

Filosofia, Letra, Tragédia: A Cena da Tempestade em *Rei Lear*

Nils Goran Skare¹

Resumo: Este artigo analisa a famosa cena da tempestade (Ato III, cena 2) da tragédia *Rei Lear* de Shakespeare à luz de um conceito de personagem construído a partir da teoria psicanalítica de Jacques Lacan. No estudo da cena em questão, notamos como Lear não pode ceder ao conselho do bobo de buscar abrigo, tornando-se, tragicamente, uma forma-rei que se dirige à tempestade, isto é, seu *sinthome*. Essa reflexão nos conduz à existência da filosofia como real, articulação de verdades nos termos de Badiou que pode ter por origem a letra, origem essa que lança luz sobre a tragédia de Lear como: não sendo obra de loucura; de arrependimento pelo que fez, e não pelo que é.

Palavras-chave: *Rei Lear*, filosofia, letra.

Philosophy, Letter, Tragedy: the Scene of the Tempest in *King Lear*

Abstract: This paper analyzes the famous scene of the tempest (Act III, scene 2) of Shakespeare's tragedy *King Lear* under the light of a concept of character built from the psychoanalytic theory of Jacques Lacan. In the study of the scene, we note how Lear cannot give in to the fool's advice of looking for shelter, tragically becoming a king only in form, and who commands the tempest, that is, his *sinthome*. This reflexion takes us to the existence of philosophy as real, an articulation of truths on Badiou's terms, that can have the letter as its origin. This throws some light into the tragedy of Lear as: his not being insane; that his guilt is for what he has done, not for what he is.

Key Words: *King Lear*, philosophy, letter.

1. INTRODUÇÃO

“A tragédia é a representação do Grande Poder e dos impasses do desejo.”

- Alain Badiou, *Pequeno Manual de Inestética*

Qualquer estudo de uma obra teatral se depara com uma encruzilhada: ou nos confrontamos com o texto, como forma em alguma medida petrificada do evento que o teatro é; ou buscamos a compreensão de suas especificidades no *hic et nunc* da realização. Escolhemos a primeira alternativa no caso presente. É no texto teatral que vamos buscar os subsídios para a discussão que se segue, que interessa não só à literatura nem só à psicanálise, mas a uma articulação do que produzem esses dois regimes. Nossa opção pelo texto diz

¹ Editor e tradutor de obras de Strindberg, Akutagawa Ryunosuke e E. E. Cummings.

respeito à nossa investigação da letra, investigação essa que encontra sua forma alegórica na famosa cena da tempestade de *Rei Lear*. É que o teatro encenado tem um brilho mais claro, porém o texto tem um inconsciente mais manuseável.

A situação é conhecida: após se tornar um objeto-abjeto da traição de suas filhas, culpado, o que é mais, de deserdar Cordélia, a filha que lhe era fiel, Lear enfrenta uma tempestade acompanhado somente do bobo da corte. Enraivecido e desesperado, lança suas invectivas aos elementos e, qual rei apenas em forma, desprovido de substância, Lear comanda a intempérie a obedecer seus brados de ira. Isso até que Kent chega e os conduz a um abrigo. Fosse apenas pelo texto, densíssimo, a hermenêutica da cena já se provaria profunda, ao que acresce o simbolismo da situação.

Para haurir essa potência inconsciente do texto, em nossa busca pela letra e seu efeito sobre o sujeito, isto é, naquilo que pela via da linguagem torna real o significante, buscaremos subsídio na teoria lacaniana. É à luz de uma concepção de “personagem” desenvolvida sobre bases da teoria psicanalítica de Jacques Lacan que abordamos a cena em questão.

2. UMA DEFINIÇÃO LACANIANA DE PERSONAGEM

As inovações que Lacan introduziu na psicanálise extrapolam para as discussões filosóficas pela nova maneira de conceber a subjetividade. Essas mudanças de enfoque se cristalizam no elemento do chamado “nó borromeano” que, embora tenha sido mais profundamente desenvolvido nas obras de maturidade de Lacan, constitui possivelmente o melhor ponto de partida para a compreensão de seu pensamento. Suas idéias são nitidamente marcadas por uma preocupação com a representação, e, dentro do paradigma estruturalista (e do racionalismo moderno em geral), busca formalizar *more geometrico* seu discurso. A abstração matemática lidera uma busca pelo rigor. Assim, mais do que uma representação ou modelo, o nó borromeano proposto pelo psicanalista francês seria a própria topologia do sujeito. O Real, o Simbólico e o Imaginário são as três ordens ou registros que se entrelaçam, devendo permanecer unidas. No caso de um dos anéis desse nó se romper, dá-se o esfacelamento psicótico e a precipitação do indivíduo no abismo do autismo. Para evitar que isso aconteça, Lacan verifica, no seu estudo da literatura de James Joyce, a existência de um elo com tal propósito: o *sinthome*, que abordaremos oportunamente.

O Imaginário tem sua formação ligada ao interesse da criança pela sua imagem especular entre os 6 e os 18 meses de idade. É quando ela se percebe como uma totalidade unitária. Seu “corpo despedaçado” (na medida em que a criança não possui total domínio

sobre as partes de seu corpo) é percebido, no espelho, como mais completo do que de fato é (como se pode perceber pelo júbilo com que movimentava descordenadamente seus membros) (LACAN, 1999). Assim, se é o campo da imagem, é o campo da identificação narcísica. Consequentemente, é o lugar do impulso violento, pois o narcisismo envolve sempre a raiva, proveniente da frustração, perante o logro da imagem. É, num dos estalos de Lacan, o lugar da luta de vida e morte decalcada sobre a tópica do senhor e do escravo (da filosofia hegeliana). Para Hegel, a dialética entre o mestre e o escravo envolve uma luta mortal pelo reconhecimento: o senhor, ao arriscar a vida, ganha domínio sobre o escravo; o escravo se vê privado de sua liberdade e obedece o mestre; mas este não pode matar o escravo pois então não haveria quem o reconhecesse como senhor. Essa dialética se traduz, para Lacan, também na relação do filho pequeno com o pai. A solução desse impasse, sob a égide do reconhecimento da Lei, conduz ao Simbólico.

O Simbólico é o reino do Outro, isto é, uma alteridade radical e inassimilável. Na medida em que é arbitrário também, o Simbólico é o espaço da Lei. Não a lei desta ou daquela formação política e histórica, mas a Lei da passagem da natureza para a cultura: o interdito do incesto. Assim, a Lei está inscrita na estrutura da linguagem. A legitimidade se funda numa legalidade primeva (DOUZINAS, 2000). Se é no Simbólico que nasce o desejo da lei, aí nasce também a lei do desejo.

Enquanto desejamos objetos, permanecemos na animalidade. Mas tão logo nosso desejo é mediatizado por outros seres humanos, por aquilo que (achamos que) os outros desejam, então estamos no terreno do simbólico. O desejo humano é o desejo do Outro (LACAN, 2011; KOJÈVE, 2010). Por envolver o desejo, é aqui que reside o inconsciente. Lugar da Lei, o Outro abriga o inconsciente em suas malhas linguísticas. Assim, um dos grandes *insights* de Lacan, como já se tornou famoso, é que o inconsciente é estruturado como linguagem. O Simbólico é como um piano cujas teclas, com seus significantes, compõem a linguagem, e o inconsciente, escondido dentro do armário, são as cordas: para quem ouve só a música, é difícil compreender a articulação entre as teclas e as cordas, mas existe um conhecimento teórico e prático capaz de abarcar essa estrutura, assim como há uma teoria musical e uma técnica do piano.

O Real é aquilo que existe antes e além da linguagem. É verdade que a “realidade” é constituída pela maneira como nossas palavras talham nosso mundo de dentro do Real. Mas este pode retornar sobre o sujeito, causando traumas, psicoses ou a morte. Este registro é, de certa forma, o mais misterioso e elusivo dos três anéis borromeanos. No conto de horror

Berenice, de Edgar Allan Poe, o narrador Egeu, dotado do que chama de “monomania”, tenta descrever os dentes de sua prima e futura esposa:

O bater de uma porta me perturbou e, olhando para cima, vi que minha prima havia deixado o recinto. Mas do encerro confuso do meu cérebro, não tinha, ai de mim! partido e não seria expulso o *espectro* da alvura e visagem dos dentes. Nem uma mancha em suas superfícies – nem uma sombra no esmalte – nem uma arranhadura nas beiradas – mas o período daquele sorriso havia sido suficiente para marcá-los em minha memória. Eu os via *agora* melhor do que os vira *então*. Os dentes! – os dentes! – eles estavam aqui e lá, em todos os lados, à minha frente espalhados; longos, finos, e brancos em excesso, com os pálidos lábios contorcendo-se ao redor, assim qual no exato momento de sua primeira terrível vertigem. (POE, 1990, p. 12)

Aqui estão algumas características do Real: os dentes escapam à verbalização, esgarçam o anteparo fantasmático do narrador, traumatizam-no e enlouquecem-no. Egeu vê os dentes de Berenice em sua singularidade de dente “em-si”, próximo de um encontro com o Real. E, ao mesmo tempo, lhe é impossível diferenciar a sombra do esmalte, da arranhadura na beirada do próprio sorriso. No Real os opostos coincidem, ao contrário do Simbólico, onde os significantes se organizam por oposição (MYERS, 2003).

Se, para Saussure, a unidade mínima da língua era o signo (SAUSSURE, 2003), em Lacan é o significante que produz significado, como uma fábrica. Dois significantes são particularmente importantes na semiótica lacaniana: o significante-fálico e o significante-mestre.

Operando nos três registros, o significante-fálico indica a diferença sexual. Quando da formação do complexo de Édipo, a criança acredita que a mãe dirige seu desejo para um terceiro significante (geralmente o pai), formando um triângulo semiótico: a criança, a mãe e o objeto que a criança acredita que a mãe deseja. Este objeto, ou mais precisamente esse significante, é o significante-fálico. Um exemplo de significante-fálico é a estrelinha de xerife nos filmes de *cowboy*, ou mesmo as capas dos juízes do STF brasileiro, pois são uma insígnia de poder que condensa o domínio sobre um determinado campo sócio-simbólico.

O significante-mestre, por sua vez, é uma fatia do Real que completa certa cadeia significante. Ele não possui sentido, ele é *nonsense*. Mas todo conjunto de significantes possui um significante que, por assim dizer, “tampa” essa determinada cadeia. O significante-mestre é como uma moeda estrangeira que não possui valor econômico, mas que lembra a seu dono sobre uma excursão feita ao exterior, completando a cadeia de recordações da viagem ao materializar uma falta.

O significante-fálico e o significante-mestre se articulam, pela repetição e pela diferença. Isso constitui um ritmo. O ritmo é pré-formal, mas dele emerge uma voz, isto é,

uma interpretação. Dessa voz se forma, também pela repetição e pela diferença, na articulação com o ato, a estrutura do personagem.

Podemos representar esquematicamente a estrutura do ritmo sob a forma de uma tabela. E igualmente com a estrutura do personagem, que é um nível superior ao do ritmo.

Tabela 1 – Estrutura Rítmica

	Significante-Fálico	Significante-Mestre
Repetição	Repetição Fálica	Repetição Mestre
Diferença	Diferença Fálica	Diferença Mestre

Tabela 2 – Estrutura do Personagem

	Voz	Ação
Repetição	Repetição Vocal	Repetição Ativa
Diferença	Diferença Vocal	Diferença Ativa

Quanto à estrutura do personagem, do lado da coluna da voz está a ideologia e do lado da coluna da ação está a narrativa.

Um ato pode ser injusto, perverso ou simplesmente errado, mas não ideo-lógico. Apenas palavras o são: sejam elas palavras ditas, sejam até mesmo palavras apenas pensadas – a voz predica o mundo. E a ideologia é uma predicação imaginária do real.

A narrativa por sua vez, longe de ser simplesmente uma falação qualquer, é uma suspensão do simbólico. O narrador é aquele que, justamente, se destaca do cotidiano e transmite palavras de verdadeira experiência (*Erfahrung*). É alguém que passa sabedoria a outrem (BENJAMIN, 1996). A narrativa é uma predicação simbólica do real.

3. REI LEAR: ATO III, CENA 2

Rei Lear é uma tragédia de William Shakespeare que se baseia em fontes lendárias. Seu personagem-título descende à ruína, trazendo a tragédia para si e seus súditos após dividir seu reino entre as três filhas: duas delas ganham suas partes através da bajulação; e a mais nova, Cordelia, que enfrenta a vaidade do pai, é deserdada. Depois disso, as duas irmãs mais velhas acabam por expulsar o pai de seus domínios. É nesse contexto que se dá uma das cenas mais emblemáticas da peça, e possivelmente de todas as peças shakespearianas, a cena da

tempestade. Nesse ato III, cena 2, o rei Lear, seguido do bobo da corte, enfrenta uma tempestade, bradando aos elementos. Entra então o conde de Kent, que está do lado de Lear e de Cordelia (embora tivesse sido banido junto com esta), para conduzir o rei deposto a um abrigo. É uma cena breve mas alegórica e para compreender melhor seu sentido é preciso primeiramente que examinemos o ritmo de cada um desses personagens.

Localizar o significante-fálico de cada um deles não é difícil, pois é constituído pela própria designação dramática dentro da ficção da peça, pelo que se lê na *dramatis personae*. O significante-fálico de Lear é “rei”; do bobo é, justamente, “bobo”; e de Kent, é “nobre”.

Quanto ao significante-mestre de Lear, podemos localizá-lo nestes dois versos: “Quanto a mim sou mais vítima de culpa / do que mesmo culpado. [I am a man more sinned against than sinning]” (SHAKESPEARE, 2008, p. 692; tradução de Carlos Alberto Nunes). Tomando “culpa” por significante-mestre, podemos traçar o seguinte ritmo com sua voz correspondente.

Tabela 3 – Ritmo de Lear

	Rei	Culpado
Repetição	Sucessão	Perseguição
Diferença	Plebeu	Pena

Diremos que a voz que emerge a partir deste ritmo é de castigo.

Quanto ao significante-mestre do bobo, podemos localizá-lo no ato (narrativo) da “profecia” que executa após Kent e Lear saírem de cena, e antes dele mesmo se retirar.

Tabela 4 – Ritmo do Bobo

	Bobo	Profecia
Repetição	Loucura	Revelação
Diferença	Sábio	Passado

Diremos que a voz que emerge a partir deste ritmo é de discernimento.

Quanto ao significante-mestre de Kent, podemos localizá-lo no seguinte verso: “(...) Recolhei-vos a ela / enquanto eu volto àquela casa dura / mais dura do que as pedras de que é feita (...)” (SHAKESPEARE, 2008, p. 692; tradução Carlos Alberto Nunes).

Tabela 5 – Ritmo de Kent

	Nobre	Dura
Repetição	Corte	Inquebrável

Diferença	Plebeu	Tenro
------------------	--------	-------

Diremos, a partir deste ritmo, que a voz de Kent é compassiva.

Traçamos agora a estrutura do personagem para Lear, o bobo e Kent.

Tabela 6 – Personagem de Lear

	Castigo	Ação
Repetição	Raiva	Invocar
Diferença	Vergonha	Abrigar-se

Diremos que a ação de Lear é de expôr.

Tabela 7 – Personagem do Bobo

	Discernimento	Ação
Repetição	Abrigar	Zombar
Diferença	Estupidez	Profetizar

Diremos que a ação do bobo é, também, de expôr.

Tabela 8 – Personagem de Kent

	Compassivo	Ação
Repetição	Abrigar	Aconselhar
Diferença	Firmeza	Apiedar

Diremos que a ação de Kent é de auxiliar.

Notamos que tanto o rei quanto o bobo estão expondo: o primeiro coloca em evidência a ingratidão de suas filhas; o segundo, a insensatez do rei e do mundo que ruma ao caos.

Notamos igualmente que tanto a repetição vocal do bobo quanto de Kent são em prol de que se busque um abrigo; contudo, o que se traduz em Kent numa firmeza em conduzir o rei para o abrigo, no bobo não passa de estupidez. Esse mesmo abrigo se encontra, dessa vez no campo da ação, em Lear. A repetição vocal dos coadjuvantes se traduz na ação diferente do protagonista.

O bobo e Kent são personagens contraditórios: um zomba, numa paródia de aconselhamento, onde o outro aconselha de fato, firmemente. A ideologia de toda esta cena poderia ser a da desonra em buscar socorro. E a narrativa, por sua vez, poderia ser da (difícil) tarefa de aconselhar um rei.

Tanto o bobo quanto Kent estão aconselhando o rei, ainda que o primeiro com motejos e o segundo compassivamente. O objeto do conselho é o mesmo: que o rei se abrigue. Contudo o rei não pode aceitar o conselho do bobo (antes da entrada em cena de Kent), mesmo que dotado de alguma sabedoria (afinal, não há mais nada a fazer naquela situação), pois perderia sua dignidade de rei perante o Outro. Um rei não pode aceitar o conselho de um bobo, ao menos não perante o Simbólico. Lear sabe que seu *status* de rei não é ontológico, isto é, compreende que só é um rei na medida em que outros o tomam por rei. Por isso, defendemos que Lear não está louco.

É a tempestade que permite a Lear agir. Na situação em que se encontra, envergonhado e humilhado pelo desdém de suas filhas, o rei deposto não pode se dirigir ao bobo que, na qualidade de único súdito presente – mas igualmente de bobo da corte –, só poderia lhe responder com zombarias. Não há majestade em se altercar com um bobo, a única dignidade que resta ao rei é comandar os elementos. É por isso que a cena é tão patética: porque não resta mais ninguém sobre quem Lear governa, resta-lhe ser uma forma de rei, uma forma régia sem substância humana. A tempestade é o *sinthome* de Lear. É ela que impede o personagem de desmontar com o rompimento do nó borromeano.

A tese deste artigo consiste no seguinte: a filosofia é real.

4. FILOSOFIA, LETRA, TRAGÉDIA

Quando defendemos que a filosofia é real, dizemos, antes de mais nada, que existe algo chamado filosofia, e que ela constitui uma prática, ou um procedimento, ou um discurso cuja existência é real. A filosofia é um conjunto não-vazio e real.

O movimento forçado sobre o rei Lear – de obrigá-lo a lançar invectivas aos elementos, de dirigir-se à tempestade, de interpelar a Natureza como sujeito (e nisso consistiria sua “loucura” aparente) – conduz, como sustentamos, a uma estrutura filosófica. O rei Lear rejeita o sofista (o bobo); e, ponto importante, tenta articular a verdade natural com a verdade humana.

O expediente à idéia de verdade não é algo que se dá no sentido de um subterfúgio, ou de um truque, ou de uma terminologia, mas, antes, é uma tática explícita e às claras por meio da qual a filosofia se funda (sobre a rocha do Real). Sempre que a *petitio princeps* da filosofia é invocada, é a essa qualidade de articulação entre verdades que é preciso remeter. A filosofia não gera verdades, mas as articula.

“No vazio aberto pela lacuna ou intervalo de duas ficções, a filosofia *apreende* as verdades. Essa apreensão é seu ato. Através deste ato, a filosofia declara que há verdades, e faz com que o pensamento seja apreendido por esse ‘há’. Essa apreensão pelo ato atesta a unidade do pensamento.” (BADIOU, 1992, p. 79 – grifos no original)

O pós-modernismo em geral, com seu relativismo e declaração de guerra à idéia de verdade, desacreditaria de uma definição dessas, tal qual a propomos. Tudo não passaria de jogos textuais (Wittgenstein) ou ficções construídas entre poderes e saberes (Foucault). Os sofistas, contra os quais a filosofia se opõe por definição, são esses para os quais:

“(…) a oposição fundamental não é entre verdade e erro ou errância, mas entre palavra e silêncio, entre o que pode ser dito e o que é impossível de dizer. Ou entre os enunciados providos de sentido e os que são desprovidos. Olhando bem, o que se apresenta como a filosofia mais contemporânea é uma poderosa sofisticada.” (BADIOU, 1992, p. 60)

É claro que a filosofia não fala no tom da revelação. Contudo, se ela é real, então conduz a práticas bem concretas; certas práticas concretas podem ser explicadas em termos filosóficos: mas daí não se conclui que a filosofia compreende o real – antes, mais humildemente, o filósofo realiza sua compreensão ao articular as verdades e remetê-las à idéia de verdade, ao Ideal.

“A filosofia é uma construção do pensamento onde se proclama, *contra a sofisticada*, que há verdades. Mas essa proclamação central supõe uma categoria propriamente filosófica, que é aquela *da Verdade*. Através dessa categoria se diz tanto que ‘há’ verdades, e a *compossibilidade* de sua pluralidade, que ela acolhe e abriga. A Verdade designa simultaneamente um estado plural de coisas (há verdades heterogêneas) e a unidade do pensamento.” (BADIOU, 1992, p. 65 – grifos no original).

O espaço da literatura, como regime detentor de verdades próprias, é um espaço obviamente filosófico, na medida em que gera verdades que podem ser articuladas pela filosofia (como dissemos previamente, a filosofia ela mesma não produz verdades).

Ora, a instância do real na literatura é a letra. “Nós designamos por letra esse suporte material que o discurso concreto empresta à linguagem.” (LACAN, 2011, p.225) A letra é a unidade mínima material que compõe a literatura. Mas a letra também compõe a linguagem. Ou, melhor dizendo, o inconsciente é estruturado como linguagem e a letra é realmente formadora da linguagem. A letra é o real do inconsciente. Se a literatura é um regime artístico de verdades, então a letra produz as verdades desse regime.

Não podemos dizer que a filosofia possa partir de palavras, na medida em que isso levanta uma série de dificuldades, em especial quanto à expulsão da verdade no discurso pela sofisticada. Contudo, é correto afirmar que a filosofia pode ter a letra por origem. Explicitamos esse ponto com relação à peça que discutimos.

Localizamos o significante-mestre da cena da tempestade em *Rei Lear* nesta frase (recorremos, agora, ao original em inglês):

I am a man more sinned against than sinning. (SHAKESPEARE, 1993, p. 131)

O significante-mestre é o caminho para o real, e conseqüentemente para a letra. No estado em que encontramos a frase, destacamos algumas das letras:

I Am A MAn MOrE sinnEd AgAinst tHan sinning.

Com as quais formamos a palavra “homem”. Agora jogamos com estas letras: o termo correto nos parece ser “jogo” mesmo, no sentido tanto do lúdico quanto do azar. E formamos uma outra palavra “dentro” da qual está “homem”: “HOuvEraM”. Por fim traduzimos à letra o verso desta forma:

“Sou um homem, houveram-me mais os pecados do que o pecar.”

Um asserção certamente muito produtiva no contexto desta discussão. Essa formulação, essa verdade literária pode ser articulada filosoficamente desta forma: se a ética da psicanálise consiste em não abrir mão do seu desejo (Lacan), então ao herói trágico cabem-lhe mais os pecados do que o pecar, mais o culpado do que o culpar. Não se pode dizer: “sou culpado porque peço” e, nisso Lear nos esclarece, somos sempre e somente culpados pelos nossos pecados, e não porque pecamos. Há no trágico o princípio da inocência, ou, como se poderia dizer em termos religiosos, da redenção. Aqui, são os feitos que se voltam contra seu autor, não ele mesmo. O herói trágico diz (junto com Antígona): “não abro mão do meu desejo.” Nesse sentido, Shakespeare desloca “desejar” de “pecar”.

Assim, sabemos que Lear é afligido pelo que fez, mas não pelo que é.

5. CONCLUSÃO

O rei Lear desespera. Suas próprias filhas se voltaram contra ele, e é tomado pelo remorso de ter expulsado injustamente aquela que lhe nutria afeição sincera. Lear não fez simplesmente algo sem sentido: ele cometeu um erro ao dividir o reino, ao afastar Cordélia e ceder às filhas bajuladoras. Um erro tão grande que colocará seu reino em guerra, em caos. Mas há algum desejo no rei de que ele não abre mão. O objeto-causa desse desejo, isso a que Lacan dá a formulação algébrica de *objet petit a*, ou simplesmente *a*, está inserido dentro de uma estrutura de fantasia. A narrativa do dirigir-se aos elementos (a suspensão na “coluna da ação” do personagem régio) é portanto fantasmática, pois traz o sujeito em relação ao objeto.

Mas Lear está no limite. Não lhe sobrou nada, exceto um “semblante” de realeza que procura sustentar. E o encontro de sua mínima impotência de homem atraído com sua

máxima pujância de rei respeitado o conduzem a uma escolha forçada. Seria essa sua liberdade? Vamos tomar um desvio dessa linha de raciocínio e recorrer a uma analogia que encerra uma conclusão.

Dentro de um avião, há pelo menos três regimes distintos. Em primeiro lugar, há as telas e as revistas com informações sobre segurança no vôo, publicidades, entretenimento para o viajante, bem como todos os instrumentos variados e delicados que medem e orientam a trajetória. Em segundo lugar, há o espaço das pessoas, propriamente dito, com suas interrelações entre os passageiros, que conversam, ou hierarquicamente com os comissários e comissárias. Em terceiro lugar, há o lado de fora, o espaço vazio e ilimitado dos ares. Essa nossa imagem divide nitidamente o nó borromeano: Imaginário em primeiro lugar (o reino das imagens), o Simbólico em segundo lugar (o reino da linguagem e da Lei) e o Real em terceiro lugar (o inabarcável, de dentro do qual se talha a realidade onde vive a subjetividade humana).

A Letra faz voar.

A arte, como regime produtor de verdades, permite ao filósofo compor sua prática, ou seu procedimento, ou seu discurso, e na investigação da liberdade pode-se encontrar a liberdade da investigação. O movimento de Lear é profundamente filosófico: de uma filosofia ciente do perigo, ciente de que o nó borromeano pode se romper e que seu risco é a loucura. Mas Lear é heróico, justamente por ir em direção a seu destino. Não há, nem pode haver, filosofia sem tempestade, nem tempestade sem risco. Mas é o risco que traça a letra – essa que faz voar – que torna a filosofia possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, Alain. *Conditions*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à Leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

LACAN, Jacques. O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu. In: ZIZEK, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MYERS, Tony. *Slavoj Žižek*. London: Routledge, 2003.

POE, Edgar A. *Sixty-seven Tales*. New York: Gramercy Books, 1990.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Tragédias: teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. [Tradução: Carlos Alberto Nunes].

SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of King Lear*. New York: Washington Square Press, 1993.

Recebido em 19 de maio de 2011. Aprovado em 22 de julho de 2011.