

VINÍCIUS ZORZAL ROSI

***REI LEAR: DA TRAGÉDIA DE WILLIAM SHAKESPEARE À ADAPTAÇÃO DE  
NAHUM TATE***

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA  
MINAS GERAIS – BRASIL  
2014

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade  
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa**

T

R819r                    Rosi, Vinícius Zorzal, 1984-  
2014                    Rei Lear : da tragédia de William Shakespeare à adaptação  
de Nahum Tate / Vinícius Zorzal Rosi. – Viçosa, MG, 2014.  
vii, 92f. ; 29 cm.

Orientador: Sirlei Santos Dudalski.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.  
Referências bibliográficas: f.87-92.

1. Literatura comparada. 2. Adaptação. 3. Tragédia.  
4. Teatro Elisabetano. 5. Drama da Restauração. I. Universidade  
Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de  
Pós-graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 809

VINÍCIUS ZORZAL ROSI

**REI LEAR: DA TRAGÉDIA DE WILLIAM SHAKESPEARE À ADAPTAÇÃO DE  
NAHUM TATE**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 20 de março de 2014.

---

Thaís Flores Nogueira Diniz

---

Adélcio de Souza Cruz

---

Sirlei Santos Dudalski  
(Orientadora)

VIÇOSA  
MINAS GERAIS – BRASIL  
2014

*Dedico este trabalho ao meu pai, Solimar, à minha mãe, Maria das Graças, ao meu irmão, Alexandre, e à minha avó Maria da Penha (in memoriam), por terem me ensinado que a vida é um eterno aprendizado.*

*A tragédia da vida é que ficamos velhos cedo demais. E sábios, tarde demais*

Benjamin Franklin

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à professora Sirlei Santos Dudalski, pela excelente orientação e confiança depositada em meu trabalho.

À professora Thaís Nogueira Diniz, por aceitar compor a banca da minha defesa e pelas sugestões dadas no sentido de melhorar meu trabalho.

Ao professor Adelcio Cruz, pelas contribuições dadas na minha qualificação e na banca de defesa da minha dissertação.

À professora Aimara da Cunha Resende, pelas excelentes palestras sobre a dramaturgia shakespeariana que me instigaram a aprender cada vez mais sobre William Shakespeare.

À professora Marlene Soares dos Santos, por me aconselhar a ler *The History of King Lear*, de Nahum Tate, em um momento em que eu ainda não tinha total certeza em relação ao tema da minha pesquisa de mestrado, o que fez minha pesquisa definitivamente tomar o rumo certo.

A todos os meus companheiros de turma de mestrado, pela excelente convivência, tanto dentro de sala de aula quanto fora dela.

A todos os professores do DLA com quem tive o prazer de conviver em sala de aula, tanto na minha graduação quanto no mestrado, pela excelência em qualidade de ensino, pesquisa e extensão que me proporcionaram.

Aos amigos que fiz durante minha época de graduação, pela amizade com cada um que terei pelo resto da vida.

À toda a minha família, pelo apoio, carinho e por estar sempre presente em todos os momentos da minha vida.

Aos meus amigos da República Os Gambás, tanto os atuais quanto os ex-moradores, e agregados da mesma, pelos bons momentos de apoio, fraternidade e amizade que compartilhamos.

Aos meus amigos de infância e vizinhos, pela convivência que tivemos durante os primeiros anos da minha vida em Venda Nova do Imigrante-ES, e pelo incentivo.

A todos os professores que tive nos meus tempos de jardim de infância, Ensino Fundamental, Ensino Médio e cursinho pré-vestibular, pela contribuição na minha formação como ser humano e cidadão.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO .....</b>	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>vii</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 – CONCEPÇÕES SOBRE TRAGÉDIA, TRÁGICO E O SURGIMENTO DA DRAMATURGIA SHAKESPEARIANA .....</b>	<b>8</b>
1.1 A Constituição da Tragédia: de Aristóteles à Renascença Inglesa .....	8
1.2 A Manifestação do Trágico e Seus Principais Requisitos .....	16
1.3 Contextualização Histórico-Literária do Surgimento da Dramaturgia Shakespeariana.....	20
<b>CAPÍTULO 2 – <i>REI LEAR</i>, DE WILLIAM SHAKESPEARE .....</b>	<b>25</b>
2.1 A Tragédia Shakespeariana: Suas Principais Influências e Características.....	25
2.2 <i>Rei Lear</i> , de William Shakespeare: Análise do Enredo e Seus Aspectos Trágicos.....	31
2.3 O Bobo de Lear e a Presença do Cômico no Enredo Trágico .....	53
<b>CAPÍTULO 3 – <i>THE HISTORY OF KING LEAR</i>, DE NAHUM TATE .....</b>	<b>60</b>
3.1 Pressupostos Teóricos Sobre Relações Transtextuais e Adaptação Literária .....	60
3.2 O Drama da Restauração .....	64
3.3 Análise de <i>The History of King Lear</i> à Luz de Teorias da Adaptação .....	68
3.4 O Tragicômico e a Ausência do Bobo .....	77
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>81</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>87</b>

## RESUMO

ROSI, Vinícius Zorzal, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2014. **Rei Lear: da Tragédia de William Shakespeare à Adaptação de Nahum Tate**. Orientadora: Sirlei Santos Dudalski.

O presente trabalho faz um estudo comparativo entre a tragédia *Rei Lear*, de William Shakespeare, e sua adaptação intitulada *The History of King Lear*, do poeta irlandês Nahum Tate. Para viabilizar este estudo comparativo, faz-se necessário compreender concepções de tragédia, desde a Antiguidade Clássica até a tragédia concebida por Shakespeare, os contextos sócio-históricos das eras elisabetana (período em que a dramaturgia shakespeariana surgiu e desenvolveu-se) e da Restauração (período em que a adaptação de Tate foi escrita) e teorias de adaptação literária, tendo em vista que adaptações são escritas à luz de determinado contexto e dos gostos do público-leitor de seu tempo. Os teóricos norteadores deste trabalho são Gerard Genette (2006), Julie Sanders (2006), Linda Hutcheon (2006), Aristóteles (1995), Friedrich Nietzsche (2007), Anatol Rosenfeld (1993), Albin Leski (2006), A.C. Bradley (1992), Frank Kermode (2006), Bárbara Heliodora (2001), Marjorie Garber (2004), Marlene Soares dos Santos (2008), James Black (1975), entre outros.

## ABSTRACT

ROSI, Vinícius Zorzal, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2014. ***Rei Lear: da Tragédia de William Shakespeare à Adaptação de Nahum Tate***. Adviser: Sirlei Santos Dudalski.

This work aims to analyze in a comparative way the tragedy *King Lear*, by William Shakespeare, and its adaptation *The History of King Lear*, by the Irish poet Nahum Tate. In order to make this comparative study practicable, it's necessary to understand conceptions of tragedy, since conceptions from the Ancient Greece to the Shakespearean tragedy, the social and historical contexts of the Elizabethan era (when the Shakespearean dramaturgy came to light and was developed) and the Restoration era (when Tate's adaptation was written) and theories about literary adaptation, having in mind that adaptations are based in a context and the tastes of the audience in a specific time. The theoreticians who guided our work are Gerard Genette (2006), Julie Sanders (2006), Linda Hutcheon (2006), Aristotle (1995), Friedrich Nietzsche (2007), Anatol Rosenfeld (1993), Albin Leski (2006), A.C. Bradley (1992), Frank Kermode (2006), Bárbara Heliodora (2001), Marjorie Garber (2004), Marlene Soares dos Santos (2008), James Black (1975), and others.

## INTRODUÇÃO

As relações entre determinados textos e outros pré-existentes sugerem que sempre houve diálogo entre obras de diferentes períodos. Textos literários não dependem apenas de seus autores no que diz respeito à produção de significado, mas também da criação de sentido por parte de seus respectivos leitores. Entre estes leitores, encontram-se também os adaptadores, uma vez que uma adaptação, seja ela feita para o cinema, para a televisão, para outro gênero literário ou até mesmo uma adaptação cujo respectivo texto-fonte pertence ao mesmo gênero, é fruto de uma leitura de determinada obra.

Textos literários são escritos através de sistemas, códigos e tradições estabelecidos por obras literárias previamente existentes. Uma condição essencial para que existam relações entre obras literárias é que estas sejam consideradas inacabadas, ou seja, que permitam e peçam para ser prosseguidas. Segundo Leyla Perrone-Moisés (1979, p. 209-210), uma obra “acabada” está historicamente liquidada, nada mais diz ao homem e a este nada permite dizer. Em contrapartida, a obra inacabada é prospectiva, avança através do presente e caminha em direção ao futuro. Para tal, é importante que a crítica considere as obras como inacabadas.

No geral, as obras que consideramos inacabadas no sentido de que avançam através do tempo são as que julgamos como clássicas. Isso porque, segundo Ítalo Calvino (1993, p. 11), toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta, assim como a primeira leitura, uma vez que um clássico é um livro que ainda não terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. Quando lemos as peças de Shakespeare, por exemplo, percebemos o quanto os temas relacionados ao ser humano abordados em sua dramaturgia ainda se encontram presentes nos dias atuais. Para viabilizar as várias descobertas que as releituras das obras clássicas podem nos proporcionar, é necessário que façamos “uma leitura bem feita”, como defende George Steiner (2001, p. 29). Esta “leitura bem feita” é resultado de uma relação criativa entre o leitor e a obra, na qual o leitor estabelece relações entre a obra lida e o mundo ao seu redor.

Neste contexto, adaptações literárias recebem uma preciosa ajuda de autores e textos clássicos da Literatura, de modo que muitas das adaptações de obras canônicas apresentam-se como uma forma de interpretação ou releitura de um texto clássico pré-existente, considerando também que adaptação consiste na transposição de uma obra de um gênero ou mídia a outro ou na conversão de uma obra para outra do mesmo gênero ou mídia (HUTCHEON, 2006, p. 16). O processo de adaptação envolve a percepção pessoal do artista

e também pode ou não envolver relocação cultural ou atualização para um determinado estilo; pode também envolver uma reinterpretação à luz de outro contexto.

Um texto canônico pode ser adaptado de diversas formas: para o cinema, televisão, teatro, outro gênero literário e há também adaptações de um texto para outro do mesmo gênero do qual o texto-fonte faz parte. Neste último caso, especificamente, para Linda Hutcheon (2006, p. 139), a adaptação como *adaptação* envolve, para sua audiência, uma comparação entre a obra previamente conhecida e a obra que está sendo experimentada. Além disso, o contexto no qual a audiência experimenta a adaptação - cultural, social e histórico – é outro fator importante na atribuição de significado à obra experimentada.

Entre os escritores clássicos cujas obras têm sido fontes de adaptação ou apropriação ao longo dos anos, está William Shakespeare (1564-1616), considerado o maior escritor da língua inglesa de todos os tempos. Shakespeare é assim designado não apenas devido ao seu talento extraordinário, mas também pelo fato de suas obras abordarem temas recorrentes da natureza humana que existem independentemente do tempo histórico. Isso faz com que o bardo seja tido como um dos escritores de grande destaque entre os clássicos, se levarmos em consideração a afirmação de Tzvetan Todorov (2009, p. 92-93) segundo a qual o objeto da Literatura é a própria condição humana, de modo que, quem lê e compreende o texto literário, especialmente os clássicos, torna-se não necessariamente um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano.

Apesar de existirem vários estudos sobre suas obras ao longo dos anos, cada releitura de suas peças - inclusive as suas adaptações em seus diferentes tipos, pois o adaptador é, antes de tudo, um leitor - nos proporciona novas análises e novas perspectivas, o que comprova a riqueza de seu acervo e a afirmação de que William Shakespeare é um escritor de todos os tempos. Desde que o bardo deixou seu acervo a nossa disposição até os dias de hoje, muito já foi dito e estudado sobre suas obras em si, e atualmente há uma forte tendência no mundo acadêmico de estudos sobre as adaptações das obras shakespearianas e do cânone da Literatura ocidental em geral. Desse modo, as adaptações de peças shakespearianas e de outras obras canônicas confirmam o pressuposto segundo o qual tais obras são inacabadas porque ainda têm algo a nos dizer.

As adaptações de Shakespeare para o palco, isto é, suas adaptações para obras do mesmo gênero com o qual Shakespeare ganhou destaque no cânone da Literatura ocidental, têm sido feitas durante quase quatrocentos anos. O próprio Shakespeare foi um adaptador, uma vez que recorria a materiais provenientes de outras fontes e convertia-os em “novas”

criações artísticas. Ao longo da história, tem-se destacado bastante a originalidade sem igual dos textos de Shakespeare. Porém, com o advento da teoria crítica nas instituições acadêmicas, tem crescido o interesse em questões referentes a texto e fonte, texto e contexto, autoria, originalidade, interpretação e produção de significado, no sentido de que os textos de Shakespeare têm sido, ao mesmo tempo, produto e fonte de recriações artísticas (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 1).

Entre as grandes obras do cânone shakespeariano e da Literatura ocidental em geral que já foram adaptadas de diversas formas, encontra-se *Rei Lear*. Escrita provavelmente em 1606, esta tragédia possui um enredo marcado pelos conflitos familiares entre um rei idoso (o mesmo rei que dá título à obra) e suas filhas Goneril, Regan e Cordélia, e entre o conde de Gloucester e seus filhos Edgar, o mais velho e legítimo, e Edmundo, o mais jovem e bastardo. Os atritos familiares aludem ao contexto sócio-político da Bretanha, culminando com uma guerra entre franceses e britânicos no final da peça.

Juntamente com *Hamlet*, *Macbeth* e *Otelo*, *Rei Lear* é uma das principais tragédias do cânone shakespeariano. Isso porque a peça aborda questões como traição, vingança, falsidade, relações interpessoais, em especial entre pais e filhos, o poder e as diferentes maneiras pelas quais as pessoas dele podem fazer uso, questões estas que são de interesse universal. Daí a importância de *Rei Lear* no cânone shakespeariano e na Literatura em geral, uma vez que a peça também tem seu papel no conhecimento do mundo que nos cerca e na compreensão da condição humana que a Literatura nos proporciona, em função dos temas nela abordados.

É importante salientar que a tragédia *Rei Lear*, de autoria de Shakespeare, é uma adaptação de *The True Chronicle Historie of King Leir and His Three Daughters*, uma peça anônima publicada em 1605, embora tenha sido escrita quinze anos antes. Shakespeare adaptou esta peça à luz de seu próprio conceito de tragédia, o qual inclui elementos como herói e bobo, enredo e sub-enredo, grande número de personagens, monólogos, discurso em verso e prosa e queda de um homem de alta posição social em consequência de um erro trágico. A concepção de tragédia de Shakespeare teve como influência a tragédia clássica, oriunda da Grécia antiga. Esta é definida por Aristóteles como representação de uma ação grave, capaz de inspirar pena e temor nos leitores. No entanto, a tragédia shakespeariana não parte de um mito, dá mais ênfase à individualidade do herói trágico e o responsabiliza por seus atos.

Outro fator que provavelmente influenciou a composição de *Rei Lear* foi o contexto sócio-histórico no qual a sociedade inglesa estava inserida naquele tempo, tendo em vista que

o período elisabetano foi muito profícuo no que diz respeito às manifestações culturais e artísticas que se encontravam presentes em solo britânico, sendo a principal delas o teatro. Toda a efervescência cultural que ocorria na Inglaterra, especialmente em Londres, durante o período elisabetano, deve muito ao alto índice de alfabetização na capital britânica, à música típica daquele período e à enorme popularidade do teatro, que era aberto a todas as classes sociais e impulsionava o turismo em Londres. Além disso, de tempos em tempos várias casas de espetáculos foram construídas em solo londrino.

Questões políticas e religiosas daquela época provavelmente também exerceram influência sobre a composição de *Rei Lear*. Naquele tempo, houve uma tentativa de unificação entre os reinos da Inglaterra e da Escócia, de modo que a peça possivelmente mostra como a divisão de um reino por parte de um rei pode resultar em graves consequências, tendo em vista o princípio segundo o qual um rei deve preservar a união de seu reino. Além disso, segundo Huston Diehl (2002, p. 86), a Inglaterra vivia os primeiros anos da Reforma Protestante que eliminou o Catolicismo do país e instituiu o Protestantismo como religião oficial do reino, o que possivelmente também teve influência na composição de *Rei Lear*.

A.C. Bradley (1992, p. 208) afirma que, entre as quatro principais tragédias de William Shakespeare, *Rei Lear* é a menos popular. O “leitor comum” a lê com menos frequência do que as outras e, apesar de reconhecer sua grandeza, às vezes fala sobre a peça com uma certa aversão. *Rei Lear* é também a peça menos encenada nos palcos e a menos bem-sucedida neste quesito, tendo em vista a complexidade da trama.

*Rei Lear*, de Shakespeare, serviu de texto-fonte para diversos tipos de adaptações. Podemos citar como exemplos: as adaptações fílmicas dos diretores Grigori Kozintsev, Peter Brook e Akira Kurozawa, entre outros; adaptações para a TV, como as performances de Laurence Olivier, Orson Welles e James Earl Jones interpretando o protagonista da peça, entre outras; a adaptação infantil *O Bobo do Rei*, do ator e diretor Angelo Brandini; a adaptação para histórias em quadrinhos da Editora Nemo. No âmbito literário, uma adaptação de *Rei Lear* que tem sido muito destacada é a peça *The History of King Lear*, escrita em 1681 e de autoria do poeta irlandês Nahum Tate. Durante aproximadamente um século e meio, apenas a adaptação de Tate era encenada, enquanto *Rei Lear* de Shakespeare só poderia ser lida, uma vez que, durante o período da Restauração, os dramaturgos davam mais atenção a adaptações de peças teatrais de épocas anteriores, tanto escritas quanto encenadas. Somente no ano de 1838 a tragédia de autoria de Shakespeare voltou aos palcos.

Tate nasceu em Dublin, Irlanda, em 1652, e morreu em 1715, em Londres. Tinha vida e temperamento instáveis, pois, por alguns momentos, era sério e escrevia poesia ao gosto do público de sua época, mas, em outros momentos, consumia bebida alcoólica intensamente e contraía dívidas. Por outro lado, ganhava dinheiro escrevendo adaptações de obras dos períodos elisabetano e jaimesco. De Shakespeare em particular, Tate adaptou *Ricardo II*, *Coriolano* e *Rei Lear*. Segundo Bárbara Heliodora (2001, p. 190), esta última tornou-se a mais famosa entre todas as notórias adaptações do período da Restauração.

Este período consiste em uma época na qual houve uma reinvenção no teatro britânico depois de anos em que as atividades teatrais foram comprometidas por guerras civis na Inglaterra e tal reinvenção só pôde ser concretizada com a ascensão de Charles II ao trono inglês. Com isso, o teatro ressurgiu com características diferentes em relação à época em que a rainha Elizabeth ocupava o trono inglês e que se refletiam no gosto do público-leitor da Restauração, como a presença de atrizes na encenação das peças (uma vez que, no período elisabetano, os papéis femininos eram encenados por homens), a inserção de histórias de amor e da “justiça poética” nos enredos teatrais, entre outras. Tais diferenças devem-se muito às influências literárias que os dramaturgos da Restauração receberam de fora da Inglaterra, especialmente da França. E diferentemente do teatro elisabetano, que não tinha distinção entre classes sociais e era aberto a todo o povo, o teatro da Restauração era voltado à Corte.

Ao lermos a peça *The History of King Lear* como uma adaptação de outra obra do mesmo gênero – a peça *Rei Lear*, de Shakespeare – podemos levar em consideração o contexto no qual a adaptação de Tate está inserida e, assim, atribuir sentido à obra experimentada. Situando a peça em meio às especificidades do período da Restauração acima citadas e considerando que a dramaturgia deste mesmo período era baseada em adaptações de peças de épocas anteriores (incluindo a era elisabetana), pode-se afirmar que Tate reescreveu *Rei Lear* à luz de um contexto e de um público específicos, ajustando o enredo, os personagens e a linguagem aos gostos do público-leitor de seu tempo. Segundo James Black (1975, p. 16), o motivo para o sucesso popular de *The History of King Lear* é a transformação de *Rei Lear* em um típico drama da Restauração. Para pôr em prática esta transformação, Nahum Tate recorreu a um procedimento denominado *transposição*, uma transformação séria geralmente aplicada em obras literárias de grandes dimensões. Este termo foi proposto por Gerard Genette em seu livro *Palimpsestos – A Literatura de Segunda Mão*, publicado pela primeira vez em 1982.

Como resultado, em *The History of King Lear*, encontramos uma adaptação na qual há uma série de mudanças no enredo em relação à peça de Shakespeare, como a relação amorosa entre Cordélia e Edgar, a presença da “justiça poética” e a exclusão do Bobo que, por sua vez, acarretou outras transformações no enredo. Todas essas mudanças feitas por Tate fizeram de *The History of King Lear* uma peça pertencente ao gênero teatral denominado tragicomédia, bastante popular no período da Restauração, levando-se em conta que Tate preocupou-se em adaptar *Rei Lear* aos gostos da audiência de seu tempo.

Levando em consideração as alterações na adaptação de Tate em relação ao seu texto-fonte, o objetivo geral desta pesquisa consiste em estudar a tragédia *Rei Lear*, de William Shakespeare, e sua adaptação *The History of King Lear*, de Nahum Tate, levando-se em conta pressupostos teóricos sobre tragédia, trágico e adaptação literária, assim como os contextos sócio-históricos das eras elisabetana e da Restauração, períodos em que foram escritos, respectivamente, *Rei Lear*, de Shakespeare, e *The History of King Lear*, de Tate.

A dissertação foi dividida em três capítulos, com o intuito de analisar comparativamente duas peças sobre um mesmo tema, porém escritas em épocas distintas, à luz de diferentes contextos que serviram de motivação para o processo de adaptação que envolve duas obras de um mesmo gênero e com diferenças entre os enredos de ambas as peças.

O primeiro capítulo, *Concepções Sobre Tragédia, Tragédia Shakespeariana e Trágico*, aborda a constituição de diferentes concepções de tragédia, desde a concepção de Aristóteles formulada na Grécia Antiga até a contemporaneidade. Aborda também a teoria do trágico formulada com base em pressupostos de autores do Idealismo alemão. Neste mesmo capítulo, há um recorte histórico acerca do desenvolvimento do teatro elisabetano, uma vez que este foi um período bastante rico do ponto de vista cultural na história da Inglaterra, no qual o teatro firmou-se como a principal manifestação cultural no país durante o reinado elisabetano.

O segundo capítulo, *Rei Lear, de William Shakespeare*, discorre sobre a tragédia shakespeariana, apontando suas principais influências e características. Em seguida, é feita uma análise do enredo de *Rei Lear* à luz de teorias de tragédia, incluindo a tragédia shakespeariana em particular. Além disso, é apontado o contexto sócio-histórico da Inglaterra na época em que a peça foi escrita. O capítulo é encerrado com uma análise do Bobo de Lear como um personagem que proporciona a presença do cômico no enredo trágico e de que maneira tal personagem consegue ir além de apenas exercer esta função.

No terceiro capítulo, *The History of King Lear*, de Nahum Tate, é feita uma análise da adaptação de *Rei Lear* feita por Tate à luz de teorias de adaptação literária, além de uma contextualização histórico-literária da Inglaterra no período da Restauração, época em que a adaptação de Tate em questão foi publicada. Para tal, o capítulo inicia-se com pressupostos teóricos sobre relações transtextuais e adaptação literária, com o intuito de facilitar a análise literária de *The History of King Lear*. No mesmo capítulo, à luz de teorias sobre tragicomédia, é feita uma análise sobre a omissão do Bobo em *The History of King Lear*, omissão esta que acarretou outras mudanças no enredo trágico em relação ao texto-fonte *Rei Lear*.

## CAPÍTULO 1 – CONCEPÇÕES SOBRE TRAGÉDIA, TRÁGICO E O SURGIMENTO DA DRAMATURGIA SHAKESPEARIANA

*A tragédia e o trágico se definem essencialmente em função do efeito produzido sobre o espectador. Além da célebre purgação das paixões (...), o efeito trágico deve deixar no espectador uma impressão de elevação da alma, um enriquecimento psicológico e moral: eis por que a ação só é verdadeiramente trágica quando o herói oferece ao público, em sacrifício, esse sentimento de transfiguração (terror e piedade).*

(Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*)

### 1.1 A Constituição da Tragédia: de Aristóteles à Renascença Inglesa

A tragédia tem sua origem na Grécia. Depois de passar por várias fases primitivas no século VI a.C., ela alcançou sua forma clássica a partir do século V a.C., com as obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. A palavra tragédia, composta de *tragos* e *ode*, significa canto de bode ou canto pelo bode, ou ainda canto por motivo do holocausto de um bode. Qualquer que seja a interpretação adotada, a tragédia está ligada aos sátiros (*satyros* ou *silenos*, espécie de demônios silvestres peludos chifrudos, de barbicha, com características de homens, bodes e cavalos, mas chamados “bodes” em função de sua impetuosidade sexual). Tais entes pertenciam ao séquito de Dioniso. Daí a tese baseada nas afirmações de Aristóteles, de que a tragédia se originou de um ritual dedicado ao deus do vinho e da fertilidade (ROSENFELD, 1993, p. 47-48).

A tragédia envolve episódios violentos no decorrer do enredo, embora devamos enfatizar a assim chamada reencenação da angústia particular em um palco público, o que aparentemente remeteria a uma visão particular e problemática do lugar do ser humano em uma ordem metafísica. Neste contexto, pode-se dizer que a tragédia como modelo dramático cumpre uma função cognitiva de nos proporcionar um conhecimento de nós mesmos. Segundo George Steiner, a tragédia oferece uma forte introspecção sobre a vida humana, ainda que no excesso do sofrimento desta encontra-se o anseio pela dignidade por parte do

homem. Em outras palavras, a essência dos grandes momentos trágicos encontra-se na experiência do autoconhecimento (DRAKAKIS, 1992, p. 2-3).

Friedrich Nietzsche (2007, p. 24) parte da distinção entre dois deuses para formular sua concepção de tragédia: o supracitado Dioniso (deus da paixão, da loucura e da meia-noite) e Apolo (deus da civilização, da racionalidade e da luz do dia). Aos dois deuses da arte, Apolo e Dioniso, vincula-se a concepção segundo a qual, no mundo helênico, existe uma enorme distinção, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não figurada da música, a de Dioniso. Ambos os impulsos caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, com a finalidade de perpetuar nelas a luta da contraposição sobre a qual a palavra “arte” aparentemente lançava apenas a ponte; até que, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, os impulsos apolíneo e dionisíaco apareceram entrelaçados um com o outro, e graças a esse entrelaçamento, tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea deram origem a tragédia ática.

Para o filósofo alemão, a tragédia grega deve ser compreendida como “o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (NIETZSCHE, 2007, p. 57). As partes corais com que a tragédia está entrelaçada são o seio materno de todo diálogo, ou seja, de todo o mundo cênico, do verdadeiro drama. O coro da tragédia grega, então, é o símbolo da multidão dionisiacamente excitada, composto de seres servis e baixos, e contempla o seu senhor e mestre Dioniso. Nessa posição de submissão diante de seu deus, o coro é a principal expressão da *natureza* e profere sentenças de oráculo e de sabedoria. Desse modo, surge a figura do homem sábio e entusiástico sátiro, que é o “homem simples” em contraposição ao seu respectivo deus: uma imagem da natureza em seus impulsos mais fortes, ou símbolo desta e pregoeiro de sua sabedoria e arte – músico, poeta, dançarino e visionário, em uma só pessoa.

Para Anatol Rosenfeld (1993, p. 54), o coro na tragédia grega representa a *polis*, o coletivo, e é capaz de levar a ação para além do conflito individual. Os heróis pertencentes à estirpe aristocrática, por exemplo, vivem seu drama publicamente, na presença do povo. Sendo a *polis* uma representação da ordem universal, “o coro amplia a obra em escala cósmica. O coro é uma espécie de opinião pública; contempla, objetiva, generaliza, comenta, interpreta e valoriza, positiva ou negativamente, a ação dramática dos protagonistas e antagonistas” (ROSENFELD, 1993, p. 55). Muitas vezes, o coro é uma espécie de espectador ideal, pois aprecia a ação como o público deveria apreciá-la, e às vezes se comporta como

uma espécie de porta-voz do autor. O coro é, também, a alma religiosa, conservadora, da peça; se o herói não se conforma com as convenções, existe uma tendência ao estabelecimento de uma tensão entre ele e o coro, tornando-se evidente o atrito entre o indivíduo e a sociedade.

Segundo Nietzsche (2007, p. 49), a tragédia grega surgiu do coro trágico e, originariamente, ela era apenas coro e nada mais que coro. Com isso, o coro é o espectador ideal ou aquele que deve representar o povo diante da região principesca da cena. A tragédia cresceu em função da construção, pelos gregos, de uma armação suspensa de um fingido estado natural na qual foram colocados fingidos *seres naturais*. Em função disso, a tragédia ficou desde o começo desobrigada de efetuar uma penosa retratação servil da realidade. Não se trata, entretanto, de um mundo inserido pela fantasia entre o céu e a terra, mas de um mundo dotado da mesma realidade e credibilidade que o Olimpo possuía para os helenos crentes. Enquanto coreuta dionisíaco, o sátiro vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. Com ele começa a tragédia.

Uma das mais clássicas definições de tragédia é a de Aristóteles. Segundo o filósofo grego:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (1995, p. 24).

Linguagem exornada é a linguagem dotada de ritmo, melodia e canto. Já o atavio adequado é a execução de algumas partes com simples metrificação e as outras, cantadas. Por catarse entende-se a purificação dos sentimentos. Ainda segundo Aristóteles, a tragédia é composta por um enredo e um desfecho. Entende-se por enredo “o que vai do início até aquela parte que é a última antes da mudança para a ventura ou desdita, e por desfecho o que vai do começo da mudança até o final” (ARISTÓTELES, 1995, p. 38).

Uma vez que a imitação é feita por personagens em ação, esta seria, em primeiro lugar, o bom arranjo do espetáculo; em segundo lugar, viriam o canto e as falas, pois a imitação é realizada a partir desses elementos. Aristóteles entende por falas o simples conjunto de versos; por canto, algo que tem um sentido totalmente claro. A tragédia se constitui como a imitação de uma ação, efetuada por pessoas que se diferenciam pelo caráter e ideias, duas causas naturais das ações. Sendo assim, todas as pessoas são bem ou mal sucedidas em função dessas causas.

A imitação da ação encontra-se na fábula. Para Aristóteles, a fábula é a reunião das ações; caráter é aquilo segundo o que dizemos terem tais ou tais qualidades as figuras em ação; e ideias são os termos empregados para argumentar ou manifestar o que se pensa. A tragédia, então, comporta seis elementos, dos quais depende sua qualidade: fábula, personagens, falas, ideias, espetáculo e canto. Outro elemento importante é a disposição das ações, pois a tragédia é imitação não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura. As pessoas são tais ou tais segundo o caráter, mas são felizes ou não segundo as ações. Portanto, os personagens adquirem caráter graças às ações, de modo que as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia.

A fábula, segundo Aristóteles (1995, p. 26), é o princípio, a alma da tragédia, e em segundo lugar vêm os personagens. É mais ou menos como uma pintura, em que se alguém lambusasse uma tela com várias tintas diferentes em confusão, não agradaria como quem fizesse um esboço de uma figura em preto e branco. A tragédia é imitação de uma ação e, em função dela, imita as pessoas agindo.

Quanto aos personagens, há quatro alvos a serem visados. O primeiro deles é que sejam bons. A peça terá caráter se as palavras ou ações evidenciam uma escolha, ou seja, o caráter será bom caso a escolha seja boa. Esta regra se aplica a qualquer gênero de personagem. O segundo alvo é que sejam adequados. O caráter pode ser viril, porém, não é apropriado ao de uma mulher ser viril ou terrível. O terceiro é a semelhança, o que é diferente de figurar um caráter bom e adequado da forma como foi dito. O quarto é a constância, isto é, até mesmo quando o modelo representado é inconstante e se figura tal caráter, ainda é preciso ser constante na inconstância (ARISTÓTELES, 1995, p. 35).

Em terceiro lugar vêm as ideias, ou seja, a capacidade de exprimir o que, contido na ação, com ela se harmoniza. Caráter é aquilo que mostra a escolha em uma situação dúbia: aceitação ou rejeição – com isso, as palavras carecem de caráter quando nelas não existe nada que o intérprete aceite ou recuse. A fala, ou seja, a interpretação por meio de palavras, vale tanto para os versos quanto para a prosa. O canto é o maior dos ornamentos. Embora fascinante, o espetáculo é o menos artístico e mais alheio à poética; por um lado, é possível a existência do efeito da tragédia sem a representação de atores; por outro, em uma encenação a arte do contra-regra é mais importante que a dos poetas.

Aristóteles reitera que a tragédia é a imitação de uma ação acabada e inteira, de alguma extensão, uma vez que algo pode não ser necessariamente inteiro para ter extensão. Para ele:

Inteiro é o que tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, de per si, não se segue necessariamente a outra coisa, mas após o que, por natureza, existe ou se produz outra coisa; fim, pelo contrário, é aquilo que, de per si e por natureza, vem após outra coisa, quer necessária, quer ordinariamente, mas após o que não há nada mais; meio, o que de si vem após outra coisa e após o que outra coisa vem (ARISTÓTELES, 1995, p. 26-27).

De acordo com Aristóteles, “pena” deve ser reservada para personagens que passam por adversidades injustas, enquanto “medo” deve ser reservado para pessoas como nós. O filósofo grego também sugere que no personagem trágico haja um elemento de “bondade” que seja possível em todos os tipos de pessoa.

No que diz respeito à extensão da tragédia e sua divisão em seções distintas, as partes são as seguintes: prólogo, episódio, êxodo, canto coral, sendo que deste último, distingue-se o párodo e o estásimo. Estas seções são comuns a todas as tragédias, enquanto os cantos dos atores e os *comos* são peculiares a algumas. Prólogo é a parte da tragédia que antecede a entrada do coro, episódio é a parte que se localiza entre dois cantos corais completos, êxodo é a parte após a qual não vem canto do coro. Quanto ao canto coral, o párodo é todo o primeiro pronunciamento do coro, e o estásimo é o canto coral sem anapestos e troqueus. Anapestos são pés formados por duas sílabas breves seguidas de uma longa. Estásimo é o canto coral que separa dois episódios. *Como* é um lamento conjunto entre o coro e os atores.

A estrutura da tragédia tem que ser complexa e deve consistir na imitação de fatos que inspiram pena e temor. Não pode mostrar homens honestos passando de felizes a infortunados, uma vez que isso não nos inspira pena, nem temor, mas indignação; tampouco um indivíduo extremamente perverso transbordando de felicidade no infortúnio, uma composição que, embora desperte simpatia humana, também não nos inspiraria pena, nem temor. Entre estes sentimentos, o primeiro nós experimentamos em relação ao infortúnio não merecido, enquanto o segundo nós experimentamos em relação a alguém como nós. Desse modo, o resultado não será nem pena, nem temor.

Em situação intermediária, encontra-se o herói trágico. O herói é aquele que nem se destaca pela virtude e justiça, nem perece em consequência de vício ou maldade, mas de algum erro cometido, e figura entre personalidades que desfrutam de grande prestígio social, riqueza e prosperidade.

Necessariamente, a fábula bem sucedida deve ser singela, não desdobrada. Deve passar não do infortúnio à felicidade, mas pelo contrário, da felicidade a um infortúnio que seja resultado não de maldade, mas de um grave erro do herói.

De acordo com Aristóteles, a *Odisséia*, de Homero, é qualificada como a primeira tragédia da história. A obra em questão tem desfechos diferentes para os personagens “bons” e “maus”, e foi qualificada como a primeira tragédia levando-se em consideração os gostos do público-leitor da época. Os autores baseiam-se na preferência do público para compor suas obras, mas esse não é o prazer próprio da tragédia, e sim, da comédia (ARISTÓTELES, 1995, p. 32).

Aristóteles (1995, p. 39) também ressalta que não se deve dar uma estrutura épica à tragédia; épica, para o filósofo grego, consiste em uma multiplicidade de fábulas. Ali, devido à sua extensão, as partes recebem todo o desenvolvimento adequado; por outro lado, nos dramas, elas acabam muito aquém da concepção. O coro também deve ser considerado um dos personagens da tragédia, integrado no conjunto e participando da ação. Na maioria dos poetas, as partes cantantes não fazem parte da fábula mais do que de uma outra tragédia. Por essa razão, o coro canta interlúdios.

Para Rosenfeld (1993, p. 49-50), a tragédia grega, como é conhecida em sua fase clássica, rende homenagem a Dioniso, tanto que o coro dionisíaco nela é o núcleo ritual do culto. Porém, na ação e nos diálogos interindividuais – partes mais modernas da tragédia – já não é evocado o martírio dos deuses. Nessas partes é representado e dramaticamente atualizado o destino dos heróis gregos, cujos mitos compõem a história sagrada da nação (por exemplo, ciclo troiano, tebano, argonáutico, íliada, odisseia, etc).

Segundo Aristóteles, a tragédia resulta de um processo de transformação, que teria começado em pequenos “autos de sátiros”. Esses autos, logo depois, teriam sido decantados do seu teor sensual e rudemente alegre. Aristóteles afirma também que a tragédia teria se originado a partir do ditirambo, canto hínico e fervoroso de um coro dançante acompanhado pela flauta, com o qual, a partir de certo momento, se celebrava de preferência Dioniso. A aparente contradição de que a tragédia teria surgido tanto dos autos satirescos quanto dos ditirambos pode ser explicada com base na hipótese de que tais ditirambos eram cantados e dançados em um jogo ritual em homenagem a Dioniso, por um coro cujos membros se apresentavam mascarados de sátiros (ROSENFELD, 1993, p. 48).

Uma característica marcante da tragédia é a relação entre o personagem e o enredo, relação esta em que o protagonista vê o fim como parte de seu destino. Com isso, as principais consequências das ações do protagonista nas grandes tragédias são o sofrimento e a morte. No entanto, a tragédia não enfatiza apenas a punição que o protagonista sofre, mas também a maneira como ele reage às consequências de suas ações.

Destino, segundo A.C. Bradley (1992, p. 22), aparentemente é uma expressão mitológica para todo o sistema ou ordem, dos quais os personagens individualmente formam uma parte sem significado; que, por sua vez, é tão vasta e complexa que eles mal conseguem entendê-la ou controlá-la.

Para definir a tragédia grega, é essencial que exista a situação trágica, trazendo angústia, mas admitindo uma solução satisfatória. Porém, é muito mais frequente o conflito trágico em si conclusivo – um conflito sem saída. Esmagado pela fatalidade ou por forças desencadeadas por ele mesmo, o herói perece, geralmente porque, por certo excesso ou soberba “desmedida”, desequilibrou a “medida”, a lei ou a harmonia da *polis* e do universo: a lei natural e lei moral (também a justiça é medida certa) se identificam na concepção mítica.

Na *Poética* de Aristóteles, os papéis do protagonista trágico e do poder da experiência trágica estão centrados em um desafio à autoridade cujo poder se manifesta através do conflito, e o resultado é um retorno à posição de equilíbrio que balanceia os ganhos e as perdas no momento da reafirmação do poder (DRAKAKIS, 1992, p. 5).

Tendo como ponto de partida o objetivo da tragédia, a catarse ou purificação (produzida nos fruidores da obra), Aristóteles analisa a organização literária que com maior eficácia produzirá o fim almejado. Um elemento essencial é a fábula em si conclusiva, que deve ter começo, meio e fim (não começando e acabando ao acaso), ser bem ordenada e de composição econômica. Outros elementos igualmente essenciais são também a unidade de ação e a organicidade da obra: ela deve formar um todo em que “suas partes estejam arranjadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transtornada; com efeito, aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte nenhuma do todo” (ARISTÓTELES, 1995, p. 28).

Além da definição de tragédia de Aristóteles, é importante levar em consideração também a definição medieval da mesma. Jeffrey Chaucer, no prólogo de *The Monk's Tale* (O Conto do Monge), nos traz a seguinte definição de tragédia:

Tragédia é expor uma certa história,  
Que livros antigos trazem à memória  
Daquele que foi próspero,  
E de alta posição  
Caiu na miséria e terminou desgraçado

De acordo com George Steiner (2006, p. 7), tal definição consiste na narrativa sobre a vida de um determinado personagem, antigo ou eminente, que sofreu uma queda da fortuna

em um desenlace desastroso. O movimento da tragédia é uma contínua decadência, da prosperidade ao caos. A definição de tragédia de Chaucer tem seu vigor pela consciência contemporânea das súbitas reviravoltas da fortuna política e dinástica. A ascensão e queda de alguém que se situa em alta posição social representa a encarnação do sentido trágico por um motivo mais intenso: tornar explícito o drama universal da queda do ser humano. Senhores e capitães decaíam por causa de sua ambição extrema, pelo ódio e astúcia de seus adversários, ou má sorte. Mesmo onde um moralista apontava um crime ou qualquer outro tipo de erro do herói trágico, uma lei mais geral prevalecia. Em função do pecado original, cada homem estava condenado a perecer, no âmbito de sua própria experiência, ainda que privada ou obscura, alguma porção da tragédia da morte (STEINER, 2006, p. 8).

O herói trágico é mais nobre e mais próximo das origens sombrias da vida do que o homem comum, mas ele é também típico. Do contrário, sua queda não seria exemplar. Essa é uma concepção medieval que permaneceu viva no drama elisabetano. Com exemplos de “trewé” e “olde” (“verdadeiro” e “antigo”), o Monge de Chaucer nos advertiria a respeito do orgulho ou ambição desmedidas.

Outra modalidade de tragédia existente é a tragédia da Renascença, e iremos nos ater, em especial, à tragédia da Renascença inglesa. Esta, de acordo com Robert N. Watson (1990, p. 304), retrata repetidamente a disputa de indivíduos excepcionais contra forças implacáveis e impessoais. Os protagonistas podem ser heróis mesmo quando não são triunfantes ou altamente honestos, porque o fracasso de seus planos reflete uma frustração comum na psique humana e intensificada pelas crenças da cultura Renascentista.

A efervescência literária ocorrida na Inglaterra renascentista pode ser descrita como o desenvolvimento de uma nova identidade nacional. A Inglaterra vivia uma era de prosperidade econômica em meados do século XVI devido ao comércio de tecidos e o lucro obtido em função da colonização. Por outro lado, muitas vidas foram devoradas pelo sistema capitalista emergente, surgindo daí uma teoria de que a literatura nesta época era uma espécie de válvula de escape dos horrores do capitalismo.

A definição de tragédia de Aristóteles aparenta ser compatível com as tragédias da Renascença que permitiam suas audiências examinar e exorcizar suas frustrações coletivas ao assistir um herói falhar em alcançar suas aspirações gloriosas. Se há algum valor na etimologia da palavra “tragédia” (do grego *tragoidia*), o mesmo situa-se no reconhecimento de que o herói trágico é essencialmente outra versão do sacrifício oferecido durante a história humana para acalmar um deus furioso (WATSON, 1990, p. 307).

As figuras trágicas não conseguem fazer o bem sem fazer o mal; são amaldiçoadas, não por uma predestinação da má sorte, mas por se encontrarem em uma situação na qual todos os caminhos conduzem ao erro. A tragédia, então, encontra-se não na destruição do herói, mas nos conflitos que sua situação revela. Então, a tragédia permite que sua audiência não apenas confronte seus medos de sofrimento, mas também que confronte as contradições em suas suposições sobre verdade e justiça. Com isso, Hegel distingue tragédia antiga de tragédia moderna – categoria na qual ele inclui a tragédia da Renascença – focando mais no conflito de valores do que na personalidade de quem suporta o conflito trágico (HEGEL *apud* WATSON, 1990, p. 308).

## 1.2 A Manifestação do Trágico e Seus Principais Requisitos

Peter Szondi, em seu livro *Ensaio Sobre o Trágico* (2004), aborda a constituição do trágico de acordo com a ótica do idealismo alemão. Um dos filósofos citados, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, entende que a tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer seu herói *lutar* contra o poder superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para também reparar essa humilhação da liberdade humana imposta pela arte, tinha de fazê-lo expiar – mesmo que através do crime perpetrado pelo *destino*. De acordo com a interpretação de Schelling, à medida que o herói trágico sucumbe ao poder superior do elemento objetivo e é punido por sua derrota, ou simplesmente pelo fato de ter optado pela luta, volta-se contra ele próprio o valor positivo de sua atitude, a vontade de liberdade que constitui “a essência do seu eu”.

Para Johann Wolfgang von Goethe, o conflito, para ser trágico, precisa “ter por trás de si um fundamento natural autêntico”, precisa ser “autenticamente trágico”. É igualmente essencial que o conflito trágico não aconteça prioritariamente entre o herói e o mundo exterior. A dialética trágica encontra-se presente no próprio homem, em quem o dever e o querer têm uma tendência a se afastar e ameaçam romper a unidade de seu Eu. Não é trágica a disparidade banal que existe quando o homem não quer o que deve, ou quer o que não deve. Trágica é a cegueira com que o herói trágico, iludido quanto ao objetivo de seu dever, quer o que não tem o direito de querer (GOETHE *apud* SZONDI, 2004, p. 49).

No enredo trágico, o homem é aniquilado por sua própria natureza, pelo fato de ser o que é. O herói perece em virtude de um esforço louvável ou um esforço reprovável, mas se a intenção do autor for obter uma imagem impactante, é necessário que aconteça o primeiro

caso, não o segundo (HEBBEL *apud* SZONDI, 2004, p. 64). Em outras palavras, o herói trágico, segundo a ótica de A.C. Bradley, é um ser humano exemplar, que violando uma moral imprescindível, nos incita uma reação contraditória de admiração e reprovação. O mal não está no herói, mas em outro lugar. Desse modo, aparentemente o herói demonstra sua inocência proveniente de imperfeições ou defeitos como indecisão, precipitação, orgulho, credulidade, simplicidade excessiva e similares. Estes defeitos contribuem significativamente para os conflitos e catástrofes nas tragédias.

Segundo Albin Leski (2006, p. 23-24), desde que nos é possível considerar a *Ilíada* e a *Odisséia* como obras de arte, é suscitada com crescente vivacidade a questão referente aos germes do trágico em ambas as obras. A maioria dos cantos épicos transmitidos pela tradição oral disseminados pelo mundo, e em suas características essenciais, apresenta elementos do trágico. No centro dessa criação literária encontra-se o herói radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se levanta diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada.

A epopeia homérica é um prelúdio à objetivação do trágico na obra de arte. Nossa interrogação sobre os traços essenciais do trágico parte necessariamente de sua configuração no drama. Foi nesse contexto que esses traços adquiriram para os aptos ao trágico, principalmente para os ocidentais, seu cunho válido. Esse cunho exerceu profunda influência no decorrer dos tempos. No entanto, a palavra “trágico” desvinculou-se da forma artística como a conhecemos vinculada no classicismo helênico e transformou-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido.

Os gregos criaram a arte trágica, realizando uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram uma teoria do trágico. Quando Aristóteles usa a palavra *trágico*, ele a usa com o sentido de solene e desmedido, correspondendo ao uso da linguagem de sua época. Trágico, nesse contexto, significa terrível, estarrecedor, horrível, desagradável, sanguinário. Outro ramo de desenvolvimento usa o termo com o sentido de empolado e bombástico, mas a palavra sempre indica algo que ultrapassa os limites do normal.

No capítulo 13 de sua *Poética*, Aristóteles afirma que Eurípides é “o mais trágico” dos poetas do teatro ático. A palavra é citada em sentidos muito diversos, mas se lermos a frase em seu contexto, verificamos que Aristóteles se referia ao desenlace costumeiramente triste das peças de Eurípides. Para Aristóteles, a “falha trágica” se refere a uma “falha” no sentido da incapacidade humana de reconhecer o que é correto e obter uma orientação segura. Desse

modo, o homem que não naufraga em uma falha moral vai a pique porque, dentro dos limites da sua natureza humana, não está à altura de determinadas tarefas e situações.

Em termos gregos, os temas trágicos originam-se dos mitos, mas também neles encontra-se uma delimitação de ordem social que, até bem pouco, pela época moderna adentro, foi considerada válida pelas possibilidades do trágico. Somente no século XIX o desenvolvimento da tragédia burguesa pôs fim à ideia de que os protagonistas do enredo trágico deveriam ser reis, chefes de Estado ou heróis. Com isso, as formulações de Aristóteles não são mais interpretadas por um ponto de vista de classe social, mas do ponto de vista humano em um sentido mais transcendente.

Desse modo, no lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, temos agora outro requisito: o que temos que sentir como trágico deve significar o declínio de um mundo ilusório de segurança ineludível. A autêntica tragédia está sempre vinculada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo, uma vez que o próprio Aristóteles afirma que a tragédia caracteriza-se não como uma imitação de pessoas, mas de ações e da vida.

Outro requisito no que diz respeito a tudo o que devemos atribuir, na arte ou na vida, o grau de trágico é o que designamos por *possibilidade de relação com o nosso próprio mundo*. O caso deve nos despertar interesse, afetar-nos e causar-nos comoção. Somente quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas do nosso ser é que experimentamos o trágico (LESKI, 2006, p. 33).

Um terceiro requisito do trágico diz respeito ao fato de que o sujeito do ato trágico, que se encontra inserido em um conflito insolúvel, deve *ter alçado à sua consciência* tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Não há impacto trágico onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda.

Uma modalidade de tragédia típica na Grécia antiga é a *tragédia ática*, que consiste em “uma peça completa da lenda heroica, trabalhada literariamente em estilo elevado, para a representação por meio de um coro ático de cidadãos e de dois ou três atores, e destinada a ser representada no santuário de Dioniso, como parte do serviço religioso público” (WILAMOWITZ *apud* LESKI, 2006, p. 36). Eurípides é qualificado na *Poética* de Aristóteles como “o mais trágico” dos áticos devido aos fins catastróficos de suas peças. A peça séria de lenda heroica, tratada pela tragédia, no geral contém um acontecimento repleto de sofrimentos. Uma vez que esse acontecimento doloroso assegura o efeito que Aristóteles reconheceu como específico, ou seja, o desencadeamento liberador de determinados afetos, foi ele considerado, em grau cada vez maior, como o que caracterizava a tragédia.

Goethe se refere ao *conflito trágico cerrado* quando fala de trágico. Aqui também não há saída e ao término existe a destruição. No entanto, por mais fechado que esse conflito seja em seu decurso, não representa a totalidade do mundo. Apresenta-se como ocorrência parcial no seio deste, sendo totalmente concebível que aquilo que nesse caso especial precisou terminar em morte e ruína seja parte de um todo transcendente, de cujas leis seu destino deriva. E se o homem chega a conhecer essas leis e a compreender seu jogo, isso quer dizer que a solução se encontrava em um plano superior àquele em que o conflito se resolve no ajuste moral (LESKI, 2006, p. 38).

É importante também destacar a *situação trágica*. Nela também encontramos os elementos que constituem o trágico: existem as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há também o homem, que não vê saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição.

Em todas estas três fases, trata-se do trágico autêntico, cujas origens encontram-se em determinadas e dolorosamente experimentadas realidades da experiência humana. Onde não sentimos mais isso, onde em lugar da autêntica situação trágica aparece o desordenado jogo do acaso, no lugar da experiência consciente da angústia existencial aparece o gesto teatral de dor, teremos escrúpulos de falar em tragédias autênticas.

Aristóteles afirma que a plasmação correta e eficaz do trágico surge quando a queda de uma posição de fortuna e prestígio acontece devido a uma “falha”. Entretanto, ele preveniu contra uma interpretação errônea que tomasse a palavra no sentido de culpa moral, uma vez que na mesma frase diz expressamente que, neste caso, a queda trágica não deve ser causada por uma falha moral. Para ele, a reviravolta que leva o herói da fortuna à desgraça deve ser consequência de uma grave “falha”. O homem que é vítima da queda trágica não pode ser nem moralmente perfeito nem reprovável, mas, ao contrário, precisa ter, essencialmente, nossos traços, devendo ser um pouco melhor do que o somos em média. A “falha” à qual Aristóteles se refere, em que é rejeitada a interpretação moral do trágico, refere-se à falha intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana em meio à confusão em que se situa nossa vida. (LESKI, 2006, p. 43-44).

Por fim, Patrice Pavis ressalta a necessidade de diferenciarmos o gênero *tragédia* do elemento *trágico*:

É preciso distinguir cuidadosamente a *tragédia*, gênero literário que possui suas próprias regras, e o *trágico*, princípio antropológico e filosófico que se encontra em várias outras formas artísticas e mesmo na existência humana (1999, p. 416).

O trágico é oriundo das ações trágicas de heróis que só existem no imaginário. Ainda de acordo com Pavis, “o herói realiza uma ação trágica quando sacrifica voluntariamente uma parte legítima de si mesmo e dos interesses superiores, podendo esse sacrifício ir até a morte” (1999, p. 417). O trágico não é produzido por uma série de catástrofes ou fenômenos naturais horríveis, mas por um conflito inevitável e insolúvel. Um elemento bastante recorrente nas tragédias é a *falha trágica*, segundo a qual a queda do herói trágico é provocada por um ou outro erro cometido. Os dramaturgos têm como regra apresentar heróis que não sejam nem demasiados culpados, nem completamente inocentes.

### **1.3 Contextualização Histórico-Literária do Surgimento da Dramaturgia Shakespeariana**

A obra poética de William Shakespeare é dividida em poesia lírica, poesia narrativa e poesia dramática. A poesia lírica é composta por 154 sonetos e o poema *A Fênix e a Pomba*; a poesia narrativa inclui *O Estupro de Lucrecia*, *Vênus e Adonis* e *Queixa de uma Enamorada*; por fim, a poesia dramática é composta por peças históricas, comédias e tragédias. Entretanto, foi graças à poesia dramática que Shakespeare alcançou prestígio e se tornou um ícone na literatura universal ao abordar os mais variados temas recorrentes ao ser humano.

Nascido na pequena cidade inglesa de Stratford-upon-Avon em 23 de abril de 1564, Shakespeare não teve ao seu favor apenas um talento peculiar e extraordinário, mas também um contexto teatral altamente favorável para o desenvolvimento de sua dramaturgia: a cidade de Londres da era elisabetana (1558-1603). Durante esta época, segundo Marlene Soares dos Santos (2008, p. 167), Londres possuía o maior índice de alfabetização da Inglaterra e, com isso, vendiam-se muitos exemplares da Bíblia, contos populares, baladas, panfletos religiosos, poemas e peças teatrais. A música também tinha lugar de destaque na vida da cidade, fosse ela laica ou religiosa, erudita ou popular, instrumental ou cantada. Entretanto, foram os teatros que mais se destacaram no âmbito cultural londrino, atraindo não só os habitantes da capital inglesa, mas também turistas de outras cidades da Inglaterra e de outros países da Europa. O teatro tornou-se, então, parte da vida cultural londrina, e como “uma lente convergente, ele captava as radiações literárias do continente e as focalizava em cores vivas, florescendo com a recém-despertada consciência nacional” (BERTHOLD, 2008, p. 312).

Quanto à temática de suas peças, o foco do teatro inglês nesta época estava ligado ao tema principal da Renascença: o homem consciente de si mesmo. Isto mostra que o Renascimento, apesar de ter chegado tardiamente à Inglaterra, teve um grande impacto no

panorama cultural do país. O que atraía a atenção do público para o teatro londrino eram a beleza das casas de espetáculo, a qualidade das peças e o talento dos atores, que eram famosos em toda a Europa.

No entanto, no final do século XVI, o teatro elisabetano sofreu uma série de restrições por parte do Conselho Municipal de Londres. Não eram permitidos espetáculos aos domingos, e jamais quando existisse perigo de peste. Objeções foram feitas também às desordens que resultavam de apresentações em estalagens, nas quais havia aposentos e lugares secretos. Apesar destas e outras adversidades, como as epidemias de peste bubônica que se espalhavam pela Inglaterra de tempos em tempos (o que implicava no fechamento das casas de espetáculo), o preconceito dos puritanos, as perseguições das autoridades municipais e as proibições da censura, a disseminação do teatro no meio cultural inglês da época foi muito forte.

Além de ter vivido em um contexto teatral riquíssimo, Shakespeare herdou longas e ricas tradições poéticas e teatrais, nas quais se destacaram John Gower (?1330-1408) e Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400), dois dos maiores poetas ingleses que viveram na Idade Média; representações do teatro religioso e medieval conhecidas como “ciclos de mistérios”; poetas como Sir Thomas Wyatt (?1503-1542), Henry Howard, mas conhecido como conde de Surrey (?1517-1547), Edmund Spenser (?1552-1599) e Sir Philip Sidney (1554-1586). Além disso, na época, trupes itinerantes percorriam a Inglaterra com o objetivo de manter o teatro vivo depois da reforma religiosa que banuiu o catolicismo do país e que teve como uma de suas consequências o fim dos ciclos de mistérios. Os educadores da época também eram favoráveis à disseminação do teatro pelo país, pois para eles o mesmo era um excelente meio didático para ensinar latim e moral aos seus alunos.

Nos anos de 1567 e 1576, respectivamente, foram fundados os teatros *Red Lion* (Leão Vermelho) e *Theatre* (Teatro). Desde então, graças à afirmação do teatro como maior manifestação cultural da Inglaterra na época, várias outras casas de espetáculo surgiram: os teatros públicos (ou abertos) como o *Swan* (Cisne), o *Rose* (Rosa), o *Globe* (Globo), o *Hope* (Esperança), o *Fortune* (Fortuna), o *Boar's Head* (Cabeça de Javali) e o *Red Bull* (Touro Vermelho); as hospedarias usadas para a encenação de peças como a *Bull Inn* (Hospedaria do Touro) e a *Bell Inn* (Hospedaria do Sino); e os teatros privados (ou fechados), situados dentro de catedrais ou antigos conventos, como o *St. Paul* (São Paulo), situado na catedral de mesmo nome, o *Blackfriars* (Frades Negros), situado no convento dos dominicanos, e o *Whitefriars* (Frades Brancos), situado no convento dos carmelitas.

Segundo Mary Johnson (2011, p. 2), as mulheres eram proibidas de atuar em peças de teatro nesta época, de modo que os papéis femininos eram desempenhados pelos homens. Além disso, pessoas de todas as classes sociais compareciam aos teatros públicos. As pessoas de baixo poder aquisitivo situavam-se em uma espécie de “fosso” perto do palco, enquanto as pessoas de classes mais altas sentavam-se nas galerias, e as pessoas ricas e que possuíam título de nobreza tinham assentos especiais.

Assim como o teatro, a língua inglesa também passava por uma fase de desenvolvimento durante a era elisabetana. Na época, o idioma estava aberto à criação e importação de novos vocábulos, livre das imposições das gramáticas prescritivas (que só apareceram no século XVIII) e contando apenas com o dicionário *Uma Tábua Alfabética*, de Robert Cawdrey (?1538-?1604), publicado em 1604, um dicionário que só listava palavras desconhecidas do vocabulário popular. Com isso, os escritores poderiam “brincar” com as palavras, utilizando advérbios como verbos, substantivos e adjetivos como verbos e advérbios, e também incorporar novas palavras através de empréstimos do grego e do latim, bem como de línguas modernas, como o francês, o italiano e o espanhol. Neste contexto, Shakespeare se tornou o escritor inglês que possuía o mais vasto conhecimento de vocabulário e, além disso, criou palavras, frases e expressões que resistiram à prova do tempo e existem até hoje no inglês contemporâneo.

Segundo Margot Berthold, “o holandês Jan de Witt, que visitou Londres em 1596, descreveu o *Swan* e o *Rose* como os melhores dentre os quatro teatros de Londres da época” (2008, p.318). Com base em tal descrição, de Witt mandou confeccionar um desenho do *Swan* (o maior deles), que mostra o interior do teatro com seu respectivo palco, sendo este o único registro gráfico de um teatro elisabetano conservado até os dias de hoje.

Berthold assim descreve a estrutura física do *Swan*:

A estrutura cilíndrica acomoda três galerias de espectadores, sendo a mais alta protegida por um telhado inclinado para dentro. O círculo fechado do auditório é acessível por dois lances de escadas pelo lado de fora, dentro eleva-se acima da estrutura do palco. O amplo pódio de atuação, denominado *proscenium*, projeta-se na arena interna descoberta. Duas portas levam ao *mimorum aedes*, camarins e contra-regragem. Em cima há uma galeria coberta por um toldo suportado por pilares. Esta poderia ser ocupada por músicos, tornar-se parte da peça como um palco superior ou servir de camarote. (...) Acima dessa galeria eleva-se um estreito ático com duas janelas e um balcão à direita. Dali o corneteiro anunciava o começo da apresentação (que de Witt, por conveniência, mostra já em plena atividade) (2008, p.318).

As casas de espetáculo da era elisabetana eram construções a céu aberto e, por esse motivo, as peças eram encenadas em plena luz do dia. Assim, o teatro elisabetano dependia quase que inteiramente das palavras, uma vez que quase não havia cenário ou mobília no palco. Por essa razão, os espectadores iam ao teatro *to hear a play* (ouvir uma peça) e eram chamados de *gentle hearers* (gentis ouvintes), enquanto os dramaturgos eram chamados de *poets* (poetas) (SANTOS, 2008, p.170). Shakespeare é o dramaturgo que melhor comprova essa afirmação, levando-se em consideração que ele utiliza a linguagem para formar um público mais atento ao poder do discurso literário. A esse respeito, diz Marlene Soares dos Santos:

Orientadas pela retórica e pela oratória, combinando-se em imagens e símbolos, e manipulando sentidos com trocadilhos e repetições, as palavras constroem universos, criam situações e pintam personagens grandemente diferenciados entre si, de heróis e heroínas a servos e confidentes (2008, p.171).

Em outras palavras, o teatro elisabetano recorria prioritariamente ao poder do discurso para prender a atenção do público, tendo em vista a ausência de cenário no palco. Nas palavras de Brander Mathews (1907, p. 607), o teatro inglês na era elisabetana não era apenas teatro, mas também, de certa forma, fazia as funções de sala de conferências ou púlpito, considerando que os poetas dramáticos apropriavam-se do teatro para proferir sermões para o público.

Durante o período elisabetano, havia uma controvérsia a respeito das normas teóricas de composição de peças teatrais, uma vez que nem todos os dramaturgos da época seguiam tais normas. Sir Philip Sydney, por exemplo, defendia as unidades aristotélicas e denunciou seus compatriotas por não lhes dar atenção. Porém, quando Ben Jonson publicou uma tragédia romana intitulada *Sejanus*, composta segundo as normas clássicas, a mesma foi um fiasco. Quanto a William Shakespeare, o bardo não só não tomou partido da controvérsia a respeito das regras teóricas, como também passou por cima das mesmas graças à sua genialidade, trazendo “à vida períodos e lugares, ternura e rudeza na “arena” do teatro” (BERTHOLD, 2008, p. 313).

No teatro inglês da era elisabetana, o poder de atração de uma peça baseava-se na questão de sua origem literária. O aspecto mais importante não era a invenção de uma trama, mas sua elaboração criativa. Desse modo, os dramaturgos tinham total liberdade criativa para elaborar suas peças de acordo com sua própria imaginação, independentemente da origem de seus textos. *Rei Lear*, de William Shakespeare, por exemplo, teve como texto fonte uma peça

anônima intitulada *The True Chronicle Historie of King Leir and His Three Daughters*, publicada em 1605 e escrita quinze anos antes.

## CAPÍTULO 2 – *REI LEAR*, DE WILLIAM SHAKESPEARE

*Uma ira desmedida acaba em loucura; por isso, evita a ira, para conservares não apenas o domínio de ti mesmo, mas também a tua própria saúde.*

(Sêneca)

### 2.1 A Tragédia Shakespeariana: Suas Principais Influências e Características

A tragédia, como concebida tanto na Inglaterra Renascentista quanto na antiga Grécia e em Roma, é uma exploração intensa do mal e do sofrimento, cujo foco encontra-se na experiência de um indivíduo excepcional, distinguida por classe ou caráter, ou ambos. Tipicamente, apresenta uma queda da prosperidade à miséria e morte prematura, uma mudança drástica provocada ou acompanhada por um conflito entre o herói trágico e algum tipo de poder superior. Grosso modo, a essência da tragédia é constituída pela junção entre conflito e mudança – o primeiro, intenso, se não violento; o segundo, extremo (McALINDON, 2002, p. 1).

Segundo Russ McDonald (2002, p. 25), no pensamento popular inglês o termo *tragédia* geralmente significava o declínio de uma alta posição social. Na tradição dramática, *tragédia* remetia à tragédia romana, especificamente e quase que exclusivamente as peças de Sêneca. Assim, durante o período elisabetano, a tragédia de Sêneca está diretamente relacionada com sangue, vingança, mortes violentas e intervenções sobrenaturais.

As tragédias shakespearianas caracterizam-se pelo poder da linguagem de Shakespeare, seu conhecimento acerca do caráter humano, sua criatividade dramática e são lembradas graças aos personagens principais que dão nomes às mesmas. Para Michael Hattaway (2002, p. 103), o fato segundo o qual os heróis trágicos shakespearianos ocupam os centros de poder em seus reinos significa que as narrativas sobre usurpação e morte são também representações de crises políticas. Shakespeare revela-se, então, ter sido tão curioso no que diz respeito à constituição de cortes e reinos quanto às questões psicológicas dos indivíduos.

O fator principal de situar ações trágicas nas cortes consiste na desmistificação da autoridade de príncipes e cortesãos. Diferentemente da maioria das tragédias da Europa

continental, as tragédias da Inglaterra Renascentista misturam reis e bobos no enredo trágico não apenas para a inserção do alívio cômico, mas também para vozes populares zombarem de seus superiores (HATTAWAY, 2002, p. 104).

A tragédia shakespeariana é, portanto, tanto a tragédia de um determinado grupo quanto de um indivíduo em particular. Nela vemos conflitos de classe ou gênero, disputas entre gerações ou dentro de uma mesma família, dilemas morais não resolvidos são tão importantes quanto o desdobramento da ação trágica como consequência das escolhas do herói trágico.

Segundo Santos (2008, p. 195), a tragédia de Shakespeare teve duas grandes influências: a clássica e a nativa. A primeira é oriunda da tragédia grega, cujos principais elementos são o uso da retórica, as aparições de fantasmas e a presença de episódios violentos, horror e vingança. A segunda provém da dramaturgia representada pelos ciclos de mistérios e pelas moralidades, e da ficção, que conta histórias sobre as quedas de grandes homens. Ainda sobre esta última, as tragédias shakespearianas descrevem a trajetória de um personagem de alta posição social, trajetória esta na qual tal personagem é responsável por sua falha trágica, o que o leva à morte.

De acordo com Bradley (1992, p. 3), a tragédia shakespeariana é, em sua essência, a história de sofrimento e calamidade de uma pessoa de alta posição social. Tais consequências são contrastadas com um momento anterior de felicidade ou glória vivido pelo protagonista. Uma história de um homem que morre lentamente por doença, pobreza, poucos cuidados ou vícios sórdidos, mesmo que inspire pena, não é trágico no sentido shakespeariano.

Esta concepção de tragédia foi diretamente influenciada pela supracitada tragédia medieval, cujo foco é a mudança repentina de status de um personagem de alto escalão na sua sociedade. Esta mudança inspira nos leitores pena e, ao mesmo tempo, medo. Além disso, tal mudança repentina de status do protagonista nos faz perceber que o homem pode se mostrar cego em função do poder que tem em mãos, e o mesmo poder que o faz se sentir superior por um determinado tempo pode levá-lo à ruína.

É importante ressaltar que o sofrimento e a calamidade pelos quais o herói trágico shakespeariano passa não acontecem por acaso, nem são enviados por entidades superiores, sempre são procedentes de ações humanas. As ações ou feitos humanos são os fatores predominantes para o desenvolvimento da “história” retratada nas tragédias shakespearianas. E estes feitos são ações no sentido amplo da palavra. Vemos um determinado número de pessoas colocadas em certas circunstâncias, praticando certas ações. Estas ações geram outras

ações, estas outras ações geram outras, e assim por diante, até que uma série de feitos inter-relacionados leva a uma catástrofe. O efeito desta série na nossa imaginação é nos levar a refletir sobre as consequências que a acompanha e a catástrofe que ela causa. Este pressuposto pode ser dito em relação aos principais personagens de uma tragédia, em especial ao herói trágico, que sempre contribui para o surgimento do desastre no qual ele perece (BRADLEY, 1992, p. 7).

As tragédias de Shakespeare têm como elementos condições anormais da mente humana: insanidade, sonambulismo, alucinações. Porém, estas condições mentais não dão origem aos momentos dramáticos da peça. Shakespeare também apresenta o sobrenatural em algumas de suas tragédias, como fantasmas e bruxas que possuem conhecimento sobrenatural. O elemento sobrenatural contribui para o desenvolvimento da ação do herói, é um elemento importante no problema que o herói tem que enfrentar. As tragédias de Shakespeare também têm como característica permitir que o “acaso” ou “acidente” tenham uma influência considerável em algum momento da ação. Aparentemente, os elementos acima citados são “subordinados” na ação, uma vez que o fator dominante consiste nas ações dos personagens, em especial do herói trágico. Portanto, podemos dizer que a tragédia de Shakespeare é a história de ações humanas que produzem calamidade e terminam na morte do protagonista.

Uma peculiaridade das tragédias shakespearianas que caracteriza os discursos e enriquece a textura poética do enredo trágico é o uso de metáforas, como ocorre em *Otelo* e *Macbeth*, por exemplo. Através deste recurso, Shakespeare cria unidade de efeito e intensifica o poder afetivo de suas grandes tragédias.

É importante ressaltar também os elementos contidos nas dramaturgias elisabetanas que influenciaram a tragédia de Shakespeare. De acordo com Steiner (2006, p. 13), as dramaturgias elisabetanas rompiam com as unidades, dispensavam o coro e misturavam partes trágicas e cômicas. Os dramaturgos elisabetanos e jacobinos extraíam de Sêneca sua retórica, seus fantasmas, sua moralidade sentenciosa, seu faro pelo horror e pela vingança sangrenta.

As tragédias de Sêneca, particularmente, caracterizam-se por apresentarem uma preocupação com crimes horrendos e abuso tirânico de poder. Seus protagonistas recorrem ao assassinato em função de sentimentos como vingança, luxúria e ciúme; porém, diferentemente da maioria dos heróis shakespearianos, são malfeitores conscientes de seus atos. Outra característica comum dos heróis trágicos de Sêneca é a manifestação de seu egoísmo, uma vez que os heróis ou heroínas veem no crime uma forma de realização de seus desejos pessoais e assim o expressam através de monólogos (McALINDON, 2002, p. 4).

Quanto ao herói trágico shakespeariano, este possui uma natureza excepcional. Alguns deles estão longe de serem “bons”, e estes personagens são constituídos de características que encontramos em nós mesmos e nas pessoas ao nosso redor. Porém, devido a uma intensificação da vida que eles compartilham com outras pessoas, eles se elevam sobre os outros.

Nas circunstâncias onde o herói está situado, sua peculiaridade trágica, que constitui sua grandeza, é fatal para ele. Seus erros, cometidos por ação ou por omissão, ou seu erro trágico seguido de outras causas, levam o herói à ruína. Em Shakespeare sempre é assim. A ideia de herói trágico como um ser humano destruído simplesmente e unicamente por forças externas é muito estranha para Shakespeare, assim também é a ideia do herói que contribui para sua destruição apenas com atos nos quais não vemos nenhum defeito. Porém, a imperfeição fatal ou erro, que nunca está ausente, é de diferentes tipos e graus.

De acordo com Tom MacAlindon (2002, p. 11), Shakespeare procura, em suas tragédias, enfatizar a nobreza do herói caído. Ele procura tornar as ações do herói plausíveis e potencialmente perdoáveis. Shakespeare assim o faz demonstrando que há uma instabilidade da ordem natural que faz com que um determinado estado de coisas rapidamente vire do lado avesso. Geralmente, a ação fatal é precipitada e espontânea, resultado de um acesso de paixão ou de loucura temporária, ou algo próximo à loucura. Ou o herói é vítima de alguma forma de decepção que o faz considerar sua ação fatal algo justo e necessário, para o bem da comunidade à qual está inserido. O herói trágico pode também ser vítima de manipulação de algum personagem que o conhece melhor do que o próprio herói conhece a si mesmo.

No decorrer do enredo trágico, Shakespeare dá muita atenção a cenas nas quais o protagonista expressa sua angústia diante de seu infortúnio, simbolizando, assim, a relação entre a peça em si e a audiência que o dramaturgo procura satisfazer. Desse modo, Shakespeare constitui seus heróis trágicos como indivíduos a serem lembrados mais por seu sofrimento e dor do que por seus erros e ações equivocadas. Para tal, Shakespeare recorre à influência do discurso retórico de Sêneca, mas com bastante intensidade dramática provocada pela eloquência de seus heróis trágicos.

As causas do sofrimento do herói trágico nas tragédias de Shakespeare aparentemente envolvem também forças abstratas, além de erros humanos, fraqueza e malícia. Frequentemente seus personagens invocam a fortuna de um jeito que esta tenha um status de força sobrenatural que influencia de forma significativa o desenrolar do enredo trágico,

sugerindo a presença da roda da fortuna. O destino, por sua vez, não é tido como causa determinante dos acontecimentos trágicos, mas às vezes é fortemente sugerido.

O herói trágico de Shakespeare não precisa ser “bom” (o personagem Macbeth é um exemplo de herói maquiavélico), apesar de que em alguns casos o herói é “bom” e de repente ganha simpatia por seu erro, como o Rei Lear, da tragédia homônima, e o casal Romeu e Julieta, por prosseguir com seu relacionamento amoroso apesar da rivalidade entre suas famílias. No entanto, é necessário que o herói tenha tanta grandeza, de modo que através de seu erro e queda, os leitores possam tornar-se conscientes das possibilidades da natureza humana.

O fenômeno da mudança é o elemento pelo qual a tragédia shakespeariana se relaciona melhor com a questão da queda do herói trágico, pertencente a um elevado escalão social. No entanto, a mudança é entendida neste caso como interpessoal, moral e psicológica. Uma parte essencial da experiência trágica do herói é a descoberta de que o mundo que ele conhece e valoriza, assim como as pessoas com quem ele convive e em quem confia estão mudando ou mudaram completamente (McALLINDON, 2002, p.6).

A tragédia shakespeariana, de maneira geral, possui diferentes tipos, tais como: tragédias sobre vingança, sobre ambição, sobre amor, orgulho ou heroísmo cego. Outras características marcantes da tragédia shakespeariana são o grande número de personagens, a presença de elementos cômicos, enredo e sub-enredo, herói e bobo, ações violentas, monólogos e falas em forma de versos. Em outras palavras, as tragédias de Shakespeare divergem do modelo grego em pontos importantes, tais como: os enredos envolvem muitos personagens, de diferentes camadas sociais; há desdobramentos em ações paralelas; surgem cenas cômicas em pleno desenvolvimento do trágico, verso e prosa se revezam.

A inclusão de elementos cômicos e personagens de diferentes camadas sociais em suas tragédias ocorreu devido à influência da tradição dramática nativa (os mistérios e as moralidades). Além destas peculiaridades da tragédia shakespeariana, há também analogias com a tragédia grega, principalmente no que se refere à substancialidade do mal e ao questionamento dos valores tradicionais, teocêntricos, questionamento existente tanto no Renascimento quanto na época áurea da tragédia grega.

Na tragédia shakespeariana, não existe a chamada “justiça poética”, que significa que prosperidade e adversidade devem ser distribuídas em proporção de méritos aos agentes. Esta “justiça poética” está em flagrante contradição com os fatos da vida e ausente da forma como

Shakespeare retrata a vida em suas tragédias. Vemos também que a maldade nunca permanece vitoriosa e próspera até o final.

Independentemente da ocorrência de acidentes ou semelhantes, a ação humana é, afinal, apresentada a nós como o fator central em uma tragédia, assim como a causa principal de uma catástrofe. Este é um elemento resultante da conexão entre ações e consequências. Por estas ações, sem levantarmos questões sobre o sujeito, consideramos os agentes responsáveis, e a tragédia deixaria de existir se assim o fizéssemos. A catástrofe é um exemplo de justiça. O rigor da justiça é terrível, uma vez que uma tragédia é uma história terrível; mas, apesar do medo e da piedade, nós concordamos com o que se passa em uma tragédia, porque nosso senso de justiça é satisfeito.

Segundo Bradley (1992, p. 26), quando lemos uma tragédia, nós sentimos em relação a disposições, ações e pessoas emoções distintas: atração e repulsão, piedade, espanto, medo, horror e, talvez, ódio; porém, nós não *judgamos*. Este é um ponto de vista que emerge somente quando, ao lermos uma peça, nós saímos da posição trágica e retrocedemos às nossas noções legais e morais do cotidiano, por nossa própria culpa ou do dramaturgo. Enquanto estamos neste mundo, observamos o que é uma tragédia, vemos o que aconteceu e o que poderia ter acontecido, sentimos o que é digno de pena, terrível, horroroso, misterioso.

A isto deve-se acrescentar outro fato, ou outro aspecto do mesmo fato. O mal exhibe-se em todos os lugares como algo negativo, improdutivo, enfraquecedor, destrutivo ou princípio de morte. Ele isola, desune, e possui uma tendência a aniquilar não apenas seu oposto, mas a si mesmo. É o mal que traz prosperidade e sucesso ao personagem maligno de uma tragédia. O mal destrói as pessoas boas, mas também destrói o vilão. No fim do enredo trágico, depois que o vilão perece, tudo o que resta é uma família exausta, uma cidade pálida ou um país enfraquecido, porém todos vivos devido ao princípio do bem. Depois que o mal desaparece e o vilão perece, restam também os indivíduos que, mesmo sem o brilho e a grandeza do herói trágico, ganham respeito e confiança do público.

Uma vez que a tragédia shakespeariana representa um conflito que termina em catástrofe, a mesma pode ser dividida em três partes. A primeira parte expõe a situação vivenciada pelos personagens, ou estado de coisas vigente, dos quais surge o conflito que vem a seguir. A segunda parte aborda o início definitivo do enredo trágico, o desenvolvimento e as vicissitudes do conflito; esta parte se forma de acordo com o tamanho da peça, abrangendo o segundo, terceiro e quarto atos, e geralmente uma parte do primeiro e uma parte do quinto. A última parte da tragédia retrata a conclusão do conflito em uma catástrofe.

O principal intuito da exposição da situação é apresentar ao leitor um pequeno mundo de pessoas, assim como nos mostrar suas posições na vida, suas circunstâncias, suas relações interpessoais, talvez algo em relação ao seu caráter nos deixar sutilmente interessados na questão sobre qual será o resultado deste estado de coisas. O leitor fica na expectativa não apenas pelo interesse que alguns personagens despertam, mas também porque sua situação de momento pode trazer problemas no decorrer do enredo. Esta não é uma situação real de conflito, mas ameaça a ocorrência do mesmo.

Ainda segundo Bradley (1992, p. 38-39), na ação existem certos lugares onde a tensão existente na consciência do público torna-se extrema. Além disso, há também no decorrer da tragédia uma alternância constante de ascensões e quedas no lado emocional da obra. Tais alternâncias podem, obviamente, ser encontradas em todo o gênero drama. Por outro lado, no que diz respeito ao drama shakespeariano em particular é o fato de que, no teatro da época de Shakespeare, não havia cenário e quase não havia pausa entre uma cena e outra durante uma performance teatral. Além disso, nas peças shakespearianas há longas variações de tensão e um grande número de cenas, porém as mesmas geralmente são curtas. Dessa forma, era mais fácil interpor uma cena em que a tensão é mais baixa com outra em que a tensão é mais alta. Nos nossos teatros há uma grande quantidade de cenário, o que faz com que haja um longo tempo até a montagem e a troca de cenário. Consequentemente, o número de cenas é menor, e a variação de tensão tem que ser proporcionada dentro das próprias cenas.

Quando a leitura de uma tragédia shakespeariana chega à metade, o leitor não é mais o mesmo do início da peça. A partir deste momento, surge uma tensão extrema que pode cansar a audiência ou desagradá-la, especialmente se o problema que gera a tensão for muito doloroso, se a catástrofe também for não menos dolorosa, e se os limites do restante da peça nos proporcionarem pouco alívio diante de uma situação de tensão. Este é exatamente o momento do enredo trágico em que o conflito emerge até mesmo nas nossas vidas, em que nossos nervos ficam abalados e nossos sentimentos estão mais revigorados do que no início da peça (BRADLEY, 1992, p. 53).

## **2.2 *Rei Lear*, de William Shakespeare: Análise do Enredo e Seus Aspectos Trágicos**

De todas as tragédias shakespearianas, *Rei Lear* é considerada uma das mais importantes porque a mesma aborda diretamente temas como a velhice, as relações entre pais e filhos e, em última análise, a morte. De maneira geral, em *Rei Lear* Shakespeare abriu

espaço para questões sobre o que é o ser humano e como as pessoas se relacionam umas com as outras, questões estas que são de interesse universal. A peça aborda também as questões de patriarcalismo e paternidade, a interação entre o papel do rei e o papel do pai. Na época de Shakespeare, a ideia de paternidade era referência para o conceito de governo, e existia uma crença segundo a qual a estrutura familiar deveria ter a mesma forma da estrutura política. Por esse motivo, as relações entre pais e filhas/filhos dominam a ação em *Rei Lear*.

O tema mais recorrente de *Rei Lear* gira em torno das leis naturais que regem os mais variados tipos de comportamento humano, refletidas nas relações interpessoais e familiares de Lear com suas filhas e as outras pessoas ao seu redor. A trama de *Rei Lear* é de uma complexidade que não nos permite ter uma compreensão da história ali contada logo na primeira vez que se lê a peça. Vários aspectos estão diretamente ligados à obra, tais como o aprendizado da verdade, a perspectiva mais verdadeira das relações humanas e, em particular, o processo de humanização de Lear, ainda que tal processo ocorra de forma sofrida e aterrorizante. Este último aspecto é uma forma dolorosa e, ao mesmo tempo, comovente de Shakespeare nos mostrar que, mesmo diante das atribulações pelas quais passa a humanidade, ainda há esperança de humanização, o que nos leva a pensar com mais equilíbrio e amor na humanidade que sofre (HELIODORA, 2001, p. 175).

Para Frank Kermode (2006, p. 266), *Rei Lear* aborda, também, o sofrimento representado como condição do mundo como o herdamos ou o construímos. O sofrimento é consequência de uma tendência humana para o mal, assim como o mal é infligido nos bons pelos maus; ele é capaz de reduzir a raça humana a uma condição bestial. No final da peça, a punição ou alívio da morte aparece para todos, e os três únicos sobreviventes terão de enfrentar um futuro desolado.

Shakespeare teve também uma motivação política para escrever *Rei Lear*. Segundo Marjorie Garber (2004, p. 649-650), no período entre 1604 e 1607, James VI e I, rei da Escócia e Inglaterra, tentava convencer o Parlamento a aprovar a união dos dois países em uma só nação. James foi a primeira pessoa a usar o termo Grã-Bretanha para designar a unidade entre os territórios celtas e saxões. A peça de Shakespeare, então, reflete de certa forma estas questões políticas daquela época. O personagem Pobre Tom, por exemplo, representa os homens sem residência fixa e sem ocupação que vagavam pelas cidades e florestas naquele tempo, homens cuja existência era vista pela monarquia como ameaça à ordem e autoridade civil.

Por ter sido escrita depois da união entre os tronos da Inglaterra e Escócia por parte do Rei James, *Rei Lear* revela as terríveis consequências que podem haver devido à divisão de um reino unido. No início, a decisão de Lear de se aposentar voluntariamente não parece ser uma má ideia, uma vez que ele necessita deixar o poder entregue a “forças mais jovens” em função de sua idade avançada. O intuito da divisão do reino seria evitar uma futura guerra civil entre requerentes ao poder rivais, um risco que possivelmente não existiria se Lear tivesse um filho homem, pois este seria naturalmente o herdeiro de todo o reino (BATE, 2009, p. 3).

Além disso, *Rei Lear* foi escrita em uma época de transição na Europa e na Inglaterra. Na época, houve a ascensão do capitalismo mercantil, a adoção do papel moeda e os algarismos romanos foram substituídos pelos numerais Hindu/Arábicos. Portanto, pode-se dizer que várias foram as motivações que levaram William Shakespeare a escrever a peça: o texto-fonte publicado em 1605, o surgimento do sistema capitalista, as questões políticas da Grã-Bretanha na época e a nova ciência e filosofia oriundas do período renascentista (GARBER, 2008, p.264).

Possivelmente, Shakespeare também teve motivações de cunho religioso para escrever *Rei Lear*. Durante o reinado de Henrique VIII, pai e um dos antecessores de Elizabeth I no trono inglês, mais precisamente no período entre 1529 e 1536, o Papa Clemente VII não foi capaz de atender a solicitação do Rei inglês de divorciar-se de sua esposa Catarina para casar-se com Ana Bolena. Com isso, Henrique VIII separou a Inglaterra da Igreja Católica Romana e fundou a Igreja Anglicana, através da qual o Rei seria a autoridade religiosa no país.

Depois de assumir o trono em novembro de 1558, Elisabeth I estabeleceu o Protestantismo como a religião oficial da Inglaterra. Desse modo, ela esperava colocar um fim nos conflitos religiosos que dividiam o povo inglês. Cinco anos e meio depois da ascensão de Elisabeth ao trono, William Shakespeare nasceu em Stratford-Upon-Avon. Portanto, o mais ilustre dos dramaturgos ingleses fez parte da primeira geração de ingleses que viveram em um país oficialmente protestante, no qual as pessoas eram exigidas por lei a praticar a religião estabelecida pelo governo.

Sendo um dramaturgo bastante ativo em Londres na década de 1590 e nos primeiros anos da década de 1600, Shakespeare teria sido consciente sobre como as reformas religiosas que ocorreram naquela época afetaram sua profissão, uma vez que as condições sobre as quais o bardo desenvolveu seu trabalho foram influenciadas pelas reformas religiosas. O sustento de Shakespeare dependia de sua habilidade para escrever peças que atendiam os gostos e

interesses dos cidadãos londrinos daquele tempo, e muitos deles nutriam intensos sentimentos anti-papistas, tinham o Protestantismo como um forte elemento de identidade nacional e sua visão de mundo era baseada na fé anglicana.

Segundo Huston Diehl (2002, p. 86), não se sabe exatamente quais eram as crenças religiosas de Shakespeare, apesar de haver especulações no meio acadêmico de que alguns membros de sua família eram não-conformistas, ou seja, adeptos do Catolicismo que recusavam-se a se conformar com a fé protestante. No entanto, independentemente de Shakespeare ter abraçado, repudiado ou simplesmente tolerado os ensinamentos da Igreja Anglicana, a Reforma Protestante teve um impacto profundo em seu trabalho.

Para não desagradar os monarcas de seu tempo (Elisabeth I e, mais tarde, James I, ambos protestantes) e os patronos (muitos deles apoiavam causas protestantes), Shakespeare também teve que estar atento às controvérsias religiosas de sua época, às implicações políticas e ramificações sociais. Desse modo, seu teatro estava sujeito às leis de censura que consideravam ilegais peças que perpetuavam a doutrina católica. Como consequência de tais leis, as narrativas bíblicas sobre a vida de Jesus Cristo, as histórias sagradas sobre a Virgem Maria e as imagens de santos da Igreja Católica Romana que haviam sido os temas centrais do drama medieval inglês não eram mais considerados materiais teatrais apropriados. Ao contrário de seus predecessores, Shakespeare poderia falar sobre assuntos religiosos apenas indiretamente.

Ao escrever peças em uma época de mudanças tão radicais na Inglaterra, quando muitas crenças perpetuadas por tanto tempo eram questionadas, muitas tradições e instituições eram desafiadas, e muitos rituais religiosos típicos do país foram proibidos ou transformados, dificilmente Shakespeare deixaria passar despercebido o impacto causado pela Reforma Protestante na Inglaterra e no seu povo. Como nativo do condado de Warwickshire (onde as pessoas tinham mais tendência a apegar-se a rituais religiosos tradicionais), residente de Londres (centro da reforma religiosa) e artista dedicado ao teatro (instituição apoiada por patronos protestantes, mas atacada por moralistas protestantes identificados com uma nação protestante emergente, mas ainda associada a uma Igreja Católica Romana demonizada), Shakespeare estaria, em tese, totalmente ciente das tensões ocasionadas pela reforma religiosa (DIEHL, 2002, p. 87-88).

Entre as formas literárias do teatro que estavam em voga nesta época de reforma religiosa, a tragédia em especial proporcionava a Shakespeare uma maneira de refletir sobre a ruptura, a incerteza, a violência e a perda causadas pela reforma religiosa e imaginativamente

engajar-se nas crenças, rituais, hábitos e estados de espírito pertencentes à nova religião instituída. Isso porque a tragédia levanta questões fundamentais relacionadas à condição humana, como a natureza do mal, os caprichos do destino, os mistérios do sobrenatural, as consequências das escolhas e ações humanas e a questão do conhecimento.

A cultura do tempo de Shakespeare é predominantemente religiosa e, portanto, o bardo aborda as preocupações trágicas acima citadas a partir da perspectiva de alguém que conhece profundamente as crenças religiosas e as controvérsias teológicas de seu tempo e é completamente engajado em investigar suas dimensões metafísicas, epistemológicas e éticas. Uma vez que muitos dos rituais religiosos provenientes dos primórdios da cultura inglesa estavam em processo de serem radicalmente transformados, a tragédia constitui-se, para Shakespeare, em um meio onde ele pode explorar tais transformações.

Situando *Rei Lear* dentro deste contexto de reforma religiosa na Inglaterra durante o reinado de Elisabeth I, nas palavras de Diehl (2002, p. 95), a peça retrata um mundo onde, aparentemente, há ausência de um Deus misericordioso e encontra-se presente um mal incomensurável, onde os personagens levantam questões perturbadoras sobre a regulamentação moral do universo. Qual o papel de Deus ou dos deuses nas questões humanas? Existem forças sobrenaturais que governam o mundo dos humanos, ou seriam os infortúnios unicamente consequências de ações individuais? Existem laços “naturais” entre pais e filhos ou seriam os seres humanos, por natureza, motivados a praticar suas ações principalmente pelo interesse próprio? Existe alguma crença em uma ordem moral, em um Deus benevolente, ou a bondade natural é apenas uma ilusão?

A Inglaterra retratada em *Rei Lear* é um país onde os deuses são invocados por repetidas vezes, mas estes nunca se manifestam. Neste país, a capacidade humana para praticar o mal está bastante em evidência. De certa forma, pode-se afirmar que esta tragédia explora o impacto emocional dos ensinamentos protestantes em homens e mulheres da Inglaterra no período pós-Reforma. Ao expor a fragilidade das relações humanas, a ferocidade da ambição humana e a imperfeição da justiça humana, a peça dramatiza o sofrimento de dois homens idosos que passam pela terrível experiência de traição ou aparente traição por parte de seus filhos e tentam compreender o porquê da existência da “ingratidão filial”. Embora os dois personagens idosos em questão invoquem os deuses em determinados momentos, eles não obtêm respostas e não recebem conforto divino. O fio condutor da história é o profundo sofrimento de Lear enquanto este apega-se a questões fundamentais como natureza, justiça,

autoridade e amor. Gloucester tem uma história similar à de Lear e, por essa razão, demonstra desespero e uma resignação suicida.

De acordo com Dennis Kennedy (1976, p. 37), Shakespeare recorreu a outras fontes além da supracitada peça anônima de 1605, como as *Crônicas* de Holinshed, *The Faerie Queen* e *The Mirror for Magistrates*, de Spencer. Todas estas obras incluem a história em sua forma completa, estendida para além de onde *The True Chronicle History of King Leir* para. Nas outras três fontes, após a vitória final, Lear reina durante mais dois anos antes de morrer em paz; depois da morte de Lear, Cordélia o sucede no trono e governa por mais cinco ou seis anos; os filhos de Goneril e Regan rebelam-se e a colocam na prisão, onde ela comete suicídio (com uma faca, segundo *The Mirror for Magistrates*, ou enforcando-se, de acordo com Spencer). Shakespeare interessou-se pelos aspectos trágicos da história, mas ao mesmo tempo percebeu que não poderia estender sua peça até os sete ou oito anos adicionais presentes nas fontes narrativas. Por esta razão, alterou o final do enredo ao inverter o resultado da batalha.

Na realidade, não apenas o final da história foi alterado. Pode-se afirmar que, em *Rei Lear*, Shakespeare reformulou totalmente a história contida nos textos-fonte. Tal reformulação baseia-se nas seguintes alterações promovidas por Shakespeare:

1 – Condensação do tratamento de Lear e Cordélia na cerimônia de divisão do reino. Quatro cenas da peça-fonte foram comprimidas na cena de abertura escrita por Shakespeare. A peça-fonte tenta alguma explicação racional ao comportamento dos personagens, mas Shakespeare enfatiza o mistério de ambos ao ignorar suas questões psicológicas. A motivação de Lear também é alterada, uma vez que na peça-fonte o protagonista tenta casar Cordélia com um rei inglês.

2 – Condensação das mudanças que ocorrem nas características de Lear de quatro atos na peça-fonte para duas cenas (I.iv-v).

3 – Invenção do Bobo.

4 – Introdução do sub-enredo que envolve Gloucester e seus dois filhos, Edgar e Edmundo.

5 – Invenção da loucura de Lear e de sua velhice extrema.

6 – Alteração referente ao personagem Kent. Na peça-fonte, este personagem é chamado Perillus e também contesta as ações do rei, mas não é banido do reino.

7 – Alteração do final da história. Nos textos-fontes previamente citados, o rei e Cordélia derrotam Goneril e Regan, e Lear volta ao trono.

A peça começa com um diálogo entre Kent e Gloucester. Kent diz o seguinte: “Pensei que o Rei preferisse o Duque de Albânia ao Duque de Cornualha” (I.i). Gloucester retruca dizendo que a divisão do reino foi tão bem feita que era impossível saber qual dos dois genros era o preferido do rei. Entende-se, então, que a divisão do reino em três terços, um para cada filha, já havia sido devidamente planejada, ao mesmo tempo em que Kent e Gloucester não vão adiante com a discussão sobre a divisão do reino, pois desde um passado remoto já era tradição os reinos serem propriedades particulares dos reis e, se estes desejassem, poderiam dividi-los entre seus filhos. Prontamente os dois mudam de assunto e começam a conversar sobre Edmundo, o filho bastardo de Gloucester, em um diálogo que deixa claro que Gloucester cometeu adultério, do qual Edmundo foi gerado:

KENT – Não é esse o seu filho, meu senhor?

GLOUCESTER – A educação dele ficou aos meus cuidados. Já ruborizei tantas vezes ao ter de perfilhá-lo que não há mais nada no mundo que me ponha vermelho.

KENT – Eu não consigo conceber...

GLOUCESTER – Pois a mãe do rapaz o conseguiu; e logo se pôs de ventre redondo e teve um filho no berço antes de ter um marido na cama. Sente o cheiro do pecado?

KENT – Que importa o pecado quando o fruto é tão belo?

GLOUCESTER – Mas eu tenho outro filho, nos critérios da lei, meu senhor. Mais velho que este um ano e pouco; mas nem por isso mais amado. Embora este patife tenha entrado no mundo de atrevido, sem ser solicitado, não foi um desprazer confeccioná-lo. Sua mãe era uma beleza, e o filho da mãe teve de ser reconhecido (*Rei Lear*, I, i).

O diálogo entre Kent e Gloucester é um momento-chave para compreendermos boa parte da história que se segue, pelo fato de Edmundo revelar-se um vilão implacável, tramando alguns conflitos na peça. Ele é frio e indiferente ao meio-irmão Edgar, ao próprio pai Gloucester, a Lear e às amantes Goneril e Regan. Os conflitos de Edmundo com seu pai e seu meio-irmão constituem o sub-enredo da peça, que tem início na segunda cena do primeiro ato, em um monólogo no qual ele revela seu plano para destruir os laços filiais entre Gloucester e Edgar e, ao mesmo tempo, invoca a natureza para auxiliá-lo. No mesmo

monólogo Edmundo deixa claro como sofria preconceito de sua sociedade por ser um filho bastardo, portanto, ele não se sentia parte desta sociedade, como vemos no trecho a seguir:

(...) Por que haveria eu de me submeter à maldição dos costumes e permitir que o preconceito das gentes me deserde apenas porque nasci doze ou quatorze luas depois de meu irmão? Por que bastardo? E portanto infame, se as minhas proporções são tão corretas, a minha alma tão nobre e minha forma tão perfeita quanto a de qualquer filho de uma dama honesta? Por que nos marcam com infame? Com infâmia? Infâmia infame? Infamante infâmia? (*Rei Lear*, I, ii).

Devido ao preconceito sofrido, Edmundo teve de viver fora de seu país durante nove anos, e deixará seu país novamente, apesar de seu pai amá-lo. No entanto, ele tenta usurpar os direitos de Edgar, o filho legítimo e mais velho de Gloucester, que seria o herdeiro natural do conde, em uma tentativa de violar as leis naturais propriamente ditas. Edmundo assim o faz através de diversas maquinações contra seu meio-irmão. Uma delas é a carta forjada que condena “a escravidão imposta pela tirania senil”, cuja autoria é atribuída a Edgar. Nesta cena, antes de Gloucester ler a carta, ele e Edmundo, assim como Lear e Cordélia na cena anterior, têm um diálogo cujo assunto é “nada”:

GLOUCESTER – E essa carta, o que é?  
EDMUNDO – Absolutamente nada, meu senhor.  
GLOUCESTER – Nada? Mas então por que a pressa de enfiar no bolso o absolutamente nada? O nada não se esconde. Vejamos; se realmente é nada nem preciso de óculos (*Rei Lear*, I, ii).

Nesta parte, a palavra “nada” é associada a ver, visão e à perda dela, que Gloucester irá sentir em breve. Na continuação da conversa, Gloucester acredita na mentira contada por Edmundo de que seu filho legítimo estaria tramando contra ele. Em uma de suas falas, Gloucester revela-se uma pessoa supersticiosa, atribuindo as maldades existentes ao movimento dos astros, ao mesmo tempo em que ele, aparentemente, previa as catástrofes que acontecem adiante, no enredo da peça:

Estes últimos eclipses do sol e da lua nada de bom nos anunciam; embora as leis da natureza possam explicá-los de diversos modos, a própria natureza é castigada pelos seus efeitos. O amor esfria, a amizade se rompe, os irmãos se dividem. Na cidade, revoltas, nos campos, discórdia; nos palácios, traição; e se arrebentam os laços entre pais e filhos. Esse vilão que criei caiu nessa maldição; é um filho contra o pai. O rei desvia-se das leis da natureza: é o pai contra a cria. Nós vimos o melhor de nosso tempo: perfídias, traições, imposturas e toda espécie de agitações funestas vão nos acompanhar sem descanso até a tumba. Revela esse canalha, Edmundo; não perderás por isso. Vai com cuidado. E Kent, nobre e leal, foi exilado. Seu crime, a honestidade. É estranho (*Rei Lear*, I, ii).

De acordo com Andrew D. Weiner (1991, p. 255), no decorrer da peça, é possível estabelecer um paralelo entre o enredo e o sub-enredo, como uma forma de universalizar o rompimento de laços entre pais e filhos como um sinal de maldição da natureza, e Edmundo acredita que a crença de seu pai pode ajudá-lo a ser bem-sucedido em seus planos:

Um pai crédulo, e um irmão nobre, cuja natureza está tão distante da maldade que nem acredita que ela exista; nessa honestidade idiota é fácil cavalgar a minha intriga. Já planejei tudo (*Rei Lear*, I, ii).

Outro momento em que Edmundo calunia Edgar é a simulação de luta com seu meio-irmão, na qual Edmundo fere o próprio braço com sua espada e diz que tal ferimento foi causado por Edgar, depois que este foge e se esconde na floresta mais próxima. Neste momento, há um diálogo entre Edmundo e Gloucester, no qual o bastardo tira proveito das crenças de seu pai para convencê-lo de que foi Edgar quem o feriu:

GLOUCESTER – Muito bem, Edmundo, onde está o canalha?  
EDMUNDO – Estava aí no escuro, empunhando a espada afiada, ruminando cabalísticas maldições, conjurando a lua para ser sua madrinha e protetora.  
GLOUCESTER – Mas aonde é que ele foi?  
EDMUNDO – Repare, senhor, estou sangrando.  
GLOUCESTER – Edmundo, onde está esse canalha?  
EDMUNDO – Fugiu por ali, senhor (*aponta na direção errada*), quando viu que não ia conseguir de modo algum...  
GLOUCESTER – Persigam-no, olá! Atrás dele! (Saem alguns criados.) “Não ia conseguir de modo algum”... o quê?  
EDMUNDO – Me persuadir a assassinar Vossa Senhoria. Eu o adverti que os deuses vingadores atiram todos os seus raios contra os parricidas; lembrei-me dos vínculos múltiplos e fortes que ligam o filho ao pai; em resumo, senhor, vendo a repugnância com que eu me opunha à sua intenção desnaturada, ele, num ímpeto feroz, já com a espada pronta, atacou a fundo o meu corpo indefeso, e me feriu no braço... Mas, assim que percebeu crescerem no combate os meus sentidos despertos pela justiça da causa – ou porque o assustasse o barulho que fiz –, fugiu subitamente (*Rei Lear*, II, i).

Este é o momento em que as intrigas criadas por Edmundo definitivamente surtem efeito, uma vez que, após o ocorrido, Gloucester dá ordens para prender Edgar, sem antes verificar se as acusações de Edmundo contra seu filho legítimo eram verdadeiras.

Gloucester também não ficou imune às artimanhas de seu filho bastardo. Vemos isso na cena em que o conde teve seus olhos arrancados pelo Duque de Cornualha, sob acusação de traição, acusação esta que foi tramada por Edmundo quando este denunciou o próprio pai por ajudar o Rei a se deslocar para Dover, onde o exército francês desembarcou e ali se prepararia para vingar os maus tratos sofridos por Lear. Mesmo quando a disputa entre

Goneril e Regan pelo amor de Edmundo termina de forma trágica (Goneril envenena Regan e, em seguida, se suicida com um punhal) o filho bastardo de Gloucester se mostra indiferente ao ocorrido com suas amantes, porque ele não tem nenhum tipo de sentimento ou afetividade.

Quando Lear decide dividir seu reino, ele o faz para livrar sua velhice de cuidados e trabalho e também para evitar conflitos futuros, apesar de Lear violar um princípio recorrente dos reinados de Elizabeth e James segundo o qual um rei deve prezar pela unidade de seu reino, não pela divisão do mesmo. Para concretizar esta divisão, como já foi mencionado, o velho Rei promove uma cerimônia na qual suas três filhas terão que exprimir o amor que sentem por ele, de modo que quem demonstrar mais afeto ganha a parte mais rica e fértil do reino. Os discursos de Goneril e Regan são dotados de versos formais, manifestamente insinceros, como veremos a seguir:

GONERIL – Senhor, eu o amo mais do que podem exprimir quaisquer discursos; mais que a luz dos meus olhos, do que o espaço e a liberdade, acima de tudo que pode ser avaliado – rico ou sublime; não menos do que a vida, com sua graça, beleza, honra e saúde; tanto quanto um filho jamais amou um pai ou um pai jamais se viu amado; um amor que torna a fala inútil e a palavra incapaz. Eu o amo além de todos os valores disso tudo. (...)

REGAN – Eu sou feita do mesmo metal de minha irmã e julgo ter valor igual ao dela. Do fundo do coração acho que exprimi também o meu amor, ao exprimir o dela; fica distante porém quando eu me declaro inimiga de quaisquer desses prazeres que os sentidos têm como supremos; só me sinto feliz em idolatrar Vossa Amada Alteza (*Rei Lear*, I, i).

Por outro lado, Cordélia, sua filha mais moça, se recusa a competir com “a arte pérfida e oleosa de falar sem sentir” (I.i) das suas irmãs:

LEAR – Agora, nossa alegria, embora a última e mais moça, por cujo amor juvenil os vinhedos da França e os prados da Borgonha disputam apaixonados; que poderás tu dizer que mereça um terço mais opulento do que o delas duas? Fala.

CORDÉLIA – Nada, meu senhor.

LEAR – Nada?

CORDÉLIA – Nada.

LEAR – Nada virá do nada. Fala outra vez.

CORDÉLIA – Infeliz de mim que não consigo trazer meu coração até minha boca. Amo Vossa Majestade como é meu dever, nem mais nem menos.

LEAR – Vamos, vamos, Cordélia: corrige um pouco tua resposta, senão prejudicas tua herança.

CORDÉLIA – Meu bom senhor, tu me geraste, me educaste, amaste. Retribuo cumprindo meu dever de obedecer-te, honrar-te, e amar-te acima de todas as coisas. Mas para que minhas irmãs têm os maridos se afirmam que amam unicamente a ti? Creio que, ao me casar, o homem cuja mão receber minha honra deverá levar também metade do meu amor, dos meus deveres e cuidados. Jamais me casarei como minhas irmãs, para continuar a amar meu pai – unicamente.

LEAR – Mas, teu coração está no que dizes?

CORDÉLIA – Está, meu senhor?

LEAR – Tão jovem e tão dura?  
CORDÉLIA – Tão jovem, meu senhor, e verdadeira (*Rei Lear*, I, i).

A afirmação de Cordelia, “Nada, meu senhor”, é uma afirmação forte, de acordo com a ótica de Lear enquanto a cerimônia do início da peça estava em andamento. Cordelia quis dizer que seu amor por Lear é natural, de acordo com os laços entre pai e filha, mas Lear não entendeu isso naquele momento, pois o amor que ele busca é do tipo que pode ser oferecido em termos formais e subservientes e, por esse motivo, ele rejeita o amor de Cordélia, assim como o afeto de Kent. Lear só assimila o amor de Cordelia na cena do reencontro entre ambos.

Após recusar-se a adular seu pai, como fizeram suas irmãs, Cordélia foi banida do reino e, em seguida, casou-se com o Rei da França. Kent intercedeu por Cordélia e também foi expulso do reino, porém disfarçou-se para continuar servindo ao Rei. Parte do fracasso dos planos de Lear deve-se ao fato de que ele não queria viver em turnos com suas filhas, mas viver com Cordélia, já que sua filha mais moça era a sua preferida (BRADLEY, 1992: 214). Após a deserção de Cordélia, Lear foi forçado a viver em ciclos mensais com suas outras filhas.

A posição do herói trágico em *Rei Lear* é, de certo modo, peculiar. Em tragédias como *Otelo* e *Macbeth*, por exemplo, quando a catástrofe ocorre, o leitor não se esquece da parte do enredo na qual o herói comete seu erro trágico que ocasionou a catástrofe. Em *Rei Lear* é diferente, uma vez que, por um longo tempo, o protagonista é passivo em relação aos acontecimentos. A imagem do velho Rei criada pelo leitor não é apenas a de um homem “contra quem pecaram muito mais do que pecou” (*Rei Lear*, III, ii), mas de um personagem que sofreu passivamente em função dos maus tratos de suas filhas, não de um herói agente, como os personagens *Otelo* e *Macbeth*, protagonistas das tragédias homônimas. O sofrimento de Lear é tão cruel e intenso que o leitor se indigna de tal forma que as injustiças cometidas contra Cordélia, Kent e a divisão do reino para Goneril e Regan são quase esquecidas durante a leitura da peça. A paciência de Lear para enfrentar o mal ao qual se expõe, a vergonha e o arrependimento que o Rei sente ao se lembrar da forma injusta como tratou Cordélia, e a emoção ocasionada pelo seu reencontro com sua filha mais jovem despertam no leitor, além do sentimento de pena característico da tragédia, admiração e afeto para com o Rei (BRADLEY, 1992, p. 242).

Ainda de acordo com Bradley (1992, p. 243), a presença do trágico em *Rei Lear* encontra-se no início da peça. Nas primeiras cenas, fica explícito que a consciência de Lear

começa a falhar em função de sua idade avançada, o que gera o sentimento de pena nos leitores. No entanto, a pena começa a dar lugar a outro tipo de sentimento quando presenciamos sua precipitação em tomadas de decisões, despotismo, raiva incontrolada decorrente da injustiça com Cordélia e Kent e sua insistência na ideia de divisão do reino depois de renegar sua única filha leal. Sentimos, agora, a presença tanto da força quanto da fraqueza, mas também sentimos a presença do trágico propriamente dito, uma vez que uma longa vida de poder absoluto proporcionou a Lear uma cegueira diante das limitações humanas, o que contribuiu decisivamente para sua queda.

Já com o reino dividido entre Goneril e Regan, Lear sofre maus tratos por parte destas, uma vez que elas não aceitam serem submissas ao poder que, segundo elas, Lear não tinha mais, apesar de o velho Rei ter preservado os privilégios do cargo e o direito de conservar sua escolta de cem cavaleiros. Foi então que tiveram início as atribulações sofridas pelo Rei. Após um desentendimento entre Lear e suas filhas mais velhas no castelo de Gloucester, Lear rompeu sua relação paternal com as mesmas e enfrentou uma tempestade. No entanto, o pior sofrimento de Lear não é o sofrimento externo, ou seja, quando o Rei enfrenta o mau tempo, mas o sofrimento interno, que é a dor causada pela ingratidão de suas filhas:

Tu pensas que é demais suportar esta tempestade furibunda penetrando até os ossos. Para ti deve ser: mas onde se alojou a dor maior mal se percebe a dor menor. Evitarias enfrentar um urso: mas se tua fuga te jogasse dentro do mar enfurecido não temerias a goela do animal. Quando a alma está em sossego, o corpo é mais sensível: a tempestade da minha alma apaga em meus sentidos toda outra sensação senão a que dói aqui. Ingratidão filial! É como se esta boca decepasse esta mão que lhe dá o alimento. Mas a minha punição vai até o fundo; não, não quero chorar mais. Numa noite como esta, jogar-me ao desamparo! (*A tempestade*) Cai, torrente do céu, que eu agüentarei! Em uma noite assim! Ó Regan, ó Goneril, vosso pai bondoso e velho, cujo coração aberto vos entregou tudo... Oh, esse é o caminho que conduz à demência; é preciso evitá-lo. Chega com isso (*Rei Lear*, III, iv).

Esta fala do Rei deixa explícita uma das características da tragédia de Shakespeare: a queda de um homem do mais alto escalão social como consequência de uma falha trágica. Lear errou não apenas por dividir seu reino entre suas duas filhas mais velhas, mas também por sua incapacidade de conhecer o verdadeiro caráter de cada uma de suas três filhas. Para Jonathan Bate (2009, p. 3), o erro de Lear provavelmente é associar a divisão do reino a uma demonstração pública de afeto. Goneril e Regan, especialistas na “arte pérfida e oleosa de falar sem sentir”, dizem a Lear exatamente o que ele gostaria de ouvir, mas Cordélia é incapaz de fazer o mesmo. Ela é um dos personagens que possuem a virtude de ver e falar a verdade e,

por essa razão, não possui a capacidade ou a experiência necessárias para embelezar seu sentimento com boa retórica.

Depois de deixar de conviver com suas filhas, Lear passa por uma fase em sua vida que o ensina a não pensar apenas em si mesmo e se achar acima do bem e do mal, mas também a se preocupar com o sofrimento alheio, já que a ingratidão de suas filhas desnaturadas o reduziu a nada, o que o fez tornar-se uma pessoa mais bondosa. Nas cenas em que o Rei sente na pele a fúria da tempestade e em que ele se abriga em uma cabana, ele se identifica com o homem em seu estado puro, natural, sem os privilégios e as comodidades que a posição de rei pode proporcionar, ao mesmo tempo em que ele aprende a pensar no próximo, como vemos na seguinte fala:

Pobres desgraçados nus, onde quer que se encontrem sofrendo o assalto desta tempestade impiedosa, com as cabeças descobertas e os corpos esfaimados, cobertos de andrajos feitos de buracos, como se defendem vocês de uma intempérie assim? Oh! Eu me preocupei bem pouco com vocês! Pompa do mundo, é este o teu remédio; expõe-te a ti mesmo no lugar dos desgraçados, e logo aprenderás a lhes dar o teu supérfluo, mostrando um céu mais justo (*Rei Lear*, III, iv).

Deste modo, percebemos que as cenas na tempestade são um momento de aprendizagem para Lear e para o público, pois para Lear a necessidade não se encontra na riqueza e no poder, mas nas coisas mais simples, como a cabana em que ele entrou para se abrigar da tempestade. Ao mesmo tempo, não só Lear, mas também o público aprendem a pensar também no próximo, nas pessoas que não têm um lar para morar. Com isso, tanto Lear quanto o público-leitor ou a audiência aprendem uma lição social. Também percebemos que, nas cenas da tempestade, existe o elemento de “bondade” no personagem trágico sugerido por Aristóteles, tendo em vista o processo de humanização pelo qual Lear passa, o que o faz tornar-se um homem mais solidário para com os menos favorecidos socialmente.

Quando Lear, Kent (disfarçado) e o Bobo chegam a uma cabana para se abrigarem da tempestade, Edgar entra em cena disfarçado de mendigo, usando outro nome: pobre Tom. Ao usar tal disfarce, Edgar assumiu “a aparência mais vulgar e miserável, o limite em que a miséria, na sua degradação do homem, o aproxima do animal” (II.iii). Edgar assim o fez para escapar da perseguição dos guardas de seu próprio pai em função da calúnia armada por Edmundo, porém, ao assumir este novo personagem, ele contribuiu muito no processo de humanização de Lear, que o chama de “filósofo”, “sábio tebano” e “bom ateniense”. Tal contribuição se deve ao fato de Lear perceber, ao observar a aparência de Edgar disfarçado “com os andrajos de um demente, ficando com um aspecto de dar nojo até aos cães” (V.iii),

como é o homem no sofrimento extremo da miséria. Desse modo, nas palavras de L.C. Nights (1955, p. 235), Edgar disfarçado ajuda a reforçar a mensagem que nos é transmitida pela tempestade. É o que vemos na fala a seguir:

Estarias melhor na sepultura do que expondo teu corpo nu a tais extremos do céu. O homem é apenas isto? Observem-no bem. Não deve a seda ao verme, a pele ao animal, a lã à ovelha, nem seu odor ao almiscareiro. Ah! Aqui estamos nós três, tão adulterados. Tu não, tu és a própria coisa. O homem, sem os artifícios da civilização, é só um pobre animal como tu, nu e bifurcado (*Rei Lear*, III, iv).

Além de contribuir para o processo de humanização pelo qual passa Lear, Edgar assume outro papel fundamental. No sub-enredo, o papel de Edgar é semelhante ao de Cordélia: assim como a filha caçula de Lear, Edgar foi injustamente repudiado pelo pai e o ampara em seu momento de infortúnio. Para tal, Edgar mantém seu disfarce e guia seu pai cego. Em um determinado momento, Edgar chama Gloucester de “father”, e neste contexto, segundo Bárbara Heliadora (2001, p. 202), esta palavra possui uma implicação ambígua, pois “father” tanto pode significar “pai” quanto pode significar “velho”. Apenas no final da peça Edgar se identifica perante seu pai, que por sua vez falece de morte natural, com seu coração partindo entre dois extremos, o da alegria e o da dor.

Durante as cenas da tempestade, Lear perde a razão. O sintoma mais óbvio da insanidade de Lear é, provavelmente, o domínio de uma ideia fixa. Isto ocorre com mais intensidade nos primeiros momentos em que a loucura do Rei se manifesta. Lear, a partir de sua experiência, atribui o mal existente à “ingratidão filial”. Na seguinte fala do Rei, esta ideia fixa é nítida:

Arrota as tuas entranhas! Vomita, fogo! Alaga, chuva! A chuva, o vento, o trovão e o fogo não são minhas filhas. Elementos, eu não os acuso de ingratidão; nunca lhes dei reinos ou chamei de filhos, nunca me deveram obediência alguma. Portanto, podem despejar sobre mim o horror do seu arbítrio. Olhem, aqui estou eu, seu escravo, um pobre velho, débil, doente, desprezado. Mas continuo a chamá-los de cúmplices subservientes que se uniram a minhas duas desgraçadas filhas para lançar os batalhões do céu contra esta cabeça tão velha e tão branca. Oh! Oh! É revoltante! (*Rei Lear*, III, ii)

Outro momento em que a ideia fixa de Lear se manifesta encontra-se na cena IV do terceiro ato, quando Edgar aparece disfarçado de pobre Tom diante de Lear, Kent (disfarçado) e o Bobo. O Rei, vendo Edgar com uma aparência de miserável, o questiona: “Também deste tudo a tuas filhas? É por isso que te encontras nesse estado?”. Edgar, como pobre Tom, atribui

seu sofrimento a entidades malignas, como demônios. Mesmo assim, Lear acredita na ideia de “ingratidão filial”:

LEAR – As filhas dele o reduziram a esse estado? (*A Edgar.*) Não pudeste salvar coisa nenhuma? Lhes entregaste tudo?

BOBO – Não, guardou um cobertor, para cobrir com ele suas vergonhas.

LEAR – Então que todas as pragas, que o destino mantém suspensas no ar para castigar erros humanos, caíam de uma vez só sobre tuas filhas!

KENT – Ele não tem filhas, senhor.

LEAR – À morte, traidor! Nada poderia reduzir um ser humano a tamanha baixaza senão a ingratidão das filhas. É costume que os pais assim rejeitados tenham tão pouca piedade de sua própria carne? Castigo merecido – pois foi essa mesma carne que gerou essas filhas de pelicano (*Rei Lear*, III, iv).

De acordo com Marjorie Garber (2008, p. 252), em outro diálogo entre Lear e Edgar/pobre Tom, há um discurso de sátira social daquele tempo, uma crítica aos excessos da corte:

LEAR – O que é que tu eras?

EDGAR – Um servidor, de coração e espírito orgulhosos; que ondulava os cabelos, punha as luvas no chapéu, atendia aos desejos lascivos do coração de minha senhora, realizando com ela o que se faz nas trevas. Minhas juras eram tantas quanto minhas palavras e as descumpria todas à luz clara do céu. Eu era alguém que dormia pensando em projetos de luxúria e acordava para realizá-los. Amava profundamente o vinho e com ternura os dados; quanto às mulheres eu superava um turco. Falso de coração, falso de ouvido, mão sanguinária; porco pela preguiça, raposa pela astúcia, leão na pilhagem, voraz como um lobo, um cão raivoso. Não deixes que o ranger de uns sapatos ou o sussurrar de sedas entreguem teu pobre coração a uma mulher: não põe teu pé nos bordéis, tuas mãos nas saias, teu nome em livro de usurários; e poderás desafiar o demônio impuro (*Rei Lear*, III, iv).

Paralelamente ao sofrimento de Lear, há o já mencionado sub-enredo da peça, que é o conflito envolvendo Gloucester e seus filhos Edgar, mais velho e legítimo, e Edmundo, mais novo e bastardo. Depois de enviar o Rei para Dover, Gloucester é preso e seus olhos são arrancados pelo duque de Cornualha. Mal sabia Gloucester que foi Edmundo quem revelou a Cornualha sua ajuda prestada ao Rei, o que motivou o duque a cometer tamanha crueldade. Ironicamente, só depois de perder seus olhos Gloucester percebe que Edgar foi caluniado e o quanto Edmundo foi perverso. O diálogo de Gloucester com um velho que o guiava, no momento em que Edgar aparece ainda disfarçado de pobre Tom, mostra o quanto o conde, assim como Lear, tornou-se uma pessoa mais sábia perante seu sofrimento:

VELHO – Aonde vais, companheiro?

GLOUCESTER – É um mendigo?

VELHO – Mendigo e também maluco.

GLOUCESTER – Ainda tem algum juízo ou não mendigaria. Na tempestade da noite passada vi um tipo assim que me fez refletir que o homem não é nada mais do que um verme. Lembrei-me de meu filho, embora meu sentimento lhe fosse pouco amigo. Desde então aprendi muito. Somos para os deuses o que as moscas são para os meninos: matam-nos só por brincadeira (*Rei Lear*, IV, i).

De maneira geral, o sub-enredo possui o mesmo tema da história principal retratada na peça, ou seja, nele há também um homem velho que trata injustamente o filho que o ama mais e também sofre de ingratidão filial, o que o leva ao infortúnio. O sofrimento de Gloucester, assim como o de Lear, torna-o um homem mais sábio do que em momentos antes, ambos os personagens recebem cuidados dos filhos que foram injustamente renegados no final da peça e morrem na companhia destes mesmos filhos. Assim, vemos que a insensatez de Lear e a ingratidão de suas filhas não são acidentais ou simplesmente infortúnios individuais.

Para Diehl (2002, p. 96-97), ao retratar a história de Gloucester, Shakespeare aparentemente está interessado no problema do desespero, que na Renascença era entendido como a perda de toda a esperança em Deus, em termos teológicos. Depois de perder a visão e ser abandonado na charneca, Gloucester acredita que o mundo onde vive é governado por deuses indiferentes e insensíveis. Ao sentir-se incapaz de suportar a desolação e o sentimento de abandono nos quais se encontra, Gloucester decide suicidar-se saltando de um penhasco em Dover. Ele pede para Podre Tom levá-lo à beirada do precipício, sem imaginar que o homem que pensa estar desamparado e necessitado é, na verdade, seu filho legítimo Edgar disfarçado. Em uma cena surpreendente depois que ambos chegam à Dover, Edgar, ainda disfarçado de Pobre Tom, finge que levou Gloucester à beira de um precipício e, com isso, induz seu pai a acreditar que pulou de um alto penhasco e foi milagrosamente salvo por intervenção divina quando, na verdade, ele não deixou o chão plano em momento algum.

Depois que Gloucester “pula” e percebe que ainda está vivo, Edgar muda de voz e finge ser um desconhecido que presenciou a queda de Gloucester do precipício que não aconteceu de fato. Edgar, então, classifica a “sobrevivência” de Gloucester como “um milagre” e afirma que os deuses o preservaram. Acreditando que os deuses realmente salvaram sua vida de forma milagrosa, Gloucester admite suportar sua aflição até o fim de sua vida e, com isso, recupera-se de seu desespero suicida. Edgar afirma que manipula seu pai com o intuito de “curar” seu desespero, e ao mesmo tempo este ato levanta questões significativas sobre verdade e ilusão. A decepção pode ser justificada? A mentira pode ter um efeito salutar? Contar a verdade óbvia pode ser, às vezes, algo prejudicial a ser feito?

Esta cena é memorável porque demonstra como uma crença teológica pode ser produto de manipulações humanas, ilusão teatral e comprometimento imaginário com uma situação fictícia. Edgar faz um tipo de jogo psicológico com a ideia equivocada de seu pai de estar parado na beirada de um penhasco perigosamente alto ao explorar o desejo desesperado de seu pai por alguma evidência de que Deus se importa com ele e apela às noções tradicionais de seu pai sobre posse demoníaca e milagres. Nesta cena, Shakespeare nos revela o tamanho da profundidade do desejo de um milagre divino e como a vida pode ser insuportável em um mundo hostil e indiferente, onde o bem parece ausente ou remoto. Além disso, é mostrado também como as pessoas podem ser facilmente manipuladas por uma falsa crença em milagres, levantando uma questão que põe em dúvida se tal crença, ao menos para algumas pessoas, é necessária, apesar de aparentemente falaciosa ou ilusória (DIEHL, 2002, p.97).

A cena que se passa em Dover também explora a relação entre religião e teatro, uma vez que as estratégias utilizadas por Edgar para salvar seu pai do desespero teológico são inerentemente teatrais. Neste ponto, Shakespeare atem-se um viés anti-teatral significativo no Protestantismo inicial. Quando os reformistas condenavam as imagens, as vestimentas, os rituais, as cerimônias e os espetáculos da Igreja Católica Romana, eles associavam todos estes elementos ao teatro, insistindo que tais elementos eram sem importância e sem sentido. Os reformistas criticavam o clérigo da Igreja Católica acusando padres de enganar seus fiéis através da prática de um teatro fraudulento, que manipulava as pessoas com crenças falsas. Ao refutar a doutrina da transubstanciação pregada pela Igreja Católica Romana, os reformistas a ridicularizavam considerando-a uma ilusão teatral elaborada. A polêmica anti-Católica que ocorreu na Inglaterra repetidamente desconsiderava o Catolicismo Romano ao identificá-lo com uma espécie de teatralidade entendida como tentadora, hipócrita e sem autenticidade.

A cena do penhasco de Dover demonstra o poder persuasivo de Shakespeare. Apesar de Shakespeare não pedir para que seu público aceite sua ficção como verdade, aparentemente ele sugere nesta cena que existe uma semelhança entre seu teatro ou de Edgar, ou ambos, e a teatralidade de um exorcismo praticado na religião Católica, por exemplo.

Diehl (2002, p. 99) ressalta que a cena de Edgar e Gloucester em Dover aqui destacada, no entanto, é apenas um entre outros exemplos de teatralidade que podem ser encontrados em *Rei Lear*, e a peça alude aos sentimentos anti-teatrais do Protestantismo inicial e aos rituais teatrais do Catolicismo Romano. Enquanto um bem-intencionado Edgar

recorre a uma artimanha teatral com o intuito de confortar seu pai, seu irmão infame Edmundo utiliza um truque igualmente teatral para enganar Gloucester e caluniar Edgar, simulando uma tentativa de assassinato que convence Gloucester a renegar seu filho legítimo e leal. Na cena inicial da peça, as filhas malvadas de Lear, Goneril e Regan, têm uma performance impecável em seus discursos de adulação ao rei na cerimônia de divisão do reino, enquanto Cordélia, que de fato ama seu pai, é incapaz de fazer um discurso semelhante ou não mostra interesse em tal atitude, mesmo sabendo que, se assim o fizesse, teria sua herança garantida. Além disso, circunstâncias distintas forçam Edgar e Kent a assumir outras personalidades na peça. Edgar disfarça-se de mendigo para proteger-se dos criados de seu pai que o procuravam para prendê-lo, enquanto Kent disfarça-se de servidor e continua servindo ao mesmo rei que o banuiu do reino. Além destes personagens, há ainda o Bobo, que entretém a corte real por profissão e, apesar de não possuir nenhum tipo de poder do ponto de vista hierárquico, possui total liberdade para contar ao rei a verdade sobre sua tolice.

Talvez o aspecto mais intrigante seja a forma como estão justapostas a teatralidade de Edgar e a resistência à teatralidade por parte de Cordélia, uma justaposição que levanta questões provocadoras sobre a legitimidade do teatro e da fala sincera, o poder da performance cerimonial e o valor da espiritualidade. O recurso teatral utilizado por Edgar, em função do sentimento de pena de seu pai, funciona, mas é efetivo por proteger da verdade um Gloucester enganado. Em contrapartida, a insistência de Cordélia em falar a verdade enfurece o pai que ela ama, o que coloca em movimento a ação trágica da peça. Desse modo, a peça explora os méritos das atitudes de ambos os personagens, levando os leitores a questionar se a fala sincera de Cordélia é heroica ou insensata, ou se o recurso teatral de Edgar é admirável ou inaceitável, ou se é necessário para Cordélia transgredir a cerimônia dedicada a Lear ou para Edgar manipular seu pai.

Segundo Diehl (2002, p. 100), as questões levantadas pelas atitudes de Edgar e Cordélia são centrais em debates de adeptos da Reforma sobre espiritualidade e práticas religiosas. A teatralidade de Edgar em Dover e o desafio cerimonial a Edmundo no último ato da peça associam o filho legítimo de Gloucester aos rituais e teatralidade do Catolicismo Romano, talvez até mesmo invocando uma profunda nostalgia por rituais perdidos. Por outro lado, a fala sincera de Cordélia direcionada a Lear alinha a filha mais jovem de Lear ao Protestantismo inicial, uma vez que a clareza é um ideal protestante. Os reformistas ingleses do século XVI prezavam pela clareza com base na pessoa de Jesus Cristo e a identificavam com as qualidades de essência, sinceridade e veracidade. Eles também valorizavam uma

retórica de clareza que privilegia o sentimento em detrimento da retórica artilosa, falar a verdade em detrimento da artimanha, a autenticidade em detrimento da teatralidade. Em narrativas do século XVI que enaltecem mártires protestantes, clareza é um dos atributos centrais dos homens e mulheres que resistiam às autoridades da Igreja Católica Romana.

Se, no início da peça, a clareza e sinceridade de Cordélia enfurecem Lear, no final estes mesmos atributos a ajudam a restaurar a lucidez de seu pai e a reconciliar-se com ele. Ao refazer sua relação com Lear, Cordélia não recorre ao mesmo método teatral de Edgar, mas o faz de maneira direta, sincera e com sentimento. Assim, ela consegue expressar o que sente de forma honesta, franca e convincente, pois o que ela sente vem do coração e, portanto, é autêntico. Assim, Shakespeare utiliza uma estética protestante de clareza para criar um tipo de teatro distinto, baseado em noções protestantes de clareza, essência e autenticidade (DIEHL, 2002, p. 100).

O enredo de *Rei Lear* apresenta uma simetria entre dois enredos: Lear e Gloucester. O erro de Lear é de consciência, o de mal-julgamento e divisão do reino, e é punido com uma aflição mental: a loucura. Gloucester, cujo erro é um pecado físico (luxúria), é punido com uma aflição física: a cegueira. A simetria em questão é protagonizada por dois homens idosos, de alta posição social, na qual cada um deles tem seu filho leal injustamente renegado (Cordélia e Edgar) e seus filhos desnaturados considerados leais (Goneril, Regan e Edmundo). A renegação de seus filhos leais é a falha trágica cometida por Lear e Gloucester, que os leva a sofrer as consequências já mencionadas. É dessa forma que o trágico se manifesta em *Rei Lear*, tanto para o protagonista da peça quanto para Gloucester, uma vez que ambos os personagens cometem um erro em comum que os leva a destruição, culminando com suas respectivas mortes.

De acordo com Bradley (1992, p. 225), se deixarmos Lear, Gloucester e Albânia de lado, podemos ver dois grupos que se diferenciam consideravelmente no decorrer do enredo de *Rei Lear*: Cordélia, Kent, Edgar e o Bobo de um lado; Goneril, Regan, Edmundo, Cornúlia e Osvaldo de outro. Mesmo que cada um desses personagens tenha suas peculiaridades, existe uma qualidade ou um vício comum a todos em cada grupo. No primeiro, seus componentes demonstram amor, altruísmo e lealdade; já no segundo, os personagens que o compõe demonstram um forte sentimento de maldade e egoísmo. Além disso, em ambos os lados as características comuns a cada personagem são expressas em sua forma mais extrema: o amor é impossibilitado de ser convertido em injúria, o egoísmo não é abrandado pelo sentimento de piedade.

É interessante notar, também, que na peça há um modo de enxergar as pessoas como se elas fossem simples seres humanos básicos, naturalmente “desgraçados e nus”, cujas melhorias em suas condições de vida dependem de suas adições, sem as quais o homem não seria diferente do Pobre Tom. Honrarias e roupas são “adições”: nos casos de Goneril e Regan, as roupas são usadas para ostentar suas posições sociais; para Lear, são desnecessárias na cena em que ele é exposto à tempestade e na hora de sua morte; e fraudulentas, no caso dos juízes corruptos, como vemos na seguinte frase de Lear: “as togas e os mantos de púrpura escondem tudo” (IV, vi). Roupas são símbolos de adições, representam tudo o que é adicionado ao homem, seja por orgulho ou maldade.

Devido ao que ocorre com Lear, Gloucester, Edgar e Edmundo, vemos que a ideia de Roda da Fortuna está onipresente na peça. Nos casos específicos de Lear e Gloucester, ambos os personagens morrem não apenas uma vez, mas duas. Lear recupera sua consciência depois de seu momento de loucura na tempestade e Gloucester acredita que sobreviveu a uma queda de um precipício em Dover, momentos estes que representam as primeiras “mortes” de ambos os personagens e seus respectivos “renascimentos”. Quando Lear e Gloucester morrem pela segunda vez, ambos morrem de fato, é o momento de suas mortes físicas, da morte como a conhecemos.

Ainda no que diz respeito à questão da morte em *Rei Lear*, Harold Bloom (2001, p. 598) enfatiza que todos os vilões da peça pagam pelo mal que cada um faz, têm a punição que merecem: Osvaldo é morto por Edgar, Cornuália é ferido mortalmente por um servidor que tenta defender Gloucester, Goneril envenena Regan e depois se suicida, Edmundo é morto por Edgar. Porém, Lear e Gloucester, as maiores vítimas do amor como causador dos conflitos, também morrem no final da história. Ambos morrem por causa do amor paterno, da intensidade e autenticidade desse amor. Com isso, segundo Bloom, Shakespeare nos mostra que a única forma de amor é a que existe entre pais e filhos, ainda que esse amor cause conflitos, destruição e tragédia.

As mortes que acontecem no final da peça também representam o resultado do cruzamento entre o papel exercido pelo protagonista trágico e o poder da experiência trágica, que consiste em um retorno à posição de equilíbrio que balanceia os ganhos e as perdas decorrentes dos acontecimentos trágicos que constituem o enredo de *Rei Lear*.

Apesar de toda maldade existente no enredo de *Rei Lear*, há também indícios de que a bondade pode sobreviver a todas as provações presentes na peça. Encontramos tais indícios na atitude de Kent de se disfarçar e seguir o Rei, mesmo depois de ser exilado do reino, em

Cordélia, que perdoa seu pai no final da peça, e mais intensamente, no duque de Albânia. Este é dominado pela sua esposa, Goneril, no início da peça, porém, ele reprova veementemente o tratamento dado por Goneril e Regan à Lear:

Ó Goneril, não vales nem a poeira que o vento sujo sopra do teu rosto. Eu temo o teu caráter; um ser que despreza a própria origem não pode ser contido em nenhum limite. Aquela que por si mesma se arrebenta e se esgalha do seu tronco vital há de murchar, por força, e ser atirada ao fogo, como coisa morta. (...)  
Sabedoria e bondade aos vis parecem vis. A imundície adora-se a si própria. O que fizeste? Tigres, não filhas, o que é que realizaram? Um pai, um homem afável e envelhecido, que até um urso acorrentado haveria lambido reverente, tão bárbaras e tão degeneradas, vocês o enlouqueceram! Como meu bom irmão o permitiu? Um homem, um príncipe, que o Rei protegeu tanto! Se os céus não enviam rapidamente seus anjos vingadores para reprimir tão vis ofensas, o caos virá, os homens se entredevorarão como monstros do abismo (*Rei Lear*, IV, ii).

No final da peça, Albânia se envolve na batalha ao lado de sua esposa, Regan e Edmundo, porém, ele está nitidamente dividido entre seu dever e entre sentimentos pessoais, tendo em vista que o duque havia jurado vingar os olhos de Gloucester e agradecer o apoio que este havia dado ao Rei:

Senhor, eis o que eu soube: o Rei já está ao lado da filha, com algumas outras pessoas a quem o rigor de nosso governo obrigou à revolta. Quando eu não posso ser honesto eu não posso ser corajoso. Se tomei armas neste caso foi porque o Rei da França invadiu as nossas terras, não porque ele apoia o Rei e os outros que, lamento, se ergueram contra nós por causas justas e graves (*Rei Lear*, V, i).

A queda de Lear evidencia o princípio segundo o qual o herói trágico é aquele que nem se destaca pela virtude e justiça, nem perece em consequência de vício ou maldade, mas devido a um erro cometido, e figura entre personalidades de grande prestígio social. Não há saída para o conflito de *Rei Lear*, pois uma característica fundamental da tragédia é que o conflito seja, em sua essência, trágico, e termine da mesma maneira, e em *Rei Lear* não é diferente. As consequências que Lear sofre são o sofrimento e a morte, e o enredo enfatiza a forma como o Rei reage aos maus tratos provocados pelas filhas mais velhas, como vemos nas cenas em que a loucura de Lear se manifesta. A queda de Lear também é um belo exemplo do pressuposto de Bradley segundo o qual, na tragédia shakespeariana, o sofrimento e calamidade pelos quais o herói trágico passa não são simples obras do acaso, nem são enviados por entidades superiores, são resultado de ações humanas.

Além disso, o fato de o herói trágico em questão ser uma pessoa de alta posição social remete tanto aos pressupostos aristotélicos sobre tragédia quanto à concepção medieval desta,

segundo os quais a tragédia consiste na narrativa sobre algum personagem, seja ele antigo ou eminente, que sofreu um declínio em sua fortuna, oriundo de um desenlace desastroso, e esta decadência da prosperidade ao caos é contínua.

As consequências sofridas por Lear em função de suas decisões equivocadas são contrastadas por um momento anterior de prosperidade, ocasionado por vários anos seguidos no poder. De quebra, o declínio de Lear também nos remete ao sentido trágico defendido por Steiner de tornar explícito o drama universal da queda do ser humano, uma vez que todos os seres humanos estão sujeitos a sofrer as consequências de seus erros. Neste contexto, *Rei Lear* também se enquadra no pressuposto de que a tragédia nos proporciona uma experiência de autoconhecimento. Isso porque Lear apresenta virtudes e defeitos que podem ser encontrados em nós mesmos, como altruísmo e precipitação nas tomadas de decisões.

Na peça, Lear é também um exemplo da concepção shakespeariana do herói trágico que ganha simpatia dos leitores por seu erro e é dotado de grandeza suficiente para fazer com que, através de seus erros e sua consequente queda, os leitores tornem-se conscientes das possibilidades da natureza humana. É dessa forma que experimentamos o trágico em *Rei Lear*, uma vez que os acontecimentos do enredo nos despertam interesse, afetam-nos e causam-nos comoção, de modo que nos sentimos atingidos nas profundas camadas do nosso ser.

*Rei Lear* é dotada de elementos oriundos das influências clássicas e nativas que inspiraram Shakespeare a definir sua maneira de compor tragédias. Estes elementos são: a presença de episódios violentos, horror e vingança, como as cenas de luta armada, a cegueira de Gloucester e a forma como ela é provocada e a batalha no final da peça em que Lear tenta vingar-se de suas filhas mais velhas; além da já mencionada queda de Lear ocasionada por uma falha trágica, que remete à influência nativa no que diz respeito à queda de grandes homens.

A loucura de Lear representa a presença de condições anormais da mente humana nas tragédias shakespearianas. No entanto, a loucura do Rei não dá origem aos momentos dramáticos da peça, é consequência dos eventos trágicos vivenciados por Lear. Ironicamente, é nesse momento de insanidade que o velho Rei torna-se consciente da fraqueza do ser humano diante do sofrimento, ao mesmo tempo em que é a partir deste momento em que o renascimento de Lear tem seu início, ou seja, o Rei começa a tornar-se um homem mais sábio do que no início da peça.

Entre as características da tragédia shakespeariana presentes em *Rei Lear*, encontram-se: (1) um grande número de personagens; (2) enredo e sub-enredo, respectivamente o enredo

que envolve Lear e suas filhas e o conflito entre Gloucester e seus filhos; (3) a relação entre o Lear e o Bobo, que acarreta a presença do elemento cômico no enredo trágico; (4) ações violentas; (5) alternância entre discursos em verso e prosa; (6) monólogos, estes muito explorados por Edmundo, nos quais ele conta seus planos malignos à audiência.

Do ponto de vista estrutural, em *Rei Lear* Shakespeare divide o enredo em três partes. Na primeira parte está exposta a situação vivida pelos personagens ou estado de coisas vigente, dos quais surge o conflito trágico, ou seja, acontece a divisão do reino, a deserção de Cordélia e Kent, a primeira intriga criada por Edmundo (a carta forjada que condena a “tirania senil” cuja autoria é atribuída a Edgar) e o primeiro desentendimento entre Lear e Goneril. Na segunda parte, acontece o início definitivo do enredo trágico e seus desdobramentos, isto é, nesta parte acontece a fatídica reunião entre Lear e suas filhas mais velhas, Goneril e Regan, no palácio de Gloucester, na qual Lear rompe relações com as mesmas, a exposição de Lear à fúria da tempestade, a manifestação de sua loucura, sua transformação enquanto ser humano e a horrenda cena em que o duque de Cornualha provoca a cegueira de Gloucester. A última parte apresenta o desfecho do conflito em uma catástrofe, quando Lear entra em cena carregando o corpo de Cordélia depois de todas as mortes ocorridas até então e, em seguida, morre de morte natural.

### **2.3 O Bobo de Lear e a Presença do Cômico no Enredo Trágico**

Em *Rei Lear*, encontramos uma das características da tragédia shakespeariana presente de maneira muito intensa: a presença do elemento cômico no enredo trágico. O elemento cômico em questão é o Bobo de Lear, personagem que vai além de proporcionar a comicidade dentro do enredo trágico, ele também exerce a função de consciência do Rei, tendo em vista que o protagonista age de maneira impensada durante o enredo, o que o leva à ruína. É importante ressaltar que a presença do Bobo em *Rei Lear* está associada a um contexto histórico-literário.

Os bobos eram animadores que atuavam nas cortes reais e tinham como principal função entreter o Rei ou a Rainha. Segundo John Southworth, em *Fools and Jesters at the English Court* (2003, p. 138), houve uma sucessão contínua de bobos na corte elisabetana, alguns conhecidos por Shakespeare, seja pessoalmente ou apenas por reputação. A maioria dos bobos do período elisabetano eram os chamados “bobos artificiais”, ou seja, eram pessoas lúcidas, porém tinham sabedoria acima da média.

Segundo Enid Welsford, em *The Fool – His Social and Literary History* (1968, p. 218), a questão acerca do papel do bobo da corte na Literatura e a preocupação constante com a crítica social levaram à criação do *Sottie*, um tipo de comédia na qual o bobo representa tanto a *dramatis personae* quanto o tema. O que caracteriza o *Sottie* é a redução das diferentes classes sociais em um só tipo: o homem de chapéu e sinos. Tal idéia transcendeu os limites da dramaturgia e tornou-se fonte de inspiração da literatura cômica que surgiu entre o fim do século XV e início do século XVII. Deste modo, o *Sottie* é um tipo de comédia repleta de crítica social.

Outro tipo de comédia existente na Literatura envolve o chamado *sage fool* (bobo inteligente), isto é, o bobo que é capaz de ver e falar a verdade sobre as pessoas e os fatos ao seu redor. Historicamente, como já foi mencionado, o bobo era um animador profissional, mantido nas cortes reais para divertir o Rei ou a Rainha. Entretanto, por frequentemente ficar íntimo de seus senhores, era capaz de dizer ao Rei verdades que seus conselheiros não eram capazes de dizer. Este tipo de personagem foi muito popular no palco elisabetano entre 1598 e 1605, provavelmente devido ao fato de Robert Armin, um ator cômico muito famoso na época, ter se interessado pela literatura cômica.

De acordo com Southworth (2003, p. 138), a história dos bobos da corte elisabetana teve início em novembro de 1558, quando a Rainha Elisabete assumiu o trono. Dentre os bobos mais conhecidos que passaram pela corte durante o período elisabetano, estão: Ippolyta, Thomasina (femininos), John Pace, Monarcho e Richard Tarlton (masculinos). Com exceção de Monarcho, os bobos elisabetanos eram bobos artificiais.

Dentre os bobos elisabetanos do sexo feminino, as principais são Ippolyta e Thomasina. Os primeiros registros de Ippolyta datam de 1561, ano em que a Rainha foi sua madrinha de batizado, presenteando-a com uma corrente, dois vinténs e um tablete de ouro. Tais presentes dados a uma “criança de estanho” em 1562 davam a entender que Ippolyta ainda era uma criança, mas em um documento de 1564, ela é descrita como “nossa querida e bem-amada mulher” (SOUTHWORTH, 2003, p. 141). Seu vestuário incluía uma toga e um tecido cheio de nós. Thomasina apareceu pela primeira vez em 1577 e suas roupas eram sempre de última moda na época, como um par de vestidos com ossos de baleia nas mangas. Ela era tida como uma dama na corte, em virtude de sua elegância.

Quanto aos bobos do gênero masculino, John Pace (conhecido como “bobo amargo”) era conhecido por sua inteligência. Pace foi educado em Eton e em 1539 ingressou na King’s College, em Cambridge. Lá, tornou-se mestre em Artes. Monarcho é considerado o mais

excêntrico dos bobos elisabetanos. Seu vestuário incluía uma toga de veludo com botões de ouro. Conta-se que, em um debate público, Monarcho e dois membros da embaixada espanhola em Londres discutiram sobre a questão “quem é soberano no mundo?”, e Monarcho insistia em dizer que era ele e que o rei espanhol seria o vice, o que deixou os dois espanhóis furiosos. Tal fato é uma das mais conhecidas evidências do temperamento sarcástico de Monarcho.

Richard Tarlton foi o primeiro bobo da corte a alcançar prestígio nacional, graças ao seu talento e genialidade como comediante. Diferentemente de seus predecessores, Tarlton não morava na corte e, além de bobo, ele também fazia parte do Queen’s Players, um grupo de atores da Rainha. Ele também era um autor talentoso de peças e baladas e dedicava a maior parte do seu tempo excursionando com o Queen’s Players do que na corte.

Em *Rei Lear*, o Bobo faz parte da verdadeira família da peça, juntamente com Cordélia e Lear. Uma de suas missões é fazer a mediação entre Lear e o público, não apenas divertir a corte, como a figura de seu personagem sugere. O Bobo de Lear é muito mais do que simplesmente um personagem cômico que diverte o Rei ou a Rainha, ele acarreta uma inversão de papéis entre o sábio e o bobo. Através de suas tiradas, historinhas, parábolas ou versos, ele aponta as trapalhadas do rei e tenta convencer o mesmo de que foi um erro dividir o reino e abrir mão de boa parte dos seus poderes, trabalho e obrigações que seu cargo exigia, transferindo-os às filhas. Desse modo, o Bobo é uma espécie de mediador entre Lear e o público, facilitando o entendimento sobre a situação do Rei (BLOOM, 2001, p. 608).

Na cena em que Kent, disfarçado, é recompensado por Lear depois de dar uma surra em Osvaldo, o Bobo entra em cena pela primeira vez:

BOBO – Vou te recompensar também; pega aí o meu barrete. (*Oferece o barrete a Kent*)

LEAR – Como é que é, meu canalhinho? Estás bem?

BOBO – Meu amigo, se eu fosse o senhor aceitava meu gorro.

KENT – Por que, Bobo?

BOBO – Por quê? Porque fica do lado de quem está em desgraça. Quem não sabe agradar segundo o vento que sopra, logo pega um resfriado. Vamos, bota o meu barrete. Vê, esse camarada aí baniu duas de suas filhas e, sem querer, fez a felicidade da terceira; se vais servi-lo, é claro que tens que usar o meu barrete. Como é, titio? – ah, se eu tivesse duas filhas e dois barretes!

LEAR – O que, meu rapaz?

BOBO – Se eu desse a elas todas as minhas posses pelo menos ficaria com os barretes. Pega aí o meu e pede o outro às tuas filhas.

LEAR – Mais cuidado, moleque – olha o chicote (*Rei Lear*, I, iv).

Logo nas primeiras falas, o Bobo critica a decisão de Lear de dividir o reino entre suas filhas e, ao mesmo tempo, afirma que nada sobrou para o Rei depois da divisão do reino. Lear, por sua vez, ameaça chicotear o Bobo, considerando que, historicamente, era comum os bobos receberem tal castigo quando diziam a verdade. O Bobo, então, faz uma observação contundente a esse respeito: “A verdade é um cachorro que tem de ficar preso no canil. E deve ser posto fora de casa a chicotadas quando madame Cadela quer ficar calmamente fedendo junto ao fogo” (I, iv).

O Bobo é muito apegado a Lear e a Cordélia, e Lear tem com ele uma grande afinidade, chegando até mesmo a tratá-lo como criança, apesar de sua idade não ser revelada na peça. Sua afinidade com Cordélia reflete-se na seguinte fala de um cavaleiro, direcionada a Lear: “Desde que nossa jovem senhora partiu para a França, senhor, ele vem definhando” (I, iv). O Bobo, por sua vez, em uma de suas várias tiradas, faz uma alusão à advertência dirigida à Cordélia no início da peça, “Nada virá do nada. Fala outra vez.” (I, i), com a seguinte pergunta para Lear: “O senhor não sabe fazer nada com o nada, tiozinho?” (I, iv), e Lear responde: “Claro que não, rapaz; do nada não sai nada”. O diálogo prossegue com o Bobo insinuando que Lear merece o rótulo de bobo:

BOBO – (*A Kent.*) Por favor, diz a ele que isso é tudo que lhes rendem as terras que não tem – ele não vai acreditar num Bobo.

LEAR – Um Bobo insolente.

BOBO – E tu sabes, menino, a diferença entre um bobo insolente e um bobo complacente?

LEAR – Não, rapaz; me ensina.

BOBO – Quem aconselhou a ti  
A tuas terras doar  
Tem que vir ficar aqui:  
Ou ficas tu no meu lugar.

O insolente e o complacente  
Surgem juntos de repente;  
Um com roupas de demente;  
O outro na sua frente.

LEAR – Estás me chamando de bobo, Bobo?

BOBO – Você abriu mão de todos os outros títulos; esse é de nascença (*Rei Lear*, I, iv).

Os diálogos do Bobo com Lear mostram que o personagem, assim como Touchstone, de *Como Gostais*, e Feste, de *Noite de Reis*, é um bobo inteligente que sabe ver e falar a verdade. Porém, uma de suas funções em *Rei Lear* é enfatizar a inversão de papéis entre o sábio e o bobo. Assim, ele não só acrescenta humor na peça, mas ao mesmo tempo parece se perguntar: “O que eu sou?”, “O que é a loucura?” (WELSFORD, 1935, p. 257).

O Bobo faz uma observação bem contundente sobre a decisão de Lear de dividir o reino entre suas filhas: “Quando partiste ao meio tua coroa e doaste as duas partes, levaste o burro no lombo através do lamaçal. Não havia nenhum juízo nessa coroa careca ou não terias doado tua coroa de ouro” (I, iv). Após a partilha do reino, tiveram início as atribuições de Lear, que antes era tudo e agora não é nada.

Em outra fala do Bobo, ainda na quarta cena da peça, quando Lear pergunta a Goneril o porquê de ela estar de mau humor, o Bobo zomba dele ao dizer o seguinte: “Tu eras bem mais Rei quando não precisavas te preocupar com a cara dela. Agora és apenas um zero à esquerda. Valho mais do que tu; pelo menos sou um Bobo – tu não és coisa nenhuma” (I.iv). Esta é mais uma tirada das mais contundentes na qual o Bobo se revela um crítico feroz de Lear, ao ser curto e grosso quando ele retrata a condição do Rei depois da partilha do reino, uma vez que “seu amo reduziu-se absurdamente a um papel de bobo, e o Bobo é agora a fonte da sabedoria, delineando fantasticamente um mundo que foi virado de cabeça para baixo” (KERMODE, 2006, p. 270). Esta troca de papéis entre Lear e o Bobo caracteriza o procedimento cômico que Henri Bergson (2002, p. 69) denomina *inversão*, ou seja, uma situação na qual o riso é provocado pela inversão de papéis entre dois personagens.

O Bobo diz a Lear verdades que nenhum outro personagem diria, mas ele as diz obliquamente, ou seja, ele não diz tais verdades através de frases diretas, mas através de historinhas e de pequenas parábolas. No exemplo abaixo, está subentendido o sofrimento que Lear, até então, mal sabia que iria enfrentar em breve:

BOBO - Pois tu sabes meu tio:  
O pardal que alimentou o cuco com seu muco  
Um dia teve a cabeça comida pelo cuco.  
E assim se apagou a vela e ficamos todos no escuro (*Rei Lear*, I, iv).

As decisões equivocadas de Lear confirmam a já mencionada justificativa do Bobo para chamar o Rei de bobo: “Você abriu mão de todos os outros títulos; esse é de nascença”. Shakespeare pode ter se inspirado no ditado “reis e bobos nascem, não são feitos” (ROTTERDAM *apud* KERMODE, 2006, p. 270) para fazer com que o Bobo dê a mencionada resposta a Lear.

Na quinta e última cena do primeiro ato, quando Lear está magoado após ser maltratado por Goneril, há um diálogo entre o velho Rei e o Bobo que mostra claramente a inversão de papéis entre o sábio e o bobo, no qual o Rei revela-se um aprendiz e o Bobo, a fonte da sabedoria:

BOBO – Verás que a tua outra filha te tratará filialmente, pois embora se pareça com esta tanto quanto uma maçã selvagem se parece com uma maçã cultivada, eu digo o que te digo.

LEAR – E o que é que tu me dizes, patife?

BOBO – Que aquela terá o mesmo gosto desta como uma maçã tem o mesmo sabor de outra maçã. Sabes por que é que o nariz fica no meio da cara?

LEAR – Não.

BOBO – Ora, pra cada olho ficar de um lado do nariz, de modo que o que não podemos cheirar, nós espiamos.

LEAR – Fui injusto com ela...

BOBO – Sabes como é que a ostra faz a concha?

LEAR – Não.

BOBO – Eu também não; mas posso te dizer por que o caracol tem uma casca.

LEAR – Por quê?

BOBO – Ora, pra guardar a cabeça lá dentro. Ou tu achas que é pra dá-las às filhas e ficar com os cornos sem abrigo?

LEAR – Preciso esquecer o meu afeto; um pai tão amoroso! Meus cavalos estão prontos?

BOBO – Os teus burros foram buscar. A razão por que as sete estrelas são apenas sete é muito interessantíssima.

LEAR – Por que não são oito?

BOBO – Isso mesmo. Tu darias um bom Bobo (*Rei Lear*, I, v).

Ironicamente, apenas Kent e os leitores compreendem o Bobo, enquanto Lear apenas o escuta, mas quase nunca o entende, por mais que o Bobo tente advertir Lear sobre seus erros e as conseqüências que ele possa sofrer. Se Lear pudesse ouvir o Bobo, seria capaz de aprender sobre sua situação. Porém, depois que a divisão do reino foi feita, é tarde demais para que as advertências do Bobo surtam algum efeito em Lear, até mesmo quando o Bobo sugere alguma punição a Lear:

BOBO – Se tu fosses meu Bobo, titio, ias apanhar muito pra aprender a não ficar velho antes do tempo.

LEAR – Como assim?

BOBO – Tu não devias ter ficado velho antes de ter ficado sábio.

LEAR – Não permita que eu fique louco, oh, louco não, céu bendito! Conserva minha razão; eu não quero ficar louco! (*Rei Lear*, I, v).

Quando Kent leva Lear e o Bobo a uma cabana para abrigá-los da tempestade, o Bobo faz uma profecia:

BOBO – Espêndida noite, capaz de esfriar até uma cortesã! Antes de ir embora vou fazer uma profecia:

Quando os padres só falarem o que exalte

Cervejeiros não puserem água no malte

As damas ensinarem honra às freiras

Homem de bem não ficar engalicado

Só ficarem os que andam com as rameiras

Não houver cavalheiro endividado

Nem escudeiro vivendo na miséria

Todo processo for bem processado  
Não existir intriga deletéria  
Nem amigos do alheio no mercado.  
Aventos contarem o dinheiro à luz do dia  
Decaídas e devassos não estiverem  
No mais alto grau da hierarquia  
Aí este reino de Albion  
Vai ver só o que é bom  
Será esse o tempo, quem viver verá,  
Em que para andar, os pés se usará.  
Merlino fará esta profecia, um dia, pois eu vivo antes do seu tempo (*Rei Lear*, III, ii).

Segundo Bloom (2001, p. 613), Shakespeare estaria parodiando Geoffrey Chaucer nessa profecia, mas ele vai muito além de uma simples paródia: esses versos são uma crítica à Inglaterra jacobina, uma condenação oblíqua na qual os padres, cervejeiros, nobres e freiras da época são criticados alegremente. Quando o Bobo diz que o “reino de Albion/Vai ver só o que é bom”, vemos uma constatação irônica de que o país mudará.

Depois de fazer essa profecia, o Bobo, juntamente com Lear e Kent disfarçado, se abrigam da tempestade em uma cabana. Ali o Bobo não atormenta Lear como nas cenas IV e V do primeiro ato, porém o Rei perde a razão e fica louco. Na cabana, a loucura do Rei se manifesta principalmente na cena em que ele simula um julgamento de suas filhas. Já o Bobo, depois de dizer “E eu irei para a cama ao meio-dia” (III, vi), inexplicavelmente desaparece da peça, ao mesmo tempo em que a loucura de Lear persiste. Ironicamente, quando Lear sucumbe à loucura, ele se torna consciente da fragilidade do homem diante do sofrimento. O rei, então, revela-se um personagem aprendiz e torna-se mais sábio do que nas primeiras cenas.

### CAPÍTULO 3 – *THE HISTORY OF KING LEAR*, DE NAHUM TATE

*Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais precisamente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.*

(Gerard Genette, *Palimpsestos*)

#### 3.1 Pressupostos Teóricos Sobre Relações Transtextuais e Adaptação Literária

No que diz respeito aos pressupostos sobre adaptação literária que nortearão esta pesquisa, iremos nos ater primeiro aos cinco tipos de relação transtextuais existentes, segundo Gerard Genette (2006). O primeiro deles é a *intertextualidade*, que é essencialmente uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, e mais frequentemente, é a presença efetiva de um texto em outro. Sua forma mais explícita é a *citação*, sua forma menos explícita é o *plágio*, e sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*. O segundo tipo de relação transtextual é o *paratexto*, que pode ser título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas de rodapé, notas de fim de texto, epígrafes, ilustrações, errata, orelha, capa e outros tipos de sinais que podem proporcionar ao leitor um comentário oficial ou oficioso que nem sempre pode ter à sua disposição.

O terceiro tipo é a *metatextualidade*, também chamada de “comentário”, uma relação que une um texto a outro do qual ele fala sem citá-lo. O quarto tipo é a *hipertextualidade*, ou seja, a relação entre um texto B (ou *hipertexto*) e um texto anterior A (também chamado *hipotexto*) do qual ele tem origem. Em outras palavras, hipertexto é uma espécie de texto de segunda mão ou texto que surge a partir de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de caráter descritivo e intelectual, em que um metatexto (a *Poética* de Aristóteles, por exemplo) aborda um texto (*Édipo Rei*). A derivação em questão pode ser de outra ordem, em que B não fale de A, mas não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que Genette qualifica, provisoriamente, como *transformação*, que ele evoca

mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. Genette também menciona um procedimento chamado *transestilização*, que tem como função uma mudança de estilo. Um exemplo de transestilização é a escrita jornalística ou editorial. O princípio deste tipo de reescrita estilística é a substituição de um “bom” estilo por um “menos bom”.

O quinto tipo é a arquitekstualidade, caracterizada como uma relação completamente silenciosa, que apenas articula uma menção paratextual de caráter puramente taxonômico. Essa relação pode ser silenciosa, por se recusar a sublinhar uma evidência, ou para recusar qualquer taxonomia. Em todos os casos, o próprio texto não tem obrigação de conhecer ou declarar sua qualidade genérica: o romance não se reconhece como romance, o poema não se reconhece como poema, nem o verso como verso, a prosa como prosa, a narrativa como narrativa, etc. A determinação do status genérico de uma obra literária compete ao leitor, ao público e ao crítico (GENNETE, 2006, p. 11-12).

As diversas formas de transtextualidade são, ao mesmo tempo, aspectos de toda textualidade e das categorias de textos: todo texto pode ser citado, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode conter uma função paratextual, mas o prefácio é um gênero, a crítica (metatexto) é outro gênero. Somente o arquitekto não é uma categoria, pois ele é a própria classificação (literária). Certos textos têm uma arquitekstualidade mais pertinente que outros, e a simples distinção entre obras mais ou menos providas de arquitekstualidade (mais ou menos classificáveis) é um esboço de classificação arquitekstual (GENETTE, 2006, p. 17-18).

No que diz respeito à hipertextualidade, esta também é evidentemente um aspecto universal da literariedade. É comum da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra obra e, assim, todas as obras são hipertextuais. Quanto menos declarada for a hipertextualidade de uma obra, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo e de uma decisão interpretativa do leitor. É possível buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e dissidentes de qualquer outra obra anterior ou posterior. Esta atitude teria, como efeito, projetar a totalidade da literatura universal no âmbito da hipertextualidade, o que dificultaria o seu estudo.

Entre os cinco tipos de relação textual citados por Gerard Genette em seu livro *Palimpsestos*, o autor concede uma atenção especial ao quarto tipo, hipertextualidade. Segundo Genette (2006, p. 12-13), hipertextualidade consiste em todo tipo de texto derivado de um texto anterior. Em outras palavras, esta relação une um texto B (também chamado

*hipertexto*) a um texto anterior A (chamado *hipotexto*). A hipertextualidade se manifesta por dois tipos de processo: o de transformação simples, ou direta, e o de transformação indireta, ou imitação.

A transformação simples é entendida como um processo em que o texto B, ainda que não cite o texto A, não existiria sem o texto A. Um exemplo citado por Genette é *Ulisses*, de James Joyce, uma transformação simples ou direta que procura transportar a ação da *Odisséia*, de Homero, para a cidade de Dublin do século XX. Já a transformação indireta, ou imitação, é um procedimento mais complexo, uma vez que, de acordo com Genette:

(...) exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico (que chamaremos épico), extraído dessa performance única que é a *Odisséia* (e eventualmente de algumas outras), e capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas (GENETTE, 2006, p. 14).

Assim, entre o texto imitado e o texto imitativo, esse modelo constitui uma etapa e uma mediação indispensável, o que não pode ser encontrado na transformação simples ou direta. Para transformar um texto, um gesto simples pode ser suficiente. Em contrapartida, para imitá-lo, é necessário adquirir sobre ele um domínio, no mínimo, parcial: o domínio dos traços que o imitador escolheu imitar. Um exemplo de transformação indireta dado por Genette é a obra *Eneida*, de Virgílio, na qual o autor, baseando-se no tipo formal e temático estabelecido por Homero na *Odisséia*, conta uma história totalmente diferente (as aventuras de Enéias, não de Ulisses) ou, como tem sido dito durante séculos, imita Homero.

Para Genette (2006, p. 27), a transposição, ou transformação séria, é a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam, assim como pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos. A paródia pode ser resumida a uma modificação pontual, o travestimento se define quase exhaustivamente por um único tipo de transformação estilística. Já o pastiche, a charge e a forjação procedem todos de inflexões funcionais conduzidas por uma prática única (imitação). A transposição, ao contrário, pode se aplicar a obras de vastas dimensões.

Outro exemplo de prática textual é a transestilização. Como o próprio nome indica, a transestilização é uma reescrita estilística, cuja principal função é a mudança de estilo. Uma reescrita jornalística ou editorial, por exemplo, é um caso particular de transestilização, cujo intuito é substituir por um bom estilo um “menos bom”, portanto, correção estilística.

Outra concepção a qual iremos nos ater diz respeito à *adaptação*. Segundo Julie Sanders (2006, p. 18), adaptação consiste em converter um gênero em outro. Pode ser também um procedimento que envolve adição, expansão e interpolação. Adaptação consiste ainda em uma tentativa mais simples de escrever textos que sejam “relevantes” ou mais compreensíveis para novas audiências e leitores através de processos de aproximação e atualização, assim como um processo específico de transição de um gênero para outro: de romance para filme; de drama para musical; dramatização de narrativa em prosa e ficção em prosa. Linda Hutcheon, em seu livro *A Theory of Adaptation* (2006), afirma que adaptações não consistem apenas em converter um gênero em outro, mas também em converter uma obra em outra do mesmo gênero. Adaptações podem ser encontradas em toda parte: na televisão, nas telas de cinema, em musicais, no teatro, na internet, em romances, em gibis e no parque temático mais próximo (HUTCHEON, 2006, p. 2).

Estudos sobre a transição de literatura para cinema são lugares comuns nos dias de hoje, e qualquer estudante interessado neste tipo de estudo está implicitamente, se não explicitamente, estudando adaptação pensando criticamente sobre o que significa adaptar ou apropriar. A finalidade destes estudos não é identificar “boas” ou “más” adaptações. Segundo Hutcheon (2006, p. 6-7), proximidade ou fidelidade ao texto adaptado não é critério de julgamento ou foco de análise, pois adaptação é repetição, mas repetição sem reprodução. Por trás do hábito de adaptar, há diferentes intenções por parte do adaptador. Adaptação pode ser descrita como: uma transposição reconhecida de um ou mais trabalhos reconhecíveis, um ato criativo e interpretativo de apropriação/resgate, um compromisso intertextual com o texto adaptado.

Outro motivo pelo qual não há preocupação com adaptações fiéis às versões originais se deve ao fato de que é justamente graças à infidelidade ao texto fonte que os trabalhos de adaptação e apropriação se destacam, devido à criatividade dos autores. Com isso, os estudos sobre adaptações não pretendem fazer julgamentos de valores, mas sim, analisar processo, ideologia e metodologia (SANDERS, 2006, p. 19-20).

A maioria das teorias da adaptação admite que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto através de diferentes mídias e gêneros, cada um dos quais lida com a história de maneiras formalmente diferentes e de modos diferentes de compromisso intertextual: narração, performance e interação. Os personagens também podem ser transportados de um texto para outro e são cruciais para os efeitos retóricos e estéticos dos textos narrativos e de performance porque envolvem a imaginação dos receptores através de

reconhecimento, alinhamento e submissão. O teatro e o romance são geralmente considerados os gêneros nos quais o sujeito humano é central.

Assim como as paródias, as adaptações têm uma relação clara com textos prévios, geralmente chamados “textos fontes”. Diferentemente das paródias, no entanto, as adaptações geralmente anunciam esta relação. É a valorização (pós-) romântica da criação original e da habilidade criativa originária que é claramente origem de difamação de adaptadores e adaptações. Esta conotação negativa é, na verdade, uma adição tardia à longa história da cultura ocidental de empréstimo ou, mais precisamente, compartilhamento de histórias.

Segundo Hutcheon (2006, p. 21), para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação como *adaptação* é inevitavelmente um tipo de intertextualidade *se o receptor está familiarizado com o texto adaptado*. É um processo dialógico contínuo, no qual comparamos o texto que já conhecemos com o que estamos experimentando. Nós nos familiarizamos no tempo e no espaço com uma sociedade em particular e uma cultura geral. Os contextos de criação e recepção são materiais, públicos e econômicos tanto quanto são culturais, pessoais e estéticos.

O texto adaptado não é algo a ser reproduzido, mas algo a ser interpretado e recriado, frequentemente em outro meio. É uma espécie de reservatório de instruções, diegéticas, narrativas e axiológicas, que o adaptador pode usar ou ignorar, pois o adaptador é um intérprete, além de criador (HUTCHEON, 2006, p. 84).

Uma adaptação, assim como o texto adaptado, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura; ela não existe em um vácuo. Modas e valores também dependem de um contexto. Muitos adaptadores lidam com essa realidade de recepção ao atualizar o tempo da história em uma tentativa de encontrar ressonância contemporânea em seu público.

### **3.2 O Drama da Restauração**

O drama da Restauração teve início no ano de 1660, quando Charles II tornou-se o novo rei inglês, substituindo seu pai Charles I, decapitado depois de um período de guerras civis na Inglaterra que comprometeram as atividades teatrais no país. Depois de assumir o trono, Charles II sancionou oficialmente a restauração do drama inglês. Esta restauração, segundo Gary Taylor (1989, p. 10), foi um ato de esquecimento coletivo. Apenas atos do Parlamento aprovados por Charles I foram legalizados, enquanto todos os outros foram

anulados. Em outras palavras, parte de um passado foi abolida, como se um pedaço do tempo tivesse sido cirurgicamente removido.

Existiam somente duas companhias teatrais detentoras de patente real: *The King's Company*, de Thomas Killigrew (1612-1683), e *The Duke's Company*, de William Davenant (1606-1668). *The King's Company* era formada por atores experientes e que tinham o direito de apresentar peças que haviam sido montadas durante o reinado de Charles I. Killigrew era o preferido do rei por ter se exilado com ele e a Corte da França e ficou com o que era considerado, na época, a melhor parte: as peças de Jonson, Beaumont e Fletcher que se aproximam mais da linguagem, dos temas e dos personagens apreciados no teatro francês. A companhia tinha à sua disposição vinte peças de Shakespeare, mas apenas quatro delas foram montadas com sucesso e, provavelmente, na sua versão original: *As Alegres Comadres de Windsor*, *Henrique IV: parte I*, *Júlio César* e *Otelo*. Killigrew não tinha os recursos dos cenários móveis e das telas pintadas e nem a habilidade de Davenant de reformar peças, e por esse motivo encenou um “Shakespeare” muito pouco revisado (LEÃO, 2000, p. 23).

A companhia de Davenant, *The Duke's Company*, era formada por atores inexperientes e praticamente não possuía repertório. A princípio, possuía apenas peças escritas pelo próprio Davenant. Ele, então, pediu e obteve concessão real para incluir peças antigas em seu repertório, entre elas dez peças de Shakespeare: *Hamlet*, *Henrique VI*, *Henrique VIII*, *Rei Lear*, *Macbeth*, *Medida por Medida*, *Muito Barulho por Nada*, *Péricles*, *Romeu e Julieta*, *A Tempestade*, *Timão de Atenas*, *Troilus e Crésida* e *Noite de Reis*. Davenant propôs-se a cortar e substituir o que na Restauração é considerado excessivo, de mau gosto ou indecoroso, retrabalhar a linguagem, os personagens e o enredo, ou seja, transformar e modernizar as peças adaptando-as aos preceitos da estética importada da França.

Segundo Liana Camargo de Leão (2000, p. 24), do país localizado no outro lado do Canal da Mancha os ingleses trouxeram as regras de linguagem e do palco italiano dos teatros fechados, as atrizes, os enredos de histórias de amor, o gosto pelos espetáculos cenicamente elaborados e uma maneira francesa de julgá-los e aos textos dramáticos. Entre 1674 e 1686, obras de críticos franceses foram traduzidas para o inglês, contribuindo com a inserção do pensamento crítico francês na Inglaterra, uma influência de mais de um século de perpetuação. Com isso, pode-se afirmar que a crítica inglesa importou uma preocupação com a função moral do teatro, que se reflete na ênfase da “justiça poética”, pela primeira vez mencionada em solo britânico na crítica de Thomas Rymer.

De acordo com Simon Trussler (1994, p. 122), depois de uma longa interrupção das atividades teatrais na Inglaterra, modelos continentais continuaram populares ao longo da década, tanto em tentativas de domesticar as regras do classicismo francês quanto em variantes da tradição espanhola. Entretanto, ambas tinham em comum uma preocupação com “amor e honra”, não apenas nos dramas sérios da escola barroca espanhola e à maneira de Corneille, mas também nas comédias de intriga. Adaptações nestes moldes eram abundantes, umas mais reconhecidas, outras menos. Outro gênero em voga na era da Restauração foi o drama heroico, e este tinha como intenção instigar no leitor admiração, ao invés do medo e temor citados por Aristóteles em sua *Poética*. Consequentemente, peças sérias deveriam ter finais felizes.

Além destes, a tragicomédia foi outro gênero florescente e popular durante a era da Restauração, particularmente no período entre 1660 e 1671, quando a maioria das obras literárias deste gênero foi escrita, apesar de haver exemplos esporádicos de tragicomédias escritas nas décadas de 1670, 1680 e 1690. O apogeu da tragicomédia da Restauração aconteceu nos primeiros anos da renovada hegemonia dos Stuart.

Para J. Douglas Canfield (1984, p. 448), a tragicomédia da Restauração está relacionada à reafirmação de valores da aristocracia feudal, retratados através da ênfase em desafios como amantes libertinos, estadistas ambiciosos, nominalistas éticos, política pragmática e ateus metafísicos. Contra tais desafios, quase todas as peças pertencentes à tragicomédia da Restauração ratificam uma ordem social hierárquica, baseada em virtudes como lealdade, constância, fidelidade, confiança e, em última análise, validada por uma providência divina; a palavra do homem como o elo fundamental da sociedade é representada como se fosse assinada pela Palavra Divina.

Um tipo de tragicomédia da Restauração é a tragicomédia unificada, que contém somente um enredo ou que possui um ou mais enredos de romance. Este grupo pode ser dividido em outros grupos, como as peças domésticas. Tais peças são relacionadas à libertação de casamentos forçados e mostram mulheres desafiadoras que se rebelam contra seus opressores masculinos.

Há outro pequeno sub-grupo de peças unificadas relacionado às tragicomédias domésticas: as tragicomédias pastorais. Entre as características que podem ser encontradas em tragicomédias deste estilo, é possível destacar mulheres que são cortejadas por seus supostos amantes disfarçados. Assim que o disfarce é desfeito, as mulheres podem ter a companhia de seus maridos ou amantes. Há também peças em que suas histórias são situadas em cortes

reais, onde homens de estado ambiciosos ou madrastas perversas tentam usurpar o trono de seus sucessores legítimos.

Algumas das tragicomédias situadas em cortes reais contêm inversão da Fortuna como intento de efeito estético. A Fortuna parece reinar, e sua inconstância reflete-se nas ações de personagens que não confiam uns nos outros ou traem a confiança do rei. No final, personagens leais e amantes são recompensados, ao mesmo tempo em que traidores são derrotados.

Entre os diversos gêneros teatrais em voga no tempo do drama da Restauração, 538 “novas” peças foram escritas durante o período entre 1660 e 1700. Destas, 24 eram traduções ou adaptações de peças estrangeiras, 60 eram adaptações de antigas peças inglesas. Entre os adaptadores, encontramos: Davenat, Dryden, Sedley, Tuke, Digby, Villiers, Rochester, Shadwell, Betterton, Behn, Settle, Otway, Ravenscroft, D’Urfey, Crown, Tate e Vanbrugh. Os autores adaptados eram, principalmente, Corneille e Molière entre os dramaturgos estrangeiros, Shakespeare e Fletcher entre os dramaturgos nativos, e entre estes últimos, encontramos também Webster, Massinger, Hemming, Brome, Middleton, Brewer, Marston, Marmion, William Rowley, Chapman, Shirley, Marlowe e Jonson.

Títulos de peças eram alterados e os leitores da época não tinham pistas da existência de textos prévios que serviam de fonte para a composição de peças na era da Restauração. Os editores eram rigorosos nesse sentido. Exceções eram as adaptações de Corneille, Molière, Shakespeare e Fletcher, uma vez que os dramaturgos por si próprios não tinham o mesmo rigor dos editores no sentido de omitir a existência de textos-fonte de suas peças.

Os dramaturgos da Restauração frequentemente adaptavam peças de períodos anteriores. Quando uma peça era adaptada, a existência de um texto-fonte era relutantemente mencionada, ou não totalmente. Ainda assim, tais textos-fonte eram mencionados apenas em peças que eram impressas.

No drama da Restauração, é recorrente a influência da filosofia de Thomas Hobbes. Segundo esta, os fatores reinantes na vida humana são a busca do prazer pessoal e a anulação da dor. Embora possamos convencer a nós mesmos de que estamos exercitando o livre arbítrio ao decidir nossas próprias ações, para Hobbes, estamos apenas respondendo a estímulos externos ao escolher a melhor maneira de alcançar nossos objetivos.

Sobre a vida de William Shakespeare, os leitores da era da Restauração não sabiam quase nada. No geral, o público-leitor da Restauração tinha apenas três informações sobre Shakespeare: ele foi ator, nasceu em Stratford e não teve uma educação adequada segundo os

padrões da alta cultura da Restauração. Além do mais, em 1660, Shakespeare ainda não era objeto de estudo da crítica literária, uma vez que, até 1659, quase não havia publicações, performances teatrais, biografia ou crítica referentes a Shakespeare e suas obras.

A restauração de Shakespeare teve suas origens ainda em 1660, quando foram resgatadas as obras de Shakespeare e Ben Jonson, os autores favoritos do pai de Charles II. Os anos seguintes também foram dedicados ao resgate de toda produção literária que havia sido esquecida no período anterior do reinado britânico. Em 1726, foi publicado *Shakespeare Restored* (Shakespeare Restaurado), o primeiro trabalho acadêmico inteiramente dedicado à produção shakespeariana. Dois séculos e meio depois, foi publicado um dos mais respeitados estudos sobre Shakespeare de seu tempo, intitulado *Shakespeare Restored – Once Again!* (Shakespeare Restaurado – Mais Uma Vez!).

No ano de 1678, o crítico Thomas Rymer criou o conceito de “justiça poética”, segundo o qual os personagens malignos devem ser punidos, e os personagens do bem, devem ser recompensados. Este princípio foi explorado por Nahum Tate em sua adaptação de *Rei Lear* de 1681, na qual o Rei voltou ao trono, mas abdicou do mesmo em favor de Edgar e Cordélia.

### **3.3 Análise de *The History of King Lear* à Luz de Teorias da Adaptação**

Tendo em vista as concepções de adaptação literária e o panorama sócio-histórico da Inglaterra no período da Restauração delineados acima, chegamos à adaptação da tragédia shakespeariana *Rei Lear* feita por Nahum Tate, que tem como título *The History of King Lear* e foi escrita no ano de 1681. Deste período até 1831, apenas a peça reescrita por Tate era encenada nos palcos ingleses. As pessoas poderiam ler *Rei Lear* de William Shakespeare, mas não poderiam assisti-la nos palcos. Esse fato nos ajuda a compreender a adaptação de Tate à luz das teorias de adaptação expostas acima, levando-se em consideração que a dramaturgia britânica passava por uma fase de reinvenção depois de um período de guerras civis no intervalo de tempo entre o fim da era elisabetana e início do reinado de Charles II. Nahum Tate nitidamente reescreveu a peça não apenas porque escrever adaptações de obras literárias publicadas em períodos anteriores era uma tendência muito forte naquela época, mas também porque o gosto do público na era da Restauração não era o mesmo do período elisabetano.

Percebe-se que o título dado por Tate à sua obra é diferente do que Shakespeare deu ao texto-fonte devido ao fato de que era comum títulos de peças serem alterados na era da Restauração. No entanto, o próprio Nahum Tate deixa claro que o texto-fonte no qual ele

baseou-se para escrever sua adaptação foi a tragédia de Shakespeare em questão, uma vez que naquela época os leitores não tinham pistas dos textos-fontes que serviam como inspiração para a composição de peças, mas Shakespeare era uma das exceções nesse sentido. Além disso, adaptações literárias eram muito frequentes nesta época, independentemente dos leitores terem ou não conhecimento das origens literárias das obras publicadas naquele tempo.

*The History of King Lear*, de Tate, pode ser classificada como um hipertexto, de acordo com as concepções de Gerard Genette expostas em *Palimpsestos* (2006, p. 12), uma vez que a peça foi feita com base em um texto anterior, ou seja, a tragédia *Rei Lear*, de Shakespeare, que é seu hipotexto. A adaptação de Tate é uma transformação simples e direta da referida tragédia de Shakespeare que procura transpor a história ali retratada para o contexto histórico-literário do período da Restauração, o que remete à noção de transformação séria, ou *transposição*, defendida por Genette. A transposição pode se aplicar a obras literárias de vastas dimensões, cuja amplitude textual e a ambição estética e/ou ideológica chegam a esconder seu caráter hipertextual (GENETTE, 2006, p. 28). *The History of King Lear* também pode ser analisada à luz do pressuposto de Linda Hutcheon segundo o qual adaptações estão sempre inseridas em um determinado contexto, pois a adaptação de Nahum Tate é uma obra planejada para uma determinada audiência em um momento específico: o período da Restauração do teatro britânico e os gostos do público-leitor da época em questão. Por essa razão, a adaptação de Tate contém uma série de transformações em relação à peça de Shakespeare.

Segundo James Black (1975, p. 11), o motivo pelo qual Nahum Tate escolheu *Rei Lear* para adaptar poderia ter sido a relação entre a própria tragédia de Shakespeare em questão e a primeira peça de Tate, intitulada *The Loyal General*. Os paralelismos entre as duas peças chamam a atenção. *The Loyal General* conta a história de um rei velho e irascível que está cansado de governar. Rodeado de pessoas – incluindo sua jovem esposa e sua antiga amante – que planejam conquistar seu poder e que enganam-no com mentiras e cartas forjadas, ele também tem uma filha profundamente leal e afetuosa, chamada Arviola. De repente, a desordem toma conta do seu reino, e o general leal ao rei, chamado Theocrin, é traído e maltratado. Todos estes acontecimentos são seguidos de muita peregrinação em uma charneca durante uma tempestade, e um cataclisma final no qual Arviola e Theocrin suicidam-se; Arviola, com um punhal, e Theocrin, tomando veneno.

Aparentemente, Tate pode ter se inspirado em alguns incidentes de *Rei Lear* e usado os personagens Lear e Cordélia como modelos para criar o rei de sua peça e sua filha Arviola.

Porém, Black (1975, p. 17) afirma que, apesar de *The Loyal General* conter frequentes ecos verbais de Shakespeare, nenhum deles vem de *Rei Lear*, pois possivelmente Tate não havia lido a tragédia de Shakespeare até que Thomas Boteler, a quem Tate dedicou sua peça, recomendasse sua leitura ao poeta irlandês. Portanto, é provável que o aviso de Boteler sobre as similaridades entre os enredos de *Rei Lear* e *The Loyal General* o levaram a propor a Tate que este tentasse escrever “uma restauração de *Rei Lear* com alterações”, talvez sugerindo que as semelhanças entre os enredos que Tate encontraria não tornariam tão árdua a tarefa de adaptar a peça de Shakespeare.

Tate tornou tal tarefa mais fácil ao aproveitar incidentes e linhas de *The Loyal General*; embora seu método de composição consistisse em recorrer à imaginação através do produto de outros autores (assim como os demais adaptadores da era da Restauração e quem cria adaptações de maneira geral), em *The History of King Lear* Nahum Tate aparentemente pega emprestado de si próprio. A história de amor entre Arviola e o general em *The Loyal General* corresponde à relação entre Edgar e Cordélia em *The History of King Lear*, apesar das diferenças entre os finais de ambas as histórias. Outra semelhança entre as peças que chama a atenção é o resgate de Arviola de supostos estupradores em *The Loyal General*, uma vez que na adaptação de Tate ocorre um incidente semelhante no ato III, cena iv.

De acordo com Black (1975, p. 17), ao fazer tais alterações em sua adaptação de *Rei Lear*, Tate não foi influenciado apenas por sua própria primeira peça, mas também pelas exigências do público-leitor de seu tempo. Tate afirma na introdução a *The History of King Lear* ter encontrado em *Rei Lear* “uma grande quantidade de joias, sem encordoamento e sem polimento... deslumbrantes em sua desordem”. Desse modo, Tate faz um trabalho de “encordoamento” e “polimento”, mas este trabalho não é feito de maneira despretenciosa, pois adaptar uma obra é o mesmo que ajustá-la ou torná-la adequada a um contexto posterior no qual foi escrita.

A adaptação de Tate começa com um monólogo de Edmundo no qual ele invoca a natureza, para que esta esteja ao seu lado em suas intrigas. Diferentemente de *Rei Lear* de Shakespeare, esse monólogo é feito no palácio de Lear, não no castelo de Gloucester. Sobre as alterações mais significativas, uma delas é a criação de um romance entre Edgar e Cordélia, o que resulta em outras alterações: desaparece o rei da França, Cordélia não sai da Inglaterra e passeia em uma charneca acompanhada por Arante, personagem criada por Tate que representa a indispensável “confidente” do classicismo francês, que foi uma das influências literárias estrangeiras do período da Restauração. Desse modo, a inserção de Arante no enredo

por parte de Tate remete ao pressuposto de Linda Hutcheon segundo o qual uma das principais finalidades do adaptador é contestar os valores estéticos do texto adaptado, razão pela qual a questão da fidelidade não é muito adequada para discutir o processo de adaptação. Independentemente do motivo, adaptação sempre será um duplo processo de interpretação e criação de algo novo (HUTCHEON, 2006, p. 20).

De acordo com Sonia Massai (2000, p. 436), com o intuito de reescrever *Rei Lear* dentro de uma perspectiva tragicômica, Nahum Tate transforma o rei em um personagem que comete um erro “perdoável” no início da peça. Para ajudar os leitores a descobrir esse erro, Tate refaz o diálogo entre Kent e Gloucester que ocorre antes da cerimônia de divisão do reino. Neste diálogo recriado, Gloucester atribui este erro ao temperamento colérico e intempestivo do rei que o levou a dividir seu reino entre suas filhas. Além disso, Gloucester diz temer muito que a divisão do reino seja concretizada. A afirmação “dizem que sou colérico”, do próprio rei, contribui para tornar o erro de Lear “perdoável”.

Segundo Bárbara Heliodora (2001, p. 191), na primeira cena do primeiro ato, Tate inventou motivações para as ações de Lear e Cordélia por considerar a cena totalmente arbitrária na questão da divisão do reino: Cordélia não responde ao pai porque ama Edgar e espera afastar do caminho outros pretendentes com seu comportamento; Lear fica furioso porque não aprova o romance entre Cordélia e Edgar. Este propõe casamento a Cordélia, porém ela nega. O motivo alegado é o de que Edgar não tem dinheiro suficiente para sustentá-la, mas a verdadeira razão é a de que a negativa é apenas um teste para seus sentimentos. Diante da negativa, Edgar pensa em suicídio, mas não o faz porque reconhece que precisa viver para cuidar de Cordélia, e esse é o motivo que o leva a passar-se por louco.

Em suma, segundo Lawrence D. Green (1972, p. 260), o intuito da criação do romance entre Edgar e Cordélia foi, ao mesmo tempo, criar motivos para ações não explicadas e juntar os enredos das famílias de Lear e Gloucester em apenas um. Além disso, nas relações amorosas retratadas nas peças da Restauração, é também comum um dos personagens encontrar-se em um dilema entre o amor e o dever, assim como Cordélia, que fica dividida entre o amor de Edgar e seus dever familiar de estar ao lado do pai.

Na adaptação de Tate, a ira demonstrada por Lear depois da declaração de Cordélia não está tão relacionada ao seu erro de julgamento, uma vez que a própria Cordélia deixa claro que sua declaração seria uma tentativa de “pôr a prova o colérico rei”. Além disso, a fala de Lear que começa com “E seu coração está no que dizes?” é seguida de uma acusação contra sua filha na qual está explícito que Cordélia possui uma relação afetiva com Edgar, “o

filho rebelde de Gloucester”. Tal referência a Edgar provém do fato de que, diferentemente de *Rei Lear* de Shakespeare, Tate começa sua adaptação com Edgar já caluniado e odiado por seu pai devido às artimanhas de Edmundo.

Entre as alterações iniciais feitas por Tate, a relação amorosa entre Edgar e Cordélia aparentemente influenciou algumas passagens na obra, tais como: em I.i, uma adição na linha 9 antes da divisão do reino apresenta os amantes e dá a Cordélia uma chance de expor a razão de sua “indiferença”; uma passagem na linha 46 depois da rejeição à Cordélia e da saída de um Lear enfurecido faz Edgar alegrar-se por Burgúndia não ser mais um rival, mas Cordélia resolve afastar-se de seu amante e testar sua “fidelidade”; nas 65 linhas adicionadas em III.ii Cordélia solicita a Gloucester ajuda para encontrar seu pai e, juntamente com sua criada Arante, sai para procurá-lo, sem perceber que Edmundo planeja violentá-la; em 111 linhas, Edgar, disfarçado de Pobre Tom, salva Cordélia de bandidos mandados atrás dela por Edmundo e, depois que Edgar revela-se, Cordélia declara seu amor por ele; no ato IV, após o encontro entre Pobre Tom e Gloucester cego, estes juntam-se a Kent e Cordélia; o final feliz exige de Tate muita reescrita no ato V, que inclui um desafio entre Edgar e Edmundo, seguido de uma briga entre Goneril e Regan sobre o corpo de Edmundo, além da aposentadoria anunciada de Lear, Gloucester e Kent, e a subida de Cordélia e Edgar ao trono.

Depois da cena em que Gloucester perde seus olhos, não há o diálogo entre os criados que encontramos na peça de Shakespeare. No lugar deste, Tate escreve um longo monólogo de Gloucester no qual o conde lamenta a mudança repentina em sua condição física e expõe seu eu interior à audiência. A fala “Tudo negro e desolado” da peça de Shakespeare, em Tate, é seguida de novas vinte e seis linhas. Esta passagem pode ser crucial para compreendermos a estratégia de revisão de *Rei Lear* feita por Tate, na qual a exteriorização da aflição pode ser transformada em um meio de renovação. A possibilidade de suicídio é substituída pelo desejo de vingança. Ao contrário do Gloucester de Shakespeare, que é derrotado por sua própria aflição, Gloucester de Tate usa seu desespero para ajudar o rei.

Em Tate, o mundo de Gloucester fica inabalado por sua desventura e seus valores não são questionados. Seu sofrimento não o impede de procurar alguma forma de alívio, ocorre justamente o oposto disso: seu sofrimento torna-se o meio pelo qual Gloucester tenta derrotar seus inimigos. Sua certeza de sucesso em seu desejo de vingança encontra-se no fato de que Gloucester, assim como Tate, sabe que a audiência tem simpatia por quem sofre injustamente. Este tipo de simpatia implica uma crença de necessidade política e estética de justiça poética.

No entanto, de todas as mudanças no enredo feitas por Tate, Kennedy (1976, p. 36) afirma que é na última cena que o poeta irlandês consegue chamar mais nossa atenção. Depois de perderem a batalha, Lear e Cordélia são levados para a prisão, como também acontece em *Rei Lear* de Shakespeare. O capitão entra acompanhado por dois homens de confiança e com instruções de Edmundo para matar ambos. Eles tentam enforcar Cordélia, mas Lear salva a vida de sua filha matando dois soldados antes que Edgar e Albânia cheguem à prisão. Gloucester também não morre, de modo que todos os bons personagens estão reunidos no final feliz inserido por Tate em sua adaptação de *Rei Lear*, pois “a verdade e a virtude devem finalmente prosperar” (V.vi).

Segundo Kennedy (1976, p. 35), a maioria das mudanças promovidas por Nahum Tate em *The History of King Lear* em relação ao seu texto-fonte estão, de alguma forma, relacionadas à caracterização dos personagens. Na primeira cena da peça de Shakespeare, Tate considera inverossímil o comportamento entre Lear e Cordélia, o que o faz criar o relacionamento amoroso entre Edgar e Cordélia para explicar o porquê das atitudes do rei e sua filha caçula no início da peça: Lear quer que sua filha se case com Burgúndia (o rei da França é eliminado por Tate), mas Cordélia secretamente jurou amor a Edgar.

Outras mudanças importantes promovidas por Tate que são relacionadas ao pressuposto defendido por Kennedy são: a inserção de Arante, confidente de Cordélia, para que a filha de Lear tenha um contínuo incitamento a revelar suas emoções; o aparecimento de dois rufiões que tentam estuprar Cordélia e esta é salva por Edgar, o que dá a oportunidade ao filho de Gloucester de resgatá-la com um heroísmo tradicional; a cena intitulada *Uma gruta. Edmundo e Regan amorosamente assentados, ouvindo música*, que remete à questão dos amantes ilícitos, que aparentam ser mais deploráveis do que tragicamente maldosos. Para Kennedy (1976, p. 36), Tate promove tais alterações no sentido de “regularizar” os perfis psicológicos dos personagens.

Segundo Massai (2000, p. 443), os atos III e IV constituem o coração dramático da adaptação de Tate. Nesta parte, o sofrimento é manifestado e exteriorizado pelo rei e pelos outros bons personagens e, ao mesmo tempo, é sinônimo de pena. Na adaptação de Tate, dor não é associada a um senso trágico de perda ou desorientação, mas constitui-se em uma maneira de convidar as audiências a dividirem as experiências e valores dos personagens. Desse modo, os sentimentos de simpatia, pena e compaixão implicam uma comunhão de valores e crenças entre os personagens e sua audiência, e fazem também com que o final feliz da trama seja tanto emocionalmente como ideologicamente desejável.

É interessante notar que o texto-fonte no qual Shakespeare se baseou para escrever *Rei Lear* tem algo em comum com a peça de Tate: ambas têm um final feliz. Na peça anônima *The True Chronicle History of King Leir and His Three Daughters, Gonorill, Ragan and Cordella*, os exércitos de Leir e Cordella derrotam os das outras duas filhas e o rei retorna ao trono. Cordella não morre, e seu marido (*Gallian King*), é um personagem mais notável que o rei da França da peça de Shakespeare, que desaparece do enredo após a primeira cena.

Segundo Kennedy (1976, p. 38), é possível que Nahum Tate não sabia da existência da peça anônima que serviu de texto-fonte para Shakespeare escrever *Rei Lear*. Porém, o mais intrigante é que podemos nos lembrar da peça anterior a *Rei Lear* quando lemos a adaptação de Tate, muito em função das alterações promovidas por Tate destacadas por Kennedy:

1 - Tate faz da ação de Cordélia na primeira cena “provável” ao inventar a relação amorosa com Edgar e faz a “cólera” de Lear sensata. Além disso, o autor refaz a motivação do rei para a cerimônia formal entre suas filhas: Lear quer que sua filha se case com Burgúndia.

2 - Racionalização das mudanças no temperamento de Lear.

3 - Omissão do Bobo.

4 - Retenção do sub-enredo, mas sem a morte de Gloucester.

5 - Retenção da loucura de Lear, mas de uma forma mais naturalista, menos mundana em implicação; assim, o rei torna-se um “velho cambaleando pelo palco com uma bengala, expulso de casa pelas filhas em uma noite chuvosa”.

6 - Mudança no final da peça semelhante à da peça-fonte de Shakespeare: apesar de perder a batalha, o rei é recolocado no trono; Cordélia não morre, assim como Gloucester; a ênfase é dada à reconciliação entre pais e filhos e nas recompensas pelas virtudes dos bons personagens.

Edmundo foi transformado por Tate em um típico personagem da Restauração, ou seja, em um “homem natural”. Tate assim o fez com base em interpretações equivocadas dos conceitos de “liberdade” e “estado da natureza” de Hobbes, que estavam em voga no período

da Restauração. Nesta época, algumas passagens do livro *Leviatã*, lidas fora de contexto, eram interpretadas como pretextos para a prática de libertinagem. Tais interpretações se refletem em Edmundo de Tate, que se identifica como um libertino.

Esta caracterização dada a Edmundo por Nahum Tate remete ao impacto que a influência da filosofia de Thomas Hobbes teve no drama da Restauração, uma vez que, segundo esta filosofia, os principais princípios da vida humana são a busca do prazer e a anulação da dor, não importa quais sejam os meios aos quais o homem recorre para alcançar seus objetivos. Quanto à concepção de “homem natural”, esta consiste na ideia segundo a qual se dois homens desejam o mesmo objetivo, sendo que este mesmo objeto de desejo não pode ser usufruído por ambos, estes dois homens tornam-se inimigos, de modo que eles se esforçam para destruir ou subjugar um ao outro quando não existe um poder para manter todos em respeito e harmonia.

Tate faz de Gloucester um personagem menos crédulo do que em *Rei Lear* de Shakespeare. Edmundo revela, no final de seu primeiro solilóquio, que seu pai já acredita que Edgar seja um vilão. Além disso, Lear refere-se a Edgar como “o filho rebelde de Gloucester”. Edgar disfarça-se na peça não para salvar sua vida das calúnias criadas por Edmundo, mas com um intuito heroico de proteger Cordélia.

Tate também colocou um final feliz na peça porque ele estava ciente de que seu público gostava de ver uma peça terminando com justiça poética. Diferentemente de *Rei Lear* de Shakespeare, na versão de Tate todos os bons personagens sobrevivem, e apenas os maus perecem, sendo que as mortes de Goneril e Regan ocorrem de forma mais “poética”: ambas se envenenam em um banquete (BLACK, 1975, p. 27). A ideia de pena também mudou na era da Restauração. Para o público desta época, pena não era uma emoção pela qual as pessoas purgavam seus sentimentos, mas sim um sinal de humanidade. No final do século XVII, se não antes, pena era um sentimento mais procedente de um instinto social do que do amor próprio.

Em *The History of King Lear*, podemos encontrar também elementos típicos da tragicomédia da Restauração, o que caracteriza o procedimento de transposição utilizado por Tate, ao transpor o enredo de *Rei Lear* para a estética da Restauração e, conseqüentemente, ocasionar uma mudança de gênero literário entre o hipotexto *Rei Lear* e o hipertexto *The History of King Lear*. Levando-se em consideração que as tragicomédias da Restauração são divididas em diferentes tipos, como as tragicomédias unificadas (subdivididas em peças domésticas e peças pastorais) e as tragicomédias situadas em cortes reais, percebe-se que a

adaptação de Tate apresenta, em seu enredo, elementos que remetem às características de tais tipos de tragicomédias.

Um dos elementos da tragicomédia unificada que se encontra presente em *The History of King Lear* é a libertação de casamentos forçados. Vemos este elemento no início do enredo, quando Lear reprova a relação de Cordélia com Edgar e quer que sua filha caçula case-se com Burgúndia. Porém, Cordélia ignora o desejo do pai. Em seguida, Burgúndia desaparece da peça e Cordélia envolve-se amorosamente com Edgar, casando-se com ele no final da peça.

Outro elemento da tragicomédia unificada que podemos encontrar na adaptação de Tate é o uso de disfarce por parte de amantes para cortejar mulheres. Vemos este elemento na cena em que Edgar, disfarçado, salva Cordélia dos bandidos enviados por Edmundo para violentá-la. Após salvar Cordélia, Edgar revela-se e declara-se para a filha de Lear, de modo que ambos dão seguimento à sua relação amorosa.

Além destes elementos, é importante lembrar que, tanto *Rei Lear* de Shakespeare quanto a adaptação de Tate possuem enredos situados em cortes reais e abordam temas em comum: fidelidade, lealdade, constância, confiança ou a falta de tais virtudes, além da questão da inversão da Fortuna. Em ambas as peças, há uma inconstância na Fortuna em decorrência de personagens que traem a confiança de seus superiores. No entanto, *The History of King Lear* diferencia-se de *Rei Lear* neste quesito devido ao seu final, no qual personagens leais e virtuosos são recompensados, e traidores perecem.

Entre as alterações mais significativas feitas por Tate, duas delas trouxeram grandes consequências para o enredo. Uma dessas alterações é a omissão do Bobo, uma vez que, devido a essa mudança, em *The History of King Lear* perdeu-se a comicidade proporcionada pelo Bobo presente na tragédia de Shakespeare e foi mantida uma linearidade no tom trágico da peça, levando-se em conta o critério do gênero tragicômico segundo o qual uma tragicomédia deve ser dotada de uma ação séria e dramática. Além da ausência do Bobo no enredo trágico, na tempestade também não há o julgamento das filhas de Lear, o que também contribui para o desaparecimento da grandiosidade da tragédia de Shakespeare em Tate.

A outra alteração que gerou consequências significativas para o enredo é a inserção do supracitado final feliz no enredo trágico, com Lear de volta ao trono, Cordélia casando-se com Edgar, todos os personagens bons sobrevivendo e apenas os maus sendo punidos através da morte. Desse modo, foi destruída a complexidade presente na peça de Shakespeare e, com um final feliz, tornou-se ameno e agradável o que no texto-fonte é irreparável e terrível. Tate reflete também uma concepção do teatro radicalmente diferente da de Shakespeare e da

dramaturgia em geral: é preciso “educar agradando”, ainda que para isso seja preciso abdicar, em favor das boas maneiras, os dolorosos aprendizados e a grandiosidade das maiores obras de Shakespeare (HELIODORA, 2001, p. 191). É importante perceber que o final feliz criado por Tate não vai de encontro às concepções de tragédia estudadas aqui, uma vez que a tragédia geralmente é irreversível e termina com a morte do herói trágico, e em *The History of King Lear*, o rei sobrevive e volta ao poder.

Para atingir todos estes resultados em sua adaptação, Nahum Tate precisou reescrever a peça *Rei Lear* quase que em sua totalidade. Apenas em alguns trechos a linguagem utilizada por Shakespeare encontra-se presente. O enredo da adaptação de Tate não é marcado apenas pelas mudanças já mencionadas, mas também pela intercalação entre os diálogos de personagens da tragédia de Shakespeare mantidos por Tate e outros diálogos criados por Tate. O próprio romance entre Cordélia e Edgar é um simples exemplo de criação de outros diálogos por parte de Tate, uma vez que na peça shakespeariana não há diálogo algum entre estes dois personagens.

Ao escrever *The History of King Lear*, Tate recorreu a um procedimento denominado *transestilização*, uma transposição cujo princípio, de acordo com Genette (2006, p. 35), é fazer correção estilística. Na adaptação de Tate, o uso de tal procedimento pode ser observado nas alterações no enredo feitas pelo autor em relação ao texto-fonte que foram delineadas neste trabalho. Tendo em vista que Tate preocupou-se em transpor a história que envolve as famílias de Lear e Gloucester escrita por Shakespeare no período jaimesco (que teve início após a morte da rainha Elizabeth I) para o período da Restauração inglesa, suas alterações não resultaram apenas em diferenças de composição de enredo, mas também na transformação de uma tragédia em uma peça que obedecia às normas de um gênero teatral bastante popular nos tempos da Restauração: a tragicomédia. Em outras palavras, ao fazer uma transestilização de *Rei Lear* à luz da estética do período da Restauração e dos gostos do público-leitor deste período, Nahum Tate não escreveu uma tragédia, mas uma peça pertencente a outro gênero teatral.

### **3.4 O Tragicômico e a Ausência do Bobo**

Classifica-se tragicomédia como um termo que se refere a tragédias, melodrama e drama irônico que contêm cenas ou personagens cômicos. As primeiras peças nas quais estes elementos encontram-se presentes são de autoria de Eurípidés. Aristóteles, em sua *Poética*, dá

destaque ao gosto do público, segundo o qual personagens maus perecem e personagens bons sobrevivem, tendo um final feliz.

Segue-se a tragédia que alguns qualificam como primeira, a que tem uma estrutura desdobrada, como a *Odisséia*, e tem desfechos opostos para as personagens melhores e para as piores. Qualificam-na como a primeira, considerando os gostos da plateia; os autores acompanham a preferência dos espectadores. Mas esse não é o prazer próprio da tragédia, senão o da comédia, pois nesta os mais ferrenhos inimigos dos mitos, como Orestes e Egisto, saem, por fim, conciliados, sem que ninguém mate ou morra (ARISTÓTELES, 1995, p. 32-33).

Tragicomédia também pode ser concebida como uma peça que mistura personagens nobres e humildes, assim como ações sérias e cômicas, cujos finais evitam catástrofes e incluem lições explícitas de moral. O gênero se estabeleceu na Itália, nas peças de Giraldo Cinthio (1504-1573), que acreditava na existência de dois tipos de tragédia: uma que termina em mágoa, outra que termina em felicidade. Cinthio prefere o segundo tipo de tragédia, pois este serve para o palco (PREMINGER; BROGAN, 1993, p. 1302). Segundo Pavis (1999, p. 420), enquanto a tragédia clássica é respeitosa em relação às regras, a tragicomédia se preocupa com o espetacular, com o surpreendente, com o heroico, com o patético, com o barroco, para dizer tudo.

No que diz respeito à adaptação de *Rei Lear* feita por Nahum Tate, esta possui em seu enredo uma ação séria e dramática que não termina em catástrofe, e a omissão do Bobo contribui nesse sentido. Esta omissão deve-se ao gosto dos leitores da Restauração. Para eles, o Bobo em *Rei Lear* seria apenas uma espécie de arlequim. Segundo James Black (1975, p. 20), em uma época em que a “ação” em uma peça era acentuada de forma significativa, os leitores se perguntariam: “o que faz o Bobo?”. Tate faz de Lear um personagem mais racional do que o herói da versão de Shakespeare, o que também contribui para que Tate considere a presença do Bobo desnecessária em sua adaptação, tendo em vista que o Bobo de Shakespeare presente em sua versão de *Rei Lear* alerta o rei sobre as consequências que podem vir em decorrência da divisão do reino, consequências estas que Lear provavelmente não conseguiria visualizar por si próprio na peça de Shakespeare.

Para Christopher Spencer (1963, p. 246), a omissão do Bobo feita por Tate ocorre devido à objeção neo-clássica em misturar comédia e tragédia, mas provavelmente há outras razões para tal omissão. As observações do Bobo em *Rei Lear* são aparentemente obscuras e indiretas em uma peça na qual Tate tinha como objetivo torná-la mais óbvia e direta. Tate faz de Lear um personagem mais retórico e menos poético, mais mundano e menos cósmico, as

situações são mais convencionais e mais artificiais, e o Bobo não se enquadra em nenhuma dessas características.

O Bobo em *Rei Lear* de Shakespeare aparece em quase todas as suas cenas na companhia de Lear, e muitas das linhas de Lear desenvolvem-se como reações diretas ou indiretas aos diálogos com o Bobo. Segundo Green (1972, p. 261), em Tate, quase todos os grandes momentos dramáticos ocorrem ou depois de um longo discurso ou em uma repentina ação no palco. Como resultado, os momentos dramáticos de Lear são reservados para os finais dos discursos. Polir tais momentos que envolvem Lear é difícil porque eles geralmente ocorrem após uma série de breves diálogos com o Bobo no texto-fonte.

Nos discursos mais longos que acompanham os breves diálogos com o Bobo, Lear é livre para dar vazão às suas emoções, uma vez que sua situação após a divisão do reino já foi exposta pelo Bobo. O rei só precisa expressar suas emoções na intensidade que o Bobo incitou. Foram estes discursos que interessaram a Tate. A omissão do Bobo poderia sugerir uma considerável alteração nas linhas de Lear, mas uma comparação entre os textos de Shakespeare e de Tate mostra que as linhas de Lear estão substancialmente intactas. Em Tate, os diálogos de Lear com o Bobo e os discursos do rei transformam-se em monólogo dramático devido à omissão do Bobo (GREEN, 1972, p. 262-262).

Na peça de Shakespeare, o Bobo entra em cena pela primeira vez na quarta cena do primeiro ato, depois que Lear e Kent (disfarçado) agredem Osvaldo fisicamente. Na mesma cena, Goneril aparece e desentende-se com o pai pela primeira vez. Ao mesmo tempo, o Bobo tenta fazer com que Lear tenha ciência de sua verdadeira relação com suas filhas. Na adaptação de Tate, devido à ausência do Bobo, a agressão verbal de Goneril para com seu pai é mais uma ação arbitrária da filha do que uma inversão de hierarquia. As acusações de Goneril contra o pai e seu séquito aparentam ser mais um aviso administrativo de rotina do que uma violação de decreto real.

Nesta mesma cena, em *Rei Lear* o Bobo se envolve na discussão entre Lear e Goneril e exerce duas funções: interpretar o discurso de Goneril para Lear e interpretar o discurso deste para os leitores. No decorrer da discussão, há dois longos discursos de Lear. No primeiro, Lear apela à natureza para que esta amaldiçoe o útero de Goneril, de modo que sua filha seja impossibilitada de ter filhos. No segundo, Lear ameaça Goneril porque ela abalou sua virilidade. Antes de tais discursos, há um pequeno diálogo entre Lear e o Bobo no qual este afirma que o rei “fez de suas filhas suas mães quando as entregou a vara e arriou suas calças”, e esta afirmação serve de base para os discursos de Lear. No entanto, sem o Bobo,

Tate inverte a ordem dos dois discursos de Lear (a maldição e a ameaça) e evita referências à virilidade de Lear.

No texto de Shakespeare, a relação entre Lear e o Bobo ajuda a definir o Rei ao público e a controlar a discrepância entre nosso ponto de vista sobre Lear e a própria visão de si mesmo por parte do próprio Rei. Devido à ausência do Bobo e à consequente perda de muitas das referências à tolice por parte deste, a ironia e o sarcasmo característicos do Bobo perdem-se.

A cena da tempestade no texto de Tate mostra Lear enfrentando a tempestade furiosamente, enquanto sua única companhia, Kent, diz ao público o que está acontecendo. Ao invés do contraste entre o Bobo e Lear, entre as atitudes diante da tempestade de ambos os personagens, vemos apenas Lear fazendo orações à chuva, enquanto Kent lhe pede para considerar os prós e contras do que o Rei está fazendo.

A cena de Lear na cabana, no julgamento das filhas, indica as maiores diferenças entre o Lear de Shakespeare e de Tate. Na peça de Shakespeare, Lear começa a perder a razão, sua relação com o Bobo continua a definir Lear ao público, ao mesmo tempo em que o Bobo é uma espécie de medida para a loucura de Lear. Por outro lado, Lear de Tate é essencialmente um homem racional que perde a razão temporariamente. Lear não fica totalmente longe da racionalidade, e Kent é mais preocupado com a segurança de Lear e sua capacidade de raciocinar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça *Rei Lear*, de William Shakespeare, e sua adaptação *The History of King Lear*, de Nahum Tate, exploram os aspectos trágicos da história de Lear e suas três filhas de formas distintas, bem como ocorre em relação ao sub-enredo da trama, constituído pelas ações de Gloucester e seus filhos.

Shakespeare, autor do texto-fonte da adaptação de Tate, baseou-se em influências clássicas e nativas para definir seu próprio conceito de tragédia. Grosso modo, a tragédia de Shakespeare dá ênfase às ações provocadas pelos próprios homens e demonstra, de maneira contundente, as terríveis consequências que o ser humano pode sofrer em decorrência de ações impensadas ou que tenham como intuito proliferar o mal. A ausência de “justiça poética” em suas tragédias provavelmente é uma forma de Shakespeare nos mostrar que todos os seres humanos, bons ou maus, estão sujeitos a vivenciar situações trágicas em suas vidas, em decorrência de suas escolhas ou suas ações.

*Rei Lear* é uma tragédia na qual Shakespeare explora muito bem os elementos de sua própria concepção de tragédia. Nas palavras de Bradley (1992, p. 208), *Rei Lear* é a maior realização de Shakespeare como dramaturgo, é a peça na qual o bardo melhor consegue explorar suas inúmeras capacidades como escritor.

Possivelmente um dos grandes méritos de Shakespeare em *Rei Lear*, além de explorar com grande maestria os elementos de sua concepção de tragédia, foi abrir espaço para questões fundamentais relacionadas ao ser humano e sua existência, como a velhice e as relações interpessoais, especialmente a relação entre pais e filhos. A peça preocupa-se também com a “ingratidão filial”, expressão usada por Lear para definir a maldade que suas filhas causaram a ele. *Rei Lear* é uma das mais importantes tragédias de Shakespeare por abordar os temas mencionados acima.

Depois de abdicar do poder e dividir o reino para suas três filhas (sem, no entanto, obter o êxito desejado), Lear falhou em entender suas relações com as pessoas mais próximas a ele, especialmente suas filhas, e por esse motivo cometeu uma série de erros graves que o levaram à decadência, tanto como monarca quanto como ser humano, o que remete à essência da tragédia shakespeariana: o herói trágico ocupa uma alta posição social e sua queda é consequência direta de um ou mais erros cometidos, contrastando com um momento anterior de prosperidade vivenciado pelo protagonista. É interessante observar que, justamente depois

de romper sua relação paternal com Goneril e Regan - suas filhas mais velhas, que administraram o reino depois da divisão do mesmo -, Lear revela-se um personagem aprendiz.

Quando Lear enfrenta a tempestade e entra em uma cabana para se abrigar da mesma, ele perde a razão e sucumbe à loucura, mas ironicamente o velho Rei encontra-se em um processo de aprendizagem e, através de seu próprio sofrimento, percebe o quanto as outras pessoas sofrem, apesar de seu maior sofrimento não ser necessariamente a fúria da tempestade, mas sim a dor resultante da ingratidão de suas filhas.

O sub-enredo da peça, envolvendo Gloucester e seus dois filhos, tem várias semelhanças com a trajetória de Lear. Assim como o Rei, Gloucester também falhou em entender a verdadeira natureza de seus filhos. As semelhanças entre os erros de Lear e Gloucester reforçam os temas principais da peça, uma vez que ambos foram cegos diante da realidade e pagaram um preço muito alto pelos seus erros. A diferença está na maneira como cada um sofreu em decorrência de seus atos: o sofrimento de Lear é em parte físico por ter suportado a tempestade, porém é maior emocionalmente e mentalmente, pois ele perde a razão; já o sofrimento de Gloucester é em grande parte físico, uma vez que o conde perdeu sua visão.

Percebemos também outra semelhança entre Lear e Gloucester: ambos começaram a entender claramente suas relações com as pessoas ao seu redor apenas diante da dor e do sofrimento. Lear, justamente em função de sua loucura tornou-se um homem mais sábio, ao tomar conhecimento das atribulações pelas quais as pessoas mais necessitadas passam. Gloucester, por sua vez, apenas depois de perder seus olhos conseguiu “ver” como são a natureza e o caráter de seus filhos.

Analisamos também as principais funções do Bobo em *Rei Lear*. Ao representar o cômico na peça, o que configura uma das características da tragédia shakespeariana (a presença de elementos cômicos para abrandar uma eventual situação dramática), o Bobo assim o faz exercendo a função de mediador entre o público e a obra, para que os leitores reflitam sobre a situação do Rei depois da partilha do reino.

É importante ressaltar também que o Bobo de Lear vai além de ser um *sage fool* (bobo inteligente), que é o bobo capaz de ver e dizer a verdade sobre as pessoas e os fatos ao seu redor. Ao contar a Lear verdades que o Rei não era capaz de ver, o Bobo revela-se a verdadeira fonte da sabedoria na obra, o que o torna um personagem singular entre os personagens cômicos de Shakespeare. Desse modo, Lear ainda é um aprendiz, apesar de ser

um homem bem idoso. O Bobo, entretanto, compreende a situação de Lear melhor do que o próprio Rei.

Em *The History of King Lear*, Nahum Tate criou um enredo diferente para *Rei Lear* levando em consideração o fato segundo o qual o teatro inglês passava por outra fase, esta diretamente influenciada por aspectos históricos e literários peculiares de seu tempo, assim como havia ocorrido anteriormente no período elisabetano.

Assim como também ocorre em *Rei Lear*, na adaptação de Tate Lear também falha em entender a verdadeira natureza de suas filhas e, por essa razão, comete erros que o levam à decadência. Durante o enredo, Lear também mostra-se um personagem aprendiz, apesar de já ter vivido bastante tempo. Desse modo, ambas as peças analisadas neste trabalho nos mostram que o ser humano está sempre sujeito a novas experiências de vida e, conseqüentemente, a aprendizagem, que faz parte da vida humana independentemente do tempo de vida.

Tate manteve o sub-enredo que envolve Gloucester e seus filhos Edgar e Edmundo. Em Tate, Gloucester também não foi capaz de entender a natureza de seus filhos. Assim, foi mantida a semelhança entre o enredo e o sub-enredo, nos quais há um personagem de alta posição social que trata injustamente quem lhe dedicou mais amor e lealdade. Tate também retrata as semelhanças entre os erros de Lear e Gloucester como elementos que reforçam os temas principais da peça e também existe a mesma diferença na maneira como cada um sofreu em decorrência de seus atos: o sofrimento de Lear é também em parte físico por ter suportado a tempestade, porém é maior emocionalmente e mentalmente em função da perda de sua razão; já o sofrimento de Gloucester é em grande parte físico, uma vez que o conde também perde sua visão da mesma forma como acontece em *Rei Lear*.

No entanto, em *The History of King Lear*, há também diferenças na forma como Nahum Tate abordou tais questões em relação a como Shakespeare fez em *Rei Lear*. Em sua adaptação, Tate criou motivações para o conflito entre Lear e Cordélia que ocorre no início da peça, sendo que, no caso específico de Lear, foi criada uma motivação “perdoável” ainda na cena da divisão do reino para justificar a decisão equivocada de Lear de dividir o reino: o temperamento colérico do rei, que provavelmente está relacionado à sua idade avançada. Além disso, Edgar não é visto como um vilão por seu pai no decorrer do enredo, como ocorre no texto-fonte. Edgar já é visto dessa maneira por Gloucester desde o começo da história.

Outra diferença bastante notável entre *Rei Lear* de Shakespeare e sua adaptação de Tate encontra-se no final da peça. Tate criou um final feliz para o enredo trágico, no qual apenas os personagens maus morrem, enquanto todos os bons sobrevivem e Lear volta ao

trono. Desse modo, a peça termina com a chamada “justiça poética”, na qual os bons são recompensados e os maus são punidos. Esta característica faz parte do gosto do público-leitor da era da Restauração.

Devido à inserção da “justiça poética” no final da trama, na adaptação de Tate a questão da queda de grandes homens não é explorada da mesma forma como Shakespeare faz tanto em *Rei Lear* quanto em suas outras grandes tragédias, tendo em vista que as atribulações do herói trágico shakespeariano só terminam após a morte do mesmo, pois o destino trágico do protagonista é irreversível, o que não ocorre em *The History of King Lear*. Além disso, Tate aparentemente baseou-se no gênero tragicomédia para escrever *The History of King Lear*, uma vez que em sua adaptação podem ser encontrados elementos de diversos tipos de tragicomédia em apenas uma obra. Como consequência, houve uma mudança de gênero em *The History of King Lear*, ocasionada pela inserção de elementos de tragicomédia no enredo de *Rei Lear* por parte de Tate, que transformaram o texto-fonte em uma tragicomédia da Restauração.

Por conseguinte, pode-se afirmar que estas diferenças de abordagem dos aspectos trágicos entre uma peça e outra devem-se, principalmente, aos gostos do público-leitor dos períodos elisabetano e da Restauração, assim como aos contextos históricos e literários nos quais cada obra está inserida.

Vimos também que Nahum Tate, em *The History of King Lear*, eliminou o Bobo, que exerce um papel fundamental em *Rei Lear*. Tate assim o fez também levando em conta os gostos do público-leitor do período da Restauração, que acharia estranha a presença do Bobo em uma peça na qual a ação séria deveria ser priorizada. Como já foi mencionado, em *Rei Lear*, o Bobo exerce o papel de consciência do rei e constitui-se na personificação do discernimento que falta em Lear. Em contrapartida, Tate faz de Lear um personagem mais consciente e racional do que o Lear de Shakespeare, de modo que, para Tate, a presença do Bobo torna-se dispensável.

Se por um lado a presença do Bobo em *Rei Lear* proporciona o riso nos leitores em função da configuração de um mundo às avessas, no qual o Bobo é a fonte de sabedoria e o rei idoso é um aprendiz, e também em função das historinhas e pequenas parábolas contadas pelo Bobo em uma tentativa de alertar o rei sobre os caprichos de suas filhas, em *The History of King Lear* o riso é manifestado de forma diferente. Podemos encontrar traços risíveis em *The History of King Lear* através de elementos cômicos típicos de peças da Restauração, como o desejo de ascensão social e indivíduos libertinos (presentes através da constituição do

personagem Edmundo), o pai velho e encolerizado (Lear de Tate) e a utilização de nomes que reduzem o personagem a um tipo de traço (Edmundo é designado pelo nome de Bastardo). Logo, pode-se afirmar que a eliminação do Bobo por parte de Tate não implica, necessariamente, no desaparecimento do riso em *The History of King Lear*, uma vez que Tate inclui na peça elementos cômicos provenientes da produção literária de seu tempo.

Outra questão levantada neste trabalho foi a constituição do personagem Edmundo, filho mais novo e bastardo de Gloucester. Em *Rei Lear*, o personagem é retratado no começo da peça como uma pessoa discriminada pela sociedade por não ser filho legítimo. Para Alessandro Serpieri (1992, p. 86-87), no plano emocional, Edmundo recebe tratamento afetivo como deve ser dado a Edgar por parte de Gloucester mas, no plano social, a discriminação contra Edmundo fica evidente na fala de Gloucester segundo a qual seu filho ilegítimo esteve fora durante nove anos e deverá partir de novo em breve. Edmundo é exilado por uma ordem social que não aceita bastardos, como se ele simplesmente não existisse.

Em *The History of King Lear*, Nahum Tate vai além de mostrar Edmundo como um personagem que se sente discriminado no meio social onde vive devido a sua bastardia. Tate transforma Edmundo em um libertino ou “homem natural”, com base na concepção de estado de natureza de Thomas Hobbes. Segundo esta concepção, os indivíduos vivem isolados e em luta permanente, prevalecendo a guerra de todos contra todos, ou “o homem lobo do homem”. Neste estado, os homens inventaram armas e cercaram as terras por eles ocupadas. No entanto, sempre haverá alguém mais forte que derrotará o mais fraco e ocupará as terras cercadas. Não existem garantias de vida nem reconhecimentos de posses, a única lei existente é a força do mais forte, que pode tudo.

Tais pressupostos estavam em voga durante o período da Restauração. Desse modo, tanto a conduta de Edmundo no texto-fonte quanto as ideias de Hobbes propiciaram a Nahum Tate a oportunidade de adicionar um cunho filosófico em sua adaptação.

Por fim, tanto *Rei Lear* quanto *The History of King Lear* são obras autônomas, apesar de a primeira ser texto-fonte da segunda. Isso porque adaptações, sejam elas em forma de peças teatrais, romances, filmes etc, possuem suas peculiaridades. Sempre estão situadas em um tempo histórico e contexto específicos e são voltadas para audiências específicas. Quanto a Shakespeare em especial, não apenas *Rei Lear*, mas suas outras principais tragédias também foram inspiradas em textos já existentes, o que comprova não só que o dramaturgo inglês também é um adaptador, mas também o fato de que o ato de escrever adaptações já era praticado há vários séculos atrás, até mesmo antes do período da Restauração. Além disso,

adaptações são também resultado de leituras, uma vez que o adaptador é, antes de tudo, um leitor da obra que deseja adaptar. Como leitor, o adaptador também tem a tarefa de estabelecer relações com o texto lido e, conseqüentemente, criar significados a partir do mesmo, como defendem Calvino, Steiner e Todorov. Quando a adaptação tem como texto-fonte uma obra clássica, temos então uma prova de que esta obra ainda está inacabada e, provavelmente, assim será por muito mais tempo, ou seja, não importa quanto tempo tem de existência ou quantas leituras desta obra clássica foram feitas ao longo do tempo, tal obra sempre terá algo a dizer para a atual geração e para as futuras.

## **BIBLIOGRAFIA**

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 6ª edição. São Paulo: Cultrix, 1995.

BATE, Jonathan. **Introduction**. In: SHAKESPEARE, William. **King Lear**. Hampshire: Macmillan, 2009.

BERGSON, Henri. **O Riso – Ensaio Sobre a Significação da Comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula v. Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BLACK, James. **Introduction**. In: TATE, Nahum. **The History of King Lear**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1975.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência – Uma Teoria da Poesia**. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **Rei Lear**. In: **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 588-631.

BRADLEY, A.C. **Shakespearian Tragedy**. New York: St. Martin’s Press, third edition, 1992.

BRAUNMULLER, A. R.; HATTAWAY, Michael (Ed.). **The Cambridge Companion to English Renaissance Drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BULLOUGH, Geoffrey (Ed.). **Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare**. 8 vols. London: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press, 1957-1975, vol. II, 1973, p. 337-402.

CALVINO, Ítalo. **Por Que Ler os Clássicos?** In: **\_\_Por Que Ler os Clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 9-17.

CANFIELD, J. Douglas. **The Ideology of Restoration Tragicomedy.** Disponível em: <http://www.jstor.org.br/stable/2872933>. Acesso em: 23 jan. 2014.

CHAUÍ, Marilena. **Estado de Natureza, Contrato Social, Estado Civil na Filosofia de Hobbes, Locke e Rousseau.** Disponível em: <http://www.cefetsp.br/edu/eso/filosofia/contratualistaschau.html>. Acesso em: 03 fev. 2014.

DIEHL, Huston. **Religion and Shakespearean Tragedy.** In: McEARCHEN, Claire (Ed.). **The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 86-102.

DOLLIMORE, Jonathan. **King Lear (c.1605-06) and Essentialist Humanism.** In: DRAKAKIS, John. **Shakespearean Tragedy.** New York: Longman, 1992.

DUDALSKI, Sirlei Santos. **O Trágico Como Experiência de Alteridade em Otelo, de Shakespeare.** Dramaturgia e Teatro: Revista do GT de Dramaturgia e Teatro da Anpoll, Niterói, 2000, p. 199-207.

FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark. **General Introduction.** In: **\_\_Adaptations of Shakespeare – A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present.** London and New York: Routledge, 2000, p. 1-22.

FRASER, Rebecca. **Henry VIII (1509-1547).** In: **\_\_The Story of Britain – From the Romans to the Present: A Narrative Story.** New York and London: Norton, 2003, p. 255-275.

GARBER, Marjorie. **King Lear.** In: **\_\_Shakespeare After All.** New York: Anchor Books, 2004, p. 649-694.

\_\_\_\_\_. **King Lear – The Dream of Sublimity**. In: **Shakespeare and Modern Culture**. New York: Anchor Books, 2008, p. 231-269.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos – A Literatura de Segunda Mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade das Letras, 2006.

GRAVES, Thornton Shirley. **The “Act Time” in Elizabethan Theatres**. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4171674?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 17 set. 2013.

GREEN, Lawrence D. **‘Where’s My Fool?’ – Some Consequences of the Omission of the Fool in Tate’s Lear**. IN: **Studies in English Literature, 1500-1900**, vol. 12, no. 2, **Elizabethan and Jacobean Drama**. Houston: Rice University, 1972, p. 259-274.

HARBAGE, Alfred. **Elizabethan – Restoration Palimpsest**. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3716627>. Acesso em: 13 dez. 2013.

HATTAWAY, Michael. **Tragedy and Political Authority**. In: McEARCHEN, Claire (Ed.). **The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 103-122.

HELIODORA, Bárbara. **O Texto e o Espetáculo**. In: **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 171-205.

HUNTER, G.K. **Shakespeare and the Traditions of Tragedy**. In: WELLS, Stanley. **The Cambridge Companion to Shakespeare Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 123-141.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge; London: Routledge, 2006.

JOHNSON, Mary. **Shakespeare’s Theatre**. Disponível em: <http://www.rsc.org.uk>. Acesso em: 17 set. 2013.

KENNEDY, Dennis. **King Lear and the Theatre**. Disponível em: <http://www.jstor.org/br/stable/3205959>. Acesso em: 23 jan. 2014.

KERMODE, Frank. **A Linguagem de Shakespeare**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

KNIGHTS, L.C. **King Lear and the Great Tragedies**. In: FORD, Boris (Ed.). **The Pelican Guide to English Literature - The Age of Shakespeare**. Harmondsworth: Penguin Books, 1973, p. 228-256.

LEÃO, Liana de Camargo. **O Teatro da Restauração**. In: **\_\_A Plasticidade de A Tempestade: A Figura de Caliban**. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000, p. 21-26.

LESKI, Albin. **Do Problema do Trágico**. In: **\_\_A Tragédia Grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 21-55.

MASSAI, Sonia. **Nahum Tate's Revision of Shakespeare's King Lear**. In: **Studies in English Literature, 1500-1900**, vol. 40, no. 3, **Restoration and Eighteenth Century**. Houston: Rice University, 2000, p. 435-450.

MATHEWS, Brander. **The Truth About the Elizabethan Playrights**. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25105822?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em 17 set. 2013.

McALINDON, Tom. **What is a Shakespearean Tragedy?** In: McEARCHEN, Claire (Ed.). **The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 1-22.

McDONALD, Russ. **The Language of Tragedy**. In: McEARCHEN, Claire (Ed.). **The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 23-49.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A Intertextualidade Crítica**. In: **Poétique – Revista de Teoria e Análise Literárias**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 209-230.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

SANDERS, Julie. **What is Adaptation?** In: **Adaptation and Appropriation**. New York: The New Critical Idiom, 2006, p. 17-25.

SANTOS, Marlene Soares dos. **A Dramaturgia Shakespeariana**. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (Orgs.). **Shakespeare, Sua Obra e Sua Época**. Curitiba: Beatrice, 2008, p. 166-206.

SERPIERI, Alessandro. **The Breakdown of Medieval Hierarchy in King Lear**. In: **Shakespearean Tragedy**. New York: Longman, 1992, p. 84-95.

SHAKESPEARE ESSENCIAL. **Guia Crítico**. Cromwell Films/Eagle Rock Entertainment, 1997. DVD (180 min.), son., color., legendado.

SHAKESPEARE, William. **O Rei Lear**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. **Rei Lear**. Tradução de Aíla de Oliveira Gomes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SOUTHWORTH, John. **Fools and Jesters at the English Court**. Gloucestershire: Sutton Publishing, 2003.

SPENCER, Christofer. **A Word for Tate's King Lear**. Disponível em: <http://www.jstor.org.br/stable/449297>. Acesso em: 13 dez. 2013.

STEINER, George. **A Morte da Tragédia**. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Leitor Incomum**. In: \_\_\_\_\_. **Nenhuma Paixão Desperdiçada**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 13-31.

SZONDI, Peter. **Ensaio Sobre o Trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TATE, Nahum. **The History of King Lear**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1975.

TAYLOR, Gary. **Reinventing Shakespeare: a Cultural History, From the Restoration to the Present**. New York: Oxford University Press, 1991.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em Perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TRUSSLER, Simon. **The Restoration Theatre**. In: \_\_\_\_\_. **The Cambridge Illustrated History of British Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 118-133.

WARNKE, Frank J.; HARDISON, O.B., Jr.; MINER, Earl. **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

WEINER, Andrew D. **Sidney/Spencer/Shakespeare**. In: CLAYTON, Jay; ROTHSTEIN, Eric (Eds.). **Influence and Intertextuality in Literary History**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991, p. 245-270.

WELSFORD, Enid. **The Fool – His Social and Literary Story**. London: Faber and Faber Limited, 1968.