

WILLIAM
SHAKESPEARE

Rei Lear

Tradução e notas de
LAWRENCE FLORES PEREIRA

Introdução de
LAWRENCE FLORES PEREIRA
E KATHRIN HOLZERMAYR ROSENFELD



COMPANHIA DAS LETRAS



COMPANHIA DAS LETRAS

REI LEAR

WILLIAM SHAKESPEARE nasceu em Stratford-upon-Avon, em 1564, filho de um comerciante bem-sucedido. Casou-se aos dezoito anos com Anne Hathaway, com quem teve três filhos. Estabelecido em Londres durante o reinado de Elizabeth I, produziria o grosso de sua obra — tragédias e comédias, além de um conjunto de sonetos — entre os anos 1590 e 1613. É universalmente reconhecido como o maior dramaturgo de todos os tempos graças a peças como *Macbeth*, *Ricardo III*, *Otelo*, *Rei Lear*, entre outras. Suas peças investigam, expõem e aprofundam as motivações, os desejos, as ambições políticas e as mentiras que contamos para os outros e para nós mesmos — sem esquecer muitas vezes o lado cômico e patético da existência humana. Exausto, retornou à sua cidade natal por volta do ano de 1613, onde morreria, aos 51 anos, em 1616.

LAWRENCE FLORES PEREIRA é professor da Universidade Federal de Santa Maria (RS). É pós-doutor e professor pesquisador do Massachusetts Center for Renaissance Studies, na Universidade de Massachusetts, Amherst. Suas publicações incluem um livro de poemas, *Engano especular* (sob o pseudônimo Lawrence Salaberry), e inúmeras traduções poéticas: *Antígona*, de Sófocles, poesia barroca francesa, Charles Baudelaire, T.S. Eliot, e *Hamlet* e *Otelo*, de Shakespeare. É organizador de uma série de volumes sobre a literatura dos séculos XVI e XVII e editor da revista acadêmica *Philia&Filia* (em parceria com Kathrin Holzermayr Rosenfield).

KATHRIN HOLZERMAYR ROSENFELD é professora titular de filosofia e literatura na UFRGS, autora de vários livros sobre literatura, filosofia e arte. Aborda com perspectivas filosóficas, antropológicas e psicanalíticas autores de diversas literaturas: Machado de Assis e João Guimarães Rosa, Simões Lopes Neto e Clarice Lispector, Shakespeare, Goethe e J. M. Coetzee, T.S. Eliot, Charles Baudelaire e Sófocles. Seu ensaio *Desenveredando Rosa: A obra de J. G. Rosa* recebeu em 2005 o prêmio Mário de Andrade da Biblioteca Nacional.

Introdução

LAWRENCE FLORES PEREIRA E KATHRIN HOLZERMAYR ROSENFELD

Considerado muitas vezes o ápice da criação dramática de Shakespeare, *Rei Lear* foi para os românticos um exemplo maior do sublime na literatura. Bradley viu nessa tragédia uma figura monumental como as esculturas de Michelangelo, mas duvidou que o excesso de efeitos dramáticos da loucura e do sofrimento pudessem ser representados de fato no palco. O tratamento do lado sombrio da natureza humana, da traição e da crueldade, da miséria e da abjeção, e a ausência de uma redenção consistente, levaram muitos críticos modernos a associar seu espetáculo a criações similares do pessimismo e do absurdo no teatro e na literatura modernos. Marjorie Garber nos lembra que Jan Kott e Maynard Mack vislumbraram ali os horrores da consciência do pós-guerra.¹

Nenhuma peça de Shakespeare foi tão longe na combinação de traços grotescos, fantásticos e violentos, nos contrastes gritantes do humano, do desumano e do inumano evocados em cenas absurdas de efeito estrondoso e de ardis improváveis, que envolvem a mente do leitor numa névoa poderosa. Lido em ritmo rápido, o drama se parece com um emaranhado caótico e terrível. As comparações entre *Rei Lear* e peças do modernismo tardio, como *Esperando Godot* ou ainda *Fim de partida*, de Beckett, fizeram com que muitos a vissem como um precedente para o pessimismo existencialista, contudo é mais provável que Beckett tenha sido um bom leitor de Shakespeare.² Esses elos anacrônicos tecidos pela crítica, interessantes e válidos como novas perspectivas sobre os problemas existenciais de Shakespeare, não raro desviaram a atenção e obscureceram o universo simbólico próprio da peça, as referências religiosas e políticas sobre as quais ela se assenta. Misto único de conflito familiar e história política de divisão de reino, de conto sobre o amor e o ódio entre pais e filhos, talvez mesmo o desenvolvimento de um fragmento contextual problemático das concepções políticas vigentes no início do século XVII inglês, *Rei Lear*, ainda que evoque o niilismo da modernidade, opera com as noções do século XVI e das primeiras décadas do XVII.

Shakespeare não foi o primeiro a tratar da temática do rei lendário Leir, que data do século XII, da *Historia regum Britanniae* [História dos reis da Bretanha], do monge Geoffrey de Monmouth,³ uma história que foi retomada inúmeras vezes, em particular pelos coetâneos de Shakespeare. Raphael Holinshed, na sua obra *Chronicle of England, Scotland and Ireland* [Crônica da Inglaterra, Escócia e Irlanda] (1577-);⁴ contou também a história de Lear, em grande parte baseado em Monmouth. Foi possivelmente uma fonte de Shakespeare para a escrita de *Rei Lear*. De modo geral, essas narrativas, pretensamente históricas, se originaram de contos e lendas antigas de sabor folclórico, e Lear não pode ser considerado uma figura histórica. Outro texto que impactou Shakespeare foi um livro célebre em sua época, o *Mirror for Magistrates* [Espelho para os magistrados],⁵ no qual se encontra também uma história de Cordélia, que aparece ali como um fantasma que conta a sua vida e infortúnios.⁶ Shakespeare também se inspirou no livro II, canto X, do poema épico *The Faerie Queene* [A rainha das fadas] (1590), de Edmund Spenser, no qual aparece uma filha mais nova, Cordélia, que se suicida por enforcamento.⁷

A história de Lear e suas filhas constitui o centro da peça de Shakespeare. No entanto, quando retomamos a história dessa criação, não há nada mais impressionante do que a decisão de Shakespeare de introduzir em sua peça o segundo enredo sobre o destino de Gloucester e de seus dois filhos, Edgar e Edmund, para o qual buscou como fonte a *Arcadia* de Philip Sidney.⁸ Embora tenha seguido de perto a narrativa constante na *Arcadia* sobre o rei da Paflagônia e seus dois filhos, na caracterização do louco Pobre Tom ele se apropriou da linguagem do panfleto satírico, *A Declaration of Egregious Popish Impostures* [Uma apresentação de notórias imposturas papais] (1603), de Samuel Harsnett, que descreve satiricamente os exorcismos católicos na Inglaterra.⁹ Finalmente, por certo conheceu a peça *The True Chronicle History of King Leir and His Three Daughters, Gonorill, Ragan and Cordella* [A verdadeira crônica histórica do rei Leir e suas três filhas, Gonorill, Ragan e Cordella], de autoria desconhecida hoje e que teve impacto em muitas cenas de *Rei Lear*.¹⁰

O que Shakespeare desenvolve das lendas e crônicas históricas em *Rei Lear* é sobretudo a abertura da divisão do reino com nítido sabor folclórico: o velho rei anuncia diante da corte e de suas filhas que pretende dividir seu reino em três, confiando as partes às suas filhas e aos genros que ele declara como “forças mais jovens” e mais aptas a governar, enquanto ele mesmo pretende “rastejar rumo à morte”, renunciando às responsabilidades de sua realeza. No ambivalente ritual de suposta abdicação, pede provas de afeição amorosa às suas filhas como condição para o prêmio da formidável herança. Ainda que para um público moderno essa retirada e renúncia ao poder se pareçam com decisões típicas de um rei ancião, no

mundo de Shakespeare o “grave intento” de Lear (1.1.36) de dividir o seu reino representava um escândalo, e toda a formalidade cerimoniosa do início da peça, uma paródia da noção unitária da realeza medieval, elisabetana e jacobina. Para entender melhor a tensão dramática que Shakespeare conferiu à sua versão, propomos um pequeno desvio por algumas das versões anteriores e pelo contexto histórico.

A DIVISÃO DO REINO

A divisão do reino que dá início à peça é uma alusão velada a um momento político de transformação da Inglaterra. O período entre 1604 e 1607 foi marcado pelas tentativas de James VI e I, rei da Escócia e da Inglaterra, de “convencer o Parlamento a aprovar a união da Escócia e da Inglaterra em uma única nação”.¹¹ É apenas natural que nesse período apareça uma insistente exaltação das virtudes da união e uma idealização de todas as noções e imagens da integridade herdadas do feudalismo centralizador dos Plantagenetas e dos Tudor.

Nesse contexto, a decisão de Lear de fatiar o reino seria uma anomalia inquietante, aventura e aposta no acaso que um monarca prudente deveria evitar. A peça tem, portanto, valor de contraexemplo, encenando ações que um rei *não* deve fazer. James publicara, em 1599, o *Basilikon Doron*,¹² endereçado ao seu filho, príncipe Henry, com conselhos sobre as práticas e os princípios do bem reinar: o maior perigo é a “semente da divisão e da discórdia”, a fragmentação, a desunião e a ruptura, que devem ser evitadas a todo custo. Aconselhava o filho a nunca dividir o reino, mas unificá-lo em torno de si ou de seu herdeiro eleito. Aos outros filhos se entregariam apenas propriedades. Ao expor sua concepção, James recorria à própria tradição bíblica. Abraão não entregara o reino inteiro, unificado, a seu filho Isaac, e não dera aos restantes apenas possessões privadas? Quando James ascende ao trono da Inglaterra, uma edição da obra é publicada com adições que lembravam os leitores ingleses “da divisão dos reinos na história da Bretanha, divisão que levou a séculos de derramamento de sangue e discórdia: tal como aconteceu com essa ilha, pela divisão e transferência aos três filhos de Bruto, Lochrine, Albanact e Camber”.¹³

James estava conjurando a concepção oficial de ordem, que, numa rede complexa de associações, refletia a visão hierárquica de mundo na doutrinação dos Tudor e dos Stuart. Ao evocar a desunião e as lutas “fratricidas” entre as casas de York e Lancaster, lembrava as virtudes da unidade centrada na coroa. Pensava também em termos analógicos. A história presente deveria espelhar a história bíblica e divina. Em *Da união dos reinos da Escócia e Inglaterra*, enfatiza a continuidade ao vincular Estado e família, sobretudo entre rei e patriarca.

Aquilo que Deus ligou, que homem algum o separe. Eu sou o esposo e toda a ilha é minha esposa legítima. Eu sou a cabeça e ela é meu corpo. Eu sou o pastor e ela, meu rebanho. Espero assim que nenhum homem seja tão insensato de pensar que eu, que sou um rei cristão submetido ao Evangelho, poderia ser um polígamo e o marido de duas esposas.¹⁴

A peça de Shakespeare *Rei Lear* foi encenada diante da corte e do rei, tal como nos informa o frontispício da primeira edição in-Quarto, de 1608.

É fascinante imaginar *Rei Lear*, esse espetáculo de rebaixamento do poder monárquico, encenado diante de um rei tão sequioso de suas prerrogativas: o entrelaçamento do papel paterno e patriarcal com conceitos de governança e poder, bem como a convergência inescapável entre noções de *gens* e noções políticas. O contrário estava também implicado: o espetáculo da divisão ou fragmentação do reino que resultava da queda das prerrogativas. Encenações de quedas monárquicas diante de monarcas eram comuns e, pelo menos nominalmente, justificavam-se como exposição de contraexemplos lastimáveis, como alertas ao monarca e guias sobre as faltas potenciais cujas causas deviam ser mostradas para melhor preveni-las. O tema da divisão apareceu em encenações na corte elisabetana já desde a década de 1560. *Gorboduc, or Ferrex and Porrex*, peça composta por Thomas Sackville e Thomas Norton, encenada diante da rainha Elizabeth em 1561, explorava a política real da divisão do reino e suas consequências nefastas em guerras fratricidas. Na peça, a decisão feita pelo rei Gorboduc de dividir o reino entre seus dois filhos, Ferrex e Porrex, é criticada pelos seus conselheiros, do mesmo modo que Kent critica Lear por dividir o reino.¹⁵

Essa questão está esboçada na primeira cena de *Rei Lear*, que nos coloca frente a frente com a liturgia de uma corte aparentemente estável, mas que de chofre cairá na precariedade, ameaçando a paz, sempre frágil na tragédia shakespeariana. A entrada em cena de Lear segue o parâmetro monárquico da cerimônia litúrgica, em que se esperam os discursos previsíveis. Lear, entretanto, entrelaça nesse protocolo público seus afetos pessoais e pouco régios, e sua reação desproporcional à sinceridade de Cordélia transforma o ato litúrgico em uma altercação reveladora do desequilíbrio do chefe da família real.

KING LEIR: A LENDA RACIONALIZADA

Boa parte desses elementos já se encontravam, ainda que de modo sintético e lendário, em antigas versões da história de Lear. Shakespeare resgatou em parte os traços concisos da lenda de Lear constante em Monmouth e em Holinshed, na qual momentos similares ao da primeira cena aparecem. Mais importante, contudo, para

a primeira cena foi a peça já mencionada *The True Chronicle History of King Leir*, que foi encenada em 1594, única peça que, antes de *Rei Lear*, adaptava para o teatro londrino a antiga lenda. O autor daquela obra, ainda hoje indefinido,¹⁶ buscou dar à cena da divisão e do teste de amor uma verossimilhança que Shakespeare dispensou com deliberação, talvez para intensificar o caráter enigmático da peça e da natureza humana. Em *King Leir*, a cena do teste e da divisão é precedida por uma cena em que Leir discute com seu seguidor Skalliger um truque para a divisão do reino que convenceria Cordella a escolher o pretendente predileto do rei. O autor de *King Leir* não apresentava, de início, um Leir descontrolado, mas alguém relativamente racional e dotado de senso de oportunidade política. Leir elabora um plano para dirigir as escolhas de suas filhas.

*LEIR Estou decidido, e agora mesmo a minha mente
Está meditando um súbito estratagema,
Para, num teste, saber qual de minhas filhas me ama mais:
O que, até que eu saiba, não vou descansar.
Isso admitido, quando elas juntas rivalizarem entre elas,
Cada qual tentando exceder-se no amor,
Aí, no momento, eu tomarei Cordella,
E mesmo que ela proteste que me ama mais,
Eu direi, então, filha, satisfaça apenas um pedido meu,
Mostrando que me ama do mesmo modo que suas irmãs,
E aceite um marido que eu mesmo vou cortejar.
Dito isso, ela não poderá negar minha proposta,
Embora (pobre alma) seus sentidos ficarão mudos:
E então eu vou triunfar em minha ação política,
E a unirei a um rei da Bretanha.¹⁷*

O plano faz da divisão uma questão sobretudo política, e o arrazoado desajeitado, mas sutil, não estava de modo algum presente e evidente nas fontes que o autor de *King Leir* deve ter consultado (fontes também de *Rei Lear*), nas quais o elemento arcaico e lendário se deixava ver à clara luz. Tanto a versão medieval de Monmouth como a versão quinhentista de Holinshed da história de Lear são curtas se comparadas aos longos e mais detalhados relatos sobre a vida de reis medievais, cuja historicidade é indubitável e documentada. Sua brevidade é típica da lenda, e não da história.

Ao adaptar história tão simples para o teatro, o autor de *King Leir* percebeu que tinha de dar alguma consistência psicológica à decisão de Leir de submeter Cordella ao teste de amor (*love-trial*). Era necessário tirar seu sabor folclórico ou lendário, ou pelo menos atenuá-lo e dar-lhe certo senso estratégico de planejamento político, mais de acordo com as manhas e artimanhas das novas cortes. Por isso inventou essa

cena de “portas fechadas” em que Leir consulta seu conselheiro sobre seus planos, em uma espécie de ensaio prévio para uma reunião. Por certo há sinais da ansiedade de Leir, que diz que “não pode descansar” até que saiba o tamanho do amor de suas filhas por ele. A colocação é breve, mas tudo parece sob controle. É também um acréscimo sobre o material lendário-historiográfico que não dava explicação para o teste de amor.

O que distingue a abertura de Shakespeare é a menção explícita no discurso oficial de um “grave intento” — alusão dramática que tem algo do lapso freudiano, pois a menção de um segredo sombrio inominável é mais que imprópria para um discurso régio.¹⁸ Funciona no drama como um enigma que a peça deve responder — e Shakespeare atende esse dever com figuras extremamente sinuosas que resistem à interpretação simples e revelam seu sentido com dificuldade até mesmo para a análise erudita. Isso é um traço da peça de modo geral. Nela, os personagens e os dilemas, claros à primeira vista, deslizam não raro do compreensível ao ininteligível. A deploração de Lear que dominará o centro da peça é lamentável, mas é impossível não ver sua dimensão ridícula. E, finalmente, a seriedade é sempre quebrada pelas interferências sábio-jocosas do fabuloso bobo da corte, ou ainda por cenas cheias de artil risonho e comovente, como a do episódio tragicômico de Pobre Tom e Gloucester nos fictícios penhascos de Dover. Shakespeare semeia na peça situações anômalas com grande eficácia teatral, porém mesmo assim inverossímeis, desacelerando o avanço da ação principal.

Shakespeare evitou racionalizar demais as razões e estratégias do seu Lear. A autoconsciência de Leir é inexistente em Lear, que desde o início traz sinais de perturbação — por exemplo, quando usa a fórmula exagerada de “rastejar rumo à morte”. Shakespeare intensifica a irracionalidade de Lear — em particular o seu sentimento de ingratidão e vulnerabilidade, sua fraqueza moral e política: afinal, ele busca se livrar dos fardos da governança, que é o dever do patriarca e do rei, ele inverte os papéis e se tornará o filho de suas filhas, e filho que deve ser cuidado — inversão que leva Goneril e Regan a corrigi-lo como a uma criança malcriada.

O teste de amor de Lear levará a um impasse. Catherine Bates postulou que toda a razão do conflito que se instala na primeira cena se originaria da quebra do protocolo formal pela filha caçula, Cordélia, que Lear pretendia privilegiar em troca de amor e carinho.¹⁹ A ela, sublinha Bates, faltaria o *savoir-faire*. Goneril e Regan respondem, com efeito, em conformidade com o ritual de corte, usando de toda a poesia e decoro possíveis, demonstrando seu treinamento cortesão através de sua anuência ao pedido de Lear. Apenas Cordélia se recusa a atender o ritual — talvez por inabilidade. A leitura de Bates, contudo, calcada demais em contextos, traz problemas, pois um evento dessa qualidade exigiria que Cordélia jogasse o jogo da

corde, o jogo das aparências cortesãs; faltaria a ela justamente aquilo que a define: a sinceridade, a justeza e o decoro. No contexto da peça é claro que as expressões de amor de Goneril e Regan equivalem à eulogia e à adulação do príncipe. Ambas respondem com fórmulas comparativas retóricas. O amor de Goneril é mais terno do que o espaço, a liberdade, está além daquilo que é possível validar, não é menor que a vida. Em prêmio pela sua hiperbólica declaração, Lear lhe reserva o “tanto proporcional” à sua confissão de amor. Goneril não precisa comparar seu apreço senão às mais admiráveis virtudes morais, já que ela é a primeira a falar. A declaração de Regan, por outro lado, apenas faz uma amplificação comparativa àquilo que sua irmã declarara ao seu pai.

*REGAN Do mesmo metal sou feita que a minha irmã,
Tenho o mesmo valor. Na minha pura essência,
Eu a vejo nomear, porém com parcimônia,
O meu veraz amor
(I.I.69-72)*

Lear ditou esse jogo patético às filhas. Logo depois da declaração de Goneril, Cordélia diz num aparte, inaudível para os outros personagens:

*Tenho o mesmo valor. Na minha pura essência...
(I.I.70-1)*

Agora Lear se volta à sua filha predileta, repetindo a pergunta:

*LEAR [...] Agora o nosso júbilo,
A mais jovem, mas não menor no nosso amor,
Que as vinhas de França e o leite de Borgonha
Disputam com ardor, o que vais dizer pra ter
Um terço mais opulento que tuas irmãs ?
(I.I.82-6)*

Mas a resposta traz apenas o *nothing*, o *no thing*, nada e coisa alguma. Único termo que Cordélia parece conseguir pronunciar.

*CORDÉLIA Nada, meu senhor.
LEAR Nada ?
CORDÉLIA Nada.
LEAR Mas nada virá de nada. Fala outra vez.
CORDÉLIA Infeliz que estou, não consigo trazer aos lábios
O que é do coração. Amo Vossa Majestade
De acordo com meus laços, e nem mais nem menos.
(I.I.87-93)*

O nome de Cordélia sugere sua raiz latina, *cor*, *cordis*, coração, o cerne não apenas do sentimento, mas do que há de mais essencial no ser humano. Assim, quando afirma que não consegue “trazer aos lábios o que é do coração”, externa o abismo entre o sentimento autêntico, inexprimível, e as frases buriladas dos cortesãos.

Lear não parece ter a sabedoria do bom monarca, que não se deixa ludibriar pelas lisonjas e tampouco se ofende com uma franqueza singela. O velho Lear não reconhece a sutil ponderação de Cordélia — a virgem que ainda não concluiu seu noivado e que mostra com certa graça sua juventude pura e inexperiente, além da decência e franqueza que sustentam sua honra e valor. Ela se envergonha com as hipérboles vazias e as aparências ocas dos discursos das irmãs e emudece, dizendo que não tem nada a dizer. Se é compreensível para os cortesãos e para o leitor a razão de sua mudez, Lear se irrita sobremaneira e a censura com palavras extremamente rudes: “Mas nada virá de nada”. A réplica não assinala apenas que os privilégios régios têm preço e que Cordélia está sendo convocada a comprar sua opulenta parte com adulação. Na linguagem chula dos homens lascivos da época elisabetana, nada, *no thing*, era também uma referência ao sexo feminino, e irá reaparecer nesse sentido quando Lear amaldiçoa Goneril e lhe deseja a esterilidade.

A resposta seca e sincera de Cordélia — de que ama o pai segundo o seu dever e na proporção adequada que exige seu iminente noivado (o casamento colocará Cordélia sob a tutela do marido, reservando assim ao pai apenas metade de seu amor e seus cuidados) — poderia ser compreendida como ingenuidade, mas também como ágil demonstração de pureza e propriedade, pois essas palavras apontam à assembleia que ela possui todas as qualidades da esposa dócil e virtuosa. O fato de o rei da França a acolher como esposa, mesmo depois de ter sido rejeitada por Lear, não é só um desfecho no estilo conto de fadas, por mais que a cena traga sugestões românticas dessa ordem. Apenas Lear é incapaz de ver o amor, a retidão e a pureza de Cordélia, e, além disso, ele se deixa cair paroxística e flagrantemente em contradição com o bom-tom equânime que se espera de um monarca.

O grave intento de Lear parece estar embutido na sua sorrateira tentativa não menos de abdicar de seu poder, mas de se livrar de suas responsabilidades e deveres. Pois a peça evidencia que ele pretende reinar sobre as filhas, mantendo seu status nas casas para onde elas forem. Em outras palavras, ele apenas desloca seu poder para o âmbito privado, e sua ira contra Cordélia deixa entrever as conotações eróticas dessa estratégia. Em vocabulário freudiano, assume a fantasia megalomaniaca do narcisismo infantil — a miragem da relação fusional com o corpo materno implica que todo desejo será atendido de imediato pelo outro. São essas conotações que expõem Lear em um lugar altamente ambíguo: pelo desejo de afirmação, ele aparece

como um rei armado; pelo ângulo do desvario delirante desse desejo, é também um ser desamparado.

Nesse sentido, é importante notar também que, na boca de Lear, simples palavras tendem a se converter em armas e fatos, como veremos mais adiante quando castiga suas filhas com imprecações, acusando-as de serem feiticeiras, ou quando conjura seu despojamento humano e moral, físico e político — comparando-se ao mais miserável dos miseráveis, a Pobre Tom. Nesse sentido, a rude interpelação de Cordélia também traz as conotações de ameaça, como se Lear estivesse disposto a ameaçar todo o universo (feminino e cósmico) com a infertilidade.

Shakespeare não explicitou as razões e estratégias de seu Lear, deixando o leitor desarmado para entender seus enigmáticos sinais de perturbação inscritos na sua linguagem desde o início. A incomum crueza de seu linguajar contrasta com a sobriedade franca e sincera de Kent, com a cerimônia de Gloucester — e não apenas nas cenas da tempestade, quando a alienação toma conta da sua mente.²⁰ O desequilíbrio se anuncia cedo, por exemplo quando usa a fórmula exagerada de “rastejar rumo à morte”, quando lhe escapa o “grave intento” ou quando censura Cordélia com palavras entre chulas e ameaçadoras. Shakespeare intensificou a irracionalidade de Lear — em particular, o misto de suscetibilidade, ingratidão e vulnerabilidade, que se perfilam aos poucos como fraqueza moral e política: afinal, ele busca se livrar dos fardos da governança, que é o dever do patriarca e do rei, ele inverte os papéis.

Outro aspecto curioso é quão premonitórias dos fatos futuros são algumas palavras no início da peça. Quando Lear publica os dotes de suas filhas, anuncia que vai se “despir” (*divest*) do manto real, dos territórios sob seu mando e dos negócios de Estado e governo. Embora a ideia de se “despir do reino” se pareça com uma simples metáfora, a ideia de desvestimento já tem uma história trágica na obra de Shakespeare (*Ricardo ii*) e na história da realeza britânica. Mas a metáfora se transforma facilmente em um fato. Mais tarde na peça, ele parodiará seu próprio gesto e se despirá de suas roupas numa atitude de *humilitas* cada vez mais extrema, que imita a pobreza e a necessidade dos miseráveis, num primeiro momento com intenções sarcásticas, mas mais tarde com a gravidade assombrosa de quem percebe que de fato perdeu tudo. Fazem parte desse mesmo jogo metafórico sutil as falas de Lear sobre as diferenças, inscritas nos códigos vestimentários, entre o supérfluo e as necessidades humanas mais básicas. Com efeito, ele vai se des-vestir de suas roupas, equiparando-se, no ermo, em meio à vasta tempestade, aos mais depauperados seres que palmilham, esquecidos, os campos da Inglaterra.

Um segundo exemplo desse uso microscópico de palavras premonitórias é a verdadeira disseminação de termos e acontecimentos associados ao nada existencial.

Para além das conotações sexuais e da rápida resposta de Cordélia ao seu pai (“*nothing*”), Shakespeare transforma *nothing*, “nada”, num termo com considerável volume contemplativo, religioso e filosófico, que retorna de modo insistente na peça. Gloucester retruca ao “nada” de Edmund (que finge esconder uma carta que provaria a traição de Edgar) dizendo que “A qualidade do nada não precisa se esconder. Mostre. Vamos, se não é nada, não vou precisar de óculos”. O “nada” aqui evidencia a desconfiança e o destempero de Gloucester, que suspeita e imagina a traição de seu filho legítimo, possivelmente porque ama mais o bastardo Edmund. E o próprio Edmund estimula esse desvario como ágil intrigante, forjando o quase nada de uma carta de Edgar que comprovaria a traição. Manipulado por ele, esse quase nada engendra o desdobramento do ódio em caos e injustiça. Lear e Gloucester, pais sequiosos de lealdade irrestrita, têm ambos pavor do nada, e os signos precursores desse desamparo os lançam em surtos incontroláveis de obsessão investigativa. É uma obsessão semelhante à de Otelo, que também renuncia às provas oculares mais robustas da infidelidade de Desdêmona e abraça, ávido, as ilações de Iago.

Outro exemplo dessa recorrência do “nada” é uma conversa rápida de Kent com o bobo da corte e Lear:

KENT Isso é nada, Bobo.

BOBO Então é igual o fôlego de um advogado que não ganhou honorários — não me pagaram nada... (a Lear) E tu, titio, não sabes do nada fazer nada ?

LEAR Claro que não, rapaz: não há nada que saia do nada.

(I.IV.129-33)

Quando Lear completa o diálogo repetindo a fórmula usada com Cordélia, dizendo que “nada virá de nada”, o termo não é mais que um jogo de palavras que ainda mantém ocultas suas irônicas premonições trágicas. Mas, no fundo, todas essas brincadeiras e sarcasmos já antecipam o “nada” concreto e físico de Lear nas cenas da tempestade. O Bobo ainda dirá que ele é “um bobo e tu, o zero do nada”. O jogo semântico com o termo *nothing* está também no modo como o Bobo se dirige a Lear, chamando-o de *nuncle*, mistura de *non* com *uncle* (“tio-nenhum”), de sonoridade jocosa.

O “nada” de Lear é em primeiro lugar seu medo da morte, e a fuga desse medo traz à tona várias camadas de variantes: a perda da identidade real e patriarcal e a queda no estado de natureza desumano. O termo se metamorfoseará mais claramente nos diálogos com Pobre Tom, quando Lear constata com crueza que teria sido melhor para o jovem que estivesse em um túmulo a viver com seu corpo “descoberto” e ao relento — aqui, religando o tema do desvestimento, do nada e da necessidade humana. Lear se reflete na nudez extrema de Edgar, no seu nada, e

busca ele próprio a nudez. A cena se torna um espetáculo de delírio grotesco. Num átimo, Lear associa Edgar-Pobre Tom a um filósofo a quem ele convida para uma *promenade* filosófica, numa alegoria invertida da miséria de Diógenes. Finalmente, quando Gloucester, já cego, reencontrar o seu rei caído, num ato de humildade ele pede para beijar sua mão, ao que Lear responde:

Vou limpá-la primeiro. Ela cheira à mortalidade.

(IV.VI.138)

O termo *nothing*, que no início parecia ser anódino, mera palavra sarcástica, assume as mais diversas modulações: surge o sentido bíblico e existencial da *vanitas*, que assinala tanto a vaidade como a vacuidade da existência humana; o sentido filosófico e niilista da negação de todos os valores e sentidos; e também a realidade factual do nada: o estar despojado e nu, ameaçado em sua sobrevivência física. Para além da crítica dos vícios da monarquia de seu tempo, Shakespeare explora as oscilações entre ser e não ser, entre existir para o mundo e desaparecer dele, entre uma existência na superfluidade e o estar nu no mundo.

AMOR, ÓDIO E AS FILHAS-MÃES:

A DESTRUIÇÃO DA ORDEM

Exímio psicólogo *avant la lettre*, Shakespeare foi diversas vezes evocado como um precursor da teoria psicanalítica. Há sinais dessa perspicácia psicológica já na primeira cena, que sugerem um elo entre o desamparo (ainda velado) de Lear e seu retorno à infância — e aos desejos que para Freud têm um papel tão importante na vida das crianças e que ressurgem tão frequentemente na senilidade como uma revolta aos sinais precursores da morte. Tornando ambíguo seu lugar na hierarquia das gerações, ele apela a Cordélia, para que seus cuidados de filha-mãe amortecem esse pavor com o obrigatório amor incondicional e a assiduidade incessante, deveres femininos. Nessa peça sem mães, a divisão do reino e a abdicação do velho rei coincidem com a tentativa de Lear de se colocar no lugar de filho de Cordélia — uma espécie de retorno do recalcado, isto é, do desejo de ganhar de volta a “mãe ostensivamente ocluída na peça”.²¹

Lear espera de suas filhas (e em particular de Cordélia) a mesma atenção e retribuição que um filho espera de sua mãe. É o pai que quer ser tratado como filho. As filhas deverão cuidar do pai senil como as mulheres devem cuidar dos brotos preciosos da prole. O próprio Bobo, amargo, dirá a Lear que ele transformou “tuas filhas em mães”, reversão que põe o mais poderoso dos homens na postura vulnerável de uma criança que deseja o amor fusional, mas ao mesmo tempo se

expõe aos avessos dessa forma de amar: aos pavores da dependência absoluta, à possibilidade de aniquilação pela mãe toda-poderosa. Em outras palavras, Shakespeare introduz seu Lear no riquíssimo mundo fantasmático da época elisabetana, nas fantasias paranoicas dos homens desconfiados com os poderes secretos do ventre feminino, torturados pela ideia de estrangulamento e aniquilação nas entranhas da mãe, mas ao mesmo tempo condenados a cobiçar esse poder e desejar a união procriadora com a mulher. A reação descompensada de Lear ao *nothing* de Cordélia é um primeiro surto primitivo que evidencia o trauma e a frustração masculinos que formam o forro de sua fantasia de fusão final com a filha desejada — e com a mãe oclusa e temida.

Ainda na primeira cena, Lear, enfurecido com a resposta de Cordélia, evoca os “arcãos de Hécate” (I.I.III) e a operação das órbitas celestiais, tornando sua própria filha uma estranha, alienando-a, recusando-lhe seus deveres paternos. Com seu impulso de enjeitamento, ele recua a um imaginário primitivo que supostamente legitima sua abjuração da paternidade, como se buscasse punir e compensar o que lhe parece ser perverso e “inatural” em Cordélia. A função de Kent na cena, similar à do estoico Horácio em *Hamlet*, é a de facultar a visão da prudência sóbria, chamando Lear à razão e quase censurando-o pela sua insensatez. Mas o rei já selou seu destino ao investir Cornwall e Albany tanto do território antes destinado a Cordélia como do exercício de poder.

*Eu vos invisto a ambos com o meu poder,
Com a preeminência e todos os grãos efeitos
Próprios da majestade. Quanto a nós, traremos
Junto cem cavaleiros que sustentareis;
E a cada mês, por turnos, vamos residir
Com um de cada vez. Somente guardaremos
O nome e as honras que cabem a um rei. O mando,
Filhos amados, a renda, a execução do resto,
São vossos. E para confirmá-lo partilhai
Entre vós essa coroa.
(I.I.131-40)*

Além do erro, já grave, da divisão do reino (aos olhos dos contemporâneos de Shakespeare) e da entrega do mando, Lear comete um outro que é fatal: como uma criança, ele acredita poder abdicar das responsabilidades do poder, mantendo todo o simbolismo do poder régio — o “nome” (título) e as “adições” (privilégios reais) de um séquito de cem homens a ser sustentado pelas filhas e seus maridos. Para Kent, a insensatez é óbvia. Na versão Folio, ele diz claramente que Lear deve “conservar seu Estado” (seu governo e suas terras) e reconsiderar seu impulso. Defende Cordélia,

assegurando que a estima da filha não é menor. Desde o Medievo a terra e a propriedade — e isso é o que Lear esquece — são o poder factual, embora muitos textos jurídicos acrescentem a justificativa do poder divinamente instituído.²² No texto do in-Quarto, em vez de dizer “reserve thy state” (mantenha seu Estado), Kent diz “reverse thy doom” (reverta sua sentença/ desgraça).²³ Com o realismo de um homem experiente, Kent repara o que há de delirante e infantil na decisão de Lear, censurando a cegueira de um pai possuído por obscuras paixões. O homem sensato busca em vão corrigir um desvario fantasmático do homem demasiadamente humano — defeito passional esse que reencontramos também no segundo enredo da peça, quando Gloucester se deixa levar pelas suas preferências emocionais (e vagamente determinadas pelas suas lembranças eróticas), dando prioridade ao filho bastardo e traidor e banindo seu filho legítimo.

Nesse momento, toda a ordem ritual é destroçada, abrindo espaço para um desvario caótico e primitivo que em breve contaminará os novos governantes — as filhas e seus maridos. Essa queda no primitivismo simbólico é sinalizada pelas imagens que evocam a monstruosidade: Lear invoca o canibalismo mítico de Saturno, que aparece na figura do “bárbaro Cita”, devorando sua própria progênie, muito semelhante às imprecações que aparecem na fala de Otelo, levado à loucura pelas calúnias de Iago sobre a suposta lascívia adúltera de Desdêmona.

No entanto, Lear não entende as consequências de sua atitude. Tendo previamente proclamado que viveria itinerante entre as casas de suas duas filhas, acompanhado de cem homens, ele logo esbarra na recusa de Goneril em aceitar seu séquito de cavaleiros, constituído, segundo ela, de gente “devassa e atrevida”. Lear reage com ironia:

*Quem aqui me conhece ? Este aqui não é Lear.
[...] Quem é que pode aqui me dizer quem eu sou ?
(I.IV.234)*

Lear procura ser sarcástico, negando sua identidade real (que de fato já não existe mais); ainda não percebeu a nova realidade que criou, ao contrário do Bobo, que responde: “A sombra de Lear”, sublinhando que o rei se despojou de todos os seus poderes simbólicos e físicos porque não soube julgar e antecipar o natural ressentimento das filhas menos amadas. Goneril e Regan vão às últimas consequências da nova lógica perversa: começam a ignorar a identidade régia e a autoridade do pai e tratam Lear e seu séquito “amotinado” como criaturas selvagens que o governante tem o dever de restringir. Esse processo de transformação é surpreendentemente rápido e violento, recusando ao velho soberano o tempo de se habituar à sua nova condição, e lança Lear na revolta e na negação louca de sua

impotência. Resta ao Bobo lembrá-lo de sua natureza humana. Ele diz, em certo momento, que gostaria de ser qualquer coisa diferente de um bobo, mas não gostaria de ser Lear: “O teu juízo tu podaste dos dois lados e não ficou nada no meio”. E mais: “Valho mais que tu agora. Sou um bobo e tu, o zero do nada”.

Goneril chega a ponto de lhe pedir, numa frase cheia de contornos irônicos, que “se desquantifique um pouco o vosso séquito”. A mesma Goneril que usava de toda a retórica para adular o rei esquecerá o laço natural que a vincula à autoridade paterna — ou seja, o dever filial de respeito, obediência e amor infalível que a sociedade jacobina exigia dos filhos. Assim que assume o poder e o território que lhe foi concedido, ela faz ouvidos moucos às demandas de Lear, autoriza (ou encoraja) seus servidores a negligenciar o velho rei que, ela sabe, é sequioso de cuidados. Ela o censura pelas suas “piadas”. Em outras palavras, ela o faz entender da maneira mais hostil que ele não é nada além de um velho frívolo que deveria aprender a renunciar aos esforços de exercer a antiga autoridade “que entregou”.

Lear se revolta com a mesma fúria da primeira cena e lança uma maldição, pedindo a esterilidade de sua filha. Nas suas corridas entre uma e outra filha, Lear não descobre seu erro, mas busca uma substituição fácil, quando na verdade as duas irmãs já estão em mútuo acordo, prontas para rejeitar as demandas do velho. Ele não pode contar nem mesmo com Regan, que o recebe com frieza. O que ele vê agora é que Goneril e Regan são feitas de metal duro, frio e cortante. Longe de consolar o pai, atendendo suas justas demandas de respeito à sua dignidade monárquica ou cumprindo o dever filial de lhe mostrar os afetos e cuidados, Regan assume a mesma postura soberana que Goneril já mostrara, tratando Lear como o súdito impotente que ele se tornou num mundo de forças selvagens. No entanto, Lear demora para se desfazer das ilusões e dos caprichos que seu status régio (perdido) lhe garantia no passado. Ainda não compreende que a antiga ordem simbólica sucumbe rapidamente no novo mundo da divisão, dos desejos e ressentimentos caóticos que ele mesmo criou ao dividir o reino. Mas Regan, junto com Goneril, se encarrega de fazer penetrar os novos ensinamentos na mente e no corpo recalcitrante do velho rei. Primeiro ato de sua cruel pedagogia é o drástico questionamento de seu séquito de cem homens — um dos mais importantes símbolos visíveis da relevância de um homem do reino. Com raciocínio displicente, Regan e Goneril, agora reunidas, perguntam se não é possível passar de cem a cinquenta os homens no seu séquito. E, assim, num rápido diálogo, vão diminuindo esses números para vinte e cinco, dez, e depois cinco.

É claro que os “cuidados” de Goneril e Regan não são exatamente os que Lear esperava de sua filha Cordélia. As filhas mais velhas que, num surto sem reflexão, Lear chamará de *unnatural hags*, “feiticeiras perversas” (2.2.279), fazem esforços

para que os maridos e súditos mantenham o velho pai sob controle humilhante, diminuindo ao máximo o aparato régio. Todas essas honrarias, esses rituais e prestígios que proclamam as filhas através de seus gestos e palavras são supérfluos para quem não tem mais força física e poder real.

No início da cena, Regan e Cornwall negam-se a tratar dos apelos de Lear e, quando falam, é apenas para censurá-lo como a uma criança rebelde:

*Ora, o senhor já está velho: a natureza
Em seu corpo está a um passo do extremo marco
De seu confim final. O senhor deveria
Se reger e guiar [...]*
(II.IV.143-6)

Exatamente como uma criança, Lear cai na mais louca encenação do desespero: “Eu suplico de joelhos/ Que me conceda roupa, cama e o de comer”, culminando na constatação: “A velhice é um estorvo”. O mote da necessidade da humanidade nua e reduzida ao desamparo é deveras bizarra na boca de um rei. Regan, no entanto, totalmente insensível, continua sua paródia da antiga simbologia da ordem e do poder perguntando cinicamente se é realmente necessário que Lear tenha mais de um homem no seu séquito — “E por que um?”. A resposta orgulhosa de Lear apenas sublinha sua impotência, por mais que comova no leitor os sentimentos morais:

*LEAR Oh, não julguem a necessidade! Os mendigos
Mais baixos nas coisas mais pobres têm supérfluos.
Não dê à natureza além do necessário,
E eis que a vida humana se iguala à de um bicho;
Tu és uma dama. Se bastasse estar quente
Pra estar deslumbrante...Mas quê? A natureza
Não necessita dessa tua roupa estonteante
Que nem te aquece. Mas quanto à necessidade...
Céus, dai-me paciência, necessito paciência!
Deuses, olhai pra mim, um pobre velho, cheio
De anos, de aflições, em tudo desgraçado:
Se sois vós que aticais a alma dessas filhas
Contra um pai, não deixeis que eu o sofra mansamente;
Dai-me uma fúria nobre e jamais aceiteis
Que as armas das lágrimas femininas manchem
Meu rosto viril. Não, feiticeiras perversas,
Minha vingança contra vocês será tal
Que o mundo inteiro vai... vou fazer tais coisas —
O que serão, não sei, mas hão de ser
O terror do mundo. Acham que vou chorar,
Mas não vou, não vou!*

Eis a reação à lição cínica de Goneril e Regan, materialistas duras, que Lear não quer ouvir. O longo discurso do rei destituído elabora o mote do poder simbólico dos sinais “supérfluos” sobre os quais se apoiava sua realeza, enquanto detinha o poder também físico. São os sinais “supérfluos” que traçam a linha divisória entre o meramente natural e a natureza humana mais elevada, a ponto de que não há ser humano, seja ele o mais pobre e miserável, que não recorra a alguns desses símbolos artificiais: rituais, encenações, objetos emblemáticos e ficções que criam a ordem social e o cosmo da humanidade.

Esse discurso marca a imensa desilusão que Lear foi obrigado a registrar. Ao mesmo tempo, Shakespeare deixa claro que Lear ainda não percebe o grau de sua cegueira: acostumado com a adulação, ele é incapaz de fazer a distinção entre mera lisonja e sinceridade, entre hipocrisia interesseira e afeto cândido, e assim Lear considera-se agora traído por todas as suas filhas.

Reduzido a nada, Lear assume as feições míticas dos fantasmas e numes — aqueles espíritos poderosos das crenças pagãs que exercem um obscuro poder natural do “além”, e sua imitação desses espíritos parece antecipar a própria morte. Amaldiçoa a filha e pede às forças cósmicas que esterilizem Goneril: “Esparge-lhe no útero a árida secura”. Mas o mimetismo de um daimon maligno é apenas uma máscara da impotência. No fundo, Lear se fecha no invólucro protetor do delírio com nítidos traços de uma doença feminina por excelência: a *histerica passio*, que na época era também chamada de “sufocamento pelo ventre materno” (*suffocation of the mother*).²⁴ Informado da humilhante prisão de Kent no tronco no castelo de Regan e Cornwall, Lear exclama

Ah, o meu ventre está subindo e apertando o peito!

Histerica passio, desce, mágoa montante,

Teu lugar é embaixo. [...]

(II.IV.54-6)

Mergulhando nos fantasmas da misoginia renascentista, o rei teme que os aspectos femininos de sua própria persona possam vir à tona, traindo-o e tornando-o prisioneiro do ventre e dos desprezíveis ardis femininos — a sedução, as lágrimas e outras armas do “sexo fraco”.

É desses espectros fantasmáticos que ele foge, buscando, num ato de auto-humilhação enlouquecido, a nudez dos mais baixos mendigos, dos andarilhos desvalidos semelhantes a Edgar, disfarçado de Pobre Tom. Essa fuga inicia com o troar de uma tempestade — Lear parece ouvir as trombetas do Dia Final, do apocalipse do mundo e da procriação. É um dos momentos cruciais da peça, que leva ao caos e aos avessos da ordem. As cenas da tempestade trazem à tona as

ambiguidades e misérias humanas que aparecem, por exemplo, nos diferentes tipos de andarilhos — alter egos de Lear. As feições desses desajustados oscilam entre dois tipos de vagantes. Esses são ora malandros rebeldes, ladrões e assassinos, que se colocaram com deliberação e rebeldia criminosa fora da ordem e do seu lugar na sociedade, ora loucos e possuídos pelos demônios, ou, caso excepcional, o andarilho também pode ser um eremita santo, o piedoso humilde, que abraça a dureza e o infortúnio do mundo inteiro e imita a trajetória sofrida de Cristo.

A procela se desencadeia no exato tempo em que Lear fala de suas lágrimas. O tormento de Lear derrama-se em palavras e lágrimas — aquelas “armas das lágrimas femininas” que Lear procurava reprimir na segunda cena do segundo ato — enquanto chuvas, ventos, raios e trovões desdobram sua agonia num símbolo cósmico. Para marcar a clivagem entre os amparados e os desamparados, Regan, Cornwall e os outros retornam ao abrigo dos aposentos, sem piedade por Lear, que está à mercê da intempérie pessoal e climática. Apenas o fiel Gloucester intercede, em vão, pelo seu antigo senhor.

NATURA NATURANS, ABASTEÇA OS BASTARDOS!

A monstruosidade em Shakespeare está associada à ruptura do “natural” (daquela natureza simbólica que aproxima a humanidade da ordem transcendente de Deus) e traz à tona a perversão “anti ou desnatural”, daquilo que é contrário à natureza. O termo “natureza”, aliás, é o primeiro a surgir na segunda cena de *Rei Lear*. Edmund, o filho bastardo de Gloucester, pronuncia seu solilóquio, cheio de indagações sobre a natureza, o costume, os hábitos da moralidade do mundo, o nascimento, a legitimidade e a baixeza. A natureza, Edmund declara, é sua verdadeira deusa intercessora. Os termos “natural” e “desnatural” aparecem na peça designando ou a conformidade ou o desvio das emanções da natureza, que reverbera a bondade divina; a *natura naturata* segue a necessidade da ordem divina, ao passo que a *natura naturans* se autoconcebe, de modo independente e até amoral, monstruoso. A fala de Edmund, se seguirmos essa lógica, é antinatural — contra a hierarquia da ordem patriarcal, que nega ao bastardo o direito de herança e sucessão.

Mas Edmund, o realista cínico, olha a ordem natural por um outro ângulo: pelo ângulo da força pura e material, que pouco tem a ver com o simbolismo instituído e a ideia do divino: ela é, sim, uma ordem própria. Edmund é um personagem que se assemelha em seus traços a Philip Faulconbridge em *King John* e a Ricardo III, portanto um personagem que recorre à retórica para combater o status quo, que concebe a natureza não como a emanção benéfica inscrita nos costumes e

legitimada através da unção divina. É um novo tipo de natureza, que diz sim ao egoísmo, à deusa promotora da “prosperidade” individual daqueles homens que possuem força e intelecto suficientes para agir e vencer, em contraposição aos privilégios dos filhos legítimos como Edgar, favorecido pelo nascimento como primogênito.

*Tu, Natureza, tu és minha deusa; à tua lei
Meu ofício está preso. Então por que é que eu tenho
Que arcar co'a praga do costume, permitindo
Que os zelos e desvelos das nações me privem?
Porque sou doze ou quatorze luas mais novo
Que meu irmão? Por que bastardo? Por que abjeto?
Se minhas proporções são também compactas,
Mi'a mente, tão gentil, meu talhe, tão real
Quanto o fruto de uma dona casta? Por que nos
Tacham de bastardos, de abjetos? Será que
Quem nasce do viço furtivo da natura
Não tem têmpera mais ardente e consistência
Do que quem vem de uma cama arriada e insípida
Que gera só tribos inteiras de paspalhos,
Forjados entre o sono e a vigília? Pois bem,
Edgar — legítimo! —, vou ficar com tuas terras.
Nosso pai ama Edmund, o bastardo, tanto
Quanto o filho legítimo. Lindo termo, “legítimo”!
Bom, meu legítimo, se eu apressar esta carta
E meu plano grassar, Edmund, o abjeto, vai
Desbancar o legítimo. Eu cresço, eu propago:
Agora, deuses meus, abasteçam os bastardos!*
(I.II.1-22)

A diatribe de Edmund insurge-se contra o “costume”, que o rejeita na condição de bastardo “ilegítimo”, de filho “inatural”. Ele altera a definição idealista de Hooker e de Bacon segundo os quais a natureza é benéfica e partícipe das disposições hierárquicas do mundo, continuidade da razão divina, inspiradora da lealdade, dos costumes e também da ordem.²⁵ Para Edgar, agora, o costume não passa de uma duvidosa convenção humana que é, no entanto, “naturalizada” pela opinião. Aos seus olhos, o bastardo, apesar do nascimento espúrio na visão “das nações”, tem ao seu lado a deusa Natura, que presidiu ao ato seminal. Ele rejeita a convenção preguiçosa das nações, que atrela a (sua) bastardia à baixeza, privando-o das “terras” e da herança que deverão ser entregues apenas ao rebento “natural”, e não ao bastardo inatural. A deusa Natura é favorável à *virtu*, força e valor daqueles concebidos nos fogos da lubricidade criativa. Já o filho legítimo aparece debilitado

pela cópula insípida do casamento — uma traição à natureza viçosa. Natura tem seu bem-amado: promove o físico poderoso, brotado da virilidade ativa e prazerosa, e mesmo o vigor intelectual dessa criatura será o da individualidade triunfante, plena de iniciativa e audácia.

A visão de Edmund do costume replica as indagações influentes acerca do valor intrínseco do “costume” que, por vezes, surgiram em reflexões de escritores do Quinhentos e do Seiscentos. Encontram-se já em Erasmo e desaguam no ensaio antropológico de Montaigne, *De la Coutume et de ne changer aisément une loi reçue*. Montaigne postula que “As leis da consciência, que afirmamos nascer da natureza, nascem do costume” e ele elencará uma plêiade de casos de hábitos incomuns que evidenciam outras formas éticas nos povos de países afastados. A reflexão de Montaigne não traz um ataque simples aos costumes, mas uma sutil reflexão sobre a complexidade humana. Seu ensaio distingue o entendimento culto e intelectual da mecânica que o hábito exerce.²⁶

A tática de Shakespeare, ao apresentar Edmund como personagem bem mais complexo que sua aparência de vilão típico, é explorar as incoerências de seu público, seduzindo-o a se identificar e a mostrar empatia pela autonomia audaciosa desse vilão interessante. Edmund vê o costume com desprezo, preferindo forjar a si mesmo, um novo homem que crê na própria argúcia e força e que está pronto a ludibriar o status quo, sonegando sua intenção, ludibriando e desafiando os valores e hierarquias estabelecidas. É o homem que, como Iago, Ricardo III e tantos outros heróis de Shakespeare, repudia a condição que lhe foi imputada pelo mundo. Seu mundo é um jardim que deve ser administrado segundo as leis do saber empírico, alterado ao sabor das circunstâncias. Personagem assim não poderia senão açular a curiosidade e os desejos secretos do público estratificado dos teatros londrinos. Contra as concepções naturalistas do *estamento* defendidas nas homilias religiosas, ergue-se a paródia dos anti-heróis shakespearianos.

VILANIAS, ASTROLOGIA E UM VELHO LÚBRICO

Sublinhando essas ambivalências, Shakespeare dá peso e importância ao drama-espelho de Gloucester e seus filhos desde o início da peça. Esse subenredo cumpre a função de realçar, de modo torcido, os mesmos erros afetivos e morais da autoridade paterna. Como já vimos, nem Lear, nem Gloucester conseguem controlar seus afetos naturais — as emoções e preferências do coração e do corpo — como demandariam a razão e o dever moral. Portanto desfiguram também seus afetos; como mostram o misto de vergonha, amor e orgulho que Gloucester sente pelo seu filho Edmund e a relação com sua mãe. São esses pendores oblíquos que introduzem

notável cegueira na percepção da realidade, turvando a visão e atrapalhando as escolhas e decisões. A ambivalência ocasiona uma rápida deterioração de toda a rede de relações regradas e leva a um dramático fracasso da ordem patriarcal e monárquica. Quem entra nesse vazio de autoridade são as forças obscuras do ressentimento e da ira — aqueles “graves intentos” que todos os personagens possuem, mas que no caso dos preteridos pela sorte tomam as formas venenosas e vis da inveja, do ciúme e da ira vingativa: Edmund, Goneril e Regan são os desdobramentos shakespearianos do vício e da vilania.

Na cena que se segue ao solilóquio, Edmund logo põe em ação seu plano de conquistar a herança e as terras, aproveitando a chegada de Gloucester, alarmado com os descalabros que acaba de testemunhar na corte.

*Kent, banido ? E França partindo em cólera ?
E o rei saindo à noite ? Privado do mando,
Restrito a uma pensão ? E tudo isso feito
Na picada da espora! Edmund, quais são as novas ?*

Gloucester percebe melhor as falhas alheias do que as próprias: sente que mais nada está garantido depois de o rei aniquilar seu poder e fragmentar seu reino, despojando-se de todo poder real e entregando-o nas mãos de jovens ambiciosos e pouco confiáveis. Nos ouvidos desse pai assolado pelo pavor, Edmund derrama as sementes da desconfiança, criando a ficção do complô de Edgar. Finge estar escondendo uma carta para atrair a atenção e revela — aparentemente a contragosto — uma suposta traição do irmão, como se o fizesse apenas por obrigação e dever filial, quando na verdade arma tudo para se beneficiar com a herança. A carta forjada, ao contrário, põe em questão todo o sistema do poder patriarcal, atribuindo a Edgar o ressentimento e a cobiça que fermentam no coração de Edmund:

Essa política de reverência à idade só traz amargor aos melhores anos de nossa vida, veda o acesso às posses que são nossas, até que, já envelhecidos, não podemos mais desfrutá-las. Começo a ver uma servidão tola e vazia na opressão da vetusta tirania, que governa, não pela força que tem, mas pelo que lhe toleram. Vem até mim, para que possa te falar mais do assunto. Se nosso pai dormisse até que eu o acordasse, gozarias metade de suas rendas para sempre e viverias bem-amado pelo teu irmão. Edgar.

Edmund é o suprassumo do cinismo, que não hesita em escarnecer das crendices das “nações” — e ao mesmo tempo manipulá-las e imitá-las a seu favor. Com a habilidade de um prestidigitador, ele consegue instilar o pânico e a ira de seu pai contra o filho legítimo. A desordem causada pelos pais insensatos recebe dimensões cósmicas e devastadoras no discurso grandiloquente de Gloucester sobre a influência dos astros nos cataclismas que assolam a sociedade e as famílias.

Edmund prontamente zomba da “suprema imbecilidade do mundo”, que culpa os astros pelos próprios erros, e ele se alegra com o sucesso dos próprios feitos ardilosos: “Que escapada notável de um homem putanheiro imputar aos astros sua própria putaria!”. Vilões como Iago, Ricardo III e Edmund brilham pela sua habilidade de adentrar fundo nas fraquezas das figuras aparentemente mais fortes e de manipulá-las segundo os seus interesses.

O arдил continua também em outra cena com Edgar, na qual Edmund se diverte (e diverte o seu público) com um discurso que parodia as credences dos astrólogos amadores típicos da época, fingindo-se diante de Edgar mais ingênuo e convencional do que é:

EDMUND Estou pensando, irmão, em uma predição que li um dia, dessas sobre o que poderia ocorrer depois desses eclipses.

EDGAR Tu te ocupas com essas coisas ?

EDMUND Eu garanto, os efeitos descritos infelizmente estão acontecendo, como aberrações entre o filho e o pai, morte, fome, dissoluções de antigas amizades, divisões no Estado, ameaças e maldições contra o rei e nobres, difidências infundadas, banimento de amigos, dispersão das tropas, rupturas nupciais e sei lá o que mais!

EDGAR Desde quando te tornaste um discípulo da astrologia ?

Shakespeare torna os vilões personagens complexos e interessantes, mas sem perder de vista as dicotomias cristãs e as gradações que levam do bem ao mal. O conjunto dos personagens não é dividido em apenas dois tipos — não há uma divisão clara de monstros e anjos ou de natureza selvagem e divina. Figuras como Goneril, Regan e em particular Edmund — os preteridos, ora em afeto, ora em status — invocam a natureza como força selvagem, mas na sua selvageria aparecem também todos os elos com as falhas alheias que cintilam como possíveis causas e detonadores da maldade. Com isso, Shakespeare evidencia as reflexões de seus contemporâneos, o realismo de pensadores como Maquiavel, cuja teoria política começa a sustentar na observação empírica e realista (sem idealizações metafísicas e escolásticas) as reivindicações de autonomia dos indivíduos impetuosos, que se impõem através da força e da inteligência (muitas vezes maligna, mas, mesmo assim, interessante).

Contra essas forças naturais, os representantes da ordem tradicional parecem ser impotentes. Kent, França, Cordélia, Lear e mesmo Gloucester (os dois últimos, transgressores da ordem que invocam) se reclamam constantemente da outra natureza moral e divina, invocando a fidelidade aos valores tradicionais baseados na ideia de transcendência celestial (a natureza superior e divina) que repudia a infidelidade de Edmund, Goneril e Regan, cujos ímpetos raivosos contradizem a segunda natureza ideal. Lear, em seu primeiro discurso, diz que estenderá sua

generosidade “onde a natureza com mérito o pleitear”, a natureza dos bons sentimentos naturais (filiais) que se confirmarem pelo mérito. Mas a fúria tão repentina de Lear na primeira cena evidencia que ele mesmo fica muito aquém de sua função simbólica como representante da ordem divina.²⁷ Seu pecado são as faltas da criatura mais que natural — a falta de agudeza, paciência e retidão moral que o impede não só de ler os fatos, mas também de ouvir bons conselheiros. Em vez de aceitar a secura de Cordélia como judiciosa (embora inábil) decência, sua raiva o leva a declará-la como antinatureza.

REI LEAR, OS DEUSES,
O SUBSTRATO BÍBLICO E A REDENÇÃO

Em *Rei Lear*, assistimos a uma visão matizada e sutil da maldade e das razões da violência ora física, ora na forma da inteligência artilosa. Mas essa visão evidentemente não anula a tradicional dicotomia cristã que opõe o bem e o mal, colocando como valores supremos o Deus misericordioso e as virtudes do sofrimento redentor de Cristo. Esses vetores se afirmam inclusive contra os elementos míticos e pagãos que sobressaem no desenho da alienação de Lear ou das maldades dos vilões, que introduzem ideias e invocam figuras muito além do âmbito cristão e da esperança de redenção.²⁸

Merece aqui um parêntese o fato de serem *pagãos* os deuses que os personagens da peça invocam, ao contrário do que acontece em *King Lear*, ambientada num mundo claramente cristão.²⁹ No entanto, a paganização tem uma função dramática superficial — a de enfatizar as dimensões do humano e do subumano —, deixando intactas as concepções cristãs, o imaginário bíblico e os filosofemas teológicos dos séculos XVI e XVII — ao contrário do que acontece nas peças romanas como *Antônio e Cleópatra*, *Coriolano* e *Júlio César*, cujas fontes originais da Antiguidade tiveram um impacto real na sua visão histórica. “Por Júpiter”, diz Lear a Kent em certo momento, e Kent lhe responde “Por Juno”. Lear invoca deidades cruéis que brincam com os humanos, na esperança de que essas forças cósmicas venham a reparar os erros do mundo e vingar as humilhações que Lear sofreu.

Com efeito, Shakespeare projeta o sofrimento de Lear também sobre os modelos bíblicos — em particular, as provações de Jó e de Cristo, figuras emblemáticas da esperança e da redenção, e assim reforça o imaginário bíblico no meio da peça. Por muito que o desfecho frustrasse as expectativas de reconciliação definitiva no caso de Lear, essa ideia cristã é confirmada pela salvação de Gloucester pelo seu filho — o filho bom que usa o ardil da imaginação para fingir um “milagre” que produz, mesmo assim, o efeito da graça divina suficiente e eficaz. O subenredo equilibra e

compensa a construção mais exigente do enredo principal, no qual o feliz reencontro entre Lear e Cordélia — que promete um desfecho benéfico de acordo com as narrativas históricas — se transforma em mais uma catástrofe, o assassinato de Cordélia ordenado por Edmund.

Shakespeare, em outras palavras, modula de um modo inovador a imitação dos modelos bíblicos e introduz as formas narrativas redencionistas, quer para confirmá-las, quer talvez para subvertê-las. Ele aproveita e reforça imagens que aparecem também na pictografia renascentista de figuras que desdobram as provações de Jó — os “vagantes”, cuja imagem, de um lado, é calcada em santos ou figuras bíblicas que carregam o sofrimento com paciência, e de outro se confunde com os *vagrants* (pessoas “errantes” e sem lugar fixo) da realidade histórica e da imaginação. Lear aproxima-se do Jó bíblico pelo uso abundante de imprecações e lamentos patéticos e pela imitação da glosa dos velhos patriarcas que tradicionalmente refletem sobre o sentido de seu sofrimento e sobre a insondável vontade divina. Ambos terminam por reconhecer o caráter fugaz da felicidade humana, mas também encontram algum tipo de arrependimento que se traduz, em Jó, no reconhecimento da pobreza, da fugacidade humana, quando é retratado ao final fazendo “penitência no pó e na cinza”. Lear, em gesto de *humilitas* cristão, vê pela primeira vez os sofrimentos dos “pobres coitados, nus”, identificando-se mais tarde com Pobre Tom, esse esfarrapado semelhante aos andarilhos medievais e renascentistas, criaturas vivendo entre a transgressão e a *imitatio Christi* (emulação do sofrimento redentor de Cristo), prontos a se expor às humilhações do mundo.

No entanto, existe uma diferença fundamental entre Jó e Lear. Jó é totalmente inocente, ao passo que Lear é um homem que cometeu graves erros e transgressões: deserdou Cordélia, confiou nas palavras de suas outras duas filhas, dividiu o reino provocando a desordem e o caos, numa trajetória de queda.

O elo bíblico e religioso circunda a peça como uma nebulosa. Mas outra tradição compete com a bíblica e teve igualmente, na sua inepção, teor religioso e admoestativo: os *Espelhos dos príncipes* — obras voltadas à pedagogia de príncipes e homens de Estado. A queda desafortunada de Lear conecta a peça com a longa tradição de escritos que remontam a livros como *De casibus virorum illustrium* [Sobre os destinos dos homens famosos], de Boccaccio, e *Fall of Princes* [A queda dos príncipes], de Lydgate (final do século XIV e início do XV), que descrevem os infortúnios de grandes homens no intuito de advertir os príncipes dos perigos de seu orgulho.³⁰ No entanto, Shakespeare, é claro, não escreveu simplesmente uma peça *exemplar* para ilustrar o destino de homens célebres que caíram no infortúnio, tal como as encontramos na introdução de Boccaccio ao *De casibus*:

*image
not
available*

[...].

(III.IV.III-4)

Imitando Pobre Tom, Lear começa a se desvestir, buscando livrar-se do “supérfluo”, e abraça a miséria numa atitude de humildade plena de teatralidade. O homem agora desvestido, sem roupas, deve sentir que os nervos e os músculos são uma defesa frágil contra as intempéries. Ele é uma coisa, uma presa inerte, talvez um verme, nu, vagaroso, ignóbil e rastejante, um ser que pode ser trucidado a qualquer momento. A figura da *imitatio Christi* é levada às últimas consequências.

Edgar é um mestre da ficção do despojamento encenado também na sua linguagem aparentemente desarticulada: “Quem é que dá algo pro Pobre Tom [...] Tom tá com frio”. Mas em tudo o que diz cintilam verdades inesperadas. Entre o delírio do possuído e a necessidade do homem desnudo, a conversa entre Lear e Edgar é um bizarro diálogo pontuado por lúcidas observações do irônico Bobo: “Esta noite fria vai nos transformar a todos em bobos e loucos”. Junto se ouvem os refrãos insistentes de Edgar, que admoesta os seres humanos a respeitar os pais, repetindo seus adágios como um pregoeiro religioso alucinado. A paródia dos pecados paternos no autorretrato que Pobre Tom faz de si ao falar de seu passado como o de um homem lascivo e um cortesão depravado denuncia, é claro, os pecados de Gloucester, mas talvez também os de Lear:

Um servidor, de mente e coração ufano, que cacheava os cabelos, prendia luvas na boina, servia à lascívia do coração de minha dama, e com ela cometi aquilo que se faz na escuridão. Fiz tantas juras quanto proferi palavras, e as quebrei todas perante a doce face do céu. Era aquele que dormia excogitando luxúrias e acordava para executá-las. Grande amante do vinho, terno amigo dos dados. E, no tocante às mulheres, de longe superei o turco: coração falso, ouvido leviano, mão sanguinária. Um porco na indolência, raposa na astúcia, lobo na cobiça, na fúria um cão, na rapina um leão. Não deixes que o rangido dos sapatos nem o frufu das sedas entreguem teu pobre coração a uma mulher. Mantém os pés longe dos bordéis, as mãos fora dos saíotes, tua pena longe dos livros do usurário, e vai e afronta o malino imundo. O vento frio ainda tá soprando por entre o pirliteiro. [...]

(III.IV.86-102)

A moral desse discurso é confusa apenas em aparência. Ela articula no registro do grotesco e do cômico a crítica dos atos paternos que reduziram os filhos leais a vítimas e transformaram os desleais e traiçoeiros em carrascos.

Já as intervenções do Bobo não são simples válvula de escape cômico no seio da tragédia. Espelho invertido para Lear, sua voz busca trazer Lear de volta à realidade com facécias, ironias e enigmas. Ele, contudo, esbarra na incapacidade de escuta do monarca. As colocações do Bobo, com suas canções alusivas, são sempre extravagantes e enviesadas, indiretas e obscuras, contrastando, em sua jocosidade e

*image
not
available*

não há nenhuma garantia de que não estejam abusando de seu poder. São comparados a cães de guarda que castigam apenas os miseráveis sem poder. Sua comparação entre o agiota e o caloteiro comum é notável: o novo corrupto, com seus novos métodos, não deixa ele próprio de descobrir nas suas virtudes punitivas sua ambição e lascívia.

*LEAR Quando o miserável foge do vira-lata,
Tu tens a soberba imagem da autoridade:
Até um cão, se tem um cargo, é obedecido.
Oficial canalha, detém tua mão sangrenta;
Por que razão açoitas essa prostituta ?
Esfola teu próprio dorso! A mão que flagela
É a mesma que cobiça o corpo que fustiga.
O agiota para a força expede o caloteiro.
Por trás da roupa rota o vicioso aparece,
Mas mantos, peles, joias dissimulam tudo!
Cobre de ouro os pecados, e a forte lança
Da justiça se espedaça e os deixa intactos.
Mas se forem trapos, a vara do pigmeu
Basta para perfurá-los. Não há culpados,
Não, não, nenhum culpado. Eu absolvo: todos!
Ouve o que digo, amigo, pois tenho o poder
De calar a voz do acusador. Vai e arranja
Olhos de vidro, e aí, feito reles político,
Finge estar vendo aquilo que não vês. Agora,
Vamos. Tira minhas botas, força, mais! Isso!*
(IV.VI.163-81)

A mesma loucura que inunda Lear e o faz ver a efemeridade humana leva-o, em cenas anteriores, a inverter jocosamente as instituições. No auge do encontro enfurecido, ele orchestra um pseudojulgamento jocoso, sátira grotesca do sistema de justiça. Lear elege seus juizes: o pobre e insano Pobre Tom, que é descrito como um “juiz togado”, e o próprio Bobo como juiz “colega”, ao passo que Kent, um nobre, se torna um simples “juiz comissionado”. É um julgamento com as formalidades normais, mas a acusada (imaginária), Goneril, não se encontra no lugar, e é substituída por uma banquetta. A justiça, por enquanto, só sabe se afirmar na forma carnavalesca de um julgamento-arremedo que condena as filhas de Lear que gozam, na realidade, de todas as benesses do poder régio. Justamente quando a justiça deve ser feita, ela não passa de um arremedo entre três criaturas pertencentes ao cômico da folatria.

impacto tão violento. Evocando na mente e na imaginação um acontecimento fictício que deveria terminar na morte, ele proclama a incrível sobrevivência de Gloucester como um milagre.

Não falta um traço paródico e quase cínico nessa encenação; mas ao mesmo tempo ela opera como um ritual de passagem que arranca o desesperado velho à melancolia e sinaliza que, agora, depois desse trauma descomunal, ele pode começar uma nova etapa. E, nesse sentido, a paródia um tanto sarcástica é também comovente, um teatro dentro do teatro: metaencenação do funcionamento da imaginação e da ficção.

Pois o espectador não vê nada além de Gloucester e Edgar-Pobre Tom parados em um palco limpo, sem nenhum penhasco representado. A realidade do precipício emerge com a descrição e a arte das palavras — assinalando que todos os bens da humanidade, seus valores e crenças, suas hierarquias sociais e políticas, não passam de ficções eficazes.

GLOUCESTER Quando chegarei ao topo do penhasco ?

EDGAR Nós já estamos subindo. Não sente o esforço ?

GLOUCESTER A mim me parece plano.

*EDGAR Terrivelmente
 íngreme.*

Não está ouvindo o mar ?

GLOUCESTER Sinceramente, não!

[...]

EDGAR Eis o lugar, senhor. Não se mova. É horrível,

Vertiginoso olhar um penhasco tão fundo!

Os corvos e as gralhas que roçam o ar abissal

Parecem ao longe minúsculos besouros.

No meio da penha, pendurado, um homem cumpre

Sua tétrica labuta colhendo o perrexil!

Não parece maior que sua própria cabeça.

Os pescadores na praia parecem ratos

E lá, aquela nave ancorada, altaneira

Mirrou, parece um bote, e o bote, uma boia

Que quase não se vê. Aqui destas alturas

Mal se ouve o estrépito das ondas que castigam

O pedregal inerte. Não vou mais olhar,

A vertigem pode me sorver a visão

E me sugar no abismo.

(IV.VI.1-25)

Ele descreve as coisas e os seres à distância, como seres microscópicos, diminutos: salta aos olhos o contraste entre o grande e o pequeno, o longe e o perto, o baixo e o

retrato de seus sentimentos genuínos, que ele descreve com adornos poéticos expressivos.

[...] *O senhor*

*Já viu sol e chuva ao mesmo tempo. Assim
Eram seus sorrisos e prantos, mas mais belos;
O lépido sorriso nos seus lábios tenros
Parecia insciente dos hóspedes que havia
Nas suas vistas, os quais logo verteram como
Pérolas a gotejar dos vivos diamantes.
Sim, o pesar seria joia muito amada
Se a todos fosse dado adorná-lo assim.
(IV.III.18-25)*

Ela não se expressa com palavras, é na realidade do seu rosto e em seus gestos que seus verdadeiros sentimentos aparecem. Shakespeare escolheu como destaque para essa figura da pureza e da candura uma forma de expressão neoplatônica, o modelo das narrativas medievais que põem em cena, na beleza visível e física, os signos da verdade divina oculta. Na cena seguinte encontraremos a própria Cordélia no primeiro plano, agora transformada em rainha e mulher de ação, decidida a reverter a sorte de seu pai, que, segundo a notícia que lhe chega, está “Louco como o mar convulso, cantando alto, coroadado de fumárias bravas, macegas”. Ela lembra que se retirou da França não por nenhuma ambição, mas para recuperar o direito de seu pai. Cordélia aparece poucas vezes na peça, porém parece sempre presente de algum modo, cobrindo a peça com um arco de soberana piedade. Ela, a filha exilada, expulsa do reino pelo pai transtornado e cego, agora retorna encarnando a piedade, a *caritas* e a verdade, tal como havia sido monumentalizada no adorno hiperpoético do fidalgo. O signo da purificação dominará o reencontro entre o pai e a filha, as lágrimas que são o emblema cristão da Pietá lamentosa. São também lágrimas de comoção e alívio pelo reencontro.

Santos segredos,

*Ó bens ocultos no seio da terra, jorrais
Com minhas lágrimas. Ajudai, remediai
A aflição desse homem bom.
(IV.IV.16-9)*

Suas lágrimas são remédios, sinais da reparação. São elas também que, no rosto de Cordélia, convenceram o rei da França a escutá-la e segui-la no resgate de seu pai. São as lágrimas que permitem aos olhos de Lear derramar-se no alívio do choro: o reencontro entre pai e filha transforma o sofrimento petrificado, o coração

seguintes, Cordélia é assassinada com a anuência de Edmund, que triunfou na vitória do exército bretão: seu pedido é entendido por seus seguidores como uma ordem de execução.

O final evidencia as dissensões caóticas que o cinismo sangrento das irmãs e de seu aliado Edmund semearam. Como na última cena de Hamlet, a maldade começa a se erradicar numa espécie de autofagia do mal: o ciúme por Edmund torna as irmãs inimigas mortais. Regan termina envenenada pela mão hábil de Goneril, Edgar ressurge como um nobre cavaleiro anônimo, oculto sob uma armadura. Declara que Edmund é um traidor e, sem se identificar, o desafia a um duelo. Depois da vitória, ele se identifica: “Meu nome é Edgar, e sou filho do teu pai”.

Agora, ferido à morte, o bastardo mostra-se arrependido — a não ser que *simule* arrependimento: oscilação ambígua dos sentidos, típica da maestria de Shakespeare, que entendeu bem as ambivalências infinitas da alma humana, que mergulham o indivíduo na névoa de um irremediável desconhecimento de si.⁴²

A peça termina com um longo discurso de Edgar contando a história de sua escapada, de sua transformação em um ser que até os cães desdenham e da morte de seu pai — um relato de sofrimentos que chega a comover o vilão Edmund, despertando arrependimento e equívocos sinais de bondade.

É um dos momentos mais curiosos da peça, que segue de perto a lenda do rei da Paflagônia, na qual de fato há uma reconciliação entre os dois filhos e o arrependimento do filho ruim. Esse final de Edmund é pouco convincente, quando pensamos nos retratos sutis que Shakespeare criou para seus vilões (Ricardo III, Iago).

*Meu sopro já se esvai. Mas eu quero fazer
Algum bem, apesar da minha natureza.
Vai, rápido, envia alguém até o castelo,
Pois minha ordem escrita paira sobre a vida
De Lear e de Cordélia. Vamos, depressa!*
(V.III.258-61)

A passagem coloca Edmund na dúbia luz do caráter ambivalente, cuja bondade deixa entrever algo potencialmente assombroso e perverso. Ele sabe bem demais que não haverá tempo para salvar Cordélia e assim apenas anuncia sua morte — ao que parece, para ter o prazer nefasto de ver como seu crime impacta os presentes, lançando-os no desespero. Assim, sua declaração de que quer fazer um bem poderia ser invertida: “Algum bem/mal pretendo fazer, Porque assim é minha natureza!”. Última representação de um vilão convicto que se dá o luxo sofisticado de fingir ares piedosos! Esse derradeiro triunfo da perfídia sob a máscara do arrependimento é também a última ironia de Shakespeare. Não pode haver nenhum arrependimento

Nota sobre o texto

Rei Lear possui três versões publicadas no século XVII que são relevantes para as edições modernas: o primeiro in-Quarto, de 1608 (Q₁); o segundo in-Quarto, de 1619 (Q₂); e o primeiro in-Folio, de 1623 (F₁). O Q₂ é essencialmente uma reedição de Q₁, com algumas poucas modificações. Entre a versão Q₁ e o F₁ há diferenças relevantes que levaram, nas últimas décadas, a discussões importantes sobre a possível autonomia desses dois textos.

Vale lembrar em termos gerais suas variações. F₁ tem ao todo 2899 linhas, ao passo que o Q₁ possui ao todo 3098 linhas, havendo assim uma diferença de aproximadamente 199 linhas. Q₁ possui 285 linhas que estão ausentes em F₁, ao passo que F₁ possui 115 linhas que estão ausentes em Q. A ortografia das duas edições é substancialmente diferente e há diferenças significativas na pontuação, algumas delas relevantes. Interessantes para o trabalho do tradutor, por outro lado, são aproximadamente mil palavras isoladas que aparecem diferentes nos dois textos, assim como passagens, nem sempre longas, que foram ou reescritas ou ainda revisadas. Finalmente, o lineamento comparado é diferente.

A atual tradução baseia-se da edição Arden, estabelecida por Foakes, que funde Q₁ e F₁, ou seja, as partes presentes somente no Q₁ estão fundidas no F₁, sendo F₁ a base textual da edição conflacionada. Em algumas poucas partes nos afastamos da fusão proposta por Foakes e buscamos alternativas na edição de Kenneth Muir, Halio e Wells.

De fato, embora tenhamos seguido o texto estabelecido por Foakes, consultamos diversas outras edições e os próprios fac-símiles de Q₁ e F₁, ou ainda as transcrições em ortografia de época desses mesmos textos. Nosso método nessa consulta tinha por objetivo muito mais observar a complexidade do processo de revisão e alteração, com o fito de entender a própria mecânica dessas diferenças e dessas (supostas) alterações, e buscar com isso certo apuro na utilização do campo das sinonímias em português. Em outros termos, essa fusão textual tem a vantagem de deixar a critério de diretores e leitores a reflexão sobre a variabilidade textual e de

ritmo do dodecassílabo utilizado na tradução de *Otelo* é válido também para a atual tradução:

Os discursos do primeiro *Otelo* carregam esse senso elegante de crescendo retórico que, na tradução, buscamos reproduzir também através de contrastes estilísticos e rítmicos, como na seguinte passagem:

1 E nisso eu falei das mais funestas venturas,
2 De eventos oscilantes no campo e no mar,
3 De fugas por um fio por brechas despencando,
4 De como me prendeu o insolente inimigo
5 E vendeu-me como escravo; de meu resgate
6 De minha faina na jornada atribulada
7 E de cavernas vastas e desertos vagos,
8 De agras penhas, pedras, cumes que arranham os céus
9 Disso tudo falei. Eis a história.

(I.III.135-43)

O ritmo e a estrutura do dodecassílabo são variáveis, mantendo em vários versos (2, 3, 4, 7) certa regularidade, mas às vezes caindo na irregularidade com acentos na 5^a, 9^a e 12^a sílabas (verso 1), na 7^a e na 12^a (verso 5), e na 4^a e 12^a sílabas (verso 6). Essa irregularidade, acreditei desde o início, é importante, pois Shakespeare também era irregular em seu pentâmetro iâmbico. Por outro lado, ela atenua o potencial automatismo do alexandrino com acento da 6^a e 12^a e dois hemistíquios claramente delimitados. De qualquer modo, a sequência, com suas repetições sonoras estratégicas, permitem um andamento solene e preparam o caminho para o zênite enfático sobre as “agras penhas, pedras, cumes que arranham os céus”. Vale observar os jogos aliterativos, assonantes e dissonantes: o cimento que segura o verso branco. No verso 8, a aliteração em “pe” é, de súbito, substituída por “cume”. A sinonímia ecoa como uma continuação da lógica repetitiva que se fazia por meio de sinonímias e aliterações, mas agora se manifesta apenas através de sinonímias. Tal recurso sonoro traz, sobretudo, um contraste marcante. Finalmente, o verso termina com “céus”, reproduzindo o crescendo retórico imaginativo de Otelo e também sua tendência hiperbólica, muito bem assinalada por Iago.

Ao mesmo tempo, esses elementos estão encaixados no tempo de cada verso. Cada qual traz uma unidade semântica enquadrada no verso (*end-stopped verse*), mas que, na totalidade do discurso, é rompida por uma ou outra expansão sobre o verso seguinte (*enjambement*), desejável para evitar o tom excessivamente poético e honrar os direitos da prosa dentro do verso. [...] O uso do dodecassílabo permite [...] uma reprodução dos lexemas específicos do original, assim como das suas peculiaridades sintáticas, diminuindo assim o procedimento invasivo e agressivo de reconfiguração genérica do sentido.

Uma descrição exaustiva da variabilidade acentual utilizada nessa tradução não seria produtiva neste espaço. No entanto, observando o resultado desse abandono controlado à variabilidade, é possível apontar algumas constantes acentuais na atual

Goneril, que é feita para adular. A primeira cena de Lear é litúrgica e teatral nesse sentido, replica a solenidade. A cada afirmação há uma resposta igualmente adornada e melíflua. Há também paralelismo entre os discursos das duas irmãs. Quando Regan, por sua vez, profere sua eulogia, nota-se que sua fala está igualmente marcada pela intensidade retórica e métrica.

VERSOS E CANÇÕES

Rei Lear possui também uma variedade de versos populares, baladas, canções chulas e cançonetas cômicas, cantadas ou declamadas tanto pelo Bobo como por Pobre Tom, que são um desafio à tradução. A técnica de tradução utilizada, nesse caso, foi fortemente influenciada pelas tradições populares de língua portuguesa. As formas escolhidas foram variações entre o heptassílabo e o hexassílabo, sempre buscando o sequenciamento apropriado da rima original:

BOBO Titio, escuta bem:

*Porta mais do que afloras,
Fala, não bota pra fora,
O que tens, não empenhores,
Não caminha, pica a espora,
Escuta, não professora,
Não percas na aposta a tola,
Larga o vinho e as senhoras
E fecha logo o trinco,
Terás sem mais afinco
De três mais do que cinco.*

Ou ainda, mais inusitado, o célebre verso hendecassilábico no ritmo de “Beira-mar”, muito utilizado pela cantoria nordestina:

*Se um dia a palavra do padre contar,
Com água o leite o leiteiro gorar,
E o nobre der aula ao seu costureiro,
Hereges poupados, jamais putanheiros;
Se um dia a justiça perder seu descrédito,
O nobre, a pobreza, o pajem, o débito;
E nas bocas morrer a vil detração,
E o bate-carteira evitar multidão,
E putas e caftens erguerem igrejas,
O reino de Albion
Vai ver confusão:
E o tempo virá, e quem viver verá*

*image
not
available*