezas refinadas do imaginário setecentista.

2. O indivíduo de Shakespeare na realidade da ficção

These [gestures], indeed, seem,
for they are actions that a man might play;
But I have that within, which passeth show;
These but the trappings and the suits of woe.
(*Hamlet*, Act I, Sc. 2)

255

*Mutações
Imaginárias: da
Matemática de
Galileu à Psicologia
Moderna*

Kathrin
Rosenfield

O que é real, o que aparência momentânea, o que mera encenação na arte e na vida? É com essa atitude ingênua que costumamos abordar, até hoje, os desafios estéticos e as questões existenciais. E isso apesar de Shakespeare ter nos fornecido obras que mostram o quanto é irreal a oposição da realidade e da aparência. Muito antes de Nietzsche e de Freud, Shakespeare captou as “verdades profundas” na superfície das aparências. Toda sua arte suscita o gosto pela representação e pelas constelações fugazes que já se desmancham ao se formarem. É uma obra que compartilha o apreço pelas formas complexas que o Renascimento criou para construir, com arte e conhecimento, a identidade – frágil e dúbia – do homem moderno. Um príncipe, uma nação e os indivíduos, doravante, começam a procura-se a si mesmos nas (suas próprias) obras e eles se reconhecem nos signos superficiais e movediços de um contínuo jogo de cena. Em Shakespeare sentimos o quanto a realidade dos sentimentos, a verdade dos pensamentos e a autenticidade das emoções dependem das constelações da encenação.

Vejamos, por exemplo, o velho tema, notório desde o *Cântico dos Cânticos*, da fugacidade e da eternidade do amor. Ele retorna na obra de Shakespeare em infinitas variações. O que aparece como um motivo entre outros nas tragédias (a paixão absoluta e juvenil de *Romeo e Julieta*, o amor – genuíno e mortalmente ferido – de *Hamlet*¹⁰, o ciúme de Otelo, as conquistas amorosas e lúdicas como ficções em *O Mercador de Veneza*), recebe com os *Sonetos* as vestes esplêndidas do gênio espirituoso, profundo e intenso. Os críticos mais sutis de Shakespeare pensam que os sonetos foram encomendados pela família do Earl of Southampton para convencer o jovem da necessidade de se casar, a fim de prolongar sua efêmera vida gerando um filho. Dirigindo sua poesia a este belo e espirituoso rebelde, Shakespeare teria entrado, ele mesmo, no labirinto das emoções que aparecem nos poemas: a instabilidade da paixão que se molda a infinitas sugestões, travestindo-se em sentimentos diversos que vão e voltam entre o amante e seus efêmeros objetos. Assim, por exemplo, o soneto XVIII encontra uma espiritual solução para o desejo da vida eterna, encenando uma interessante oscilação entre alegria amorosa e melancolia mórbida. Shakespeare desloca a moral convencional (que se apega à sobrevida graças ao casamento e à filiação), e substitui no seu lugar a fantasia de viver – intocável e para além das impiedosas marcas da temporalidade – na redoma do próprio poema: “So long as men can breathe or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee.” Nessa perspectiva, os sonetos são o elo ligando as paixões fantasmáticas do poeta com as do destinatário.

Nenhum poeta antes de Shakespeare (e poucos depois dele) soube(ram) expressar com tamanho vigor a essência plástica do amor e dos sentimentos, seus constantes deslizos da plenitude para a ilusão, da sinceridade que se desmancha em infinitos fingimentos... Poucos autores (pensando bem: somente Goethe) ousaram seguir as explorações shakespearianas da essência do amor – sua dependência de um constante jogo com papéis sexuais e sociais, trocas e misturas dos papéis femininos e masculinos, viris e débeis, imaginários e reais – jogo este que vai longe na representação das possibilidades homo e heterossexuais, filiais, incestuosas e místicas. As extravagâncias dos amores – tanto as maravilhosas como as inquietantes – nascem quase “naturalmente” da realidade histórica do teatro. Nos palcos medievais e renascentistas, figuras femininas eram representadas por rapazes que não perderam ainda a voz de

¹⁰ SHAKESPEARE, William. *Hamlet* (Harold Jenkins, ed.) London: Methuen, 1982.

meninos – e a presença desses efebos atíça a imaginação – senão as práticas – eróticas¹¹. Preexistem, portanto, o hábito e o interesse pelos desdobramentos (reais e imaginados) do travestimento e da experimentação com gestos, sentimentos e pensamentos que tocam no fundo da bi-sexualidade humana. Partindo dessa convenção, Shakespeare desenvolve e aprofunda as ambiguidades convencionais, descobrindo – três séculos antes de Freud – as figuras poéticas da maleabilidade do desejo erótico e da movediça identidade (sexual e emocional).

Em *Twelfth Night*, Viola (representada por um ator-rapaz), toma o disfarce de um rapaz a serviço do Duque Orsino, para auxiliar seu senhor no cortejo à Condessa Olívia... A constelação intrincada dá a medida das infinitas possibilidades que o amor oferece no tabuleiro inventado por Shakespeare – tabuleiro este que transforma as ficções engenhosas na essência do amor ou, quem sabe, na essência da vida. Os sentimentos de Hamlet pelo pai, pela mãe e por Ofélia não são menos complicados, nem menos reais, embora possam aparecer fingidos ou deliberadamente ficcionais. Na aura lírica dos sonetos, onde as exigências da vida moral e prática esmaecem, todos esses movimentos da alma acontecem “naturalmente” e nós os aceitamos com a liberdade e a leveza dos sonhos.

Shakespeare prezava seus sonetos, estava convencido de que se tornaria inesquecível graças a estas obras-primas de rigor formal e de sutilíssimas correspondências poéticas. Mas o público o eternizou como autor das tragédias, que também repousam sobre a sólida confiança do autor na realidade das construções ficcionais. O teatro dentro do teatro não é uma mera ficção dos poetas – afinal, suas encenações teatrais transformavam-se novamente em realidade, fornecendo os moldes de linguagem e comportamento para as personalidades do renascimento elisabetano¹². O fato não escapou ao olhar lúcido da genial Rainha Elizabeth, que colocou rédeas curtas aos líderes puritanos, derrotando os seus planos de suprimir o teatro. A realidade das ficções sutis surge no teatro de Shakespeare com uma velocidade

¹¹ Cf. GARBBER, Marjorie. *Shakespeare After All*, New York: Pantheon Books, 2004, “cross-dressing”, p. 6-7.

Cf. Também ROWSE, A. L. (citado abaixo, nota 3).

¹² Cf. ROWSE, A. L. *The Elizabethan Renaissance. The Cultural Achievement*. Chicago: Ivan R. Dee, 1972. p. 39 ss. e 54 ss. Sobre as reformas: gramática, pronúncia, prosódia e fonética, reformados por Hart e Mulcaster, além dos novos rigores impostos pelos hábitos da Corte às linguagens gestual e vestimentar (que permitiram a formulação poética do ideal do *gentleman*), versão Inglesa do *Cortigiano* de Castiglione. Shakespeare e Milton perfazem os esforços iniciados por Sir Philipp Sidney e Spenser.

alucinante – somente Leonardo e Miguelangelo, Goethe e Mozart souberam transpor deste modo as demandas – implícitas e explícitas – por divertimento que vinham de amigos e de um público ávido por emoções fortes, risos e lágrimas, terrores, ternuras e ação! São a literatura e o teatro elisabetanos que mobilizaram – graças a um novo jogo de espelhos que reflete a realidade no teatro (e vice versa: as ficções teatrais na realidade) – uma rica gama de emoções, criando a consciência de uma identidade cultural. O orgulho de pertencer ao reino excepcional de uma monarca virgem sustenta-se admiravelmente nos bem-sucedidos esforços da Rainha em encenar seu governo e teatralizar sua pessoa majestática. Estas “realidades” institucionais tomam forma palpável em imagens e textos, roupas e objetos de prestígio, cortejos e peças de teatro, linguagens e gestos que representam as máscaras, funções e papéis da realeza diante dos olhos de seu povo. A nação (anteriormente isolada e com déficit cultural na comparação com outros Estados europeus) em pouco tempo criou condições de orgulhar-se de sua história e de sua língua, da arte e dos costumes, da literatura e do teatro do seu país. Shakespeare saciou perfeitamente a fome insaciável de história, ação e paixão atizada por esta encenação política e social – além de acrescentar o corolário psicológico desta nova realidade imaginária. Sua mão, mais rápida que o pensamento, deitou no papel seus dramas cheios de horrores e deleites, de toques burlescos e sublimes. Os dramas de Shakespeare são como grandes rochas, tudo neles parece simples e óbvio... à primeira vista. Mas nas superfícies ondulantes dessas rochas estão gravadas nuances sutis e distinções escandalosas. O cinzel da disciplina poética torce o material duro da linguagem, sugerindo segundos sentidos e evocando outras histórias quase imperceptíveis, que exploram os meandros mais insuspeitados da alma.

3. O mistério e o desconforto do amor

Uma das questões mais fascinantes que se colocam ao leitor atento de Shakespeare é a consistência enigmática dos amores e amizades (altamente instáveis) dos seus personagens. As paixões sublimes de Shakespeare carregam sempre o estigma da perda, da impossibilidade ou... do artifício. Para poder sustentar-se (no tempo e no espaço), o amor precisa encenar-se de alguma maneira – com gestos, palavras ou objetos. Nunca vemos um amor “natural”, genuíno ou ingênuo – a não ser diante do horizonte sombrio da perda. As juras de Romeo e Julieta confirmam-se na morte. E o

amor de Hamlet começa a deformar-se com as revelações do fantasma – sua ira e seu sarcasmo, seus fingimentos e loucuras constituem anamorfozes do sentimento imenso e ideal expresso de modo límpido na carta a Ofélia. A traição de Cláudio e a carência que levou Gertrude ao apressado casamento quebraram os bons costumes. No lugar do decoro monárquico irrompe – pelo menos aos olhos de Hamlet – a crueza da realidade prosaica: a fragilidade (*frailty*, fraqueza e efeminação) alimentada pelo medo e pela volúpia. É o choque desta visão – da desordem dos próprios ideais de ordem e regramento – que inflige aos seus sentimentos as estranhas torções da dúvida e transforma o amor em nojo, despeito e ódio. A loucura de Hamlet é menos uma patologia no sentido moderno da palavra do que um exercício de estilo. Ele pode ser obsessivo em certos momentos, mas, mesmo assim, ele não deixa de ser uma elaboração pertinente da realidade. A confiança ferida põe à prova os costumes, investiga seus fundamentos afetivos e encontra... as ambiguidades mais que dúvidas, os medos e interesses que aviltam os sentimentos – não somente os dos outros, também (e sobretudo) os próprios.

Nietzsche assinalou a melancolia que acomete aqueles que se elevaram às alturas do sentimento dionisíaco¹³. Cabe acrescentar a esta perspicaz observação a nota mefistofélica, a loquacidade ferina na qual se derrama o desespero propriamente hamletiano. Desesperando dos artifícios (reais e imaginários) do afeto, desmancham-se o incomensurável do amor e a certeza afetiva. O que resta é a visão hirta da naturalidade crua de desejos que ultrapassam e burlam os limites da encenação social, um fingimento que suscita a meta-encenação ironizando os bons modos: o cortejar sarcástico e quase sádico de Hamlet lembra o cinismo dos bastardos e a ira com que fustiga a volúpia (suposta ou real) infiltrada e sublimada nas boas maneiras de Ofélia ou nas belas palavras de Gertrude fala alto da vergonha imensa que surge das ruínas dos seus ideais juvenis. A imagem paterna dá acentos míticos e heróicos que contrastam com a caricatura tragicômica de Cláudio – retratos surgindo da ruminação analítica de um afã idealista que Hamlet usa como escudo contra a vergonha, mas que termina por aticar suas mortificações do modo mais cruel.

¹³ Cf. A análise nietzscheana de Hamlet no capítulo 7 de *A origem da tragédia*. São Paulo: Editora Moraes, 1984, p. 52 s..

Mas não somente em *Hamlet*, em todas as peças há uma explosiva mescla de orgulho e vergonha emergindo do mistério imprevisível e incomensurável dos afetos¹⁴. Gloucester, em *King Lear*, é uma figura que encarna particularmente bem o desconforto dos sentimentos que subvertem a boa ordem dos ritos sociais, das precedências e hierarquias.

Edmundo, o filho bastardo que Gloucester ama mais do que o filho legítimo Edgar, não tem lugar no cerimonial, nem nas formas de expressão educadas da corte. Isto se manifesta tanto no modo desajeitado de Gloucester referir-se a esse seu filho predileto, como na frase crua e cruel com a qual ele encerra o diálogo com Kent: “He has been out nine years, and away he shall again. The King is coming.” (I, 1, 28-9). A ordem monárquica e ideal (*The King is coming*) não tolera as desordens do coração que empurraram Gloucester para os braços da bela e honrada (*fair*) mãe de Edmund. Por isso, o filho bastardo tem que ficar “fora” (*out*), exilado desde a juventude do centro ideal da ordem. Quando aí aparece, ele presencia palavras injuriosas na boca do próprio pai, além do anúncio de que ele será afastado novamente. O misto de orgulho e vergonha manifesta-se nos jogos de palavra deliberadamente espirituosos – e dolorosos para Edmund – com os quais Gloucester afirma-e-delata seus próprios deslizos. Referindo-se a ele como “rapaz”, Gloucester escolhe o termo “whoreson”, orgulhando-se da amante e do filho bastardo ao mesmo tempo em que admite a duvidosa moralidade do seu nascimento ilegítimo, denegando a imagem da mãe que amava apaixonadamente. Sua fala luta com o desconforto de não poder negar admiração e elogios a esta “honrada” (*fair*) senhora, embora sinta também o que há de “atrevido” (*saucily*) nesta transgressão. Preso como ele está entre os sentimentos naturais e as convenções, ele assume a iniquidade jurídica e social com cruéis sofisticações da linguagem e dos gestos.

Os escudos defensivos rompem-se a grande custo e o amor volta à tona somente quando os personagens aprendem (ou aceitam *in extremis*) a defrontar-se com o sofrimento e a morte. É nestes momentos que as figuras shakespearianas começam a desvelar, simultaneamente, a vacuidade das formas e... seu misterioso poder. Diante

¹⁴ Pensemos, por exemplo, na cínica sedução de Lady Anne por Ricardo III ou, num outro registro, na franqueza grosseira com a qual Kent procura reparar a destruição da elevação e distância hierárquicas pela ira de Lear; também os trocadilhos dos *fools* subvertem (embora de modo codificado e como exceção que confirma a regra) o bom tom e a distância entre o Rei e os súditos. Quando Lear se torna ele mesmo *fool*, presenciamos a destruição da ordem social e monárquica.

dos patriarcas aniquilados (Gloucester e Lear), Edgar e Cordélia mostram a mágica capacidade de suscitar novamente misericórdia e amor, respeito e veneração. Em *Hamlet*, o cadáver de Ofélia e o luto de Laerte suscitam novamente uma declaração de amor por parte de Hamlet. Assim, os amores generosos e desinteressados parecem estar condicionados a um jogo sutil com a impossibilidade e a falta, ou então com uma distância que abre o espaço do jogo, da representação, da criação de figuras retóricas e de coreografias nas quais virtuais amantes medem sua força e agilidade.

Não é de todo fácil para o leitor moderno captar naturalmente os sentimentos depositados nos gestos e ritos altamente codificados, na retórica e na ordenação cerimoniosa do espaço. Os tempos modernos nos afastaram dos padrões estéticos e morais elisabetanos. Os contemporâneos de Shakespeare amavam os cortejos e as declamações retóricas e a Rainha Elisabeth soube comunicar-se – como nenhum outro monarca antes, nem depois – com seu povo porque se exibia, quase como uma “atriz” representando o próprio Reino, nas suas andanças (penosas) pelo país¹⁵. Nesse contexto, os espectadores de Shakespeare com certeza não consideravam as fórmulas amorosas de Regan e Goneril como exageros hipócritas. Estamos ainda longe da visão “domesticada” do amor romântico que exige (se não finge) espontaneidade e procura adequar a realidade social aos afetos (supostamente naturais)¹⁶. Mas Shakespeare também já está longe da oposição medieval do amor sublime (ágape) e do carnal (Eros). A plenitude amorosa aparece nos dramas de Shakespeare como um brilho fugaz que realça a carência da realidade sombria. E, inversamente, a felicidade do amor consumado aparece nas comédias com os nítidos sinais do artifício poético, do sonho, da licença imaginativa. Quando vemos personagens desfrutar do prazer amoroso, como em *O Mercador de Veneza*, seus deleites sempre aparecem como ambíguos ou inconsistentes, evidenciando os deslizos do amor para comércios de outra ordem: sociais e materiais ou carnavais e lúdicos. A magia da imagem, dos sons e dos jogos de

¹⁵ Os quadros e miniaturas da época nos dão uma idéia de quanto havia se estudado, calculado e artisticamente preparado nesses cortejos do *Royal Progress*. No renascimento italiano, francês e inglês, viagens e aparições públicas dos príncipes eram muitas vezes preparados por grandes artistas (Leonardo da Vinci, por exemplo, ou o miniaturista Nicholas Hilliard, que encontrou a “fórmula” certa para a imagem da Rainha-Virgem que Elisabeth alvejara encenar). Cf. Rowse (loc. cit.).

¹⁶ É muito recente a modificação da idéia do casamento como contrato envolvendo a troca de mulheres, honras e bens sociais. Kant ainda via o casamento como um contrato regulando o mútuo uso das faculdades sexuais, ao passo que a filosofia hegeliana exige o mútuo reconhecimento dos esposos como o fundamento ético da união matrimonial. A idéia hegeliana do reconhecimento pressupõe a possibilidade da integração afetiva.

palavra, das mascaradas e dos cortejos está sempre presente, ora como motivo, ora como princípio das peças de Shakespeare. O que é menos evidente é o fato de que estas formas da representação lúdica são casos particulares do princípio do jogo – do jogo com outras “imponderáveis”, o risco no amor e na vida (no comércio, na justiça, na política). É inegável que alguns personagens shakespearianos tratam a própria vida como um jogo de azar (por exemplo, Ricardo III ou Bassânio).

Em *O Mercador de Veneza*, o motivo do jogo de azar é onipresente. Tudo indica que Bassânio perdeu sua fortuna em apostas e amores e mesmo o sério mercador Antônio parece participar deste pendor do seu amigo – ao julgar pelos riscos que assume para que Bassânio possa correr novos riscos, cortejando a bela – e rica – Pórcia. Forçando a verossimilhança para fazer aparecer algo mais verossímil do que a realidade cotidiana, Shakespeare põe em cena um sério e melancólico mercador que arrisca sua fortuna pelos caprichos de um jovem “amigo” – amigo esse que tem o fascínio ambíguo do amante¹⁷ e do jogador profissional.

Para o leitor que escolhe uma postura moral definida, nenhum dos sentimentos de amizade, misericórdia e amor desta peça parecerá muito autêntico. No entanto, despistar a pretensão de autenticidade poderia ser o próprio princípio desta peça. Travestida de jovem doutor, Pórcia burla a letra da lei, da mesma forma que brinca com as palavras justiça, misericórdia e gratidão. A bondade e o amor cristãos atribuídos a Jéssica são frutos de eufemismos que embelezam o rapto consentido e o furto deliberado da filha de Shylock – além de colocar uma máscara decente no contentamento criminoso dos beneficiados. Os motivos de Jéssica são inteiramente passionais – seu comportamento posterior (recusa da conversão e leviano desperdício das riquezas) o mostra à saciedade. Nenhuma destas figuras representa autenticamente sua verdade ontológica. Para entender a estratégia poética de Shakespeare, basta ver a construção paradoxal do judeu abjeto-e-tocante: é Shylock que pronuncia a única frase sincera e tocante de amor, quando lamenta a perda do anel de sua noiva Leah. Quanto à sua aposta, ela é um jogo – terrível, porém lúcido na demonstração das leis dos

¹⁷ GARBER, M., 286 “strong parallel between Antonio and Portia, both of whom will emerge, ... as lovers of Bassanio. Modern productions often depicts Antonio as a gay man explicitly in love with Bassanio, and thus doomed by the plot to solitude at the end of the play. Both homosocial and homoerotic relationships were common, and commonly noted, in the early modern period, an era in which such highly visible dignitaries as Francis Bacon and King James were known to have male lovers. Shakespeare’s sonnets, of course, begin with several passionate poems addressed to a young man.”

(res)sentimentos – com os preconceitos dos seus detratores: Antônio o injuria pela usura – Shylock cobra o “preço” ao nível dos sentimentos odiosos provocados pela injúria. Abrindo mão dos ganhos financeiros, ele pretende lavar com sangue a honra ferida. Como se encenasse uma *practical joke*, ele expressa em que consiste a reação “natural”, isto é: a naturalidade monstruosa, bestial que a própria ordem social cria aplicando seus mecanismos de exclusão e delimitação. Ele faz a performance do ressentimento que responde à exclusão das honrarias da ordem social. Como outros excluídos – bastardos, filhos caçulas, aleijados ou mouros – ele assume e acentua os vícios retoricamente atribuídos à categoria dos marginais, sugerindo que o vício, como a virtude, nasce de práticas compartilhadas em gestos e palavras. Shakespeare, embora use sem pruridos os pré-conceitos da sua época contra bastardos, pagãos e judeus, faz, assim, surgir um problema característico da abertura cosmopolita do renascimento: o da assombrosa discrepância de visões e valores que inviabilizam os princípios humanos fundamentais: a amizade e a justiça. Mas essa abertura combina-se com uma visão especificamente shakespeariana da natureza histriônica do ser humano, que se representa infinita e compulsivamente, sem referências firmes e substanciais.

Neste sentido (e apenas neste sentido), não há como contradizer os críticos que vêem Bassânio como um aventureiro simpático cujos interesses não excluem o amor sincero. Seu pendor pelo risco elevado pode aparecer como reverberação de coragem e generosidade – sobretudo se tomarmos ao pé da letra as metáforas guerreiras que o jovem usa para justificar seus planos¹⁸, metáforas essas que desdobram o ludismo no campo ambíguo da caça amorosa-e-ardilosa. Perder uma flecha na caça ou no combate é um lapso normal e arriscar uma segunda flecha para localizar a primeira um signo de inteligência empreendedora. Mas na boca de Bassânio essas metáforas não deixam de soar como eufemismos que mascaram algo além da generosidade do amor e algo aquém da audácia dos empreendedores renascentistas. É muito mais a imagem do jogador passional (senão compulsivo) que se desenha no retrato de Bassânio. Afinal, este arrisca a fortuna e a vida de Antônio para compensar a perda da sua própria fortuna dilapidada num modo de vida inconsequente e se propõe a conquistar uma

¹⁸ GARBER, M. salienta essa perspectiva ao alinhar o exemplo da flecha com o “Jason theme”, interpretando-o como signo de ousadia e abertura (commit to the world, to human relationships, friendship, passion and love) que demarcaria valores opostos à “usura, segurança e interesse” de Shylock (Garber 286-7).

rica, bela e amável herdeira (nesta ordem) numa prova que também parece um jogo de azar. Embora os casamentos com ricas herdeiras ou viúvas sejam formas corriqueiras de enriquecimento ou ascensão social no renascimento, há uma nota nitidamente leviana nos gestos de Bassânio que o caracterizam como um caçador de fortuna.

Essa nota falta tampouco no modo lúdico dos outros jovens amigos de Antônio e companheiros de Bassânio. Eles não param de brincar, nem de borboletear da casa do melancólico mercador para mascaradas noturnas e banquetes, associando o rapto de Jéssica e da fortuna de Shylock à aventura italiana. O arriscado cortejo de Bassânio aparece tão-somente como a coroação de um modo de vida baseado exclusivamente em arriscadas apostas e no princípio do jogo que a era elisabetana e a moral puritana da época estigmatizaram como escandalosos. Com certeza, não é um acaso que o nome Bassânio evoque a escandalosa sensualidade dos Pashas orientais, que Jéssica e seu marido desperdicem num instante não só os ducados de Shylock, mas também um objeto de altíssimo valor simbólico. A filha troca – por um macaco! – o único emblema de amor incomensurável, o anel que o pai ganhara da mãe: por um frívolo prazer exótico (a imagem do macaco está associada à lascívia), ela entrega o anel que seu pai “não teria trocado pelo mundo selvagem inteiro dos macacos”. A expressão *a wilderness of monkeys* associa o excesso de riqueza dos novos mundos, conquistados por navegadores e mercadores, com o luxo e a lascívia dos selvagens e bárbaros. Mesmo um espectador elisabetano com seus notórios preconceitos antissemitas poderá ter sentido a falsa nota de Jéssica (que furtou a fortuna paterna, recusa a conversão e traz consigo o emblemático macaco) ser acolhida carinhosamente no clube dos afortunados cristãos, enquanto seu pai, traído e enganado pela astúcia lúdica dos jovens mascarados, amarga a queda na miséria.

Tanto as tragédias quanto as comédias de Shakespeare nos fazem entrever que os sentimentos sociais – amor, misericórdia, amizade, lealdade – são em grande parte ficções, fantasias maleáveis que tomam forma e firmeza quando compartilhadas por um grupo, ou encenadas publicamente pelo corpo social.

4. O corpo social e o corpo físico

Que a coesão social é uma ficção e um artifício, é um fato para Shakespeare e seus contemporâneos. De Henrique II Plantagenet ao sucessor de Elisabeth¹⁹, a realeza da Grã-Bretanha dependia da arte de formular retoricamente a unidade genealógica e política, social e geográfica, encenando as diversas figuras desta coesão no espaço das leis e da justiça, dos ritos matrimoniais, do cerimonial e do teatro, da literatura e da arte²⁰.

O Renascimento elisabetano participa ainda do imaginário medieval dos dois corpos do rei, exaltando no corpo místico do monarca a capacidade de assegurar, em primeiro lugar, a unidade geográfica e simbólica do reino, a paz interior e, na medida do possível, exterior²¹. Num segundo momento, o mistério monárquico garante também a obediência à ordem patriarcal – divina, política e familiar. Fiel aos ensinamentos bíblicos de São Paulo, os elisabetanos cultivam uma nova imagem da família, calcada mais rigorosamente na estrutura patriarcal da ordem política. Vejamos os reflexos deste imaginário em *Rei Lear*, onde Gloucester e Lear aparecem sem esposas, como se a ordem monárquica da corte dispensasse os cônjuges mulheres. A idealização desta primazia masculina e patriarcal torna-se um problema diante da geração seguinte: Lear não tem um herdeiro homem, e, como Gloucester, também ele divide seu afeto de modo desigual. Ambos privilegiam amorosamente aquele filho que as convenções colocariam em último lugar nas pretensões à sucessão. O brilho da autoridade patriarcal começa a eclipsar-se nos labirintos do comércio afetivo (e erótico) envolvendo figuras femininas (as três filhas de Lear, os filhos, a esposa e a amante de Gloucester).

Não são bem considerações políticas que obrigam Lear a dividir o reino, mas um mosaico de razões monárquicas e de tergiversações afetivas. Shakespeare conjura o fantasma histórico do desmantelamento do Reino com os nomes dos genros. O nome de Albany evoca a Escócia, o de Cornwall o Sudoeste – mais não é preciso para evocar

¹⁹ James VI, no período de 1604 – 1607; cf. M. Garber, 650.

²⁰ Analisamos um dos exemplos desta prática no século XII - a reescritura poética das ordens de coroação em obras como *Tristão* de Bérout, encomendada provavelmente por Henry II. Cf. ROSENFELD, K. H. *A História e o conceito na literatura medieval*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Cf. Também GARBER, M., p. 649 ss..

²¹ O historiador Ernst H. Kantorowicz incluiu uma análise detalhada de *Richard II* que enfoca esta temática em *The King's Two Bodies*. Princeton University Press, 1981, p. 24-41.

fantasmas de divisões internas e de guerras fratricidas contra o qual todos os soberanos, dos Plantagenets aos Tudors, lutaram acirrada senão despidoradamente²². Não há nada mais contrário à sensibilidade renascentista do que a ideia da perda de unidade. E o monarca único e forte o suficiente para impor a ordem que garante a paz interna é a própria imagem desta unidade.

Lear corresponde a esta imagem, sua velhice poderia ter o halo venerável de um Carlos Magno, a não ser pelo gesto da abdicação que evidencia um desejo “demasiadamente humano”. É um erro gritante dividir o reino como Lear o faz e, mais ainda, dividi-lo de modo desigual. A franqueza de Kent diz o que a corte finge aprovar. O fiel vassalo considera como “loucura” o gesto do rei e exorta seu “Royal Lear, king, father, master, patron” (I,1,137-140) a revisar sua decisão e a não rejeitar o amor de Cordélia. É importante notar que Kent intervém no momento em que fica clara a distorção afetiva da abdicação, no momento em que a cólera exagerada de Lear revela uma ferida profunda, deixando entrever uma intenção obscura ocultada na retórica cerimoniosa²³. O próprio Lear revela que sua convocação da assembleia da Corte se deva a “intenções mais sombrias” (*darker purpose*). Essas palavras, segundo alguns críticos, remetem à divisão do reino, espantando assombrando as mentes elisabetanas²⁴. Mas o texto comprime na expressão “darker purpose” diferentes tipos de assombro: políticos, morais e psicológicos. Neste último registro, é preciso notar a incongruente afirmação da renúncia ao poder e da pretensão de manter nome e título.

As palavras do fiel conselheiro Kent são simples e sensatas. Resumem as convicções teológicas e cotidianas da época, segundo as quais a ordem e o poder precisam permanecer fixados nos nomes, títulos e honras e estes ancorados na soberania de um monarca que detém o poder e cuja força assegura o equilíbrio entre os senhores de sua terra. O que Lear não deseja encarar, explicita-o Kent: o fato de que,

²² O livro de rezas oficial, as homilias e outras formas de endoutrinação e ameaça (jurídica e física) constituem um verdadeiro aparelho de propaganda ancorando a obediência ao monarca na fé religiosa. É interessante notar, neste sentido, que Elisabeth, no momento da condenação de Mary Stuart, toma cuidado para não atingir o arcabouço teológico e jurídico da monarquia de direito divino.

²³ Como o jovem dos sonetos, convidado a viver (com o autor) na redoma dos poemas, ou como Antônio que vive, por tabela, nas aventuras amorosas de seu amigo Bassânio, também Lear parece apostar no espaço do amor e da poesia e sonha em retirar-se nessa redoma com sua filha Cordélia.

²⁴ Nos mitos da origem da soberania, o poder originário é detido por figuras monstruosas como Tiamat, os Espartos, nascidos dos dentes do dragão semeados na terra. Esses seres caóticos transmitem a soberania ou o mando pela associação sexual (o leito), ao passo que a soberania humana exige formas simbólicas de sucessão.

sem a terra e o poder, o rei é nada mais do que um “velho impotente”: What wouldst thou do, old man?” (I,1, 143), pergunta Kent, ignorando a advertência irada de Lear que o ameaça como um monstro dos primórdios – “Come not between the dragon and his wrath” (I, 1, 120). A imagem do bondoso imperador assume as feições telúricas e fálicas dos monstros dos primórdios. Tudo indica que Lear, mais do que abdicar, esperava uma compensação (imaginária ou afetiva) pela divisão. De modo ambíguo, Lear apostou numa obscura associação com a filha caçula e previa para Cordélia a parte mais importante do reino, além do casamento com um dos mais ricos pretendentes do continente. A figura do dragão, tradicionalmente associado às potências arcaicas, não civilizadas, que sustentam a soberania, remete ao elo inominável e culturalmente ilegítimo entre o poder físico-sexual e o poder simbólico. Na ameaça destemperada de Lear ressoa claramente a ilusão de deter ainda o poder mítico que confere ao cetro e à coroa o brilho sombrio da potência natural. Tudo se passa, no final da primeira cena da corte, como se Lear ignorasse sua própria renúncia ao trono e mantivesse (ou, pelo menos, tentasse manter) o poder oculto das figuras cósmicas arcaicas. Não é um detalhe inócuo que Regan e Goneril logo identificam essa ira paterna como mais um sinal do caráter notoriamente indomável e desregrado deste rei.

O entrelaçamento do velho tema da divisão do reino e do motivo do amor do patriarca recebe, assim, um novo eixo: o da opacidade e da cegueira que costumam alojar-se no próprio vórtice dos raciocínios e cálculos quanto ao futuro. Lear confunde a ordem do reino e as boas regras do cerimonial e da retórica da corte com a ordem do cosmos natural e o simbólico. O início da primeira cena tornou visível o conforto das regras firmes que fixam cada pessoa no seu devido lugar. O belo cortejo do rei, dos dignitários, das filhas e dos genros que desfilam na ordem das suas honras, dignidades e idades deveria mascarar o desejo hipertrófico que leva Lear a privilegiar sua caçula, na esperança de poder perpetuar, na ordem do afeto (com suas ambiguidades simbólicas e eróticas), seu reino patriarcal. A abdicação requer uma cerimônia solene graças à qual o velho Lear espera consagrar uma ordem dos afetos que legitime a reordenação afetiva – arbitrária e desigual – do Estado, transformando Cordélia – que nasceu por última e, por esta razão, ocupa o último lugar no cortejo –, na primeira e mais poderosa dama do país.

Ser um pai – exatamente como ser um Rei – não é algo natural, mas um papel, uma encenação... Shakespeare domina à maravilha os diferentes registros destas encenações: mescla tons míticos e heróicos (o patriarca como dragão protetor) com acentos mais realistas. Kent explicita prosaicamente a diferença entre o “old man” e o rei ungido, investido do cetro e do poder místico²⁵. Mas essa advertência vem tarde. Lear apostou tudo na consagração retórica do afeto sincero, mas para medir o amor, ele precisa da arte da eloquência. Num primeiro momento, a solenidade do evento quase faz esquecer o quanto as paixões são recalcitrantes a regras da expressão. Não fosse a atitude áspera e teimosa de Cordélia, tudo poderia ter passado como num conto de fadas.

Com essa construção paradoxal, Shakespeare transforma a Crônica do Rei Lear em várias dimensões. *The True Chronicle History of King Lear* foi representada, poucos anos antes da peça de Shakespeare, pela companhia teatral da Rainha (The Queen’s Men). Nessa peça antiga, a filha obstinada Cordélia insiste em casar somente com o homem que ama, ao passo que o velho rei concebe um estratagema para impor-lhe o pretendente de sua escolha. Ele põe em cena uma competição de amor, antecipando que a preferida Cordélia lhe declarará um amor sem igual – promessa essa que ele conta pôr à prova exigindo que ela aceite o marido escolhido por ele.

Shakespeare retira desta constelação inicial a estrutura causal. Nas explicações dos motivos e das intenções surgem tacitamente algumas discrepâncias irracionais. Shakespeare introduz na antiga lenda as incongruências – virtualmente trágicas – da experiência cotidiana: é particularmente humano operarmos, com bastante frequência, em certas zonas cinzentas nas quais estão borradas intenções definidas, preferências claras e decisões racionais. O mesmo acontece também com Lear, quando exige prerrogativas e honras monárquicas, ao mesmo tempo em que renuncia ao poder. Mas essa pretensão política e social tão somente trai uma demanda afetiva. Gloucester toca no enigma dos afetos desde os primeiros versos. Ele pergunta para Kent por que o rei, que parecia sempre favorecer o Duque de Albany, previu, na repartição do reino,

²⁵ Em *Henrique IV*, Shakespeare antecipa algo próximo da prosaica “Teoria do Medalhão”. Para ser um rei amado, explica o pai ao filho rebelde, precisa adequar os costumes tradicionais aos novos tempos. Henrique admoesta o príncipe herdeiro (III, 1, 32 ss.), para que escolha cuidadosamente todos gestos e movimentos, objetos e signos, entrelaçando-os numa coreografia calculada. Nisso, ele prescreve a tradicional observância das leis suntuárias (sumptuary laws). Mas Shakespeare vai mais longe e deixa seu Henrique IV desenvolver um verdadeiro empirismo político. Ele recomenda observar o que desagradou em outros reis, o que lhes fora proveitoso, antecipar, prevenir...

partes perfeitamente iguais para os seus genros, Cornwall e Albany (I, 1, 1-6)? Sublinhando a surpreendente equanimidade, Gloucester “esquece” de se surpreender com o escandaloso favorecimento de Cordélia. Para a primeira pergunta, o discurso do soberano expõe boas razões, mas, quem sabe, explica o enigma dando razões demais... Evoca o objetivo de “evitar futuras rivalidades” (*future strife*, I, 1, 37), além da intenção de dividir o reino conforme o tamanho do amor de cada filha. A segunda intenção desdiz a primeira – já que a competição de retórica amorosa erige como princípio da divisão a própria rivalidade – rivalidade essa que promete ser geradora de conflitos (*strife*) futuros. No meio da cerimônia, o velho rei deixa escapar – ou sublinha propositalmente –, o fato de que a divisão já ocorrera antes das declarações públicas do amor filial, e que a melhor parte foi reservada para a mais jovem.

Stanley Cavell, num belo ensaio sobre *King Lear*, ressaltou o realismo desta estratégia²⁶, tão corrente nas relações entre pais e filhos, da pressão afetiva que oferece bens em troca de amor e submissão. A preferência anula o jogo retórico e desmascara a “cortesia”, ameaçando o espaço público. Os sinais de favoritismo não podem deixar de humilhar as irmãs mais velhas, suscitando também a timidez teimosa da mais jovem. Regan e Goneril, além de se verem preteridas afetivamente, são publicamente humilhadas como meros peões num jogo montado para celebrar a apoteose do amor que Lear espera de Cordélia.

Quem ama sinceramente não pode deixar de sentir pesar diante desta artimanha. Para merecer “o terceiro lote, mais opulento”, Lear exorta Cordélia a mostrar uma eloquência mais amorosa do que as irmãs. A visão idílica que ele tem em mente aparece na descrição das ricas florestas e amenas paisagens nas quais ele pretende viver com ela: “With shadowy forests and with champaigns riched, / With plenteous rivers and wide-skirted meads”(I, 1, 62-63). O Patriarca já se sente seguro, reinando neste idílio graças à meiguice obediente e filial, e aguarda “o que [ela] tem a dizer?” Recebe, porém, um simples “Nada”. A resposta frustra, em primeiro lugar, a encenação pública do amor quantificado e proporcional, que daria uma aparência de justiça à repartição desigual dos lotes, camuflando o afeto arbitrário pela mais jovem. Em segundo lugar, a secura da palavra “nada” parece dirigir o olhar do velho rei para a vacuidade imensa que é o horizonte assustador das formas acabadas, das regras sociais

²⁶ CAVELL, Stanley. *Must We Mean What We Say*, Cambridge University Press, 1976, p. 288.

e retóricas – de todos os jogos, enfim, quando a velhice (real ou fantasmática) nos lembra de um fim final.

A cerimônia da divisão do reino põe em jogo uma zona sísmica de afetos que ultrapassa o amor normal e regrado entre um pai e suas filhas e deixa entrever os artifícios afetivos com os quais costumamos burlar a visão deste pavor do desamparo e da impotência radicais. As próprias palavras do rei “Meantime we shall express our darker purpose” (I, 1, 32) evocam laços misteriosos, “mais obscuros”, que transformam os afetos do parentesco em afinidades eletivas: “I loved her most, and thought to set my rest / On her kind nursery.” (I,1, 118-119). É difícil fazer passar para a tradução portuguesa a conotação de confiança e risco da fórmula “I thought to set my rest”. Na imaginação e nas palavras de Lear confundem-se o “apostar tudo” com o “aninhar-se para o último repouso”. Com efeito, o rei abre mão de sua majestade (da gravidade do poder que lhe confere seu corpo místico) a fim de poder enfrentar o fim da vida com maior leveza. No início da cena, quando Lear ainda está confiante de que Cordélia lhe declarará um amor ímpar, suas palavras ostentavam sem medo e sem pudor o gesto humilde das criaturas que se preparam para a morte. Protegido pelo escudo da ilusão amorosa, ele se apressa em conceder aos jovens a força e o poder “While we / Unburdened crawl toward death” (Enquanto nós / sem fardo rastejamos para a morte, I, 1, 37).

É com um misto de franqueza e elegância beirando o leviano que Lear fala do horizonte criatural que rodeia a vida humana. Ainda não sente a ameaça de ser despojado do esplendor de “títulos” e “nomes” e aposta nos benefícios dos afetos naturais – como se a divisão (desigual!) do reino e da sua ordem mística lhe abrisse as portas para um universo natural encantado. Para os elisabetanos, não contagiados por leituras românticas de Rousseau, nem por elogios idealizando a natureza, a “naturalidade” representa sempre uma ameaça temível, seja na vitória de seres monstruosos e violentos (bastardos, seres disformes e vilões que ignoram a ordem divina), seja no irromper das forças caóticas do cosmos (tempestades, terremotos). Todos esses símbolos já estão preparados, desde os primeiros versos (o fatal diálogo de Gloucester com Kent dá o tom das ambiguidades, na presença do filho natural Edmund). Mas o velho rei, infantil e senil (porém não mais do que todos nós quando entramos no espaço dos fantasmas e das chantagens afetivas), ainda não suspeita das

afinidades que o ligarão, em pouquíssimo tempo, às criaturas mais desamparadas que se juntam como bichos nos ocos da natureza: Kent exilado, Gloucester cego, Edgar no disfarce de Poor Tom e o próprio Rei, procuram abrigo em valos, cavernas e árvores ocas, mimetizando o despojamento das criaturas para escapar da fúria vingativa dos poderosos:

Poor Tom, that eats the swimming frog, the toad, the tadpole, the wall-newt and the water; that in the fury of his heart, when the foul fiend rages, eats cow-dung for sallets; swallows the old rat and the ditch-dog;; drinks the green mantle of the standing pool; who is whipped from tithing to tithing, and stock-punished, and imprisoned.

Estas imagens preparam (nas palavras de Northrop Frye²⁷) o lastro de naturalidade no qual se perfaz a queda de Lear – e a revelação da sua natureza humana. Se essa interpretação for pertinente, as palavras de Edgar indicariam que a natureza “humana” é algo bem mais humilde do que as fantasias majestáticas de Lear. Quando encena a ira bestial do “dragão”, ou a louca cólera cósmica na tempestade, Lear move-se ainda na ilusão dos movimentos dramáticos que unem as criaturas à transcendência de um universo grandioso. É o jovem Edward que des-dramatiza as imagens, mostrando os efeitos humildes (e humilhantes) do desejo: apetites nauseantes que a ordem não soube – nem quis – conter.

271

*Mutações
Imaginárias: da
Matemática de
Galileu à Psicologia
Moderna*

Kathrin
Rosenfield

²⁷ FRYE, Northrop. “King Lear: the tragedy of isolation”, in: *Shakespeare. King Lear* (ed. Frank Kermode), London, Macmillan, 1974, pp. 265-269.