



ficha técnica TNSJ

coordenação de produção

Maria João Teixeira

assistência de produção

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

direção de palco

Rui Simão

coordenador-adjunto

de direção de palco

Emanuel Pina

direção de cena

Ana Fernandes

luz

Filipe Pinheiro (coordenação)

Abílio Vinhas

Adão Gonçalves

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

maquinaria

Filipe Silva (coordenação)

Adélio Pêra

Joaquim Marques

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

som

Joel Azevedo

operação de legendagem

Cristina Carvalho

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

edição

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação

João Luís Pereira

documentação

Paula Braga

design gráfico

Studio Dobra

fotografia

João Tuna

impressão

4Smart, Lda.

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo.

O uso de telemóveis ou relógios com sinal sonoro é incómodo,

tanto para os intérpretes como

para os espectadores.

apoios TNSJ

Castanheira pedras&pêssegos

Gentleman

apoios à divulgação

98.9 Nova **mec**

ANTENA 1 **ANTENA 2**

STCP COMBOIOS DE PORTUGAL

Jornal Notícias **era**

agradecimentos TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

ficha técnica Ensemble

construção e montagem de

cenografia **Américo Castanheira**

– **Tudo Faço**

O Ensemble – Sociedade de Actores é uma estrutura financiada por

REPÚBLICA PORTUGUESA **dgARTES**
CULTURA

Ensemble – Sociedade de Actores

Rua Carlos Manuel de Amorim

Gomes, n.º 25

4475-088 Maia

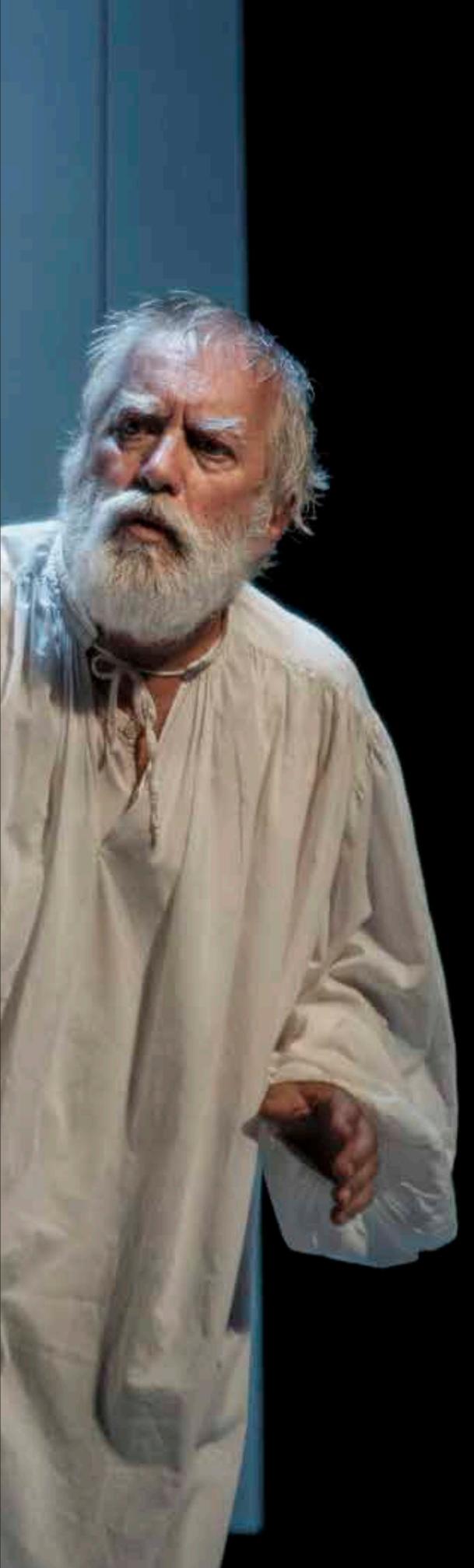
T 22 982 63 18

www.ensembledeactores.com

facebook.com/ensembledeactores

ensemble@sapo.pt





“Palavras, palavras, palavras!”

Ensemble – Sociedade de Actores

O que nos fascina tanto em *Rei Lear*?

A linguagem poética, que tão magnificamente revela as forças elementares da mente humana? Será porque nos obriga a enfrentar o lado mais obscuro da nossa natureza, de que nos envergonhamos e tentamos esquecer? A vastidão das convulsões que as paixões humanas podem desencadear? Ou por confirmarmos, com horror, que a perfídia, a ambição e a falta de escrúpulos prosperam (ainda e sempre) com muito mais agilidade do que a verdade, a dignidade e a ética?

Esta é uma peça sobre um mundo a desmoronar-se!

O homem é o seu próprio projecto e esse projecto é o espaço das suas escolhas, das suas decisões, das suas acções – ou seja, da sua liberdade. Quando Lear abandona levemente as funções que lhe competem e, publicamente, declara o amor das filhas como mercadoria – que vale mais ou menos segundo a profusão e beleza das palavras que o exprimem –, a sua cegueira, arrogância e vaidade provocam um tal cataclismo que é como se o eixo da terra se desviasse para lhe inscrever na carne e no espírito o que é ter *nada* quando se teve tudo.

Sabemos que Shakespeare nos conhecia bem. Só ele seria capaz de confiar a uma só palavra – “Nada” – a capacidade de abrir o inferno...

E também sabemos que estas palavras foram escritas para serem ditas, com paixão e verdade, por nós, actores. O privilégio é todo nosso!

Agora vamos “soltar palavras por cima das cabeças à espera de corações”!

O prazer será vosso!

Bem-vindos!

Texto escrito com a grafia do autor.

“Um certo mistério do visível e do invisível”

Rogério de Carvalho

- Ponto de partida: duas famílias. Lear (as suas três filhas) e Gloucester (os filhos Edgar e Edmundo). Percursos paralelos, destinos diferentes.
- A loucura de Lear.
- A força da cena 2 do Acto I impõe-se no argumento da acção trágica. Personagens não inteiramente boas nem más. Com a possível excepção de Cordélia.
- O universo de Lear está criado num vasto plano visionário. Personagens mergulhadas numa peculiar atmosfera.
- A peça dá-nos a impressão duma abundância de vida magnificamente concentrada: mostra-nos a gama de criação empática. Dir-se-ia que não nos encontramos perante homens e mulheres, mas perante toda a humanidade. *Rei Lear* é um microcosmo da espécie humana, pela sua envergadura, profundidade e plano de existência que o destino proporciona. Na sua complexidade, no jogo interno dos seus propósitos, na sua evolução dramática, é uma visão trágica do homem: a sua finitude.
- A utilização de pequenos agrupamentos no espaço cénico (enganando a visão), fazendo com que quatro actores, por exemplo, dêem a impressão de um exército em marcha: o pequeno grupo desvia do cenário o olhar do público para os espaços irrealistas dos lados que o seu imaginário aceita (a banda sonora acompanha e ajuda nesse percurso). A localização vaga e o tempo indefinido conferem universalidade. Uma presença à volta, opressiva, é-nos fornecida pela banda sonora, que corresponde a um certo mistério do visível e do invisível. Uma presença opaca, vaga, enigmática: uma mancha de opacidade flutuante que interpreta a acção desenvolvida. Este misterioso acompanhamento à história de Lear converte personagens em vagos símbolos das forças da Natureza. Mas elas não são vagas: são como figuras que cercam ou estão na neblina. Figuras próximas ou dentro do nevoeiro.
- Foi um trabalho muito gratificante, nomeadamente pedagógico, porque o conhecimento do teatro nunca está acabado. Os meus agradecimentos a todos os que participaram, realçando o esforço da enorme criatividade do Jorge na construção da personagem do rei Lear.

Texto escrito com a grafia do autor.

Nota do Tradutor

Fernando Villas-Boas

O texto de *Rei Lear* agora em cartaz foi traduzido para o teatro.

Não há poesia que perca por ser dita, especialmente se foi feita para ser dita, como cabe a quase toda. Muito menos perde a poesia dramática, a destinada a servir actores em contracena, ou a sós, dando-lhes a cada instante a certeza absoluta de onde estão e ao que vêm – o que certas traduções de Shakespeare tidas por *muito belas*, ou muito informadas, por via da sua origem catedrática, são manifestamente incapazes de lhes dar: falta-lhes a pauta de ritmos, gestos e intenções de que os versos brancos típicos do original estão carregados. Falta-lhes a imensa variedade de vozes e registos como a que há em *Rei Lear* (o que sempre repugnou à literatura de sarau precioso que enformou o teatro português, no seu moroso ressurgimento moderno). Falta-lhes humor e contradição; leveza, ou peso; clareza ou obscuridade – e postos onde têm de acontecer e não podem deixar de acontecer.

A declaração acima, de aparência modesta, é afinal arrojada e necessária: eis o guião para o espectáculo *Rei Lear* de William Shakespeare, traduzido para intérpretes de língua portuguesa, e não um objecto de colecção. Esta escrita não deve ter outro primeiro destinatário senão os intérpretes: o original exige que os textos candidatos à sua retoma vençam essa primeira prova da sua natureza vocal e cénica.

A peça *Rei Lear* de William Shakespeare não é um livro, nunca o foi nem nunca foi escrita para o ser. Shakespeare não escreveu essa coisa singular, nem a deu para que fosse fechada em papel. Foi *escrevendo-a*, e deixou-a das mãos quando deixou de trabalhar na sua montagem em palco, num espaço que pode ter sido de dois, três, ou de mais de cinco anos, conforme as estimativas para a jornada completa da peça às mãos do seu autor e da companhia original. Shakespeare vendeu a peça em vida, depois de a pôr à prova em palco, no espírito da sua actividade de sócio empresário do espectáculo; continuou *escrevendo-a* quando foi de repô-la em palco, e por fim deixou a profissão e depois a vida, como quase todos fazemos por esta ordem natural (muitas edições iniciais, como no caso de *Rei Lear*, gabam-se nos seus títulos compridos, ou em chamariz de rosto, dessa primeira prova do público). Da primeira fase ficou-nos uma versão impressa e reimpressa para consumo popular, e da segunda fase mais adiantada ficou-nos outra versão, publicada por amigos e companheiros de ofício, postumamente, numa compilação muito conhecida. A peça foi vivendo em cópias de serviço para uso da companhia, e não como propriedade pessoal, como hoje se concede à figura do autor.

Quando se trata de teatro, a margem de erro da tradução não tende a ser maior ou mais

catastrófica do que a do plano dos encenadores e do que a dos actores da própria língua nativa em cena, ou a de qualquer leitor, seja onde for. Trata-se de esforços de interpretação. Dizer isto não implica que a pauta não seja rigorosa e que a primeira responsabilidade vital de um evento teatral não seja a do texto (ainda que, localmente, ao montar a obra de Shakespeare, poucos ajam como se assim fosse). Há pauta. É rigorosa. E aqui foi cumprida. E poderá continuar a ser cumprida pelos seus primeiros destinatários (esta tradução pode gabar-se de ter sido lida e aperfeiçoada com os seus intérpretes, por duas vezes até agora, e aqui fica o agradecimento a todos os parceiros *tradutores*). Os leitores não têm de inibir-se: só têm de *ver e ouvir as vozes* – uma empreitada que não será tão espontânea, ou os editores portugueses não continuariam a repetir o chavão de que *vender teatro ainda é pior do que vender poesia*, como um me repetia recentemente, com alegria (outro esteve oito meses a *pensar* editar dez peças de Shakespeare).

*

Vejamos em que consiste essa inexistência de *Rei Lear* como obra acabada, que interesse tem isso para o uso presente, e que consequências teve essa natureza gémea da peça nesta versão do texto.

Rei Lear subiu à cena em princípios de 1605, com o actor trágico e o cómico mais populares do momento em cartaz, dois emblemas vivos da companhia King's Men: Richard Burbage como Lear, e Robert Armin como Bobo. O Bobo é a maior invenção de Shakespeare em relação às fontes, o que levou o crítico romântico William Hazlitt a apresentar a engenhosa justificação de que a personagem, muito mal compreendida no seu tempo e habitualmente eliminada, tinha a missão funcional de atrair para si o riso das plateias e deixar que a patética dor de Lear não causasse descrença e troça. O poeta John Keats discordou, sempre a ver ainda mais adiante, reclamando que é justamente graças ao Bobo que essa dor mais se apura e chega “aos domínios do que nos é incompreensível”. O facto de o Bobo simplesmente desaparecer da intriga dá razão a ambos, mas mais a Keats, sendo que dessa cena em diante se instala uma solidão do protagonista que tem sido descrita como a transformação de Lear no “bobo-de-si-próprio”, de tal maneira que esvaziaria a presença do outro. São dispositivos deste tipo, a um tempo imaginativos e funcionais, os que se podem observar na mudança do texto do *Primeiro Quarto* para a versão mais tardia do *Fólio*. Uma dessas transformações, uma das maiores, de uma versão para outra, tem justamente a ver com a difícil gestão do riso,



já que as plateias isabelinas estavam habituadas a receber a loucura, em qualquer dos seus graus, mesmo o da desorientação dolorosa, como fonte de divertimento (o tema tradicional da loucura-na-sabedoria e da sabedoria-na-loucura, que a peça consegue integrar, ambiciosamente, no seu cataclismo trágico, era fonte de trocadilhos e entremeses bem-dispostos). Trata-se da curta cena do “Tribunal Imaginário”, em que, numa pausa da sua vadiagem pela charneca despovoada, Kent disfarçado, Edgar a fingir-se endemoninhado e o Bobo prestes a desaparecer fazem a vontade a Lear e servem a sua fantasia de que está em tribunal a julgar as filhas, sob a forma de banquinhos de madeira. A cena foi cortada do *Fólio*, mas a sua presença na tradição teatral é tão forte que a temos neste texto, no seu lugar



original. Este corte, que poderá custar mais a aceitar, entende-se quando em conjunto com as outras alterações que são, sem dúvida, apuros de um guião exposto à experiência do palco, com o fim de melhorar a gestão do tempo de representação, para dar mais ou menos ênfase a certas personagens, ou para encavalgar certos passos da narrativa.

A versão do *Primeiro Quarto* tem cerca de 300 versos ou linhas de prosa a mais do que a versão do *Fólio*, que tem só suas cerca de 100. A versão “misturada” tem sido publicada e usada em cena sem que se ponderassem, até anos recentes, muitas redundâncias e inconsistências do conjunto, o que certamente contribuiu para a fama que a peça teve desde a Restauração, ocasionalmente lembrada, de “monstro admirável, mas disforme” para o palco.

A versão do *Quarto* tem outra cena inteira a mais (56 versos), que não está incluída aqui, em que Kent dialoga com um Fidalgo, que lhe dá conta da dor de Cordélia ansiosa pelo reencontro, e a quem Kent oferece uma justificação para a resistência de Lear em reconciliar-se com a filha mais nova – um aparte romanescos oportunista que *ouvimos* mas não vemos. O corte desta cena acompanha outros no aliviar da carga de recapitulações moralizantes, e, com outros cortes mais pequenos, reduz ou equilibra a presença de Kent no conjunto da narrativa, com o efeito imediato de aumentar a importância de Edgar e Cordélia. Graças a esse corte, ficamos menos racionais em relação ao paradeiro de Lear a essa hora e, afinal, quanto à evolução da atitude dele para com a filha, desde a sua intolerância inicial. Ficaremos dependentes

das palavras dele próprio. O corte permite uma passagem directa do começo da tomada de consciência de Albania, atraído pelo campo dos justos – ao ouvir de um mensageiro a história da tortura de Gloucester e da cumplicidade de Edmundo –, para a cena da reacção de Cordélia aos relatos da loucura do pai, em que sentimos, com ela presente, a força irresistível do reencontro debatido antes, na cena que atrasava tudo.

Para os mais resistentes à ideia de o corte da cena não ter sido accidental, podendo dever-se a erro dos compositores do *Fólio*, temos, além da análise material, o bom juízo de Harley Granville-Barker (1877-1946), que teve o ponto de vista vantajoso de ser empresário, crítico, actor, dramaturgo e encenador: “Sou mais capaz de acreditar que foi ele quem cortou do que foi ele quem escreveu aquilo.”

Entre as pequenas diferenças das duas versões, creio que a última de todas é prova bastante de que houve mão autoral nas “mexidas”. Trata-se precisamente da última fala.

Na versão do *Quarto*, e de acordo com a regra que era artística e hierárquica, cabe ao herdeiro do poder a última fala da tragédia. Como novo senhor, voluntário ou não, Albania ordena que os cadáveres sejam retirados e tenta ceder o poder a Edgar, calado, e a Kent, que declina e exprime o seu desejo de entregar-se à clausura monástica. Albania fala então, em tom majestático resignado, e fecha.

Na versão do *Fólio* o fecho cabe a Edgar, sendo que o efeito dessa fala de quem ignora a oferta do poder é deixar a coroa abandonada às mãos dum Albania renitente, surpreendentemente silenciado. Exactamente com as mesmas palavras que eram de Albania, o final na voz de Edgar, aquele que foi justo mas foi crédulo, vai deixar-nos com um mundo muito diferente, ainda mais vazio, sem ordem, sem crença, suspenso; já não é um discurso de tomada de posse:

EDGAR:

Ao peso desta hora triste temos de obedecer.
Dizer o que sentimos, não o que é certo dizer.
Os velhos passaram muito, e nós, que chegamos,
Nunca veremos tanto, nem sequer tantos anos.

O preconceito literário contra a dramaturgia ou as “mexidas” de preparação destes textos para a cena empalidece, diante da lista de alterações de *Rei Lear* que é possível acompanhar no apêndice de edições anotadas mais recentes. Eles faziam-no, e deixaram-no registado. Não fecharam esse trabalho em *Rei Lear*, e ainda menos em *Hamlet*, por exemplo, porque o mais certo era nunca o fazerem. E quem já ensaiou uma vez que fosse estes textos não estranhará nada disto.

Texto escrito com a grafia do autor.

Redução a zero

Fintan O'Toole*

A peça *Rei Lear* representa o combate entre laços e deveres tradicionais e a pergunta “quanto?”. O dever e os laços são valores de uma sociedade feudal; “quanto?” é a pergunta básica de uma sociedade capitalista. Lear corta os laços, causando a derrocada do seu reino e de todas as relações fixas no interior deste, ao fazer a pergunta: “Qual das três diremos nos tem mais amor?” Como Lear é velho e pode parecer oriundo de um passado intemporal, torna-se fácil esquecer que ele, na sua ambição de saber “quanto”, de quantificar e medir até aquelas coisas que não podem ser medidas, é tão novo homem como Hamlet ou Macbeth, tão questionador da tradição como estes. A sua paixão são os números, até ao momento em que compreende que só existe um número absoluto: nada. E este, como aprenderá, é o número mais terrível de todos.

Logo as primeiras linhas de *Rei Lear* já tratam de comparações: “Julgava que o rei tinha mais afeição pelo duque de Albania do que pelo da Cornualha.” Kent e Gloucester discutem a avaliação de pessoas – Albania *versus* Cornualha –, medindo-as pelo valor das suas terras. Assim pensa Lear: nada tem valor só por si, apenas quando comparado com outra coisa. Não lhe interessa, a ele e aos seus cortesãos, o que uma coisa é, mas sim o que vale quando comparada a outra.

Que um homem como este exija uma avaliação comparativa do próprio amor, como faz com as suas três filhas, dificilmente surpreende. Nisso, Lear não é um homem vindo das brumas do tempo, não é sequer um senhor feudal – é, isso sim, um arquétipo do novo homem da classe média. Confunde ter alguma coisa com ser alguma coisa, pensando que ter tanto faz dele uma pessoa maravilhosa, que por ter poder sem limites deverá ser infinitamente amado. Esta convicção de que somos o que temos é a ilusão característica do homem da classe média, que estava em ascensão no momento da escrita da peça.

Goneril sintoniza-se com este modo de pensar e empenha-se em satisfazê-lo; a descrição do seu amor é toda feita de comparações: “mais do que”, “além do que”, “não menos que”, “tanto nunca” – eis os termos com que fala. A ironia deste discurso é que o seu amor está realmente para além de qualquer valor, pois não existe. A única coisa que realmente transcende qualquer comparação é o nada, esse nada que virá obcecá-lo à medida que a peça avança. De uma forma estranha, Goneril diz a verdade, da mesma maneira que Cordélia, de certo modo, está a mentir. O amor de Goneril é tal como ela o descreve: “Além do que pode ter valor”, enquanto o de Cordélia não é verdadeiramente abarcado pelas palavras singelas e chãs que emprega. Aquilo que Goneril diz do seu amor: “Tenho-vos mais amor do que palavras levam”, aplica-se na realidade a Cordélia.

Porque não entra Cordélia neste jogo de linguagem empolada, assegurando assim paz e sossego? Não seria melhor que dissesse uma pequena mentira para bem de uma verdade maior – que, com efeito, ama mais Lear do que qualquer uma das suas irmãs? A obsessão com o erro trágico – com a ideia de que Lear deve ser o culpado de tudo o que acontece – levou até alguns comentadores ao ponto de o atribuírem a Cordélia, que teria causado a sua própria destruição ao recusar insensatamente entrar no jogo. Contudo, o que se passa é que Cordélia não pode tomar parte neste pomposo jogo de linguagem, pois os próprios termos dessa linguagem, toda a ideia de comparação de coisas, não cabem no seu modo de pensar.

O modo de pensar e sentir de Cordélia é fundamentalmente feudal. Recusa as tentativas de Lear para a levar a definir o seu amor em termos quantitativos, pois esses termos são completamente alheios à sua visão do mundo. Rejeita absolutos e comparações; só lhe interessa o que é e o que deve ser: “Amo vossa majestade / Conforme o meu dever. Nem mais, nem menos.” O seu desinteresse por quantidades revela-se perante a exigência do pai, que quer saber se uma coisa é mais do que outra, pois o modo de pensar feudal não inclui verdadeiras comparações. O mundo é uma ordem fechada onde tudo tem o seu lugar, onde tudo, do mais alto ao mais baixo, faz parte do sistema do universo, da ordem das coisas. E é precisamente na ordem das coisas que Cordélia baseia a sua resposta. Diz: “Nem mais, nem menos” – nada dessa conversa de comparar uma coisa com outra, as coisas estão no seu devido lugar ou não estão; ou o meu amor é como deve ser o amor entre uma filha e o seu pai, entre um súbdito e o seu rei, ou é nada. Lear, cego pela sua obsessão com a quantidade das coisas, decide que é nada. Declara, dir-se-ia que de calculadora em punho, que “do nada, nada se cria”. Como veremos, não podia estar mais enganado.

Este choque entre dois distintos modos de pensar, um feudal e outro moderno, torna-se muito mais explícito na cena seguinte, onde duas visões completas do mundo, uma de Gloucester e outra de Edmundo, se apresentam lado a lado. Gloucester, incomodado com a falsa prova da traição de Edgar trazida por Edmundo, oferece-nos a sua versão do mundo, onde as emoções e comportamentos humanos, incluindo o amor entre progenitor e progénia que vimos discutido na primeira cena, são governados por “estes últimos eclipses do Sol e da Lua”. Temos aqui uma visão feudal do mundo levada a extremos absurdos. Gloucester sai, e Edmundo vem imediatamente apresentar-nos uma versão completamente diferente do funcionamento do mundo. O seu mundo é o mundo do *self-made man*, onde

cada um é igualmente responsável pelos seus pecados e pela sua boa fortuna. A crença – essencial à visão feudal do mundo – de que os planetas influenciam o comportamento humano não é, para ele, mais do que uma “admirável arte da fuga da besta humana”. “O certo é que teria sido sempre o que sou, tivesse a estrela mais virgem de todo o firmamento cintilado por cima da fornicação que me fez.” A declaração de Edmundo, “só vou herdar o que o espírito me reserve...”, resume com perfeição este novo individualismo, esta nova determinação em recusar ser dominado pela regra dos costumes, que Edmundo vê como uma “praga” e onde Cordélia baseia toda a sua consciência de si, enquanto súbdita, filha e esposa.

Esta imagística do nada e este jogo de números que vão descendo até zero são o que dá sentido à que pode parecer a cena mais enfadonha da peça: toda a discussão sobre o número de cavaleiros que deverão compor a comitiva de Lear, no Ato II, cena 4. Já no final do Ato I, o Bobo havia especificamente identificado Lear com o número zero: “Agora és um zero, e não contas para nada. Sou mais do que tu, agora. Sou um bobo, e tu és nada.” Agora, no Ato II, cena 4, esta redução de Lear a nada é dramatizada diante de nós. Lear ainda insiste em medir o amor com números (“Os teus cinquenta dobram vinte e cinco, / E dás-me a dobrar o amor dela.”), mas Goneril e Regan voltam a aproveitar-se do seu modo de pensar como tinham feito na primeira cena, usando-o desta vez para o atormentar, em vez de o lisonjear. Vão sistematicamente reduzindo os números do valor do pai de cem para cinquenta, vinte e cinco, dez, cinco e um, até zero, o número que “não conta para nada” a que o Bobo o tinha comparado e ao qual se vê agora reduzido perante os nossos olhos. A partir de agora, Lear já não pode jogar com os números do poder e das posses; os únicos números que lhe restam são os do sofrimento: “Este coração há de partir em cem mil pedaços / Antes que eu chore.” Lear continua a empolar os seus números, mas agora em termos de pena, não de pompa: um coração feito em cem mil pedaços não é coração nenhum. No seu sofrimento, começa a ver-se como um nada.

Lear pensava que o poder era ilimitado. Tanto ele como Edgar aprendem que a única coisa sem limites é o sofrimento. Nele não existe mais nem menos, para usar os termos com que Cordélia descrevera o seu amor no início da peça. Tal como Macbeth, que, tendo matado o sono, não mais dormiu, Lear destruiu os limites das coisas, e assim não consegue conhecer os limites do que lhe poderá acontecer.

“Do nada, nada se cria”

O centro literal e temático de *Rei Lear* é o feroz ataque à autoridade e à injustiça que compõe os Atos III e IV da peça. Nestes, a peça abandona os interiores e parte para o território dos despojados, dos pregadores alucinados, da “grande turba de moços e gentes da mais baixa condição”. Acompanhamos Lear na charneca e Gloucester e Edgar na estrada para Dover, e as estradas e charnechas constituem um poderoso símbolo político, pois são a Inglaterra dos pobres, daqueles que se viram expulsos das suas terras comuns pela vedação das propriedades. Estes dois atos iniciam-se com a pergunta de Kent: “Quem está, além do mau tempo?”, passando em seguida a mostrar-nos exatamente quem está aí, mudando a perspectiva de aristocratas como Lear, Kent e Gloucester, de modo a que possam ver as gentes que tinham governado.

Na transição para o Ato III, os pobres estão literalmente ausentes. A choça na charneca está vazia, sem outro habitante que Edgar como Pobre Tó. E o Pobre Tó é literalmente um nada – um homem que não existe, alguém que Edgar apenas finge ser. Mas esse nada vai sendo gradualmente preenchido à medida que Edgar encarna cada tipo de pobre existente na Inglaterra: um louco, um mendigo, um servo e, mais tarde, um camponês que fala com um cerrado sotaque rural. Através do Pobre Tó, e da descoberta da sua própria compaixão humana pelo sofrimento do Bobo, Lear descobre a injustiça que até agora ignorara:

Pobres nus infelizes, onde quer que estejais
E atureis a saraivada deste mau vendaval,
Como podem a cabeça nua e a barriga oca,
A roupa retalhada e aberta, defender-vos
De uma estação como esta? Oh, tenho dado
Tão pouca atenção a isto. Purgai-vos, corte,
Prestai-vos a sentir o que sentem os infelizes,
Para que possais largar o excesso por eles
E mostrar melhor justiça dos céus.

A cena 6 do Ato IV é ao mesmo tempo uma criação teatral extraordinária e, caso não seja entendida neste contexto político, o momento mais desconcertante da peça. Porque atormenta Edgar o seu já amargurado pai com todo aquele palavreiro do alto da escarpa, fingindo que este se encontra a “um passo da margem” da elevação quando tal não é o caso? Para começar, temos aqui uma imagem de ir literalmente para além do limite que, ao contrário de todas as outras imagens do mesmo tipo na peça, é positiva. Em vez de ser apenas medonha, oferece algo a Gloucester. Em segundo lugar, é uma imagem da mudança de perspectiva necessária para que os poderosos possam ver devidamente. Tal como Lear, Gloucester não consegue ver, do alto da sua

posição social, as gentes que governa; assim, Edgar evoca para o pai uma imagem do mundo visto da posição elevada deste: “Mais abaixo / Alguém apanha funcho-do-mar. Labor ingrato! / O homem não parece maior do que a cabeça. / Os pescadores que caminham na praia / Parecem ratos.”

Um pescador ou um apanhador de ervas (o funcho-do-mar é uma erva que cresce nas escarpas) só podem parecer ratos se forem vistos das alturas do poder e do prestígio. Apenas essas alturas permitem a um homem como Lear ou Gloucester ignorar o sofrimento humano que os rodeia: não sentem porque não vêem. Depois de descer, com os pés já assentes no solo onde caminham as pessoas comuns, Gloucester pode, como pouco depois diz a Lear, ver “porque [...] sinto”.

Logo a seguir a esta mudança da visão do mundo de Gloucester, ocorre o discurso mais ferozmente político da peça, pela voz de Lear. Tanto o anterior discurso do rei sobre os “pobres nus infelizes” e a distribuição de dinheiro por Gloucester poderiam ser vistos como exemplos da preocupação feudal com o equilíbrio social, mas a veemente noção de igualdade que satura ambos sugere que sejam mais do que isso. Contudo, este novo discurso de Lear vai bem para além de quaisquer intenções piedosas, atacando a estupidez da autoridade e a hipocrisia da justiça. Na cena da escarpa, assistimos à mudança de Edgar, que era uma pessoa no alto da escarpa e outra no sopé desta; em Lear, esta mudança ocorrida na transição do alto para o baixo toma uma forma furiosamente política. Lear faz com que o pecador e o juiz, o defraudado e o defraudador, o depravado e o supostamente virtuoso troquem de lugar, de modo a que os que estavam no alto estejam agora no fundo: “Vê como o juiz além cai sobre aquele simples ladrão. Abre bem a orelha. Troca os lugares, e, qual-é-a-coisa-qual-é-ela, quem é o juiz e quem é o ladrão?”

Lear toma as imagens potencialmente místicas da cena da escarpa e faz delas uma sátira política contundente. A Gloucester, que “viu” o que não poderia ter visto – a escarpa –, dá o seguinte conselho: “Põe uns óculos, / E como o cortesão ambicioso, faz que vês / Tudo o que te escapa.”

Quando, nesta excecional cena, Lear e Gloucester abandonam finalmente o mundo das comparações, do “quanto?”, ambos descem ao facto animal da sua existência: ambos são, e comparar qualquer um deles a qualquer outra coisa não faz sentido.

Temos aqui, com efeito, algo – uma visão social – nascido do nada. Isto é, também, o que Cordélia representa para Lear. “Nada, meu senhor”, as suas palavras na primeira cena da peça, reduziram-na a nada aos olhos de Lear,

mas é precisamente como nada, como uma ausência, que ela é mais poderosa na peça. Lear considerou-a uma propriedade valiosa, viu-a em termos monetários (“Quando ela nos foi querida teve bom preço, / Mas o preço baixou”). Ao perdê-la, tal como Gloucester perdera Edgar, ela ganha presença humana no seu pensamento. Quando pára de pensar em termos de dinheiro e quantidade, reconhece que a riqueza e o poder não têm verdadeiro significado, conseguindo assim recuperar Cordélia. Contudo, a sua ausência foi tão poderosa que Cordélia não chega exatamente a ocupar o palco uma segunda vez. Após ter sido o grande exemplo do poder do nada, não pode realmente voltar a ser algo.

A morte de Cordélia é gratuita mas também dramaticamente necessária, pois no mundo às avessas da parte final da peça a sua presença é muito mais fraca quando está viva e no palco. Viva, é uma figura pálida e incolor. Aparece tão fugazmente e com tão pouco sentido de personalidade que não surpreende que Lear a tome a princípio por um espírito. Morta, volta a ser uma figura poderosa, capaz de inspirar as emoções mais dolorosas tanto em Lear como no público. Ao voltar a ser nada na morte, consegue fazer algo emergir do seu não-ser: pesar, ira, desprezo pela força dos poderosos, e acima de tudo uma ideia da nossa humanidade comum. Depois da imagem de injustiça social que vimos e experimentámos nos Atos III e IV, seria insensato esperar que a peça tenha um fim justo. Toda a peça trabalhou no sentido de nos mostrar um mundo injusto onde cada ser humano está ligado a toda a humanidade. Em semelhante mundo, a justiça a título individual, justiça para Lear e Cordélia, não seria possível. Tanto Lear como Gloucester falaram de excesso e superfluidade, fazendo assim sentido que o final da peça seja excessivo e supérfluo, acontecendo depois daquilo que nos parecia dever ser o final – o triunfo de Edgar sobre Edmundo. Um excesso, a riqueza excessiva dos ricos e poderosos, está ligado a outro – o sofrimento excessivo de Lear e Cordélia. Enquanto existir injustiça na humanidade, não pode haver justiça para humanos individuais. Shakespeare faz-nos sentir a superfluidade, o excesso, como algo imensamente doloroso. A existir uma esperança em *Rei Lear*, não será de que o mundo possa subitamente mostrar-se ao fim e ao cabo justo, mas sim de que o mundo possa ser mudado antes que seja tarde de mais.

* Excertos de “King Lear: Zero Hour”. In *Shakespeare is Hard, but so is Life*. Londres/Nova Iorque: Granta Books, 2002.

p. 94-130.

Trad. José Gabriel Flores.

(Nas citações de *Rei Lear*, seguimos a tradução de Fernando Villas-Boas, publicada em 2016 na Coleção Teatro Nacional São João da editora Húmus.)

Rei Lear

King Lear (c. 1604-05)
de **William Shakespeare**
tradução
Fernando Villas-Boas

encenação
Rogério de Carvalho
cenografia
Pedro Tudela
música
Ricardo Pinto
figurinos
Bernardo Monteiro
desenho de luz
Jorge Ribeiro
assistência de encenação
Emília Silvestre

interpretação
Jorge Pinto *Lear*
Ivo Alexandre *Gloucester*
João Castro *Kent*
Elmano Sancho *Edmundo*
Miguel Eloy Edgar
Isabel Queirós *Goneril*
Pedro Galiza *Albania; Seguidor; Velho*
Vânia Mendes *Regan*
Simão Do Vale *Cornualha; Seguidor; Médico; Capitão*
Raquel Pereira *Cordélia*
António Parra *Bobo; Criado; Seguidor; Mensageiro; Soldado; Arauto; Capitão*
Diogo Freitas *Borgonha; Osvaldo; Seguidor; Criado*
Daniel Silva *Rei Francês; Curan; Seguidor; Escudeiro; Criado; Fidalgo; Capitão*

coprodução
Ensemble – Sociedade de Actores
Teatro Municipal de Bragança
TNSJ

dur. aprox. **2:30** com intervalo
M/12 anos

Teatro Nacional São João
30 jun – 17 jul 2016
qua 19:00 qui-sáb 21:00 dom 16:00

Espectáculo em língua portuguesa,
legendado em inglês.

estreia

Lançamento de livro

Rei Lear

edição
TNSJ/Húmus
com
David Antunes
Fernando Villas-Boas
Jorge Pinto

TNSJ · Salão Nobre · 9 jul
sáb 18:00

entrada livre