

# *Procriação e vulnerabilidade masculina em "King Lear"*

Procreation and male vulnerability in *King Lear*

Lawrence Flores Pereira

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil

**Resumo:** A passagem do século XVI para o XVII coincidiu, na Inglaterra, com o crescente interesse por noções médicas sobre o corpo feminino e com a sedimentação, nos mais diversos campos, de uma rede metafórica e alegórica sobre fantasias uterinas. Este artigo<sup>1</sup> trata de dois momentos desse interesse, ancorando a leitura principalmente em duas peças de Shakespeare, *Hamlet* e *King Lear*, preocupando-se sobretudo de inter-relacionar, de modo preliminar, o discurso religioso reformista sobre o estado pós-queda, as conclusões "médicas" sobre o corpo feminino e o curioso uso que Shakespeare faz desse complexo imaginário em suas peças.

**Palavras-chave:** Discurso médico. Inglaterra na Primeira Modernidade. *Hamlet*. *King Lear*.

**Abstract:** Shakespeare's time witnessed a growing interest in medical notions about female body and the emergence, in several discursive fields, of complex metaphorical and allegorical fantasies about female's bodies. This article addresses the presence of such fantasies in two of Shakespeare's plays, *Hamlet* and *King Lear*, and discusses, in a preliminary way, the connections between reformist religious language about post-lapsarian humanity, the emergence of medical investigation and description of female bodies, sexuality and diseases and also Shakespeare's own appropriation of these images in his plays.

**Keywords:** Medical discourse. Early Modern England. Shakespeare. *Hamlet*. *King Lear*.

---

1 Este artigo resulta de pesquisa financiada pela Capes e pelo CNPq.

Há algo que impulsiona os conflitos nas tragédias de Shakespeare e em particular naquela que talvez seja a sua mais terrível tragédia, *Rei Lear* (1997): a perturbação fantasmática de personagens masculinos com a sexualidade feminina. A inquietação com ela, evidente na triádica relação entre Lear e suas filhas, nunca esteve desligada de outro conjunto de imagens que se desenvolvem em torno do *topos* da falência da humanidade herdeira da queda. A mácula que desde a audaciosa transgressão de Eva era transmitida, segundo uma concepção usual na época, através do ventre materno, do útero onde a criança recebia a contaminação antiga. É com tons trágicos que Boaistuau descreve, em *Le theatre du monde*, sua meditação sobre a gestação das gerações humanas:

Entremos mais fundo nesta matéria. Continuando a lastimosa tragédia da vida humana, começando pelo princípio e origem e geração, e logo atravessando todas as idades, e as particularidades de sua vida, até ser enterrado e metido na sepultura, fim e paradeiro de todas as coisas. Poderemos [saber] primeiro de que semente se engendra. É por ventura outra coisa senão uma sujeira e corrupção? E o lugar de onde nasce, o que é senão uma suja e hedionda prisão? Quanto tempo permanece no ventre de sua mãe, tendo apenas a forma de um pedaço de carne sem sentido e sem ser. Desse modo se engendra o homem quando a mãe recebeu em si e guardou aquelas duas sementes, uma película que quase parece vai quebrar [...] de modo que mais parece um ovo abortado do que outra coisa. (BOAISTUAU, 1596, p. 19).

A conjugação, em uma única passagem, das noções de origem, de geração, de morte e sepultamento junto a menções à gestação, de abjeção profunda e de aprisionamento atesta uma visão pessimista que, ao longo do final do século XVI, vai se concentrar muitas vezes em fantasmagorias sobre o imaginário uterino. O homem é um *ovo cozido*, um *ser abortado*, a exemplo do peixe que serve de figura alegórica no intrincado lamento que o isolado Segismundo desfia no início de *La vida es sueño*, de Caldéron de la Barca:

Naceel pez, que no respira,  
aborto de ovas y lamas,  
y apenas bajel de escamas

sobrelas ondas se mira,  
cuando a todas partes gira,  
midiendolainmensidad  
de tanta capacidad  
comole da el centro frío. (DE LA BARCA, s.d.).

Boaistuau será ainda mais explícito em outra passagem:

E depois de muito tempo ter comido e se sustentado [...] quando está bem formado e com razoável corpo e grandeza, tendo a necessidade de mais comer, e não podendo pelo umbigo tirar tanto mantimento quanto precisa para se sustentar, volta-se com grande ímpeto, e, na busca de algo para comer, se lança em grandes esforços, e andando daqui para ali, rompe todas aquelas panículas, envolturas e pelezinhas e mantos de tecidos em que estava envolvido até então. Mas não podendo a mãe suportar essa dor, não deseja mais suportá-lo nem guardá-lo em casa, e assim procura lançá-lo fora, abrindo-se toda e por esta abertura a criatura, sentindo o ar, procura sair, e abrindo caminho até a boca da mãe, sai à luz desse mundo, não sem grandes dores, pressões, e com fartos gritos da pobre mãe, e com danos consideráveis ao seu delicado e pequeno corpo. (BOAISTUAU, 1596, p. 48).

A curiosa passagem do Boaistuau que associa a gestação à falência da humanidade não era uma apresentação incomum no século XVI. E a longa história dessa associação com a impureza, associada à doença feminina, concentrada – nessa visão misógina – no órgão sexual, sofreu um desenvolvimento formidável quando, no século XVI, escritos teológicos, confessionais e religiosos passaram a enfatizar o episódio bíblico da queda como um momento crucial na história da humanidade e de suas relações com Deus. Essa narrativa foi com frequência parafraseada pelas diversas escolas do protestantismo que viram nela um argumento eloquente em favor de sua tendência de ver no homem sua condição frágil e perigosamente oscilante. Calvino escreve que

não há dúvida de que, quando Adão perdeu o seu primeiro estado, ficou alienado de Deus. Portanto, embora concedamos que a imagem de Deus não tenha sido de todo apagada e

*Procriação  
e vulnerabilidade  
masculina  
em “King  
Lear”*

---

259

destruída dentro dele, ela foi, contudo, corrompida, de modo que tudo o que permaneceu foi a temível deformidade (CALVIN, 1845, p. 221).

Essa ideia, obsessiva, rebarbativa no período, trazendo formas e variações contínuas, pode certamente ser rastreada desde os escritos teológicos de Agostinho, mas a teologia reformista, em atitude suspeita em relação ao humanismo reformista, foi o lugar em que essas concepções grassaram com mais força. Ao formular e enfatizar a queda primeira como um corte definitivo no *ethos* humano desde a queda, a Reforma não apenas combatia a prática das indulgências, mas também lançava o homem na paradoxal *terra incógnita* religiosa e ética. Nesta o humano devia cultuar não a confiança cega na ação da graça e na retribuição, mas sobretudo a suspeita de que os pendores adquiridos no passado e adquiridos por todos os humanos estavam potencialmente ativos em nossas mais boas intenções.

O Pecado Original não era, para boa parte dos teólogos que sobre ele se debruçavam, apenas um evento mítico ou situado no tempo, sem consequências sobre outras gerações, mas algo que participava de um tempo outro, que se reatualizava a cada geração; e, portanto, nesse evento de transmissão da mácula, o corpo feminino era um instrumento sempre digno de atenções ciosas. Na confissão de Augusburg, Lutero, que enfatizou sempre a concepção de que o homem nasce no pecado, afirma, no artigo II, *Sobre o pecado original*, que

desde a queda de Adão todos os homens gerados do ventre (*Mutterleibe*) são nascidos com o pecado, ou seja, sem o temor a Deus, sem confiança em Deus, e com concupiscência; e que essa doença, ou vício de origem, é realmente pecado, até hoje condenando e trazendo morte eterna sobre aqueles que não nasceram através do Batismo e o Espírito Santo (LUTHER, 1917, p. 24).

Lutero desenvolverá também uma resposta às objeções colocadas pela Igreja, sublinhando nessa resposta que todos os homens estão “desde o ventre de sua mãe repletos de maus desejos e inclinações”. Na noção aparentemente abstrata da herança ignóbil do Pecado Original está inscrita, por meio de metáfora, na participação eterna e inevitável do ventre feminino que a cada instante renova a mácula e carrega,

fisicamente talvez, o peso dessa herança. Essa sugestão é tanto mais notável na defesa ardorosa que Boaistuau faz ao apresentar sua execração a todas as coisas humanas usando imagens tenebrosas da desgraça do homem e de seu nascimento.

Embora a concepção luterana de Pecado Original tenha reforçado, graças ao prestígio de alguns de seus teólogos, o ideologema da mácula e do pecado como transmitido pelo corpo materno, seria, contudo, enganoso ver no discurso teológico e nas discussões no interior do Reforma o único nicho onde essas concepções foram gestadas. Tanto o interesse pelo Pecado Original como sua associação irrefletida com a culpa e a sexualidade feminina eram temas contínuos desde Santo Agostinho, reforçando a inquietação e a curiosidade voyeurista de filósofos e inquisidores. Os processos de bruxaria já traziam fórmulas de investigação excepcionais que se desenvolviam a partir da suspeita masculina em relação à atividade feminina ilícita ou suspeita. Eles incluíam, em muitos casos, a necessidade de sondar, no corpo da suspeita, a presença de máculas ou outros sinais capazes de revelar sua natureza sobrenatural (MAUS, 1995). Embora as bruxas fossem categorizadas como casos excepcionais de aliança com o demônio e não fossem comparáveis ao gênero feminino, era óbvio que o gênero inteiro, considerado frágil e incapaz, era suscetível tanto às investidas do demônio como às alianças com ele, alianças que raramente não incluíam a concessão do próprio corpo. Nesse sentido, quando uma mulher era confirmada “possuída”, sobre ela pairava a suspeita fantasiosa de que estaria envolvida em sua própria perdição.

A obsessão com o corpo feminino vinha, portanto, de um desenvolvimento muito mais antigo das obsessões masculinas com a matriz feminina. Na própria narrativa, ela surgia forjando fantasias mórbidas que mais tarde a anatomia realizaria em corpos reais e não simplesmente imaginários. Antes de encontrar sua mãe nos aposentos dela, Hamlet diz para si mesmo:

Tis now the very witching time of night,  
When churchyards yawn and hell itself breathes out  
Contagion to this world. Now could I drink hot blood,  
And o such bitter business as the day  
Would quake to look on. Soft, now to my mother.  
O heart, lose not thy nature. Let note ver

*Procriação  
e vulnerabilidade  
masculina  
em “King  
Lear”*

---

261

The soul of Nero enter this firm bosom;  
Let me be cruel, not unnatural.  
I will speak daggers to her, but use none.  
My tongue and soul in this be hypocrites:  
How in my words somever she be shent,  
To give them seals never my soul consent.  
(SHAKESPEARE, 2003, p. 181).

Não abrir a matriz, não atentar contra o lugar de origem, eis o que Hamlet tenta se convencer de fazer, e a lenda que lhe vem à mente é a de Nero, que desde a Idade Média assola os mais diversos textos. A lenda de Nero como o violador do útero materno era antiga, já se encontrava em escritos de Maurice de Craon na interessante menção à matriz materna associada ao incesto e também ao matricídio. A fantasia uterina revela o fascínio regressivo que levou Nero a descer até as entranhas da sua própria mãe.

Néron était un homme grand de corps  
Avec un grand squelette  
Et samère était petite.  
Il se demandait depuis toujours  
Où en elle se trouvait tant de place  
Dans une space ainsi limité  
En lequel elle ait pu le mettre au monde.  
Sans vouloir renoncer à son projet  
Et ayant ainsi imaginé la chose suivante  
Il donne l'ordere qu'on l'ouvre en deux  
Elle dut alors subir cela  
A cause de ses mauvais penchants.  
Il regarde sous la poitrine  
Et descendant tout au long du corps  
Il contemple des merveilles (sunder) sans nombre.  
(MAURICE DE CRAON, 1956, p. 13; Anônimo, 1894<sup>2</sup> apud  
DARRIULAT, 1995, p. 147).<sup>3</sup>

2 Anônimo, *Moriz von Craon*. Nova edição por Edward Schröder, Berlin: Weidemann, 1894.

3 “Nero era um homem grande de corpo/Com um grande esqueleto/E sua mãe era pequena./Ele se perguntava desde sempre/Onde nela se encontrava tanto lugar/Em um espaço tão limitado/Em que ela tenha podido o colocar no mundo./Sem querer renunciar a seu projeto/E tendo assim imaginado a

Jean d'Outremeuse, mais fantástico, apresenta ele próprio uma explanação perplexa do seio materno.

Adont mandat Nero sa mere par-devant luy, car ilh la tenoit en songnetaige ; et enssi ilh mandat ses phisichiens et les comendat qu'ilhs ochissent sa mere, car ilh ly astoit pris sens et en volenteit del veioir les secreis de ventre sa mere, et comment un enfes se fait ens la matrix. Atant fut sa mere ochiese; [...] Et quant ons ly oit overt le ventre, ly emperere veit dedens le matrix enssi com sachelets tout polhus dedens, ensengniés humaine forme, qui jà astoient aparelhiés el VIIe enfantement. (D'OUTREMEUSE, 1864, p. 469-470 apud DARRIULAT, 1995, p. 147).

*Procriação  
e vulnerabilidade  
masculina  
em “King  
Lear”*

---

263

O tom dessas narrativas, contudo, era ainda o da narrativa medieval que acobertava seu interesse com uma nuvem algo fantástica e, obviamente, não trazia nem o tom nem a autoridade que assumiriam, no século XVI, os tratados médicos e anatômicos. Com efeito, a adoção, no século XVI, da exploração da anatomia – da “análise” do corpo ainda desprovido da autoridade médica, que começaria a se impor apenas no século XVII – trará uma postura diferente, sem os resquícios lendários presentes nas histórias do medievo. O caso do anatomista Vesálio é exemplar da curiosa mistura de um espírito que nutre ao mesmo tempo o escândalo contra as convenções da profissão médica, o interesse melancólico pela dissecação e o voyeurismo impressionante no estudo do corpo humano e, em particular, do corpo feminino. Numa dessas histórias em que Vesálio fala da melancólica atividade do anatomista a procurar corpos para dissecar, ele alude à origem e à natureza dos cadáveres que eram raptados de suas tumbas para dissecação:

A bela amante de um certo monge de São Antônio aqui [em Pádua] morreu subitamente como se de estrangulação do útero ou de alguma doença devastadora e foi arrancada de seu túmulo por estudantes de Pádua e levada para uma dissecação pública. Com notável diligência, eles retiraram toda a pele do cadáver para que não fosse reconhecido pelo monge que, com

---

coisa seguinte/ Ele dá a ordem que a abram em duas/ Ele assim teve que sofrer isso/ Por causa de suas más inclinações./ Ele olha sob o peito/ E descendo ao longo de todo o corpo/ Ele contempla maravilhas (sunder) sem número.”

os parentes de sua amante, havia se queixado ao juiz municipal de que o corpo havia sido roubado de seu túmulo. (LAOUTARIS, 2008, p. 28).

Lawrence  
Flores Pereira

---

264

De modo anedótico, Vesálio sugere que a morte da amante do monge, seguindo uma lógica retributiva, originou-se de uma doença possivelmente ligada à sua atividade sexual ilícita e que o rapto e a violação do seu corpo pelos estudantes estaria, senão justificada, de algum modo explicada. Uma das páginas mais célebres de seu tratado, a *Fabrica* (LAOUTARIS, 2008, p. 29), é justamente a sua página-título que apresenta, no centro, uma cena de uma aula de anatomia. O corpo anatomizado é o de uma mulher deitada que oferece ao olhar do leitor a visão de sua genitália (na posição do famoso *Origine du Monde*, de Courbet) e de seu útero, que acaba de ser aberto pelos respeitáveis cirurgiões anatomistas. A intenção provocativa da gravura reside na promoção que o anatomista concede a si mesmo, como o responsável pela revelação dos mais profundos segredos do corpo humano – e, por extensão, do próprio corpo feminino –, ao mesmo tempo que consiste numa declaração provocativa que indica a relação entre “a indagação sexual e as formas proibidas da aquisição de dados anatômicos, o que é um motivo recorrente [...] no aparato de *Fabrica*” (LAOUTARIS, 2008, p. 28).

O uso de imagens tão próximas da pornografia reflete a óbvia intenção de Vesálio de simular seu ingresso no interior dos mistérios do corpo feminino como um ato performativo no qual está inscrita, ao modo de bilhete repleto de escarninho, sua declaração de autonomia tanto frente ao saber autorizado como ao próprio saber herdado dos antigos. A encenação fica clara na maneira particular como atrela às suas descrições figurações invertidas e dessacralizadoras, como aquelas em que coloca o corpo anatomizado em posição semelhante à da estatutária arqueológica, indicando no corpo humano uma fragmentariedade semelhante à dos resquícios históricos e arqueológicos. É conhecido o impacto em toda a Europa das descrições que Vesálio apresenta da anatomia humana, corrigindo concepções anteriores herdadas de Galeno, mas sobretudo gerando a febre das grandes “anatomias”, termo que passará a servir para usos os mais diversos. Nas inúmeras reelaborações da anatomia, que agora ganha força em toda a Europa, contudo, o tom é mudado de autor em autor. À medida que entramos em terras protestantes, é possível encontrar anatomistas cujos tratados buscam interligar os conhecimentos físicos,

observados na observação de cadáveres, com os ideogramas da teologia, buscando conciliar o saber teológico com o saber médico e anatômico experimental. Em 1573, particularmente, vários panfletos com informação de anatomia foram publicados em Wittenberg, um dos grandes centros da Reforma religiosa. Em particular a *Tabula foeminae membra demonstrans*, publicada em 1573, era uma série que deveria acompanhar o *De anima*, datado de 1540, de Philipp Melanchton, uma reinterpretação da anatomia a partir de pressupostos luteranos (LAOUTARIS, 2008). A associação entre o corporal e o espiritual tornava-se clara na afirmação de Melanchthon de que o conhecimento de Deus somente poderia ser feito por meio de rigoroso exame pessoal “através do qual os membros externos são seriamente persuadidos a se restringirem e não se apressarem, como os furiosos e as feras, impelidos pelos seus instintos” (LAOUTARIS, 2008, p. 48). Como muito bem aponta Laoutaris, o que ecoa aqui é a noção luterana da incapacidade espiritual do homem diante da graça de Cristo.

Essa relação íntima entre corpo e graça pressupunha que o pecado podia ser interpretado através dos sinais deixados por ele no interior do próprio corpo, de modo que, por extensão, a abertura do corpo caído poderia revelar as raízes do estado caído do homem. Revelam isso, em particular, as anatomias com abas móveis, como a mencionada *Tabula foeminae membra demonstrans* (1573), as quais circularam no período, apresentando Adão e Eva anatomizados. A parcial rejeição de algumas atitudes medievais é evidente em *The byrth of mankynd* (1540), um livro de comunhão para mulheres que as aconselhava de se identificarem com Eva, em vez de se espelharem na tradicional figura de Maria em sua concepção. Há uma nítida mudança da ênfase de um culto ao corpo mariológico para o corpo erotizado e muitas vezes contorcido das figuras da Eva renascentista. Várias dessas anatomias são escritos que dramatizam o desvendamento da antiga depravação, uma revelação da depravação interior que se aloja no ser humano desde a falta original. Esse interesse curioso, contudo, não deve ser associado diretamente à Reforma, mas a mudanças e interesses que compartilham com ela o mesmo substrato de interesses. O que Alessandro Benedetti (1460-1525) propõe, em seu *Anatomiche* (1502), é um desvendamento gradual, passo a passo, do corpo que leva até o fundo, onde se esconde a depravação original, e essa atitude se repetirá em vários outros escritos e tratados, seguindo a tendência de associar a nova investigação corporal e a tradição cristã (LAOUTARIS, 2008).

Esse roteiro que interliga a emergência da anatomia com o pensamento médico e religioso durante a Reforma é não apenas plausível como também onipresente, pelo menos em sua maneira de combinar fantasmaticamente ideias sobre a reprodução, o voyeurismo fantasmático masculino e concepções teológicas difusas sobre o pecado. A obra de Shakespeare encontra-se no centro tenso em que essas representações prosperaram, e, em sua obra, elas receberam um novo amálgama graças ao perspectivismo teatral. A descoberta, há algumas décadas, da obsessiva insistência de Shakespeare de apresentar situações dramáticas com personagens masculinos acometidos de algum tipo de angústia em relação à sexualidade feminina foi beneficiada pelo interesse da psicanálise pelo complexo de Édipo e suas variantes sintomáticas, mas também pela releitura que intelectuais feministas fizeram da psicanálise. Como exemplo da ocorrência dessas imagens, bastaria aqui lembrar todo o imaginário procriativo que surge em Hamlet, a suspeita curiosa de Otelo, o terror de Lear diante da potência sexual de suas filhas. Há algumas décadas, foi Janet Adelman (1992), em seu livro seminal *Suffocating mothers*, que apresentou uma leitura mais plausível do problema das representações uterinas e das relações de poder nas peças de Shakespeare, concentrando-se nas fantasias masculinas de castração, centradas no fantasma da dominância da sexualidade feminina. O estilo de interpretação de Adelman, contudo, apareceria depois de inúmeras tentativas da psicanálise, desde Freud, de encaixar o modelo edípiano nessa peça. A primeira leitura, feita por Freud (1900) descompromissadamente numa nota de rodapé da *Interpretação dos sonhos* que ilustra um segundo caso para o complexo de Édipo, carecia de desenvolvimento e errava ao produzir a ficção de identificação (negada) entre Hamlet e seu tio. A insuficiência de suas colocações reside sobretudo no fato de que Hamlet nutre um desprezo por Cláudio não porque se *confunde* com Cláudio, como se Cláudio tivesse realizado seu desejo, mas simplesmente porque Cláudio *possui* sua mãe.

O longo desenvolvimento e estudo feito por Lacan (1986) sobre Hamlet concentrou a atenção em elementos fundamentais em Hamlet: o terror à procriatividade, a obsessão com a sexualidade materna, a linguagem reprodutiva. Mais importante ainda, Lacan expressou, embora nem sempre com clareza, a posição de Gertrudes do ponto de vista do fantasma do velho Hamlet. Com certa malévola candidez, ele assume a voz de Gertrudes: “Sou o que sou, comigo não há nada a fazer, sou

uma verdadeira genital [...], eu não conheço o luto” (LACAN, 1989, p. 54). Com efeito, Lacan percebeu, na apresentação de Shakespeare, que Gertrudes sentia o luto até com paroxismos de dor espantosa similares aos de uma nova Níobe – comparação que o próprio Hamlet faz e que revela sua perplexidade em face da situação dúplice da mãe, de mulher sexualizada e mulher em luto. O luto de Gertrudes nada possui de falso e é tão avassalador quanto é primitivo e breve. Em outros termos, Lacan quer dizer que Gertrudes frustra a liturgia de uma narrativa que Hamlet desejaria para sua mãe, a qual deve incluir a longa mortificação. Mas, fantasmaticamente, o “casamento açodado” de Gertrudes torna-a, para usar a expressão de Lacan, um “verdadeiro genital” que faz um “luto ligeiro” (LACAN, 1989, p. 54). Ora, a crise que esse desejo da mãe deflagra em Hamlet provém da percepção profunda e enojada de Hamlet de que ela não escolhe “em razão de algo que está nela como uma voracidade instintual” (LACAN, 1986, p. 73), de modo que ela se apresenta a ele como a “satisfação direta da necessidade e nada mais”, um simples objeto de gozo. É em tais termos que o fantasma se comunica com Hamlet. São termos que vêm acompanhados de uma série de imagens obsessivas: os lençóis suados, a animalidade que ele veria em sua mãe (“até um animal sem o dom da razão/Teria chorado mais.”), toda uma gama complexa de imagens que são o contraponto à visão idealizada do materno e do feminino.

Gertrudes oferece à fantasia masculina – a Hamlet e talvez ao próprio público masculino do Globe – o paradoxo de uma mulher que chora como uma Níobe a morte do marido e logo depois se lança aos lençóis incestuosos voluptuosamente. Seus sentimentos e emoções parecem, através da lente fantasmática de Hamlet, endereçar-se de modo igual a todos os seres, como se a rainha fosse ela própria a essência pura, indeterminada e indivisa da própria Natureza. Esse caráter indiferenciado é sentido por Hamlet não apenas como uma imoralidade, mas como um sinal da amoralidade abissal de sua mãe. A imagem da mãe, em um primeiro momento, surge-lhe como possuidora de alguma perversão: as imagens emergem, trabalham-no, parasitam-no obsessivamente ao modo do cíume de Otelo. Mas, em segunda análise, percebe-se que é justamente o caráter de “natureza” de Gertrudes que o assombra e o entorpece – natureza que, de modo contrafóbico, espelha-o e que é, talvez, a natureza dele próprio projetada. As comparações de Hamlet são claras: Gertrudes é comparável à natureza (jardim) que explode em grãos, uma espécie de

*Procriação  
e vulnerabilidade  
masculina  
em “King  
Lear”*

---

267

força primeva indistinta, uma Gaia em cópula eterna que desconhece ainda as limitações morais e sexuais, ou ainda que vive equivocadamente numa Idade de Ouro do inocente erotismo. O topos usado por Hamlet para expressar seu nojo pertence ao complexo imagístico do jardim primevo. O estado de que o homem desfrutava antes da queda era amoral, anterior à necessidade de impor limitação às transgressões. Para ele, esse jardim, contudo, já não existe mais, e qualquer re-instauração edêmica nesse nosso mundo caído atual é apenas um simulacro pecaminoso.

Eis uma consequência dessa apreensão vaga, porém fantasmaticamente poderosa, que Hamlet tem de sua mãe: se ela se confunde com a animalidade indistinta e se encontra anacronicamente num tempo pré-moral, então ela partilha fantasmaticamente desses tempos já escoados o não poder ser julgada com as novas leis dos homens. Por isso, mesmo ela não é passível de sofrer nenhum tipo de condenação, o que a faz parecer não apenas insensível (no sentido de embotada, como o próprio Hamlet gostaria de definir seu problema), mas também equiparável a uma entidade da natureza que desconhece as leis dos homens e conhece apenas o desejo e a entrega. Para Hamlet, seria bem apaziguador se ele pudesse ver, sem nenhum tisme de dúvida e suspeita, no ato de sua mãe o efeito de sua perfídia e corrupção atual. Mas o fato é que a falta de sua mãe, obsessivamente evocada por Hamlet (contra o mandamento do fantasma), além de não ser fruto de uma natureza ativamente maléfica, apresenta-se a ele como algo intangível: é um crime da “fraqueza” inconsciente, mas que, mais do que isso, coloca-o em contato com a própria indeterminação infinita do desejo. A tentativa de Hamlet de incutir em Gertrudes, na cena dos aposentos, a consciência da falta é nesse sentido uma tentativa desesperada, que não “pega”. Em outros termos, o seu fascínio, sua fixação dirige-se inteiramente para o mistério do desejo materno que o paralisa. As palavras do espectro:

But howsoever thou pursuest this act,  
Taint not thy mind nor let thy soul contrive  
Against thy mother aught. Leave her to heaven,  
And to those thorns that in her bosom lodge  
To prick and sting her. (SHAKESPEARE, 2003, p. 121).<sup>4</sup>

4 “Não manches tua mente, nem tua alma trame/Nada contra tua mãe. Entrega-a para os céus/E deixa que os espinhos que habitam seu peito/A piquem e espicacem” (tradução nossa).

Lacan salientou, em primeiro lugar, não o desejo físico incestuoso, mas a idealização da figura materna. Para ele, o núcleo do problema estaria na obsessão de Hamlet *pelo* desejo da mãe e não no seu suposto *desejo* pela mãe. Na profunda idealização, corpo e desejo filial se confundem com o corpo-desejo materno, de modo que Hamlet deseja, por assim dizer, que ela deseje-e-seja a imagem ideal que ele se fez dela. A pergunta, assim, não seria mais simplesmente “por que ela deseja ao outro”, mas simplesmente: “como é possível que ela possua um desejo que não distingue e que, portanto, é criminosamente autêntico e não limitado?” A censura injuriosa busca intimidá-la e dirigi-la de volta às posturas que correspondem à fusão e à idealização fantasmáticas alvejadas pelo seu desejo infantil. As atitudes de Hamlet para com Gertrudes são sempre de controle – o da imposição de um imperativo do autodomínio (sexual) materno que a recoloca no enquadramento idealizado, para ele o único suportável e capaz de devolver-lhe o próprio desejo. Essa fixação do sujeito no desejo do outro – como algo que misteriosamente alude a um ser até aqui desconhecido – tem como reação a própria obsessão de controle sobre o desejo alheio. Ao controlar o outro, o próprio se perde, e perde sobretudo a sua vontade, pois o controle é uma atividade intensa, mentalmente obsessiva e sem grande recompensas: as repetidas declarações de Hamlet de que perdeu a vontade, sua constante queixa de covardia e outras similares atestam essa atividade que vem à luz não raramente em seus discursos. Ora, paradoxalmente, é essa atividade controladora que revela e perpetua a condição, em Hamlet, de estar com o seu desejo abduzido por outrem – abdução que provém, circular e tautologicamente, da própria vontade de controle.

*Hamlet* é, em muito, a peça em que a vontade do herói foi abduzida no fascínio pelo desejo materno. O herói está ali anulado, a despeito de suas mostras de “espírito” e de pretensa soberania irônica e niilista. Tudo ocorre ao nível do fantasma e, como tal, produz realidade para além do fantasma. Na cena dos aposentos da rainha, Hamlet é, como vimos, o ser da linguagem impotente. É dentro de um registro moral convencional (nível do código da lei) que ele tenta adjurar a sua mãe. Porém fracassa. No seu ato de conjuração ou de imposição de uma lei, é sensível uma insuficiência impotente. Ele evoca a “rapsódia de palavras” em que tudo caiu e o “amor inocente” perdido – fatos e fenômenos que tiveram lugar, na sua imaginação, porque a mãe não encenou sua desistência da sexualidade diante dele. Com a quebra do “contrato” idealizador, a

própria linguagem que estrutura o mundo e que lhe dá fundamento torna-se (para Hamlet) permutável por qualquer outra linguagem, e assim tudo se torna uma imensa rapsódia sem fundamento no mundo.

A impotência de Hamlet, oriunda da impossibilidade de “definir” o enigma do materno, é, portanto, co-substancial na peça ao problema da perda da validade da palavra num mundo onde a confiança se dissolveu. A tentativa de impor a Gertrudes uma lei é sentida por Hamlet como insuficiente. Não há solução, porque “tudo se passa como se a via do retorno o levasse pura e simplesmente até a articulação do Outro, como se não pudesse receber outra mensagem que o significado do Outro, isto é, a resposta da mãe” (LACAN, 1986, p. 54).

Ora, a crise que esse desejo da mãe deflagra provém da percepção profunda e revoltante de Hamlet de que ela não escolhe “em razão de algo que está nela como uma voracidade instintual” (LACAN, 1986, p. 73), de modo que ela se apresenta a ele como a “satisfação direta da necessidade e nada mais”, um simples objeto de gozo. Hamlet seria, por excelência, uma “tragédia do desejo”, em que o herói não está em busca de um ato, mas, antes de tudo, de sua vontade (irresgatável na sua forma simples). A perda da vontade, que Hamlet evoca em seu mais nobre solilóquio, talvez não seja um estarrecimento perplexo diante da morte que faz terra arrasada niilista da vida, mas simplesmente a abdução da vontade pela mãe:

Esta queda, este abandono, dá-nos o modelo que nos permite conceber em que é que o desejo de Hamlet, o seu ímpeto para uma ação que quer realizar ao ponto que o mundo inteiro se torna para ele a viva reprovação de nunca estar à altura da sua própria vontade, o seu ímpeto cai sempre. A dependência do seu desejo em relação com o sujeito Outro forma a dimensão permanente do drama de Hamlet. (LACAN, 1986, p. 74).

Se essa análise parece incorporar quase todos os eixos fantasmáticos da peça, por outro lado há elementos em *Hamlet* que não são tão redutíveis aos eixos argumentativos que aparecem em análises influenciadas pela observação psicanalítica que apresentamos. Eles estão, obviamente, em uma outra qualidade da atuação de Hamlet várias vezes apontada por críticos, entre os quais Harold Bloom, qual seja, a natureza de *trickster* de Hamlet, aspecto que muitos relacionaram com a sua

loucura (“fingida”) ou ainda com algum comportamento satírico que se origina de sua tensão. A “*anticdisposition*” que Hamlet anuncia é uma disposição e uma máscara satírica que se assemelha ao misto de desfaçatez e gosto de escândalo que predomina no culto de caráter que era comum no Renascimento – o espírito de Vesálio parece não estar muito longe disso, com sua mistura de arrogante cientista experimentalista e cínico anatomista. A loucura de Hamlet não é uma melancolia tal como a mente por demais acadêmica e rasteira de Polônio acredita – e nesse sentido há uma diferença profunda entre o sensível melancólico que surgirá na época clássica e terá seu apogeu com o Werther goethiano e a melancolia renascentista caracterizada por atitudes de compensação altamente satíricas, performativas, agressivas e até mesmo perversas. Os trocadilhos de Hamlet que satirizam a sexualidade de Ofélia, mencionando a carniça (do corpo feminino) que é “boa de beijar”, acrescentando a isso menções à concepção, são exemplos dessa atitude típica de um estudante de Wittenberg ou ainda de Pádua. Por mais acentuada que seja a ironia de Shakespeare, Hamlet está, sim, submetido à obsessão de controle e busca com a sátira e o movimento brusco da ironia repelir o desconforto que se origina do mal-estar frente à sexualidade materna. Convém acrescentar, porém, que não há um relacionamento psicológico direto entre ironia e melancolia, apenas um *habitus* cultural, que era bem conhecido dos contemporâneos de Shakespeare. Hamlet também falará com a mesma desfaçatez tanto sobre o corpo de Polônio como sobre a morte de Guildenstern e Rosencrantz, cujos corpos ele despoja com indiferença – e na narrativa de suas proezas ele afeta a mesma infamosa casualidade com que Vesálio se refere à história dos jovens estudantes paduanos. As proezas de Hamlet, contudo, não conseguem permanecer apenas na teatralização, e ele não sustenta, em seu poema, a fácil e habilidosa sátira de Aretino justamente porque está envolvido demais no objeto de sua sátira e ironia – esta se dissolve uma vez que ele é vencido pela obsessão de desvendar até o fim o coração do mistério da sexualidade materna. O perigo é que, a exemplo dos antigos anatomistas, ele possa recair na curiosidade de fazer uma incisão no interior de sua própria mãe, como fica evidente no trecho em que promete não agir como Nero.<sup>5</sup>

*Procriação  
e vulnerabilidade  
masculina  
em “King  
Lear”*

---

271

\* \*

---

5 Em particular, na cena já citada anteriormente, de *Hamlet*. Shakespeare (2003, p. 310-311).

A sorte de Lear sempre chamou a atenção não apenas pela própria lógica do conflito (filhas que dominam o pai e o rebaixam), mas também pelo próprio vocabulário da peça que atraiu atenção desde sempre da crítica e de psicanalistas. Termos como “*hysteria passio*” e “*mother*” são uma referência direta ao termo contemporâneo técnico para aquilo que chamamos hoje de “*histeria*”, ainda que seja difícil, com tanta distância histórica, precisar em que medida a definição jacobina se assemelha aos diagnósticos posteriores:

Lawrence  
Flores Pereira

---

272

O! how this mother swell up toward my hear!  
Hysterica passio, down, thou climbing sorrow!  
Thy element's below. Where is this daughter!?  
(SHAKESPEARE, 1997, l. 2.2.246-8).

O que “*hysteria passio*” significa e qual é a função dramática dessa súbita irrupção de termo tão técnico? Com o prestígio maior do discurso médico, na metade do século XVI, Johannes Weyer, médico holandês, declarou que a *histeria* (“*hysteria passio*”) era uma doença corporal, e Lear, quando se refere a ela, está falando de uma aflição corporal. Essa ideia teve um destino importante meio século depois na Inglaterra, quando Edward Jorden (1603) publicou o *A briefe discourse of a disease called the suffocation of the mother*. Edward Jorden estava convencido de que aquilo que muitos consideravam uma possessão deveria ser visto como originado do corpo natural. O seu livreto era sobretudo um dos artigos na longa e antiga briga entre médicos e religiosos inquisidores sobre a natureza de algumas doenças que eram interpretadas por alguns como casos de possessão demoníaca. Jordan desenvolveu um sistema patológico inteiramente baseado na ideia do “*útero errante*”, ideia que dava continuidade a teorias herdadas de Galeno. Ele havia sido intimado a se pronunciar sobre o caso de Elizabeth Jackson, acusada de enfeitiçar Mary Glover, uma jovem de 14 anos (ROUSSEAU, 1993, p. 116). Os sintomas da jovem eram os que, na época, associavam-se à doença: espasmos terríveis semelhantes ao que, na crença de então, devem preceder a morte de uma pessoa. A questão sobre a natureza do problema da jovem Mary Glover foi o que levou Jorden a escrever o seu *Briefe discourse*. Para ele, a condição de que a jovem sofria era a “*sufocação da mãe*” (“*mãe*” sendo aqui o termo para útero, matriz) ou, de modo mais simples, da “*mãe*”. É a essa “*mãe*” que Lear se refere ao exclamar que

sua “mãe infla em direção ao coração”, um pouco antes de ele vociferar o segundo nome pelo qual aquela moléstia era conhecida, *hysteria passio*. A noção do *útero errante* era uma crença bizarra. Postulava que, uma vez desprovido da umidade vital que advinha do intercurso sexual, o útero cresceria até o hipocôndrio, em busca desesperada de nutrientes, causando todo o tipo de sensação de constrição, opressão, vômitos e outros desregramentos. Como assinala Rousseau, a concepção defendida por Jordan acabou engendrando, contra sua própria intenção, a ficção da inadequação física feminina, uma inadequação que ele expressa, porém, com uma interessante circunlocução: “A condição passiva do mundo das mulheres (*womankind*) está sujeita a mais doenças e (doenças) de outras qualidades e naturezas que o homem. E especialmente com relação àquela parte de onde essa doença de que falamos emerge” (JORDEN, 1603, p. 1).

A doença era considerada por Jordan e por seus contemporâneos – desnecessário dizê-lo – como uma doença exclusivamente feminina. Mesmo a sua nomeação possuía uma expansão metafórica própria que se comunicava com todos os tipos de representações possíveis na época acerca da natureza feminina. O termo “wandering”, em inglês – como em português “errático”, “errante” ou “erradio” –, sugere todos os significados possíveis de perder-se, de se entregar a erranças, um termo que poetas e escritores nunca deixaram de desenvolver. Naturalmente, numa sociedade patriarcal em que a ligação com uma casa e a pertença a um lugar na hierarquia era um imperativo, toda a vadiagem para fora desse padrão era vista com suspeita. Essa sugestão de perdição e de vagância obviamente permitiria, por extensão, as curiosas relações semânticas e metafóricas que muitos personagens de Shakespeare, entre os quais Hamlet, fazem entre o poder de procriatividade feminino e sua pulsão natural para preencher o vácuo que se originaria da inadequação anatômica do órgão feminino; e mostra também como as noções de castração possuem um componente histórico acumulativo considerável. Lugar da inadequação do feminino, cuja frágil estabilidade deve ser continuamente checada, o órgão sexual feminino é, no conjunto do imaginário da Primeira Modernidade, lugar da falta primeva, tal como os tratados de anatomia que, adaptados ao novo luteranismo, apontam os sinais da presença do drama da queda humana inscrito no corpo humano.

Retornando a *King Lear*, muitos críticos tentaram comentar sobre a incongruência de *Lear* utilizar o termo “mãe” e “hysteria passio” para

definir o seu próprio achaque. Kaara Peterson criticou o tratamento que foi dado ao assunto, argumentando que, para entender o uso particular dado por Shakespeare aos termos, é preciso entender que a noção de “mother” e de “hysteria passio” estava restrita, no discurso médico, ao diagnóstico feminino (PETERSON, 2006).<sup>6</sup> No entanto, é preciso sublinhar que tais noções, à época, podiam ser usadas não apenas no contexto médico, mas também popular, e que, portanto, seu espectro de aplicações era diverso quanto mais distante se estivesse do saber médico “especializado” e mais próximo das leituras populares das diversas doenças. Em *A declaration of egregious popishe impostures*, de Samuel Harsnett (1603), há o caso, lembrado tanto por Kaara como por Rousseau, de exorcismos e de eventos de mulheres “possuídas”. Essa é uma das obras que comprovadamente foram lidas por Shakespeare, que dela tirou muitos dos nomes de espíritos mencionados por Edgar. O caso particular que interessa na obra e que nos remete a Lear é o caso de um homem acometido de *hysteria passio* ou de “mother”. Escrito por Samuel Harsnett, a *Declaration* é um entre muitos textos de combate protestantes contra as práticas de conversão e se dedica a criticar as “imposturas” de padres católicos que, afrontando as proibições do reino, realizaram sessões de exorcismo ilegalmente. Ele se concentra sobre acontecimentos em algumas localidades onde os papistas realizaram essas práticas. O caso de Richard Mainy, que aparece em duas ocasiões no livro, é de especial interesse para os que querem entender melhor a estranha exclamação de Lear. Mainy foi um dos indivíduos submetidos a exorcismo. Quando entrevistado pelos inquisidores, ele se viu obrigado a confessar que sua participação nos eventos havia sido inicialmente deliberada, motivado que estava pela histriônica vontade de aparecer e se destacar. Ele afirma em seu relato, contudo, que, apesar de tudo ter começado como um fingimento histriônico, ele se viu tomado, após seu contato com os exorcistas, por uma doença da qual já havia ouvido falar. Mainy atribuiu, finalmente, a sua recaída à história de uma moça que lhe havia confessado estar tomada por espíritos (PETERSON, 2006, p. 10). Ele finalmente

---

6 Kaara Peterson desenvolve esse argumento em todo o seu artigo e propõe aos críticos que deixem claro se, ao analisarem o texto, estão operando a um nível literal ou imaginário (metafórico ou simbólico). A positividade de seu pedido é ingênua, pois parece partir da apreensão de que há um texto-base para a representação de noções de doenças que, à época, estavam totalmente permeadas por ideologemas e cristalizações imaginárias e discursivas. Por outro lado, o pedido de Kaara é salutar porque mostra onde a poesia e o teatro podiam exercer sua licença poética e se diferenciar de outros discursos, como o discurso médico, o teológico e até mesmo da retórica política ou palaciana.

confessa que a doença de que estava sofrendo era a *mother* que ele havia contraído antes de ir para a França. Mainy acrescentou, contudo, mostrando alguma suspeita em relação ao seu próprio diagnóstico, que não estava muito seguro do termo, o que mostra a sua consciência, talvez, de que essa doença era exclusivamente feminina. Kaara Peterson comparou a passagem com a súplica ligeiramente irônica e satírica que dela faz Harsnett, o qual reconta a história com a ironia acadêmica que se esperaria de alguém cujo conhecimento autorizado somente poderia ver nas titubeantes declarações de Mainy a má-fé e a errança de uma mente histriônica. Se lembrarmos, ao mesmo tempo, que a “histeria passio” era uma doença originada no órgão sexual feminino, a declaração de Mainy teria soado ainda mais ridícula.

A insuficiência, contudo, da análise de Kaara Peterson está na sua asserção exagerada de que é possível ler o grito angustiado de Lear como algo que deve ter soado tão deslocado e risível para o público contemporâneo quando pareceu para Harsnett a declaração do jovem de que estaria acometido da doença feminina. O uso figurativo que Shakespeare faz do termo não é nem mesmo uma licença imaginária sem fundamento. Shakespeare era um leitor assíduo de tratados médicos e estudos de melancolia, mas o uso que fazia desse material fugia da tecnicidade terminológica, embora de modo algum deixasse de unificar os elos dentro da rede imaginária e fantasmática que as crenças e pseudociências da época haviam elaborado. No caso do achaque feminino, ele é particularmente expressivo, pois *King Lear* é uma peça em que o poder paterno e masculino é gradativamente perdido, desestabilizando a unicidade do sujeito masculino, que descreve seu próprio estado como uma “queda” na inadequação corporal que ele fantasia como própria do feminino.

Em nenhuma peça de Shakespeare o imaginário da procriação e de doença uterina será usado com tanta insistência. Se em *Hamlet* há ainda algo que se poderia chamar de uma mediação metafórica ou discursiva na expressão desses sentidos, em *King Lear* o patetismo da peça e sua impressionante variedade de transições entre o cômico grotesco e perverso geram uma presença opressiva e obsessiva dessas figuras. Obviamente, essa perversão está em todo o lugar, mas Lear é quem a incorpora com mais força. Interessa, contudo, como esses elementos vocabulares e significativos que Shakespeare semeia no discurso de seus personagens se relacionam com outros eixos fortes da peça.

Um deles, certamente, é o da divisão do reino e sua consequência sobre a masculinidade de Lear. A cena da divisão possui um andamento solene, em etapas, que lembra o conjunto de cenas, em *Ricardo II*, em que a queda e deposição do rei são solene e pateticamente representadas. O ato de desinvestimento, lá, incluía a lutuosa e algo cerimoniosa perda das insígnias, assim como lamentações patéticas adensadas com discursos meditativos e sobretudo a explicitação escandalosa da impotência. Inúmeras encenações daquela peça enfatizaram o lado tragicômico da queda de Ricardo II, assim como o *patos* cativante de sua fraqueza, o qual funciona como um amálgama estético, capaz de atingir o grotesco risível em alguns momentos. Há outros casos semelhantes de quedas patéticas, como aquela que é objeto da descrição do velho Hamlet ao narrar seu processo de morte. Além de patética em si mesma, ela insiste sobre a dissolução e a perda de consistência do corpo real. O impacto dessas cenas deve ter dependido muito da sua capacidade de ativar, em níveis diferentes, as ambivalências do homem comum em relação ao poder monárquico, mas também em relação às figuras paternas.<sup>7</sup> O desmoronamento fabuloso dessa figura de autoridade era um fato *sentimental* e *político* em um mundo que condenava até mesmo a noção de desobediência, uma cultura que interligava em uma cadeia descendente o Deus, o Rei, os “patriarcas” e os filhos. A concepção dos dois corpos do rei, estudada por Kantorowicz (1997), em *The king’s two bodies*, mostra a unidade na polaridade da figura do rei, que, ao mesmo tempo, carrega sua essência divina e sua natureza humana. Se em cenas assim tão patéticas o humano desnudado devia surgir na abdicação e no desinvestimento, a cena inteira deve ter produzido um efeito absolutamente perturbador – semelhante ao da culpa diante do pai traído, uma culpa que se transmite na forma estética do fascínio da queda do grande. Essa dimensão política era ao mesmo tempo uma dimensão familiar. Mas Shakespeare transcende as polarizações exaltadas que se encontram nos textos dos politicólogos e teóricos da monarquia.

Ora, a paternidade é também um eixo fundamental de Lear até mesmo no sentido mais sentimental e mais bíblico da paternidade. Seus

---

7 A ideia de um patriarcado real (não apenas simbólico) como o fundamento de todo o governo foi defendida por Robert Filmer em *Patriarcha: of the natural power of kings*. O livro de Filmer expressa as inquietações anteriores à guerra civil (apesar de sua publicação tardia na década de 80) e defende que existe uma extensão natural entre o poder paterno e o poder do rei. Uma resposta à publicação do livro de Filmer foi feita por Tyrrell (1680) e Tyrrell (1681).

problemas intrínsecos – a confiança em relação aos herdeiros, a capacidade de reconhecer a fidelidade no lugar certo, a necessidade de usar do poder de modo prudente – aparecem em todo o lugar: na relação conflituosa de Lear com suas filhas, na relação de Gloucester com seus dois filhos e sobretudo no modo impressionantemente *enganoso* com que o personagem paterno recebe os golpes de fora. A peça está marcada pelas reações abruptas, não pensadas, pelo ressentimento que vem à tona como se estivesse há muito contido, mas também por uma atmosfera punitiva assustadora que é objeto até mesmo da sátira do bobo. No entanto, um elemento notável da peça se destaca como uma intuição rara – o da exposição escandalosa da vergonha, da dejeção e da abjeção paterna que aparece muitas vezes no registro repelente da indecência, a indecência que nasce da fragilidade – e, como diz Hamlet, “fragilidade, teu nome é mulher!” Essa histriônica exposição de Lear possui todo o ridículo e a comoção que a sociedade elizabetana e jacobina reservavam à mendicância e, junto com ela, à loucura. Esta é encarnada, na peça, sobretudo por Poor Tom, na máscara que Edgar misteriosamente veste para enganar seus perseguidores e atuar sobre os fatos. Shakespeare sempre esteve ciente do quanto era patético, e tragicamente *eficaz*, mostrar a figura paterna arruinada e sobretudo se lamentando, pois o pedido de socorro, em si mesmo, tinha um efeito ao mesmo tempo patético e comovente. O ódio silencioso que o inconsciente pode dedicar às figuras paternas e que se origina não raro na nossa própria fantasia que investe o poder paterno de uma onipotência que ele não possui na realidade inviabiliza, na maior parte das vezes, que consigamos acessar seu sofrimento e reconhecê-lo como legítimo – assim, o *opressor* que é conjugado como *poder* é objeto de uma reviravolta junto à sensibilidade do espectador, que agora o vê na sua nudez e o *reconhece* quase como uma animalidade sofrida. O efeito nostalgicamente cômico com que recebemos a falência do poder e da masculinidade de Ricardo II de algum modo é o reflexo de um terror de morte que, não conseguindo se materializar na simples forma do pesar, oferece-se como *estranha*. O sofrimento do pai é sempre um sofrimento estranho: é aquilo que por definição não pode ser, é parte de um sistema de crença.

Por outro lado, *Rei Lear* é um trajeto regressivo que fantasia tanto a perda materna como o retorno ao materno. Não é uma peça apenas sobre pais e filhos, mas também sobre um pai que acaba se tornando filho de suas próprias filhas, pois Lear é a um tempo pai e filho e aquele

*Procriação  
e vulnerabilidade  
masculina  
em “King  
Lear”*

---

277

que causa sua abdicação e sofre as suas consequências. Junto com tudo isso, o destino de Lear, marcado pela rejeição das duas filhas e por seu próprio erro de renegar a filha mais amada, o conduz fantasmaticamente de volta para uma posição infantil na qual ele pode ser castigado e tratado como uma criança arteira pelas próprias filhas. O bobo descreve com graça o que de fato está ocorrendo:

I have used it, nuncle, e'er since thou mad'st thy daughters thy mothers;  
for when thou gav'st them the rod and putt'st down thine own breeches  
[...]. (SHAKESPEARE, 1997, 1.1.163-5).

A situação na qual Lear cai é a mesma da exposição infantil ao castigo materno, a de um velho que, conforme antiga sabedoria, retorna à infância, um tema recorrente também na poesia de Shakespeare. Ele próprio descreve o seu caminhar para a velhice como um “engatinhar”. As imagens dessa regressão abundam em toda a peça, mas obviamente não são aceitas de modo algum por Lear, que reage com agressividade e raiva – reforçando, ironicamente, a sua vulnerabilidade e a imagem pueril que tanto Goneril como Reagan tentam lhe impor. Boa parte do poder da peça vem da confrontação do universo da privação materna ou, pior ainda, da vulnerabilidade e da raiva, que é uma consequência da confrontação.

O lugar do feminino na peça já foi sugerido diversas vezes aqui. Janet Adelman, em seu estudo seminal, *Suffocating mothers*, ensinou-nos como em Lear o imaginário uterino encontra-se, por outro lado, articulado com a própria fantasmática da bastardia potencial. Essa é uma peça que inicia justamente com o questionamento da *legitimidade* de Edgar, que nasceu, ao contrário de seu irmão, de uma noite *suja* de prazer. Assim como Gloucester, cujo drama se desenvolve no *second plot* da peça, Lear está submerso em uma existência marcada pela suspeita e pela necessidade de ver confirmado verbalmente o amor dos outros. Como extensão dessa suspeita, ele imagina que suas filhas são apenas “bastardos ilegítimos” que nasceram de um ventre traidor, ao passo que Cordélia é apresentada como desprovida de mãe, criada e gerada por Lear:

You have begot me, bred me, lov'd 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?  
(SHAKESPEARE, 1997, l. 95-100).

Ela é inteiramente filha de seu pai – puramente sua filha. O lugar sexual feminino aparece, no subtexto e no texto enquanto tal, como um lugar de corrupção, o *buraco sulfuroso*. A razão pressuposta, na imaginação de Lear, é que a mãe é a transmissora das faltas que continuam em sua prole, cuja sexualidade atesta a antiga corrupção original – confirmando os conhecimentos uterinos do período. No entanto, com o correr da peça, Lear descobrirá, para sua desolação, que nenhuma de suas filhas é ilegítima, mas que, ao contrário, o que elas são tem sua cumplicidade. Ao descobrir isso, não há o seu reconhecimento da obscuridade de seu próprio desejo, mas apenas que ele também foi contaminado pela feminilidade infectada. Nesse sentido, reconhecer suas filhas más significa reconhecer a si mesmo carregando o contágio. Ele é cúmplice dos crimes que elas cometem contra ele próprio, tendo ele transmitido essa contaminação. Adelman lembra que a bem conhecida impotência de Lear, sua emasculação, reflete-se em seu corpo, no qual se reconhece uma monstruosa feminilidade. Se na peça as mães são excluídas da cena, uma fantasia obscura surge com o interior do corpo feminino. O homem, quando o trespassa, de algum modo perde sua masculinidade. Segundo Adelman, é essa fantasia que rege as relações de Lear com suas filhas. O resultado disso é que o corpo de Lear, como ele próprio expressa na cena da tormenta, carrega a carne feminina e a doença histórica que é exclusivamente feminina. Lembremos rapidamente a cena da tormenta. Ali Lear expressa sua fragilidade (feminina) como abatida pela tormenta-masculina que sacode (*shake*) “minha masculinidade desse modo”. Como as posições são intercambiáveis e como Lear sofre o impacto brutal da traição de suas filhas, a tempestade é também o domínio do poder feminino avassalador, semelhante ao que acompanha as aparições de bruxas no imaginário do período, sendo o estado tempestuoso o sinal do presságio nefasto. A geração monstruosa do temporal, espalhando os germes no ar, é o obscuro poder feminino onipresente, fértil e ameaçador, estéril e punitivo. Lear é arrastado pelo pesadelo à semelhança de um retorno ao estado de *infans* exposto à fúria da mãe. Ao mesmo tempo, Gloucester perde a visão, decepção que é emblema desde sempre da castração, mas, se descermos mais baixo

*Procriação  
e vulnerabilidade  
masculina  
em “King  
Lear”*

---

279

na cadeia, encontraremos também as fantasias de decepção, fragmentação corporal do *infans*. Os elementos primitivos surgem no próprio delírio de Lear no centro do temporal: ele retorna para os momentos mais primitivos da criança, sendo inútil toda tentativa de se separar na feminilidade, já que ele próprio está *grávido*, enredado na formidável vaga das fúrias do feminino.

O! how this mother swell up toward my heart;  
Hysterica passio! Down, thou climbing sorrow!  
Thy element's below. Where is this daughter!?  
(SHAKESPEARE, 1997, p. 2.2.247-8).

Como assinala bem Janet Adelman:

Sufocado pelas emoções que ele pensa como femininas, Lear dá-lhes o nome das partes da mulher, como se ele próprio carregasse esse órgão adoentado e errático dentro de si: pois 'mulher' é um termo técnico para útero; 'Hysterica passio' ou 'a sufocação da mãe' é a doença causada por esse traço erradio. Como Ricardo II, Lear descobre sua origem no útero sufocante maternal e vê sua vulnerabilidade como originária daquele lugar: se ele esteve dentro dele uma vez, agora o útero é que está dentro dele, e suas emoções sufocantes são seu signo. (ADELMAN, 1992, p. 114).

Janet Adelman explora sobretudo a fantasia da sexualidade móvel. A mãe reprimida, o seu próprio órgão é o epítome da mulher cujo lugar é errático, que, como Gertrudes na fantasia de Hamlet, não se fixa em um lugar de modo a garantir a paz de espírito do filho. Ela agora ocupa o centro da autoridade, o corpo do próprio rei, colocando em xeque as divisões de gênero. Janet ainda sublinha o quanto a tempestade significa para nós, assim como para Shakespeare, uma experiência psicótica que encena justamente o terror dessa experiência – a do caos, onde todas as fronteiras se dissolvem.

O caos é também a velhice. Cordélia o desapontou, porque em sua caminhada rumo à velhice, que é uma caminhada rumo à infância e ao desfazer-se na ausência de forma, ele poderia, num sonho de retorno e regressão, encontrar o conforto maternal e filial de Cordélia, a sua *nursery*. Ele se imagina como uma criança no seio da filha, uma criança que

reencontra a plenitude da morte, à qual ele se encaminha *engatinhando*. Contudo, esse desejo é perigoso, pois, quando Cordélia não se sente apta a ocupar a posição que ele lhe oferece, a reação, de rejeição, faz emergir o trauma primário. A amante benigna, a nutriz, acaba por gerar o seu oposto, a mãe que aniquila seu próprio filho. Essa aniquilação vem da *parcialidade*. Ou seja, Cordélia, na primeira cena, *divide* seu amor, devota uma segunda parte dele ao seu marido, mas Lear, já a meio caminho de seu retorno, cai no delírio infantil de ter tudo ou não ter nada, segundo a aritmética infantil em que mergulhou – e finalmente a fusão venturosa sonhada, inteira e indivisa, é frustrada, causando a fúria da criança abandonada. É nesse sentido que é preciso compreender as três filhas como desenvolvimentos, como monstros que representam o inverso da Cordélia *nutriz* – é ela agora sexualizada, monstruosa, as duas irmãs maliciosas aparecem como a paisagem desolada do abandono materno (ADELMAN, 1992).

Cordélia é o alicerce imaginário, a virgem com poder de curar, mas, ao revelar sua sexualidade, ela libera para Lear uma alteridade infinitamente inquietante. É somente após a provação de Lear com as outras irmãs que ele vai redefinir Cordélia como mãe sagrada, desligando esta de Goneril e de Regan como representantes da linhagem de Eva. Dentro da lógica fantasmática da peça, ao mesmo tempo, a morte de Cordélia é uma necessidade, pois funciona como um sacrifício pelo qual a identidade de Cordélia é *dissolvida* na fantasia regressiva de Lear (ADELMAN, 1992). Shakespeare opera com um tropo que era já conhecido dos elisabetanos através da *Faerie Queene*, de Edmund Spenser, em que, no primeiro capítulo, há o movimento de Una para Duessa, ou seja, da unidade à dualidade. Ele submete essas figuras, contudo, a uma psicologização (ADELMAN, 1992). Por outro lado, o sacrifício da alteridade de Cordélia é necessário incidentalmente para o seu retorno como objeto de nosso olhar reverenciador, ou seja, colocando-nos, a nós espectadores, em uma posição de idealização semelhante à que o próprio Lear ocupa.

Não há dúvida de que a raiva profunda de Lear contra a filha que se recusa a declarar-lhe um amor incondicional atesta o Édipo profundo que se reencena na reação do principal personagem – é a cena do desejo frustrado do filho em relação à mãe. Entretanto, não se deveria absolutamente, segundo Adelman, fixar-se no simples sistema edípico. O reconhecimento desse sentimento possui uma raiz mais primitiva, na dor primeva, de caráter pré-edípico, a traição “inerente na

própria individuação” (ADELMAN, 1992, p. 125). O gênero produz aqui sua própria inflexão, mas masculinizar esse sofrimento seria, segundo Adelman, talvez permanecer apenas no primeiro nível de leitura:

Pois as fantasias acionadas na perda e no retorno de Cordélia – na terrível fome e isolamento de Lear, na fusão venturosa de sua prisão fechada – derivam dos inícios da eudade nascente, antes que a consciência de gênero nos divida. (ADELMAN, 1992, p. 125).

Lawrence  
Flores Pereira

282

A autora ainda acrescentará de modo notável, e até mesmo comovente, a sua admissão de identificação com o próprio sofrimento de Lear:

Até quando entendo a urgência da recusa de Cordélia em ser toda para o seu pai, eu compartilho com Lear – e com Shakespeare – esse estrato de desejo de que tudo isso retorne a ela; e na medida que compartilho o desejo deles, não posso me abrigar na raiva que me permitiria tornar estranha a necessidade dele, transformando-a em necessidade masculina. Pois eu também habito o terror da finitude e desejo ter os cuidados infinitos (nursery) que podem desfazer a dor da separação; eu também aspiro ao seu retorno. E se é assim, então eu participo com eles na destruição da *eudade* (*selfhood*) de Cordélia; filhas e filhos requerem esse sacrifício daqueles que transformamos em nossas mães. (ADELMAN, 1992, p. 125).

Um desfecho que considero instrutivo para compreender, sem parti-pris de qualquer ordem, feminista ou masculinista, o padecimento na obra de Shakespeare em suas relações mais primitivas, anteriores ao Édipo e anteriores às nossas obsessivas certezas vitimárias.

## Referências

ADELMAN, J. **Suffocating mothers**: fantasies of maternal origin in Shakespeare's plays, Hamlet to the Tempest. [S.l.]: Routledge, 1992.

BOAISTUAU, P. **Le théâtre du monde**: où il est fait un ample discours des misères humaines. Anvers: chez la veuve & Jean Mou-

rentorf, 1596. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54583v>>. Acesso em: 13 maio 2011.

CALVIN, J. **Institutes of the Christian Religion**: a new translation. [S.l.]: Calvin Translation Society, 1845.

DARRIULAT, J. **Jérôme Bosch et la fable populaire**. [S.l.]: Lagune, 1995.

DE LA BARCA, P. C. **La vida es sueño**. [S.l.]: La Biblioteca Virtual del Español, [s.d.]. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1_)>. Acesso em: 9 jun. 2014.

ECCLES, A. **Obstetrics and gynaecology in Tudor and Stuart England**. London: Taylor & Francis, 1982.

FILMER, R. **Patriarcha**: of the natural power of Kings. London: Richard Chiswell, 1680.

FREUD, S. O Tema dos Três Escrínios. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XII. p. 315–325.

JORDEN, E. **A briefe discourse of a disease called the suffocation of the mother**: written uppon occasion which hath beene of late taken thereby, to suspect possession of an evill spirit, or some such like supernaturall power. Wherein is declared that divers strange actions and passions of the body of man, which ... are imputed to the divell, have their true naturall causes, and do accompanie this disease ... London: Printed by John Windet, 1603.

LACAN, J. **Hamlet por Lacan**. Trad. de Cláudia Berliner. Campinas: Liubliú, 1986.

———. **Shakespeare, Duras, Wedeking, Joyce**. [S.l.]: Assírio & Alvim, 1989.

LAOUTARIS, C. **Shakespearean maternities**: crises on conception in Early Modern England. [S.l.]: Edinburgh University Press, 2008.

*Procriação  
e vulnerabilidade  
masculina  
em “King  
Lear”*

---

283

LUTHER, M. **Triglot Concordia**: the symbolical books of the Ev. Lutheran Church. Missouri: Lutheran Synod, 1917. Disponível em: <<http://www.bookofconcord.org/pdf/TrigBOC.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2014.

MAUS, K. E. **Inwardness and theater in the English Renaissance**. [S.l.]: University of Chicago Press, 1995.

PETERSON, K. L. *Historica passio*: early modern medicine, King Lear, and editorial practice. **Shakespeare Quarterly**, v. 57, n. 1, p. 1-22, Spring 2006. Acesso em: 16 set. 2011.

ROUSSEAU, G. S. "A strange pathology" hysteria in the Early Modern World, 1500-1800. **Hysteria beyond Freud**. Berkeley: University of California Press, 1993.

SCHOENFELDT, M. C. **Bodies and selves in Early Modern England**: physiology and inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert, and Milton. [S.l.]: Cambridge University Press, 1999.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet, Prince of Denmark**. [S.l.]: Cambridge University Press, 2003.

———. **King Lear**. [S.l.]: Arden Shakespeare, 1997. (Arden Shakespeare; 3rd edition, 3).

TYRRELL, J. **Patriarcha non monarcha**. The Patriarch unmonarch'd: Being Observations on a late treatise and divers other miscellanies, published under the name of Sir Robert Filmer Baronet. In which the falseness of those opinions that would make monarchy Jure Divino are laid open: and the true Principles of Government and Property (especially in our Kingdom) asserted. By a Lover of Truth and of his Country. London: Richard Janeway, 1681.