UM GRANDE PALCO DE BOBOS

riso e loucura na cosmogonia shakespeareana

Raíssa Abreu

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA/ Julho de 2025

BANCA

Prof. Dr. Pawel Jerzy Hejmanowski
Prof. Dra. Virgínia Andrea Garrido Meirelles
Prof. Dr. Cláudio Corrêa

EPÍGRAFE

- Um homem pode pescar um peixe com o verme que comeu um rei, e comer o peixe que se nutriu de um verme.

- O que você quer dizer com isso?

- Nada senão demonstrar que um rei pode fazer sua pomposa parada pelas tripas de um mendigo.

(Hamlet, Ato IV, Cena III)

DEDICATÓRIA

Às pessoas em situação de rua da cidade de Brasília – entre elas, quiçá, algum rei ou bobo que Shakespeare teria gostado de conhecer.

AGRADECIMENTOS

Ao querido professor Pawel Hejmanowski, por generosamente compartilhar sua paixão por Shakespeare e seus filmes maravilhosos.

INTRODUÇÃO

Rei Lear é considerada por muitos críticos como a mais grandiosa das tragédias de William Shakespeare. A derrocada do velho monarca rumo à

miséria, à loucura e à morte, após ser traído pelas filhas e sucessoras, continua recebendo inúmeras releituras e adaptações nos palcos e no cinema, obras que em geral fomentam discussões sobre o envelhecimento e os sentidos da vida.

Desde a minha primeira leitura do texto, nas aulas de Tragédia Shakespeareana do curso de Letras da Universidade de Brasília, me chamou a atenção especificamente a forma como o dramaturgo abordou o aspecto da perda da razão. Em especial, o fato de o soberano ter ao seu lado, em seu percurso e no processo de progressiva deterioração de sua saúde mental, uma personagem que ele chamava de bobo, e que, por sua vez, tinha autorização para, de certa forma, lhe devolver o chamamento – uma personagem historicamente cômica, que no desenrolar da tragédia parece tão fora do lugar quanto a loucura está sempre fora do lugar em sociedades supostamente sãs, e que, no momento mais dramático da história, desaparece, como se nunca houvesse estado ali.

O que esse bobo, *o* Bobo, fazia ali, na trajetória de *Rei Lear*?, eu queria saber. Qual exatamente era a sua estranha função nessa trama, e o que o seu misterioso desaparecimento ao final do terceiro ato poderia significar?

Para tentar responder a essas perguntas, imaginei que precisaria não apenas conhecer o que havia sido dito a respeito do bobo de Lear, mas também entender quem era o bobo de Shakespeare. Decidi, então, começar por buscar as referências históricas do bobo shakespeariano, essa imagem-símbolo da arte dramática até os nossos tempos.

O primeiro capítulo deste trabalho, que chamei de “Os bobos na história”, traz um resumo desse resgate, dos primeiros registros de anões domésticos no Egito Antigo à expulsão dos bobos dos palácios europeus absolutistas, passando pela celebração da loucura e da inversão de valores nas festas populares da Idade Média. Foram utilizados como referência em especial os trabalhos amplamente conhecidos de Enid Welsford, sobre a história dos bobos da corte, e de George Minois, sobre a história do humor, devidamente citados na bibliografia.

Já o segundo capítulo, “Os bobos de Shakespeare”, procura mostrar de forma panorâmica como o dramaturgo transformou o bobo numa das

personagens mais marcantes de seu teatro, num momento em que, banido pelo clero e pela monarquia, o bobo da corte era considerado uma marca das comédias de mau gosto, um resquício das manifestações que valorizavam os excessos e o grotesco.

O terceiro capítulo, enfim, é dedicado aquele que, segundo o crítico A. C. Bradley, está num "lugar sagrado" entre os bobos de Shakespeare: "O Bobo de Lear". Cruzando análises da peça e da personagem levantadas na revisão bibliográfica, tenciono vislumbrar não apenas a função do Bobo na maior das tragédias shakespearianas, como também o que a figura do bobo representava na obra de Shakespeare.

Cap. 1 – Os bobos na história

"Éramos um tanto bárbaros (...). Cada príncipe tinha seu bobo oficial. Reis ignorantes, criados por ignorantes, não podiam conhecer os nobres prazeres do espírito: eles degradavam a natureza humana a ponto de pagar pessoas para lhes dizer patetices"

(Voltaire – Carta a Horace Walpole, 15 de julho de 1768)

De acordo com o Oxford Dictionary[1], a palavra de língua inglesa *fool* tem entre suas principais acepções:

- pessoa a quem faltam capacidades mentais, julgamento, razão;

- pessoa imoral ou cheia de pecado;

- carta de tarô;

- bobo (*jester*) ou palhaço (*clown*).

Falar da enigmática figura do bobo é mergulhar na história de um dos símbolos mais produtivos da cultura ocidental. Apesar de ter saído da vida social europeia por volta do fim do século 17, esse patrono dos humoristas, uma das personagens mais frequentes do teatro shakespeareano, continua inspirando criações as mais variadas, das artes gráficas ao cinema. Mas quem eram os bobos na sociedade e no imaginário coletivo do tempo de Shakespeare?

Para responder a essa questão, me parece importante retomar o estudo de Mikhail Bakhtin (1987) sobre a cultura popular na Idade Média. De acordo com o teórico russo, existia, na Europa do medievo, uma dupla visão de mundo: a visão *séria*, oficial, imposta pelo Estado e pela Igreja, e a *cômica*, não-oficial, do povo. “[...] pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas” (BAKHTIN, 1987, p. 5)

Essas “ocasiões determinadas” eram as diversas festas e ritos cômicos, em especial o *carnaval*, nos quais predominava a inversão dos valores e das hierarquias. Era o que Bakhtin (1987, p. 12) chamava de *realismo grotesco* – o sistema de imagens, a concepção estética da cultura popular que colocava o corpo, os processos biológicos e a materialidade no centro de todas as

[1] Oxford English Dictionary, fool. Disponível em https://www.oed.com/dictionary/fool_n1?tl=true&tab=meaning_and_use#1295383490 . Acesso em 29 de junho de 2025.

realidades, diferentemente do que fazia a cultura séria, das elites, que privilegiava o espírito, o imaterial.

No “mundo às avessas” das festas populares, de acordo com George Minois (2003, p. 168) em sua *História do Riso e do Escárnio*, o bobo, em geral escorraçado, estava no centro da cena – seja como bode expiatório, seja como personagem a ser imitado. E quem era o bobo? O louco, o deficiente físico, o anão. “Um homem que está abaixo da média dos padrões humanos, mas cujos defeitos foram transformados numa fonte de prazer, num disparador de comédia” (WELSFORD, 1961, p. 9). Foucault (1978, p.13) conta na *História da Loucura na Idade Clássica* que a presença desses homens e mulheres nas cidades não costumava ser bem-vinda. Era comum que eles fossem transportados de uma cidade a outra numa viagem de barco, a chamada “nau dos loucos”.

Nas festas, porém, a loucura estava em todos os cantos.

> O bobo evoca a completa reviravolta de valores, a liberação das forças naturais e, portanto, a presença do diabo; ele inspira, simultaneamente, repulsa e piedade; encara o pecado pelo desregramento de seus costumes e de seus sentidos e, ao mesmo tempo, é ‘inocente’, o irresponsável, logo, protegido por Deus. Navegando entre Deus e o diabo, ele é o bode expiatório ideal, é quem carrega os pecados e quem vai ser caçado, sob risos de alívio. É a imagem da desordem, do caos, do retorno à animalidade; nele toleram-se todas as liberdades, o que permite descarregar contra ele o escárnio. (MINOIS, 2003, p. 168)

Nesse espírito de inversão cômica, havia uma celebração especialmente curiosa, que levava o nome de “festa dos bobos”. De acordo com Minois (2003, p. 176), ela nasceu entre os jovens dos meios eclesiásticos e durante vários séculos foi tolerada pelas autoridades da Igreja, que entendiam que a diversão era uma “[...] purgação necessária para o melhor cumprimento do dever” (MINOIS, 2003, p. 178). Um papa ou bispo dos bobos era eleito (geralmente, uma criança) e passava a abençoar a cidade num cerimonial parodístico, com vinho distribuído às fartas. Em seguida, todos saíam numa cavalgada, atirando lixo nos passantes. Ainda segundo Minois (2003, p. 177), o cerimonial era previsto numa espécie de ofício da Igreja, em que constavam sanções para as autoridades municipais que se recusassem a receber o papa ou os cardeais dos bobos.

Para Minois (2003, p. 191), assim como no caso particular da “festa dos bobos”, o riso medieval de maneira geral não chegava a ser contestatório; ele era puramente lúdico, unânime – o que vai mudar a partir do final do século XIV, sob forte reação do mundo sério. “O riso na Idade Média é largamente usado a serviço dos valores e dos poderes. Mesmo quando estes últimos são parodiados nas festas, retiram benefícios dele” (MINOIS, 2003, p. 191).

O precioso amuleto da nobreza

E aqui entra em cena o nosso bobo da corte. Antes, é preciso dizer que a instituição do bobo doméstico tem raízes bem mais profundas. Em *The Fool – His social and literary history*, Enid Welsford (1961, p. 56-57) afirma que o hábito das nobrezas de se cercarem de anões e doentes mentais remonta ao Egito Antigo. De acordo com ela, registros indicam que misteriosos pigmeus chamados de “Danga” ocupavam posições de confiança na corte de Dadkeri-Assi, Faraó da Quinta Dinastia (cerca de 4 mil anos atrás). Vindos de terras distantes, acreditava-se que eles tinham o poder mágico de invocar o deus através da dança.

Já no Império Romano, era comum que homens ricos mantivessem em suas casas, para sua diversão, doentes mentais e escravos deformados, geralmente comprados no mercado (WELSFORD, 1961, p.58). A autora sugere, porém, que, para além do entretenimento, esse hábito estava ligado a uma antiga superstição: pequenas figuras humanas deformadas de bronze e argila costumavam ser penduradas nas cozinhas ou do lado de fora das casas no mundo greco-romano, para evitar o mau-olhado.

> “A posse de uma corcunda, uma careca ou qualquer deformidade notável era uma excelente salvaguarda contra a influência maligna, presumivelmente porque tais infortúnios tornavam a pessoa miserável demais para despertar a inveja humana ou divina” (WELSFORD, 1961, p. 61, tradução nossa). [2]

Da posse do objeto mágico à posse do ser-objeto, entende-se que, quanto mais miserável o bobo, não só mais risível ele seria, como mais sortudo

[2] No original: “The possession of a hunchback, a bald head, or any striking deformity, is a good safeguard against this malignant influence, presumably because such misfortunes render one too wretched to excite either human or divine envy” (WELSFORD, 1961, p. 61).

faria quem estivesse por perto. Voltamos, então, para a Europa do século XIV. Aqui, de fato, de acordo com Minois (2003, p. 229), todas as casas reais e principescas, e todas as grandes famílias feudais têm seus bobos – e bobas. A princípio escolhidos a partir de suas deformidades físicas, eles eram considerados seres *híbridos*: faziam parte da coleção de feras do rei e costumavam ser trocados ou emprestados entre as casas, em transferências muito comentadas (MINOIS, 2003, p. 228-230).

Apesar de não serem vistos como humanos – Welsford (1961, p. 59) diz que as mulheres da corte gostavam de tratá-los como nossos modernos cães de colo ou ursinhos de pelúcia –, a vida dos bobos da corte podia ser considerada boa, de um modo geral[3]. Eles recebiam salários, roupas (o chapéu com orelhas de burro, a casaca com pontas e sinos e o bastão eram a regra, mas em ocasiões especiais seus trajes combinavam com os do rei), assistência médica e tinham direito à aposentadoria quando deixavam a função. Os bobos costumavam permanecer em serviço por várias gerações. Se morriam em atividade, eram enterrados com todas as honras reais (WELSFORD, 1961, p. 118-119). Geralmente, entravam em atividade por vontade própria, ou levados por seus parentes, que pediam para eles a proteção do rei – fora da corte, eles estavam sujeitos aos maus tratos e à violência (Idem, p. 161).

E, o mais importante dos privilégios dos bobos da corte: eles eram, por assim dizer, isentos de censura. "[...] é possível que os bobos e seus mestres agissem com base na crença generalizada de que a zombaria é uma proteção contra a falta de sorte" (WELSFORD, 1961, p.74, tradução nossa)[4]. O que não quer dizer que não fossem os próprios bobos eventualmente transformados em alvo da zombaria. E do chicote. A arte da zombaria, aliás, era levada muito à sério. Havia treinadores, escolas de preparação. No caso dos "bobos naturais",

[3] Os dados históricos a respeito do modo de vida dos bobos na Europa do século XIV ao final do XVII citados nessa pesquisa referem-se, em geral, a fatos que se passaram nas cortes francesa, inglesa, italiana e alemã (especialmente nas duas primeiras). Existem, porém, evidências de que a suposta "vida boa" dos bobos da corte europeus não era exatamente uma regra. De acordo com Fonseca (2008), a coroa Portuguesa, por exemplo, utilizou escravizados africanos na função entre os séculos XVI e XVIII (e em tantas outras funções). Ali, a promessa, no caso de bons serviços prestados, era a liberdade (p. 559).

[4] No original: "[...] it is possible that they and their masters were acting on the widespread belief that raillery is a protection against misfortune" (WELSFORD, 1961, p.74).

os que eram loucos de nascença, essa preparação ficava a cargo dos criados responsáveis por eles, ou guardiões, e consistia em ensiná-los a fazer "comentários políticos afiados" (WELSFORD, 1961, p. 120). Minois (2003, p. 230) conta que existiam ainda "casas de fornecimento da loucura oficial", que cultivavam verdadeiras linhagens de bobos e eram muito procuradas.

O riso como equilíbrio do poder político

Já nos séculos XV e XVI, mais e mais bobos "artificiais" ou "espertos" passaram a ser admitidos na função ao lado dos "naturais", o que fez com que o ofício se complexificasse e se tornasse indispensável ao rei. Os bobos, agora, faziam muito mais do que apenas fazer rir: muitas vezes, eram artistas habilidosos, ótimos observadores e estavam profundamente engajados nas controversas políticas e religiosas de seu tempo (WELSFORD, 1961, p. 139).

Como o Bobo de Lear, funcionavam como contraponto ao poder real, como garantia de que, ciente de que partilhava da condição humana, o soberano não mergulharia na embriaguez do poder. "Excluído da realidade por lisonjas, temores, mentiras, intrigas dos que o cercam, o soberano só conhece a verdade por meio de seu bobo – sobretudo a verdade penosa [...]" (MINOIS, 2003, p. 231). Ao que parece, bobos da corte foram ostensivamente usados como portadores de "verdades penosas" – inclusive aquelas que não podiam ser ditas pelo próprio rei diretamente aos seus aliados. Agiam, também, como intermediários na relação do rei com seus súditos, tanto para levar ao soberano as demandas da população, quanto para "[...] explicar os verdadeiros motivos da política real, atrás da fachada engraçada" (MINOIS, 2003, p. 289). Eram, portanto, excelentes instrumentos de propaganda.

Dois bobos franceses do século XVI são exemplos notáveis dessa "era de ouro". O primeiro deles, Triboulet, um corcunda filho de camponeses que atuou na corte de Luís XII, era, de acordo com Minois (2003, p. 285), quase um ministro de Estado. "Suas zombarias cáusticas, sua falsa ingenuidade, seu sólido bom-senso faziam dele um conselheiro do rei muito ouvido [...]. Chamava as sublimes razões do Estado pelo que elas eram, na verdade: vulgares cálculos de interesse" (MINOIS, 2003, p. 285). Já Chicot, bobo de Henrique III e Henrique IV, não chegava a ser um profissional do riso, mas dizia verdades tão sinceras e

amargas que era adorado pelos mestres reais. Assinava “superintendente de bufonaria de Sua Majestade” (MINOIS, 2003, p. 288).

Minois (2003, 229) observa que a relevância e a ambiguidade da figura do bobo da corte nessa época são atestadas até hoje por sua presença em jogos nobres, ele que costumava ser o encarregado dos jogos. No carteado, o bobo é o coringa, o *joker*, aquele que transgride as regras, que perturba a ordem. No xadrez – na França, a peça que no Brasil e em outros países do Ocidente é conhecida por bispo é chamada de *fou*, bobo – ele é colocado ao lado do rei, que pode tanto proteger quanto paralisar, com seus movimentos atravessados, sem lógica.

Decadência

No entanto, a ofensiva conservadora do início da Era Moderna não poupou os bobos da corte. De acordo com Minois (2003, p. 257), com a complexificação das relações sociais trazida pelas guerras religiosas e a nova concepção de mundo advinda das grandes navegações e das descobertas científicas, o riso assumiu um outro lugar na sociedade europeia.

Na rua, o tom das piadas se tornou contestador, por vezes violento. A paródia deu lugar à sátira e à crítica social, sendo as chamadas *alegres sociedades* (*fool societies)*, formadas por profissionais liberais insatisfeitos com o clero e a monarquia, o espaço de surgimento de um novo estilo literário-teatral: as *sottie* (de “estúpido”, em francês). Segundo Welsford (1961, p. 218), as *sottie* eram um tipo de comédia em que a figura do bobo inspirava não apenas os personagens, mas os temas – basicamente, “[...] a influência universal da Mãe Louca [5] [...]”, e “[...] a redução de todas as aparentemente divergentes classes

[5] Mãe Louca, *Mother Folly*, *Mère Folle*, uma espécie de madrinha dos bobos e das alegres sociedades do século XV, representava a própria Loucura, a força disruptiva que desafiava o *status quo*. Não consegui localizar dados confiáveis sobre a origem dessa ideia, mas a Bíblia cristã (BÍBLIA, 2006), no livro dos Provérbios, descreve a Loucura como uma mulher leviana, zombeteira, insensata, “[...] uma tola que não sabe nada” (Pr, 9, 13) e que “[...] destrói a sua casa com as próprias mãos” (Pr, 14, 1) – a exata antítese da doce e honrada senhora Sabedoria, fonte de cujo poço os filhos de Deus devem beber (Pr, 5, 15).

da humanidade a um único tipo: o homem com barrete e sinos [...]" (WELSFORD, 1961, p. 218, tradução nossa)[6].

As autoridades civis e religiosas não demoraram a reagir. As festas populares foram progressivamente proibidas; suas lideranças, acusadas de heresia; e o riso, antes entendido como purgação necessária, passou a ser considerado demoníaco, grosseiro, sinal da desordem e do caos (MINOIS, 2003, p. 266). Para restaurar a ordem do mundo e eliminar dele a loucura, era preciso que a culpa substituísse o riso (Idem, 322).

Conforme crescia a distância entre o riso e o mundo sério fora dos palácios reais, aumentava também a animosidade entre os bobos da corte e seus antagonistas diretos: os bispos. "Para muitos dos moralistas religiosos, é o diabo que fala pela boca do bobo do rei, e eles gostariam de enviar para a fogueira esse agente do anticristo, como feiticeiro" (MINOIS, 2003, p. 287). Um exemplo do confronto entre essas duas forças aconteceu na corte inglesa do início do século XVII. Achibald Armstrong, o famoso bobo do rei James Stuart, conhecido por sua "auto-confiança arrogante" (WESLFORD, 1961, p. 173) e por tomar parte em disputas políticas, vinha testando a paciência do arcebispo Laud, Lord de Canterburry.

Diz a lenda citada por Welsford (1961, p.177) que, numa ocasião, chamado a dar graças diante de Sua Eminência, ele teria respondido: "Grandes louvores a Deus, e um pequeno elogio ao diabo" (tradução nossa) [7]. Não satisfeito, Archie teria dito impropérios a respeito do rival numa noite de bebedeira na taverna. A querela terminou com o bobo expulso do palácio real. (WELSFORD, 1961, p. 177-178). Também aqui, de acordo com Welsford (1961, p. 180), o bobo provavelmente não agia apenas em seu nome; acostumado a servir de bode expiatório, seu destempero dava vazão a uma antipatia longamente cultivada entre seus contemporâneos e os bispos.

---

[6] No original, trecho completo: "For the theme of the *sottie* is the universal sway of Mother Folly, the form of the *sottie* is the roll-call of all the different types of fool, the *dénouement* of the *sottie* is the reduction of all the apparently divergent classes of humanity to one single type: the man in cap and bells" (WELSFORD, 1961, p. 218).

[7] No original: "Great praise be given to God, and little laud to the devil" (WELSFORD, 1961, p. 177).

O caso de Archie marca o fim de uma era de uso da derrisão como estratégia política pelas cortes europeias. A aliança das monarquias e da Igreja em torno da ideia do direito divino dos reis não poderia se dar ao luxo da contradição – para prejuízo da razão reinante. “(...) o monarca que pode, sem rir, comparar-se ao sol é muito sério para ser sensato” (MINOIS, 2003, p. 232). Do final do século XVII em diante, os bobos da corte passaram a revirar os palcos da imaginação.

Cap. 2 – Os bobos de Shakespeare

This fellow’s wise enough to play the fool…
Viola, “Twelfth Night”

Poucas obras foram capazes de refletir tão bem o espírito da transição da Idade Média para a Idade Moderna quanto *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam. Nesse ensaio crítico escrito em 1509, sob a inspiração das chamadas *sotties*, a própria Mãe Louca toma a palavra para criticar a extravagância das instituições monárquicas, religiosas e escolásticas e para

afirmar sua superioridade diante das outras entidades que regem o comportamento dos seres humanos. De acordo com o texto (ROTTERDAM, 2012, p. 22-23), o verdadeiro saber é a Loucura, assim como é ela a fonte das ilusões que tornam a vida possível.

Pois, diferentemente dos dramaturgos do seu tempo, William Shakespeare rendeu à deusa da Loucura as mais portentosas homenagens. Na virada do século XVI para o XVII, em plena guinada conservadora nos costumes europeus e na ressaca dos conflitos religiosos na Inglaterra, bobos da corte eram considerados figuras menores no teatro, herdeiras das festas populares, às quais eram destinadas as piadas grotescas que agradavam as *groundlings*, o povo que acompanhava as apresentações sentado no chão. “Os mais experenciados críticos e poetas teriam abolido o bobo de uma vez. Seu papel declina conforme o drama avança” (BRADLEY, 1991, p. 286, tradução nossa[8]).

Skakespeare, porém, soube aproveitar muito bem o potencial da figura limítrofe dos bobos, elevando-os muito além deles mesmos e transformando-os num símbolo da melhor arte dramática até os nossos dias. Desde as comédias românticas e pastorais, os bobos shakespearianos sempre fizeram bem mais que ocupar os espaços vazios de ação. Touchstone[9], por exemplo, de *Do jeito que você gosta* (“As you like it”, 1599-1600), é o medidor de caráteres, aquele que faz a ponte entre os modos da corte e o universo pastoril, e diante do qual a verdade se revela. “Ele usa sua loucura como disfarce para disparar suas verdades”, diz o Duque (SHAKESPEARE, 2011, p. 123). Para Welsford (1961, p.249), Shakespeare usou Touchstone para dar voz às suas próprias e ácidas críticas às modas literárias que predominavam então.

> TOUCHSTONE
> É uma pena que os bobos não possam falar com sabedoria daquilo que os sábios falam tolamente.
>
> CELIA

[8] No original: “The more learned critics and poets would have abolished the fool altogether. His part declines as the drama advances” (BRADLEY, 1991, p. 286).

[9] *Touchstone* – pedra de toque (geralmente quartzo escuro), usado para avaliar a pureza de metais preciosos (da Wikipedia). De acordo com Lutkus (1998, p. 487), o nome foi provavelmente inspirado no ator Robert Armin, intérprete de alguns dos bobos mais notáveis de Shakespeare, que havia sido aprendiz de ourives.

> Pela minha fé, agora você disse uma verdade. Desde que a pequena sabedoria dos bobos foi silenciada, a pequena tolice dos sábios tem surgido em profusão (SHAKESPEARE, 2011, p. 18).

Já Feste, de *Noite de Reis* (“Twelfth Night”, 1601-1602), o tributo mais direto de Shakespeare à tradição da Festa dos Bobos, é aquele cuja capacidade de ver mais além que as outras personagens vem da ideia de que nada merece ser levado a sério. “Ele não tem observações particularmente profundas a fazer, mas é a encarnação da verdade cômica de que é uma vergonha ser solene demais” (WELSFORD, 1961, p. 252, tradução nossa [10]). De acordo com o crítico A. C. Bradley (1916, p.108), Feste é uma espécie de relíquia do passado: remanescente da corte do pai de Olivia, ele sabe que não conta com a proteção da herdeira e que precisa cuidar de si.

> Tendo, pois, um mundo só seu, e sendo senhor de si mesmo, ele se importa pouco com a sorte. Sua senhora pode despedi-lo; mas, ‘quanto a ser despedido, o verão dará remédio’. Essa “disposição solar” está sempre com ele e espalha sua radiância por toda a cena em que ele se move. E assim nós o amamos (BRADLEY, 1916, p. 107, tradução nossa[11]).

Riso sério

Mas foi na tragédia e no drama que a complexidade do bobo shakespeariano atingiu sua maior força de expressão. Para Georges Minois (2003, p. 313), é nesse território do “[...] reencontro do riso com a morte” (2003, p. 314), o terreno do *grotesco*, que se encontra o riso autêntico. Afinal, observa, a vida é fundamentalmente uma tragédia, não uma comédia. “O ‘verdadeiro’ riso é aquele que vem pontuar esse tecido trágico. O riso é uma reflexão sobre a tragédia; é uma forma de interpretá-la, de ver-lhe o sentido, ou a falta dele” (MINOIS, 2003, p. 313).

---

[10] No original: “[...] he has no particularly profound remarks to make, but is a living embodiment of the comic truth that is it is a pity to be too portentous” (WELSFORD, 1961, p. 252).
[11] No original: “Having thus a world of his own, and being lord of himself, he cares little for Fortune. His mistress may turn him away; but, ‘to be turned away, let summer bear it out’. This ‘sunshine of the breast’ is always with him and spreads its radiance over the whole scene in which he moves. And so we love him.” (BRADLEY, 1916, p. 107).

Jan Kott (2003, p. 130) explica que o grotesco se ocupa das mesmas questões abordadas pelo trágico – a condição humana, o sentido da vida etc. No grotesco, porém, não existe possibilidade de redenção. E, aqui, diz ele, o *palhaço* é a personagem central.

> Num mundo grotesco, não se pode justificar o fracasso por meio de nenhum absoluto, nem atribuir a este a responsabilidade da derrota. O absoluto não é dotado de quaisquer razões últimas; é simplesmente o mais forte. O absoluto é absurdo. Talvez por isso o grotesco utilize com frequência a imagem de um mecanismo acionado que não se pode deter (KOTT, 2003, p. 130).

São grotescos personagens como John Falstaff [12], de *Henrique IV, Parte 1 e Parte 2* (“Henry IV, Part I and Part II”, 1596 e 1597). Falstaff é a encarnação do “riso diabólico” contra o qual se voltaram as autoridades religiosas e políticas na guinada conservadora do final do século XVI. Bêbado, preguiçoso, obeso, fanfarrão, desonesto, ele é um monumento ao terreno, ao corpóreo – aliás, como observa o humorista Ricardo Araújo Pereira (2025, p.117), “[...] a única integridade que lhe interessa é a integridade física”.

> FALSTAFF
>
> [...] é a honra que me incita a avançar. Sim, mas se a honra me levar para o outro mundo, quando eu estiver avançando? E então? Pode a honra encanar uma perna? Não. Ou um braço? Não. Ou suprimir a dor de uma ferida? Não. Nesse caso, a honra não entende de cirurgia? Não. Que é a honra? Uma palavra. Que há nessa palavra, honra? Vento, apenas. Bela apreciação! Quem a possui? O que morreu na quarta-feira. Pode ele senti-la? Não. Ou ouvi-la? Não. Trata-se então de algo insensível? Sim, para os mortos. E não poderá ela viver com os vivos? Não. Por quê? Opõe-se a isso a maledicência. Logo, não quero saber dela: a honra não passa de um escudo de porta de casa de defunto (SHAKESPEARE, 2017, p. 141)

“Covarde por instinto” (SHAKESPEARE, 2017, p. 69), o “grande homem do teatro shakespeareano”, nas palavras de Minois (2003, p. 315) não chegou a vestir o barrete. Seu adorado príncipe Hal jamais tivera a intenção de levá-lo consigo para o palácio. Do ponto de vista do príncipe, a proximidade com Falstaff

---

[12] Bradley (1916, p.110) considera que os bobos de Shakespeare propriamente ditos, “[...] professional jesters attached to a court or house”, eram apenas quatro: Touchstone, Feste, o Bobo de Lear e Lavache, de *Bem está o que bem acaba*, ainda que houvesse outros humoristas e personagens não intencionalmente cômicos de pouca importância (BRADLEY, 1916, p.110). Optei por incluir brevemente Falstaff e Hamlet neste capítulo, no entanto, por considerar que o desenvolvimento dessas personagens ajuda a compreender a complexidade do Bobo de Lear.

era apenas estratégica (PEREIRA, 2025, p. 111), um artifício do futuro rei para surgir “[...] como metal brilhante em fundo escuro” (SHAKESPEARE, 2017, p. 22) quando chegasse sua vez de assumir o trono. Não havia lugar para o bufão em seu mundo. Minois (2003, p. 315) observa que a cena da expulsão de Falstaff da coroação de Hal como Henrique V ilustra o momento histórico de expurgo do riso das esferas dominantes em nome de um ideal clássico de grandeza e nobreza (MINOIS, 2003, p. 315). Ou seja, o próprio declínio dos bobos da corte.

> REI HENRIQUE V
>
> Não te conheço, velho; vai rezar. Como vão mal as cãs num galhofeiro! Muito tempo sonhei com um homem destes, profano e velho, inchado pela orgia; mas, desperto, renego do meu sonho. Diminui o teu corpo, aumenta a graça, deixa a gula; compreende que o sepulcro vai abrir para ti boca três vezes maior que para os outros. Não repliques com uma dessas chalaças de bufão; não presumas que eu seja o que já fui, pois Deus bem sabe — e o mundo há de notá-lo — que me livrei de minha antiga forma e outro tanto farei com os companheiros. Quando ouvires dizer que eu sou o que fui, volta para tornares-te o que foste: tutor e incitador dos meus excessos. Mas até lá, desterro-te, sob pena de morte, como fiz com os outros todos que me descaminhavam, não deixando que a dez milhas de mim eles estejam. (SHAKESPEARE, 2017, p. 125)

A fellow of infinite jest

Mas talvez esteja em *Hamlet* (1599-1600) a melhor pista para entender o que Shakespeare queria nos dizer com os bobos, essa chave de desmontar que Beckett colocaria no centro do palco no século XX. Atormentado pelo fantasma do pai assassinado e pelo imperativo de restaurar sua honra, o príncipe da Dinamarca adia indefinidamente o cumprimento do dever filial recorrendo a “[...] um disfarce grotesco de bufão” (SHAKESPEARE, 2015, p. 80).

Diferentemente do velho pai, símbolo de uma era perdida de coragem e violência, o jovem Hamlet – cujo nome de origem nórdica significa, justamente, *bobo*[13] – é o introspectivo leitor, o filósofo, o amante, o boêmio. Seu instrumento de revelação da verdade não é a espada, mas a arte, e de fato é do teatro que Hamlet faz uso para colocar à prova o rei usurpador. De acordo com Lawrence Flores Pereira (2015, p. 24), esse recurso de duplicação da cena dramática numa segunda cena (*mise en abîme*) cria um “[...] efeito de sobreposição de ficções”

[13] HARRISON, Henry. Surnames of the United Kingdom: A Concise Etymological Dictionary, volumes 1-2. Genealogical Publishing Com, 1969, p. 184-185.

que “[...] reflete o movediço e o incerto das coisas na Dinamarca e da consciência de Hamlet, dividida entre ironia e ação” (PEREIRA, 2015, p. 25).

Além disso, ainda segundo Pereira, ao colocar a ficcionalidade do teatro em evidência (com três séculos de antecedência em relação às vanguardas artísticas do século XX), *Hamlet* aponta para a ideia do *mundo como representação*: a vida humana como um teatro em que papéis pré-determinados são provisoriamente desempenhados. “Essa ideia é apresentada não raro como um sinal do engano que orienta a existência humana, pois ninguém é o que parece ser, pois todos estão ligados à ilusão de seus próprios papéis” (PEREIRA, 2015, p. 26).

Essa espécie de guinada para dentro que Shakespeare opera em *Hamlet* precisa ser entendida à luz das mudanças políticas e culturais que aconteciam na Inglaterra na virada do século XVI para o XVII. De acordo com Eisaman Maus, citado por Pereira (2015, p. 23), as reformas religiosas criaram uma espécie de zona interior de segredo e duplicidade, já que as ideias e crenças não mudaram na velocidade dos decretos. Greenblat (2014, p.10) observou que contribuiram especialmente para a criação dessa zona interior a proibição e o consequente “enterramento forçado” dos rituais católicos relacionados à morte. “Toda a relação entre os vivos e os mortos havia mudado” (GREENBLAT, 2014, p.10).

A passagem do encontro de Hamlet com os coveiros (esses, os palhaços legítimos da peça) no ato V parece ser sintomática dessa mudança de atitude em relação aos mortos. Se, de início, o príncipe se escandaliza com a falta de cerimônia da dupla na organização do cemitério – enquanto cavam tumbas e revolvem ossadas, eles cantam e fazem comentários sarcásticos – , ele termina sendo ainda mais irônico diante do crânio de Yorik, o antigo bobo da corte de Elsinore, alguém que lhe havia servido como uma figura paterna.

> Aqui pendiam os lábios que eu beijei sei lá quantas vezes. E agora, onde estão tuas chacotas, tuas cambalhotas, onde as cantigas, teus lampejos de alegria que faziam os convivas cair na gargalhada? Não há mais ninguém para zombar das tuas caretas? Ficou com o queixo solto! Vá lá, dê uma volta até o quarto de minha dama e lhe diga que, mesmo que ela ponha uma placa grossa de pintura, essa vai ser a sua silhueta no final. Vê se ela ri disso! (SHAKESPEARE, 2015, p. 177)

É curioso notar que o morto mais importante da tragédia, o rei que se recusa a admitir a derrota para a morte e se converte em fantasma a assombrar os vivos, *desaparece* ao longo do texto. O que *aparece*, surgido de dentro da terra, como uma velha lembrança, é o crânio do antigo bobo, em toda sua materialidade de carcaça, de objeto malcheiroso que se pode atirar longe e seguir com a vida.

Poderíamos dizer, então, que há nesses bobos – os de ofício, os de fato e os de artifício – uma profunda autoconsciência irônica, que parecia expressar uma tentativa de Shakespeare de contribuir, disfarçadamente, com as grandes discussões filosóficas de seu tempo - não sem custos pessoais, podemos supor. O crítico A. C. Bradley (1991, p. 287) se permitiu imaginar uma cena em que Shakespeare sai da Mermaid Tavern, em Londres, após ter seus bobos fulminados por colegas dramaturgos como Ben Jonson. Contrariado, ele pensa num modo de convencer a todos de uma vez por todas que o bobo "[...] é da própria essência da vida, que vocês [que o criticam] o conhecem desde sempre, embora só o tenham reconhecido agora" (BRADLEY, 1991, p. 287). Shakespeare decide, então, que a mais trágica de suas tragédias terá um bobo ao lado do rei, "[...] no meio da tempestade e do turbilhão de paixões" (idem). Nasce, assim, o Bobo de Lear.

Capítulo 3 – O Bobo de Lear

Rei Lear costuma ser considerada a obra mais complexa e avassaladora de William Shakespeare[14]. Escrita no pós-*Hamlet*, momento mais ensombrado de sua produção poética, a trajetória do rei tolo e vaidoso reduzido à mendicância após abdicar do trono em favor das filhas aduladoras teria

[14] De acordo com Jan Kott, "Costuma-se comparar *Rei Lear* à Missa em si menor de S.Bach, à Quinta ou à Nona de Beethoven, ao Parsifal de Wagner, ao juízo Final de Michelangelo, ao Purgatório e ao Inferno de Dante." (KOTT, 2003, 125).

deixado incrédulo o público original de Shakespeare, em 1606. Os espectadores do Globe Theatre contavam com um final triunfante, que desse sentido à *via crucis* do protagonista e restaurasse a ordem do mundo. Era o que acontecia nas versões que teriam inspirado o enredo básico (GREENBLAT, 2004, 336) e foi o que aconteceu por quase duzentos anos após a morte de Shakespeare. A adaptação da obra escrita em 1681 por Nahum Tate, que terminava com a volta do rei ao trono e com o casamento de Cordélia e Edgar, foi tão bem digerida pelas plateias que o *Lear* original só começou a voltar aos palcos em meados do século XIX (HELIODORA, 2001, p. 192).

E o que, afinal, tinha o *Lear* de Shakespeare de tão terrível? Bom, para começar, ele tinha um bobo da corte. E não qualquer bobo, mas *o* Bobo, aquele que "[...] fica num lugar à parte – um lugar sagrado" [...] (BRADLEY, 1916, p. 105, tradução nossa)[15] entre os bobos da corte de Shakespeare. Na versão de Nahum Tate, o Bobo de Lear nunca existiu.

Um bobo amargo

Quando chega com seu séquito à casa de Goneril, já despojado da coroa, Lear pergunta insistentemente por seu bobo. Há dias não o vê. O rei está irritado com a falta de cortesia da filha mais velha e seus criados, e parece querer se distrair. "Onde está meu menino, o meu Bobo? Vá tu e chama meu Bobo aqui" (SHAKESPEARE, 2022, p.75). Ao que um dos cavaleiros de sua comitiva finalmente responde, fazendo menção a Cordélia: "Desde que minha jovem senhora foi para a França, majestade, o Bobo anda desconsolado" (Idem, 2022, p.77).

O rei se refere àquele "[...] cujo humor tenta vencer / As feridas em seu coração" (SHAKESPEARE, 2022, p.185) com o carinho que dedicaria a um filho – ou, quem sabe, à preferida e mais jovem de suas filhas. Pelo que o texto indica, havia, de fato, uma proximidade entre as duas personagens, Cordélia e Bobo, que jamais vemos em cena ao mesmo tempo – detalhe que, aliás, despertou a curiosidade de não poucos pesquisadores nos últimos séculos [16].

---

[15] No original, "Lear's Fool stands in a place apart – a sacred place […]" (BRADLEY, 1916, p. 105).

[16] Em artigo na **Shakespeare Quarterly**, Thomas Stroup (1961) apresentou novos argumentos à tese de Alois Brandl (1894) de que os papéis de Cordélia e do Bobo foram interpretados pelo

Uma proximidade compreensível, já que ambos não poupam o rei das verdades amargas. A impertinência do Bobo, porém, é *funcional*, não é passional, como a de Cordélia[17]. E, se Lear se refere ao Bobo com carinho, a recíproca não parece verdadeira: apesar de chamar o amo de "vovô" [18] (*nuncle*), o sátiro já entra em cena disparando toda sorte de sarcasmos para zombar de sua decisão de entregar o reino às filhas sem reservar nada para si mesmo.

> BOBO
> [...]
> Quisera eu ter dois barretes e duas filhas.
>
> LEAR
> Por quê, menino?
>
> BOBO
> Se eu desse a elas todos os meus bens, ainda ficava com os barretes.
>
> (SHAKESPEARE, 2022, p. 81)

O Bobo tem essa prerrogativa. Ele é um ser sem existência própria, existe *em função*. Sequer tem um nome próprio. Seu nome é um ofício, uma generalidade, um gênero. Sobre esse gênero, é Bergson (2018) quem defende a função moralizante do riso de apontar e reprimir "[...] uma certa distração especial dos homens e dos acontecimentos", que por vezes, por sua rigidez e falta de vida, imitariam o automatismo das máquinas (p. 75). No caso da tragédia de Lear, era só pela "mais amarga das sátiras" (HELIODORA, 2001, p. 201) que o rei tolerava ouvir a verdade sobre o erro que havia cometido, sobre sua vaidade, sua insensatez. Kent, seu mais fiel conselheiro, havia tentado, e a ira do rei caíra sobre ele, como havia caído sobre Cordélia.

E, se o Bobo podia dizer a verdade ao rei, isso acontecia porque, segundo Jean Kott (2003), ao contrário de seus outros companheiros de jornada,

---

mesmo ator em 1606 – provavelmente Robert Armin, palhaço que atuava na companhia à época da produção de *Lear* e conhecido por suas múltiplas vozes. Stroup observa, por exemplo, que há um mesmo número de linhas no texto, 357, entre a saída de Cordélia e a entrada do Bobo, e entre a saída final do Bobo e a reentrada de Cordélia – o que indicaria, para o autor, que o mesmo tempo foi reservado nos dois momentos para que o ator pudesse trocar de figurino. Nas notas, Stroup cita vários autores que haviam se manifestado sobre o tema desde o final do século 19 – entre eles Arthur J. Stringer, que em 1897 disse que "o Bobo no *King Lear* de Shakespeare não é ninguém mais que a própria Cordélia".

[18] Na tradução de Rodrigo Lacerda.

ele era capaz de enxergar Lear como homem, de dessacralizá-lo. Assim, para Kott, é o Bobo quem arranca a coroa da cabeça de Lear (p.155). “Para ele, o rei Lear, que se obstina em salvaguardar a ficção de sua majestade, é ridículo. Tanto mais ridículo por ser incapaz de ver que o é” (KOTT, 2003, p. 156).

Toma aqui meu barrete

É interessante notar como, à maneira de um hábil bobo da corte, Shakespeare parece se utilizar do significante *fool* ao longo de todo o texto como uma espécie de chave para operar essa dessacralização mencionada por Kott no universo de *Rei Lear*. Se trocadilhos fazendo uso da palavra abundam nas aparições do Bobo (natural, já que cabe ao bobo apontar o ridículo nos outros), ela, a palavra, também aparece com muita frequência nas falas do próprio rei e de outras personagens. “[...] não me façais de bobo / A ponto de aceitá-lo sem reagir” (SHAKESPEARE, 2022, p.179), implora o rei aos deuses no ato II, cena 4; “Funesto emprego ser o bobo da tristeza, /Ofendendo a si mesmo e aos outros” (idem, 2022, p.257), observa Edgar no ato IV, cena 1; “E tu, bobo moralista, enquanto isso, sentas e choras” (ibidem, 2022, p. 267), dispara Goneril contra o duque de Albany no ato IV, cena 2.

De acordo com Angiuli Aguiar (2023) – para quem a palavra *foolishness*, que significa tanto *tolice* quanto *loucura*, parece sintetizar *Rei Lear* (tanto o personagem quanto a peça) –, o Bobo pode dizer ao rei o que outros não podem justamente devido à sua habilidade no uso da linguagem, habilidade esta que é umas principais marcas do texto. Seu discurso é o da metáfora, do trocadilho, da aparente falta de lógica que “[...] vira a linguagem (e o mundo) dos outros ao avesso para mostrar a verdade oculta: não existem palavras fixas” (AGUIAR, 2023, p. 284).

É nos diálogos do palhaço com Lear que esse jogo de espelhamento (AGUIAR, 2023, p. 284) fica mais evidente.

> BOBO
> [...] Vovô, se me deres um ovo eu te dou duas coroas.
>
> LEAR
> Mas que coroas são essas?
>
> BOBO

> Ora, depois que eu abrir o ovo ao meio e comer o miolo, as duas coroas do ovo. Quando tu partiste tua coroa ao meio, e deste as duas partes, carregaste o teu burro nas costas. Tiveste pouco juízo em tua coroa careca quando cedeste a outra, dourada. Se, ao dizer isso, faço papel de mim mesmo, que o primeiro a enxergar a mesma coisa seja açoitado.
>
> [cantando]
>
> *Bobos decaem por aí afora,*
> *Pois todo sábio é palermão;*
> *O antigo esperto agora chora,*
> *Vil macaco de imitação.*
>
> (SHAKESPEARE, 2022, p. 87).

É como se ele, Bobo, portador do significante *fool* enquanto função que nomeia, e nomeia desconsiderando o indivíduo, o próprio (o *trágico*), lançasse o nome de volta àquele que o nomeou. Como se o nome *fool* fosse uma bola, um chapéu, um *barrete*. Ao fazer isso, ele parece lembrar ao rei que aquilo que lhe era próprio – seu nome, seu reino, sua razão – já não têm a menor importância. Talvez nunca tivessem tido.

> Para Lear, a perda do reino é a perda de sua identidade: autoexilado de sua realeza, deixa de ser rei para tornar-se nada (‘*nothing*’), põe-se fora daqueles atributos que garantem sua posição de poder e, assim, junta-se àqueles que estão às margens do mundo civilizado: os tolos e os loucos, os ‘*fools*’. Estar fora, porém, entendemos, pode tanto significar estar abaixo como estar acima da esfera do civilizado: o louco natural, no qual Lear se converte, está abaixo, pois não detém a articulação linguística do homem racional; por outro lado, o louco artificial, o próprio Bobo na peça, em certo sentido encontra-se por artifício próprio acima daquela, não por lhe faltar o manejo com as palavras, mas por dominá-las excepcionalmente, o que lhe permite transitar entre diferentes esferas e papeis sociais (AGUIAR, 2023, p. 277).

Este grande palco de bobos

Bradley chama a atenção para o tom pessimista do texto em relação à condição humana, reforçado, segundo ele, pela incessante referência a animais e pela semelhança entre eles e os homens (p.244). “É certamente o retrato mais terrível que Shakespeare pintou do mundo. Em nenhuma outra de suas tragédias a humanidade aparece mais lamentavelmente fraca ou mais

desesperançosamente má" (BRADLEY, 1991, p. 252, tradução nossa). [19] Para Jan Kott, só o teatro do absurdo do século XX, com sua representação do grotesco, foi capaz de incorporar essa "crueldade filosófica" (KOTT, 2003, p. 128) de *Rei Lear*, que era, a seu ver, a crueldade do mundo em que Shakespeare vivia.

Na análise de Kott, a saída do Bobo de cena ao final do terceiro ato acontece porque o próprio rei passou pela "escola de filosofia dos loucos" (157). Logo, o Bobo, depois de cumprir seu papel *didático* (AGUIAR, 2023, p. 284), não seria mais necessário. De fato, as falas e o comportamento de Lear ao final do ato IV fazem crer que a tempestade o lançou num outro palco, numa dimensão de deslocamento semelhante à que vivia seu *menino*. Aguiar (2023, p. 284), aliás, observa que o Bobo desempenha para Lear, no universo do discurso, o mesmo papel disruptivo que a tempestade no universo das forças naturais.

> LEAR
> [...]
> Vil oficial de justiça, detém a mão sangrenta!
> Por que chicoteias a puta? Esfola tuas próprias costas;
> Sentes um desejo ardente de usá-la
> Para aquilo por que a chicoteias. O usurário enforca o vigarista.
> Através de farrapos, pequenos vícios aparecem,
> Togas e mantos de pele a tudo escondem. Cobre o pecado de ouro,
> E a forte lança da justiça se parte, inofensiva;
> Vista-o com andrajos, e o caniço de um pigmeu irá espetá-lo.
> Ninguém tem culpa, ninguém, eu digo, ninguém; respondo por todos.
>
> (SHAKESPEARE, 2022, p. 309)

Do rei ao homem

Bárbara Heliodora (2001), porém, tem uma outra visão sobre o papel do Bobo. Isso porque, a seu ver, a trajetória de Lear não é exatamente de queda, como acredita Kott, mas de aprendizado, de *humanização* (p.175). O rei, acostumado a ser obedecido, mimado e aconselhado, no fim da vida seria literalmente obrigado a mudar de posição, o que o tornaria capaz de enxergar seu semelhante (p. 195). Nesse sentido, a autora destaca a importância do

---

[19] No original: "This is certainly the most terrible picture that Shakespeare painted of the world. In no other of his tragedies does humanity appears more pitiably infirm or more hopelessly bad" (BRADLEY, 1991, 252).

encontro de Lear com o falso louco Pobre Tom/Edgar. Nesse momento marcante da obra, em que o monarca retira as próprias vestes para dá-las ao andarilho nu, aconteceria, para Lear, "[...] o reconhecimento final de si mesmo como parte do outro" (HELIODORA, 2001, p.195).

> LEAR
>
> Então o homem não é mais que isso? Olhai bem para ele [...]. Tu és a coisa em si. O homem sem luxos não é mais que esse este animal pobre, nu e bípede como tu.

Para Heliodora, é o choque causado pela crueza do desamparo de Pobre Tom/Edgar que marca o rompimento de Lear com a sanidade. Mas esse rompimento acontece em direção ao aprendizado, e não à fuga da realidade. Dessa forma, por sua virtude e dedicação, Edgar funcionaria como um contraponto do Bobo e suas constantes provocações. Mas ambos seriam agentes do processo de conscientização do rei (HELIODORA, 2001, p. 202). Com a diferença de que o Bobo, para a autora, é a *própria* voz da consciência de Lear.

> Se sua função é córica, ela tem o efeito dramático de intensificar a dor de Lear e de precipitar seu processo de conscientização. [...] ele é tão agressivo e violento em relação ao auto desconhecimento que levou Lear ao erro quanto Kent o é contra os outros inimigos do rei [...]. O Bobo desaparece no momento em que Lear se encontra, em meio à tempestade e a loucura; ele vai realmente deitar-se ao meio-dia, com sua missão cumprida (HELIODORA, 2001, p. 201).

A leitura de Heliodora condiz com a percepção de Lawrence D. Green (1972) de que boa parte da densidade psicológica que vemos hoje nas interpretações da personagem Lear deriva da eliminação do Bobo da versão de Nahum Tate, por 150 anos. De acordo com Green, privado das falas do Bobo, o ator que interpretava o rei ganhou autonomia para criar o contexto do personagem a partir de seu universo interior, uma mudança de ênfase que permaneceu após a restauração do texto de Shakespeare (GREEN, 1972, p. 261).

Incompatível

Além das hipóteses mencionadas nesse capítulo, houve outras tentativas de explicar o desaparecimento do Bobo ao final do terceiro ato. Bradley (1991),

por exemplo, defende que o personagem foi escrito para ser interpretado por uma criança de saúde frágil, alguém que não sobreviveria aos tormentos da tempestade, ou que fugiria de medo (BRADLEY, 1991, p. 289).

Houve ainda uma montagem teatral recente (2007) do New London Theatre, posteriormente transformada em filme para TV, dirigida por Trevor Nunn e com o ator Ian Mckellen no papel de Lear, que optou por preencher a "lacuna" deixada por Shakespeare inserindo no texto uma cena em que o Bobo é enforcado. [20]

Qualquer que seja a explicação que se dê para o sumiço do Bobo, por mais ousado que Shakespeare tenha sido ao inserir uma personagem típica das comédias populares na maior tragédia de todos os tempos, parece que o trabalho desse "menino" não poderia passar de um certo limite. "O riso é incompatível com a emoção", já dizia Bergson (p. 97, 2018). No juízo final do último ato, diante de um Lear aniquilado pela dor e pela loucura, o dramaturgo provavelmente sabia que não toleraríamos mais ser lembrados dos erros que ele cometeu (BRADLEY, 1991, p. 258).

Ou quem sabe seu desaparecimento tenha sido apenas aparente. Quem sabe o Bobo continuasse por ali, como força entrópica varrendo tudo, separando as palavras de seus significados, o barrete da loucura sendo jogado de um lado a outro. Quem sabe apenas não fôssemos capazes de distingui-lo, num palco cheio de tolos e loucos.

CONCLUSÃO

Ler Shakespeare é trabalho para uma vida inteira. Começar pela chave do bobo é colocar em evidência a lucidez extrema que tem impedido essa leitura de se esgotar no tempo de sucessivas gerações de pesquisadoras e pesquisadores.

[20] O diretor eliminou, assim, a dubiedade presente na fala de Lear no Ato V, Cena 3, "And my poor fool is hanged" (SHAKESPEARE, 2022, p. 386). Como não existe diferença de gênero no substantivo *fool* no inglês, não é possível saber a que "fool" ele se refere: ao Bobo desaparecido ou a sua filha Cordélia, cujo corpo jazz em seus braços, depois de ser enforcada.

Como lembretes da decrepitude física, intelectual e moral dos homens, os bobos foram domesticados por monarcas que acreditavam, assim, manter a morte – a verdade inescapável – sob controle. Hamlet, a princípio, não ameaçava Cláudio; ele era *apenas* um louco. Em outros tempos, os bobos foram expulsos dos palácios por reis que, como Henrique IV, numa afirmação totalizante de si mesmos, acreditavam poder se opor à verdade da morte. O velho Lear a medir forças com a tempestade bem lembra o jovem Henrique a comparar-se com o sol. Só que, no caso de Lear, o declínio estava instalado, não havia como fugir do bobo – ainda que, aparentemente, ele estivesse de saída. No palco, tudo caminhava para o fim.

É como se, no espírito do *theatrum mundi*, o mundo como representação, Shakespeare fosse repetindo a cada espetáculo uma mesma ideia fixa sobre a condição humana: somos todos, reis ou mendigos, bobos nas mãos do destino. Quanto mais resistimos a essa verdade, mais ridículos nos tornamos no grande palco dos bobos que é a vida. E, se no século XVI Erasmo de Rotterdam fez a Loucura dizer que era ela a verdadeira Sabedoria, Shakespeare, um século depois, fez o Bobo de Lear.

Como foi que Shakespeare conseguiu fazer isso acontecer nos palcos ingleses do início do século XVII? Bom, os bobos costumam ser bem mais astutos que aqueles a quem estão subordinados. Mas, se o são, é justamente por não se levarem a sério demais. Afinal, se o riso louco era a atitude mais sensata diante da precariedade da vida, ele também não sobreviveria à aniquilação. O Bobo de Lear sabia disso. Yorik também.

.....

Essa revisão bibliográfica inicial suscitou uma série de indagações teóricas que não puderam ser levadas adiante no escopo dessa monografia. Por exemplo, sobre as relações entre humor, loucura e morte do ponto de vista da linguagem e da psicanálise. Ou sobre a relação entre performance teatral e performatividade de gênero na representação contemporânea da obra de

Shakespeare. Ao que parece, o bobo vem deixando rastros para todo lado. Seguirei no seu encalço.

REFERÊNCIAS

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

https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/721 Acesso em 24/01/2025

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tr: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Ed HUCITEC; Brasília: Ed UnB, 1987.

BERGSON, Henri. O riso – ensaio sobre o significado do cômico. São Paulo: Edipro, 2018

BÍBLIA. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos. Tradução portuguesa da versão francesa dos originais grego, hebraico e aramaico traduzidos pelos monges beneditinos de Maredsous. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2006.

BRADLEY, A. C. Feste the jester. In: Bloom. H. Bloom´s Shakespeare through the ages: Twelfth Night. New York: Bloom's Literary Criticism, 2008.

BRADLEY, A.C. Shakespearean Tragedy. London: Penguin Books, 1991.

FONSECA, Jorge Manuel Rios da. Escravos e senhores na Lisboa quinhentista. Dissertação de doutoramento em estudos portugueses, na especialidade de Cultura Portuguesa (séculos XV e XVI). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2008.

FOUCAULT, Michel. História da Loucura na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GREEN, Lawrence D. 'Where's my fool?'. Some consequences of the omission of the Fool in Tate's Lear. Studies in English Literature, 1500-1900, Spring, 1972, Vol. 12, No. 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Spring, 1972), pp. 259-274 Disponível em https://www.jstor.org/stable/449893 Acesso em 22/01/2025

GREENBLAT, Stephen. Como Shakespeare se tornou Shakespeare. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HARRISON, Henry. Surnames of the United Kingdom: A Concise Etymological Dictionary, volumes 1-2. Genealogical Publishing Com, 1969, p. 184-185.

HELIODORA, Bárbara. Falando de Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 2001

KOTT, Jan. Rei Lear ou Fim de Partida. In: Shakespeare, nosso contemporâneo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

LUTKUS, Alan. Touchstone. In: JANICK, Vicki. Fools and Jesters in Literature, Art and History. Westport: Greenwood Press, 1998.

MINOIS, G. História do Riso e do Escárnio. Tr: Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

PEREIRA, Lawrence F. Introdução a SHAKESPEARE, W. A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca. Tr: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

PEREIRA, Ricardo Araújo. Coisa que não edifica nem destrói. São Paulo: Tinta da China, 2025.

ROTTERDAM, Erasmo de. Elogio da Loucura. Tr: Paulo Sérgio Brandão. 3ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2008.

SHAKESPEARE, William. A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca. Tr: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SHAKESPEARE, William. Rei Lear. Trad: Rodrigo Lacerda. São Paulo: Editora 34, 2022

_____. Do jeito que você gosta (As you like it). Tr: Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

_____. Henrique IV, Partes I e II. Tr: Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Iba Mendes Editor Digital, 2017. Disponível em https://literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=89174 Acesso em 6 de junho de 2025.

_____. Noite de reis (Twelfth Night). Tr: Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2004.

STROUP, Thomas. Cordelia and the Fool. Shakespeare Quarterly, vol 12, no.2 (Spring, 1961), pp. 127 - 132 Disponível em https://www.jstor.org/stable/2867387 Acesso em 12/12/2024

WELSFORD, Enid. The Fool – His Social and Literary History. New York: Farrar and Rinehart, 1961.