

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS  
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

CARINE LISE  
EDINÉIA TERESINHA CLEM DE OLIVEIRA

**“INGRATIDÃO FILIAL”:  
ANÁLISE DA TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA POR INTERMÉDIO  
DOS ENREDOS DE LEAR E GLOUCESTER EM *REI LEAR***

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO – PR  
2018

CARINE LISE  
EDINÉIA TERESINHA CLEM DE OLIVEIRA

**“INGRATIDÃO FILIAL”:  
ANÁLISE DA TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA POR INTERMÉDIO  
DOS ENREDOS DE LEAR E GLOUCESTER EM *REI LEAR***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Português/Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná Câmpus Pato Branco como requisito para aprovação na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso – TCC II.

Linha de Pesquisa: Literatura de Língua Inglesa.  
Orientador(a): Profa. Dra. Camila Paula Camilotti.

PATO BRANCO  
2018



Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Câmpus Pato Branco  
Departamento Acadêmico de Letras  
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO  
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

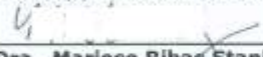
**FOLHA DE APROVAÇÃO**

Autor (a): **Carine Lise e Edineia Teresinha Clem de Oliveira**

Título: **"Ingratidão Filial": análise da tragédia shakespeariana por intermédio dos enredos de Lear e Gloucester, em "Rei Lear"**


Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em 27 / 03 / 2018 pela comissão julgadora:

  
**Prof.ª Dra. Camila Paula Camilotti – UTFPR Pato Branco**  
Orientador(a) e Presidente da Banca

  
**Prof.ª Dra. Mariese Ribas Stankiewicz**  
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

  
**Prof. Me. Leandro Zago – UTFPR Pato Branco**  
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

  
**Prof.ª Ms. Rosângela Aparecida Marquezi**  
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso  
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

**A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradecemos primeiramente à Deus pela oportunidade, pela saúde e por ser uma base de perseverança em momentos difíceis.

Agradecemos igualmente às nossas famílias, pelo amor, suporte, compreensão, paciência, e por entender que os finais de semana passados em frente do computador, ao invés de em sua companhia, eram necessários para que essa caminhada chegasse ao fim.

Agradecemos imensamente a todos os professores do curso, que de um modo ou de outro contribuíram para a realização deste trabalho. Também dirigimos um agradecimento especial à nossa orientadora Professora Doutora Camila Paula Camilotti por ter nos dado suporte, orientações e palavras de conforto e encorajamento quando o medo de fracassar tomava conta, e principalmente por ter aceitado orientar nosso trabalho. Ainda, agradecemos com igual satisfação aos professores, Profa. Dra. Mariese Ribas e Prof. Me. Leandro Zago, por toda contribuição que nos foi dada e por aceitarem ser parte de nossa banca.

Agradecemos ao Departamento de Letras (DALET) por toda sua eficiência e agilidade em serviços prestados, e direcionamos um agradecimento especial a atual coordenadora do Curso e também professora responsável pelo TCC, Profa. Ma. Rosangela Aparecida Marquezi, por estar sempre disponível a ajudar.

Agradecemos aos colegas de turma pelos bons momentos, especialmente à Emily Fabris por ser parte de nossa dupla de três e por estar no nosso lado nos momentos difíceis, desafiadores, felizes e gratificantes no decorrer do curso.

Por último, mas não menos importante, agradecemos a todos os funcionários da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, e à própria instituição, por ter nos acolhido tão bem e proporcionado estudo gratuito de qualidade.

Só posso garantir que, se mantiverem sempre algum contato com Shakespeare, a festa não acaba nunca. (HELIODORA, 2001, p. 152).

We need to exert ourselves and read Shakespeare as tenuously as we can, while knowing that his plays will read us more energetically still. They read us definitively. (BLOOM, 1998, p. XX).

Precisamos nos esforçar e ler Shakespeare o mais intensamente possível, sabendo que suas peças nos lerão ainda mais energicamente. Elas nos lêem definitivamente. (Tradução nossa).

## RESUMO

LISE, Carine; OLIVEIRA, Edinéia T. C. de. **“Ingratidão filial”: análise da tragédia shakespeariana por intermédio dos enredos de Lear e Gloucester em *Rei Lear***. 2018. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Letras – Português/Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR Câmpus Pato Branco. Pato Branco, 2018.

O presente trabalho tem como objetivo analisar a peça teatral *Rei Lear* do insigne e mundialmente conhecido e aclamado poeta e dramaturgo William Shakespeare. Para tal utilizar-se-á a tradução de Millôr Fernandes (1997). Através da análise da peça, a qual apresenta enredos paralelos, pretende-se verificar o que estes enredos têm de similar quanto à temáticas e acontecimentos, em quais momentos podem ser verificados os elementos concernentes à tragédia shakespeariana e à tragédia grega, a qual serviu de inspiração para o magistral dramaturgo, bem como a relevância da peça na atualidade, assim como que mensagem pode ser extraída a partir da leitura desta. A pesquisa de cunho bibliográfico, baseou-se em teóricos renomados. Da Literatura Inglesa foi utilizado como suporte o teórico Andrew Cecil Bradley (1937), servindo também como base o filósofo e pensador grego Aristóteles (2005). Recorreu-se ainda à crítica brasileira, autoridade em Shakespeare, Barbara Heliodora (2001, 2008 e 2014), entre outros. O resultado da pesquisa apontou que muitos dos elementos pertencentes à tragédia grega podem ser encontrados na peça analisada, a principal delas é que as ações das personagens são provenientes de seu caráter, mas, por outro lado, a peça se distancia da tragédia grega por não apresentar coro e também por evidenciar que as consequências sofridas pelo herói não são regidas pelo destino, mas sim são consequências de suas próprias ações. Ademais, verificou-se que a peça em questão é atemporal já que a temática da ingratidão filial e do abandono dos pais na velhice é uma constante no mundo atual.

**Palavras chave:** William Shakespeare. Tragédia grega. Tragédia shakespeariana. Ingratidão filial. Abandono.

## ABSTRACT

LISE, Carine; OLIVEIRA, Edinéia T. C. de. **“Filial Ingratitude”: analysis of shakespearean tragedy through the plots of Lear and Gloucester in *King Lear***. 2018. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Letras – Português/Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR Câmpus Pato Branco. Pato Branco, 2018.

The present work has as objective to analyze the play *King Lear* of the world-famous and acclaimed poet and playwright William Shakespeare. For this, it will be used the version translated by Millôr Fernandes (1997). Through the analysis of the play, which presents parallel plots, we intend to verify what these plots have of similar themes and events, in what moments can be verified the elements concerning to the shakespearean tragedy and the greek tragedy, which served of inspiration for the masterful playwright, as well as the relevance of the play in the actuality, as well as, which message can be extracted from its reading. The bibliographic research was based on renowned theorists. From the English Literature, it was used the theorist Andrew Cecil Bradley (1937), it was also used as a basis the philosopher and thinker Aristotle (2005). It was also used the Brazilian theorist expert in Shakespeare Barbara Heliodora (2001, 2008 e 2014) among others. The result of the research pointed out that many of the elements belonging to the greek tragedy can be found in the analyzed play, the main one being that the actions of the characters come from their nature, but, on the other hand, the play distances itself from the greek tragedy by not presenting chorus and also to showing that the consequences suffered by the hero are not ruled by fate but rather are consequences of their own actions. In addition, it was verified that the play in question is timeless since the theme of the filial ingratitude and the abandonment of the parents in the old age is a constant in the world today.

**Keywords:** William Shakespeare. Greek tragedy. Shakespearean tragedy. Filial ingratitude. Abandonment.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	<b>12</b>
1.1 APONTAMENTOS SOBRE A TRAGÉDIA GREGA E O PROBLEMA DO TRÁGICO E SOBRE A TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA .....	12
1.2 O PERCURSO CRIATIVO E LITERÁRIO DE SHAKESPEARE NA CONSTRUÇÃO DA PEÇA TEATRAL <i>REI LEAR</i> .....	28
<b>2. ANÁLISE DOS ELEMENTOS COMPONENTES ÀS TRAGÉDIAS GREGA E SHAKESPEARIANA POR INTERMÉDIO DOS ENREDOS PARALELOS DA PEÇA <i>REI LEAR</i></b> .....	<b>39</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>65</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>69</b>



## INTRODUÇÃO

Quando um autor e uma obra atravessam as barreiras do tempo e continuam a impressionar, a dizer muito sobre o humano, um ser bipartido, imperfeito e em constante reflexão, é inegável que um segundo olhar deve ser dispensado a eles. É esse o caso do renomado autor e dramaturgo Shakespeare e de sua peça magistral *Rei Lear*, considerados pela crítica como clássicos universais. A leitura de um clássico apresenta-se como um desafio e como uma descoberta, posto que sempre há a possibilidade de criar uma nova leitura, tirar novas conclusões; uma permissão para navegar em águas profundas mesmo sabendo dos perigos de tal aventura. É assim em Shakespeare. É assim em *Rei Lear*. Como observa Italo Calvino (1993, p. 11): “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.” E complementa: “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.” (CALVINO, 1993, p. 12). A cada releitura da peça *Rei Lear* fica a certeza de encontrar sempre um novo significado, um novo aprendizado.

Concordando com o que comenta Calvino considera-se ser improvável que o leitor, ao ler a tragédia *Rei Lear*, não sofra mudanças após aventurar-se (com os personagens Lear e Gloucester) num mar de sentimentos, sensações e, arrisca-se afirmar, aventurar-se em um mar de definições acerca do homem, de sua formação, pois, a capacidade de Shakespeare de retratar-nos é incomensurável. Pode-se dizer que a habilidade e genialidade de Shakespeare ao trazer à tona o que é interno ao ser humano se deve ao fato de que, como observa Victor Kiernan (2016, p. 12), ter sido “[...] excepcionalmente sensível a outros seres humanos e a seus batimentos cardíacos; a maioria de nós é, em comparação, geralmente obtusa, impermeável.”<sup>1</sup>

Shakespeare, dramaturgo, poeta, prosador do fim do século XVI e início do século XVII, foi um grande influenciador no surgimento de novos termos da Língua Inglesa de seu tempo, além de criador de um estilo próprio de tragédia, que ficou conhecido como tragédia shakespeariana, para a qual se inspirou nos elementos da tragédia clássica e da nativa, recriando suas formas e inovando na maneira de fazer

---

<sup>1</sup> “[...] exceptionally sensitive to other human beings and their heartbeats; most of us are, by comparison, usually obtuse, impermeable.” (KIERNAN, 2016, p. 12-13). Todas as traduções das citações que ocorrem no texto são nossas.

teatro. Apesar de buscar inspiração em outros enredos orais e escritos de sua época, o dramaturgo sempre demonstra originalidade e uma forma autêntica de tratar sobre os assuntos em seus próprios enredos.

Ao contrário dos moldes da tragédia grega, na tragédia shakespeariana os acontecimentos da vida das personagens não são regidos pelo destino, mas sim pela própria escolha das personagens, devido ao fato de o autor ressaltar a característica humana na construção destes, ou seja, Shakespeare, ao construí-los, coloca em evidência a frágil e limitada natureza humana. Por essa razão, essas personagens agem, muitas vezes, por impulso, cometem erros e acabam tendo que "pagar" por eles. Assim, vivem as duras consequências de seus atos, são "vítimas" de suas próprias escolhas erradas.

Durante a leitura da peça teatral *Rei Lear* verificam-se semelhanças entre os enredos que se entremeiam no drama e que mostram muito sobre a realidade moderna. Lear e Gloucester têm finais trágicos decorrentes de escolhas equivocadas, tomadas em um momento de cegueira, de insensatez, no ímpeto. A pergunta que move o presente trabalho de conclusão de curso é: o que estes enredos têm em comum em questões de temáticas e acontecimentos, e em que momentos se encontram os elementos característicos da tragédia shakespeariana e como estes se diferem ou se assemelham da tragédia grega? O que esta peça traz de significativo para o contexto atual?

Por fim, cabe mencionar que o enredo de *Rei Lear* gira em torno de um assunto que é frequente nos dias de hoje: o abandono dos pais na velhice por seus filhos. A partir desse assunto, Shakespeare aborda temas secundários que corroboram a questão dos conflitos familiares gerados, principalmente, pela ingratidão dos filhos pelos pais. Diante disso, pode-se afirmar que esta análise passa a ter, também, um peso de importância social e comportamental do ser humano, visto que este muitas vezes age por ímpeto, insegurança e até mesmo por ambição. Sendo assim a peça em si é uma representação da realidade que mostra justamente os efeitos de se agir movido por tais sentimentos.

Tal tema foi escolhido devido à grandiosidade, genialidade e aparente atemporalidade do autor, uma vez que suas obras, escritas há séculos, ainda podem ser lidas como atuais, tendo em vista o fato de que os assuntos abordados em seus enredos são inerentes aos seres humanos e à sociedade que os cerca. Assim, não

importa o lugar e o tempo, as peças de Shakespeare sempre terão muito a nos dizer, sobretudo quando são contextualizadas por intermédio do teatro e do cinema.

Por conseguinte, utilizando-se das palavras de Liana de Camargo Leão e Marlene Soares dos Santos, reitera-se que:

A sua permanente atualidade através de tempos e lugares diversos adviria do fato de ele ser dotado de 'miríades de mentes' como disse o poeta e crítico Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), o que lhe permitia pintar perfis de várias personagens psicologicamente críveis, e ver sempre os dois ou mais lados de uma mesma questão. (LEÃO; SANTOS, 2008, p. 17, grifo das autoras).

Tendo em vista a amplitude da obra shakespeariana e sua relevância para a atualidade, este estudo se torna justificável a partir do momento em que pode servir como contribuição à pesquisas futuras no meio acadêmico em que se insere, sendo relevante já pelo simples fato de se tratar de uma análise literária a qual possui caráter de constância e inovação. A pesquisa pode sugerir novas vertentes de interpretação da tragédia shakespeariana, pois, além dos aspectos literários presentes na obra, é possível observar os parâmetros estéticos e procurar entender o determinismo das ações humanas, que, nas tragédias shakespearianas, não são regidas pelo destino e sim pelas atitudes da personagem.

Além disso, verifica-se que os estudos relacionados à peça *Rei Lear* não são tão frequentes quanto os estudos referentes às outras tragédias do autor, logo o trabalho em questão pode vir a ter certa relevância em termos de fortuna crítica sobre o assunto. Ainda se constata que, além de esporádicos os estudos sobre *Rei Lear* são mais frequentes no âmbito da comparação, seja entre peças e suas adaptações teatrais, peças e suas adaptações fílmicas, seja na própria adaptação teatral e cinematográfica e também da tradução intersemiótica.

O presente trabalho, de cunho bibliográfico e que se insere na linha de pesquisa da Literatura de Língua Inglesa, estrutura-se em dois capítulos. O capítulo intitulado "Fundamentação teórica" divide-se em "Apontamentos sobre a tragédia grega e o problema do trágico e sobre a tragédia shakespeariana" no qual são abordadas as definições teóricas concernentes a cada tragédia bem como da tentativa de definição do termo "trágico", e em "O Percurso criativo e literário de Shakespeare na construção da peça teatral *Rei Lear*" o qual versa sobre a trajetória de Shakespeare, em qual cenário sua obra se desenvolveu, suas contribuições para a literatura e para a Língua Inglesa. Para tal, será utilizada a fortuna crítica disponível.

Além disso, são apresentados alguns apontamentos acerca da peça *Rei Lear*, considerada pela crítica, inicialmente com Andrew Cecil Bradley (1937, p. 1), como uma das “[...] quatro principais tragédias de Shakespeare [...]”<sup>2</sup>, carregando o título de “[...] a menos popular das famosas quatro.”<sup>3</sup> (p. 243).

No capítulo “Análise dos elementos componentes às tragédias grega e shakespeariana por intermédio dos enredos paralelos da peça *Rei Lear*”, utiliza-se a tradução de Millôr Fernandes e busca-se ilustrar, por meio de trechos dos enredos de Lear e Gloucester, que apresentam similaridade nos acontecimentos, dentre os quais destaca-se a loucura e a insegurança de Lear e de Gloucester, a perfídia e a dissimulação dos seus respectivos filhos Goneril e Regana e Edmundo. Além disso, apresenta-se a singularidade das personagens Cordélia e Edgar na condição de filhos leais, em que momentos se encontram os elementos característicos da tragédia shakespeariana nesta peça, bem como em que momento ela bebeu da fonte grega para constituir-se e, ainda, o que esta peça traz de significativo para o contexto de vida moderna.

No que tange aos referenciais teóricos deste trabalho, serão utilizados teóricos da Literatura de Língua Inglesa, como por exemplo o livro *Shakespearean Tragedy* (1937) de Andrew Cecil Bradley; *General Introduction* de Harry Levin, presente na obra *The Riverside Shakespeare 1* (1974) e *King Lear* de Frank Kermode, presente na obra *The Riverside Shakespeare 2* (1974), ambas de organização de G. Blakemore Evans; e *Shakespeare: the invention of the human* (1998) de Harold Bloom. Serão utilizadas também obras de autoras brasileiras que falam sobre o escritor, suas obras e suas características, entre eles: *Shakespeare, sua época e sua obra* (2008) de organização de Liana de Camargo Leão e Marlene Soares dos Santos; e *Shakespeare – o que as peças contam* (2014) de Barbara Heliodora, assim como *O teatro explicado aos meus filhos* (2008a), também de Barbara Heliodora.

Posteriormente à introdução, cujos elementos do trabalho em questão foram abordados, seguem as bases teóricas referentes à tragédia grega, tragédia shakespeariana e às definições de trágico, que servirão de suporte para a análise a ser realizada em sequência.

---

<sup>2</sup> “[...] four principal tragedies of Shakespeare [...]” (BRADLEY, 1937, p. 1).

<sup>3</sup> “[...] the least popular of the famous four.” (BRADLEY, 1937, p. 243).

## 1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 1.1 APONTAMENTOS SOBRE A TRAGÉDIA GREGA E O PROBLEMA DO TRÁGICO E SOBRE A TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA

De acordo com Barbara Heliodora (2008a), o teatro surgiu, primeiramente, como uma forma de culto e representação de deuses e espíritos em rituais e celebrações de cunho religioso, ainda muito antes da civilização da Terra ter contato com a Igreja Católica. Ou seja, o teatro mostra-se como uma prática de imitação da realidade que antecede o próprio nascimento de Cristo, mais especificamente originária no século VI a.C.

Segundo a autora, no que diz respeito ao continente Europeu, o teatro teria surgido na Grécia, na cidade de Atenas, sendo resultado de transformações em celebrações de cantos e hinos direcionados em honra a Dioniso, antigo Deus cultuado na religião grega da época. Ainda,

Dioniso era comemorado em Atenas por pelo menos quatro festivais anuais, mas os que nos interessam são o da Dionísia Maior e o da Lenéia; porque a tragédia apareceu no primeiro, e é possível que a comédia tenha aparecido nesse último, que acontecia na primavera. (HELIODORA, 2008a, p. 15).

Logo, reitera-se que o surgimento da tragédia se deu de forma semelhante ao próprio surgimento da arte do teatro, e que esta desenvolveu-se conforme se davam as modificações nas apresentações destes ritos. De acordo com a autora, os hinos destinados a Dioniso Eleutério, denominados ditirambos, a princípio eram apresentados por um coro de cem homens, sendo o principal deles o corifeu, sujeito que ao acrescentar em seu discurso o “eu fiz”, ao representar uma fala de Dioniso, transformou-se no primeiro ator, pois, ao mesmo passo que dialogava com o coro sendo seu líder, representava por meio de falas em primeira pessoa.

A estrutura do gênero tragédia sofreu inúmeras modificações para chegar a ser o que é hoje, e, por motivos de extensão e tendo em vista o objetivo deste trabalho, neste tópico será abordado um pouco sobre o advento da tragédia grega em específico, visto que essa se estabeleceu como uma das mais monumentais e influentes de todos os tempos, o que é óbvio se considerado o fato de que o gênero

tragédia é originário desta parte da Europa, e também levando em consideração que não seria possível abordar todas as transformações já sofridas pela tragédia ao redor do mundo.

Sem dúvida, de acordo com Heliadora (2008a), uma das principais características da tragédia grega, influenciada pelos ditirambos, é a utilização de coros<sup>4</sup> nas apresentações teatrais. Porém, ninguém melhor para explicar as especificidades desta tragédia que o filósofo grego Aristóteles, que “Mais ou menos uns três séculos antes de Cristo, [...] escreveu a respeito do teatro e chamou a atenção para o fato de que ele (como as outras artes) é uma imitação.” (HELIODORA, 2008a, p. 7).

Em sua obra, intitulada *Poética*, Aristóteles discorre sobre a arte poética em geral. Porém, o que mais se sobressaem são definições concretas sobre a criação artística da tragédia. O pensador afirma que “[...] pouco e pouco a tragédia cresceu desenvolvendo elementos que se revelavam próprios dela e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu a natureza própria.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 23).

No entanto, antes de serem apresentados esses elementos próprios da tragédia, é necessário abordar a definição da própria tragédia dada pelo autor:

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. Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto; e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrificação e as outras, cantadas. (ARISTÓTELES, 2005, p. 24).

Em continuidade, Aristóteles apresenta que “Toda tragédia, pois, comporta necessariamente seis elementos, dos quais depende a sua qualidade, a saber: fábula, caracteres, falas, idéias<sup>5</sup>, espetáculo e canto.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25). Em repetidos momentos, o filósofo põe ênfase principalmente à ação, a qual, se em falta, segundo ele, não há tragédia. Por conseguinte, discorre que o mais importante desses seis elementos seria a própria disposição das ações, pois o gênero tragédia configura-

<sup>4</sup> “[...] a princípio, faziam parte da ação. Aos poucos, eles passaram a ser uma espécie de comentário ao que se passava nos “episódios”, nos quais realmente era contada a história ou, como se diz, “acontecia a ação dramática”. O interessante é que o governo pagava o coro, que tinha 15 componentes; a preocupação com igual oportunidade para todos era tamanha que, a partir de certo momento, os atores passaram a ser sorteados, para que um só autor não escolhesse sempre os mesmos atores. Tudo era escrito e montado, portanto, só para o festival.” (HELIODORA, 2008a, p. 18).

<sup>5</sup> Reitera-se que devido ao fato da palavra ideia ser utilizada por Aristóteles com a acentuação, toda vez que essa palavra aparecer acentuada no texto, estará referindo-se ao termo Aristotélico.

se na imitação de ações, não de seres humanos. No que tange ao caráter, o autor afirma que as pessoas podem ser como forem, mas só serão felizes ou infelizes, afortunadas ou infortunadas, de acordo com suas ações. Tal condição de importância dos atos é tanta que Aristóteles reitera que as personagens adquirem caracteres conforme as ações que promovem na peça.

O autor ainda apresenta que, como a ação é realizada por pessoas, “[...] existem duas causas naturais das ações: idéias e caráter, e todas as pessoas são bem ou mal sucedidas conforme essas causas.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25). Dando continuidade, o autor apresenta que se o mais importante é a ação, não importa quão bem estejam organizadas as falas se não causarem nos espectadores a fascinação por meio das próprias ações: “[...] os mais importantes meios de fascinação das tragédias são partes da fábula, isto é, as peripécias e os reconhecimentos.”<sup>6</sup> (ARISTÓTELES, 2005, p. 26). Posteriormente, acrescenta-se “[...] uma terceira, o patético [...] o patético consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 31).

No que diz respeito às crueldades, armações e traições, estas, para serem coerentes, devem ser arquitetadas de acordo com o que parecerá mais inesperado e absurdo aos olhos humanos:

No caso dum inimigo atentar contra outro, tirante o patético em si mesmo, nada há que cause pena, quer chegue à execução, quer fique apenas no propósito; tampouco no caso de indiferentes. Quando, porém, o evento patético acontece entre pessoas que se querem bem, por exemplo, um irmão mata ou está a ponto de matar outro, ou o filho ao pai, a mãe ao filho, o filho à mãe, ou se comete alguma outra monstruosidade semelhante, aí temos o que buscar. (ARISTÓTELES, 2005, p. 33).

No que tange à extensão apropriada à tragédia, Aristóteles afirma que “[...] a tragédia é a imitação duma ação acabada e inteira, de alguma extensão, pois pode uma coisa ser inteira sem ter extensão.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 26). Logo, o importante é a coerência das ações apresentadas, não a sua extensão, apesar de que, o autor salienta que esta não deve exceder o limite do que a memória pode

---

<sup>6</sup> “Peripécia é uma viravolta das ações em sentido contrário [...] e isso, repetimos, segundo a verossimilhança ou necessidade [...]. O reconhecimento, como a palavra mesmo indica, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita. O mais belo reconhecimento é o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia [...]. Com efeito, um reconhecimento dessa espécie, com peripécia, acarretará pena ou temor [...].” (ARISTÓTELES, 2005, p. 30).

absorver: “[...] a duração deve permitir aos fatos suceder-se, dentro da verossimilhança ou da necessidade, passando do infortúnio à ventura, ou da ventura ao infortúnio; esse o limite da extensão conveniente.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 27).

Aristóteles (2005, p. 38) afirma que toda tragédia tem enredo e desfecho: “[...] fatos passados fora da peça e alguns ocorridos dentro constituem de ordinário o enredo; o restante é o desfecho.” De acordo com o autor, o enredo compreende o que ocorre do início até a parte da mudança de ventura para desventura, ou vice versa, e o desfecho o que se segue daí até o final. Ainda destaca a importância do enredo ser convincente e coerente, sem absurdos e inverossimilhanças em sua constituição. Sobre o desfecho é favorável que termine em infortúnio, pois, em sua concepção, é a maneira correta de se suceder em uma tragédia.

Esse infortúnio deve ser consequência das ações que se desenvolvem dentro da própria fábula: “[...] à intervenção divina se recorre para fatos fora do drama, quer anteriores, que um homem não possa saber, quer posteriores, que demandem predição e anúncio, pois aos deuses atribuímos o poder de tudo ver.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 35).

Complementando, Aristóteles ainda reitera que a mais bela tragédia não deve ser simples, mas sim complexa, que em sua imitação inspire temor e pena. No que tange ao herói, este deve ser de situação intermediária, ou seja, que não seja perfeitamente virtuoso, mas nem um indivíduo entranhado pela maldade e corrompido pelo vício. Dessa forma,

[...] não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infelizes (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem o refecese, do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico; falta-lhe todo o necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena, nem temor); tampouco o indivíduo perverso em extremo tombando da felicidade ao infortúnio; semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não inspiraria pena, nem temor; de tais sentimentos, um experimentamos com relação ao infortúnio não merecido; o outro, com relação a alguém semelhante a nós; a pena, com relação a quem não merece o seu infortúnio; o temor, com relação ao nosso semelhante [...]. (ARISTÓTELES, 2005, p. 32).

No que tange às personagens, o filósofo salienta que não há nada de errado no fato de o enredo apresentar mais de um herói, e que estas podem ser nomeadas de acordo com nomes de pessoas que já existiram, pois o que já existiu é mais convincente e crível. Aristóteles ainda declara que as personagens não devem ser caracterizadas como inconscientes, devendo ser sempre cientes e conscientes de



seus atos, o que é dito ou feito deve ter relação com o necessário ou o provável. O melhor desenvolvimento de uma personagem trágica, segundo ele, é quando esta pratica a ação sem conhecimento de seus possíveis resultados, pois, quando ocorre o reconhecimento, este vem acompanhado de emoções profundas de temor e abalo.

A construção das personagens deve ser reforçada por intermédio das ações:

[...] por terem a mesma natureza que nós, são muito convincentes as pessoas tomadas de emoção; com a maior veracidade tempestua quem está tempestuoso e raivece quem encolerizado; por isso, a arte poética pertence ao talentoso e ao inspirado [...]. (ARISTÓTELES, 2005, p. 37-38).

A respeito das consequências dos atos do herói, Aristóteles recomenda “[...] passar, não do infortúnio à felicidade, mas, ao contrário, da felicidade a infortúnio que resulte, não de maldade, mas dum grave erro de herói [...].” (ARISTÓTELES, 2005, p. 32). Conquanto, “[...] ao poeta que imita personagens temperamentais ou fleumáticas, ou dotadas de outras feições semelhantes de caráter, cumpre fazê-las de boa cepa [...].” (ARISTÓTELES, 2005, p. 35).

Além das ações, o autor aponta outros elementos constituintes de uma tragédia:

[...] quanto à extensão e divisão em secções distintas, estas são as partes: prólogo, episódio, êxodo, canto coral, distinguindo-se neste último o párodo e o estásimo; estas partes são comuns a todas as tragédias; os cantos dos atores e os *comos* são peculiares a algumas. Prólogo é toda a parte da tragédia que antecede a entrada do coro; episódio, toda uma parte da tragédia situada entre dois cantos corais completos; êxodo, toda a parte da tragédia após a qual não vêm canto do coro. Do canto coral, o párodo é todo o primeiro pronunciamento do coro; estásimo, o canto coral sem anapestos e troqueus; *como*, um lamento conjunto do coro e dos atores. (ARISTÓTELES, 2005, p. 31, grifos do autor).

Um apontamento peculiar é que dos “[...] componentes é o canto o maior dos ornamentos.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 26). Não obstante, “O coro também deve ser contado como uma das personagens, integrada no conjunto e participando da ação [...].” (ARISTÓTELES, 2005, p. 39).

Em relação à criação poética e à linguagem, o autor salienta que o poeta deve ser dono de sua própria poesia. Assim, não deve ater-se fielmente à tradição, mas pode usá-la como uma fonte de que pode beber. Ademais, sua linguagem deve corroborar a harmonia do texto, sem excessiva facilidade, o que dá ao texto caráter inferior, mas também sem excessos. A moderação é fundamental para uma boa escrita criativa.

Em vias de regra, explicar cada elemento disposto por Aristóteles em seu livro se tornou inviável para este trabalho, dada a extensão e complexidade do tema, logo, foram apontados, aqui, apenas os que interessam à análise do capítulo posterior<sup>7</sup>, em que serão comparadas características da tragédia grega com a tragédia shakespeariana, entre elas, verificar em torno do que circunda a tragédia, a questão de sua extensão, os elementos semelhantes e distintos presentes nelas, entre outras especificidades.

O surgimento da tragédia mostrou-se tão fundamental ao teatro que até mesmo as necessidades mudaram, foi necessário um local físico para as apresentações, bem como um camarim. Assim, o primeiro teatro físico grego surgiu:

[...] uma arquibancada de pedra foi construída na encosta da montanha, em torno de um pouco mais da metade da arena central, e do lado oposto foi erguido um conjunto: a parede que dava para o palco era construída para parecer a frente de um palácio, e era chamada de *skene* (ou cena), correspondendo ao que hoje chamamos de cenário; três portas permitiam que os atores entrassem ou saíssem da casa para o palco (*proskenion*, o proscênio, o que fica na frente da cena). Por uma rampa à esquerda, que dava acesso direto ao palco, chegavam ou partiam os que vinham de longe, e pela da direita transitavam os que iam ou vinham do foro, isto é, do centro da cidade. O telhado da *skene* era chamado de *theologeion*, o lugar dos deuses, e era muitas vezes lá que eles ficavam, quando apareciam na peça. Atrás da cena ficavam os camarins, as escadas, etc. (HELIODORA, 2008a, p. 22, grifos da autora).

De igual monumentalidade ao gênero tragédia, encontra-se as definições do que seria o trágico. Por ser tão grandioso e abrangente o assunto, autores renomados como Peter Szondi e Albin Lesky dedicam-se a estudos em tentativa de, não definir o que é o trágico pois ainda não é uma tarefa possível à humanidade, mas ao menos de agrupar os principais entendimentos do que ele seria.

Na obra *Ensaio sobre o trágico* (2004) de Peter Szondi, vários excertos sobre filosofias do trágico elaborados por filósofos e pensadores modernos são apontados. Dentre eles uma das mais importantes figuras da Alemanha, oriunda dos séculos XVIII e XIX: Goethe.

Goethe afirma que “Todo trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável [...]. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação [...], desaparece o trágico.” (SZONDI, 2004, p. 48). Ao discorrer sobre o filósofo, Szondi (2004) aponta

---

<sup>7</sup> Por se tratar de uma obra canônica, considera-se que os elementos citados já sejam de conhecimento do leitor. Em caso de necessários melhores esclarecimentos, recomenda-se a leitura da obra na íntegra.

que ele associa momentos trágicos à disparidade entre dever e querer, promovendo “[...] uma distinção do significado do trágico para os antigos, para os modernos e para Shakespeare, autor que combina a forma antiga e moderna do trágico.” (SZONDI, 2004, p. 49).

Szondi (2004, p. 49) declara ainda que “Certamente não é trágica a disparidade banal que se dá quando o homem não quer o que deve, ou quer o que não deve. Trágica é a cegueira com que ele, ludibriado acerca da meta de seu dever, precisa querer o que não tem o direito de querer.” Dessa forma, para Goethe, a dialética trágica mostra-se no próprio homem, que perde a unidade de seu Eu e fica dividido entre o querer o dever.

Devido à grandiosidade da obra de Szondi, não será possível citar todos os autores presentes, pois isso seria tema para um outro trabalho. Salieta-se que Goethe foi o escolhido dentre eles por falar de uma verdade universal que aparecerá, e talvez até seja o ponto mais importante da análise que se fará no capítulo seguinte.

Sobre o capítulo *Do problema do Trágico*, presente na obra *A Tragédia Grega* de Albin Lesky, em termos gerais, cumpre-se dizer que é uma tentativa de reunir tudo o que se disse sobre o trágico desde os tempos gregos até o momento de sua elaboração. Ele mesmo admite ser esta uma tarefa complexa e no final do capítulo admite não ter chegado a responder o que é o trágico, mas sim de ter tentado discorrer eficientemente sobre ele. O autor aponta para o fato de que o ‘trágico’ “[...] converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade [...]” (LESKY, 2006, p. 26).

Ademais, dentre várias outras questões, Lesky chega até a discorrer sobre a ideia de trágico cerrado desenvolvida por Goethe e citada anteriormente, mas o que é imprescindível a esta análise é a diferenciação do trágico para o gênero tragédia:

[...] o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível. [...] A autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. A simples descrição de um estado de miséria, necessidade e abjeção pode comover-nos profundamente e atingir nossa consciência com muito apelo, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui. Que ele está ligado a um acontecer, Aristóteles reconheceu claramente quando, na Poética (cap. 6), caracterizou a tragédia não como imitação de pessoas, mas de ações e da vida. (LESKY, 2006, p. 33).

O autor ainda disserta que, para causar o efeito trágico mesmo, é necessário que a ação imitada da personagem tenha relação de verossimilhança para o espectador, e que somente quando se tem a sensação de ser afetado por aquilo que se vê é que se experimenta o trágico.

Em consonância com o que afirmou Aristóteles, Lesky (2006) desenvolve que:

Um terceiro requisito do trágico tem validade geral e, no entanto, é especificamente grego. O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve *ter alçado à sua consciência* tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico. (p. 34, grifo do autor).

Apesar de breves, os apontamentos elencados sobre as duas obras são de fundamental importância para uma compreensão mais profunda do que está lidando o sujeito que se propõe a discorrer sobre tragédia e trágico.

A tragédia de Shakespeare, por sua vez, conhecida como tragédia shakespeariana, sofreu influência direta da tragédia grega, abordada anteriormente, e da tragédia inglesa (nativa), mas, apesar disso, trata-se de uma forma autêntica de tragédia, consagrando o dramaturgo como criador de um estilo próprio.

Nas palavras de Santos (2008, p. 195), as heranças deixadas na obra de Shakespeare e na tragédia elisabetana pela tragédia grega, principalmente oriundas de Sêneca foram “[...] a sua retórica, os seus fantasmas, e o seu gosto pelo horror, pela vingança e por episódios violentos.” Já, no que diz respeito à tragédia nativa, a herança é “[...] oriunda de duas vertentes medievais: a da dramaturgia – representada pelos grandes ciclos dos mistérios e, principalmente, pelas moralidades – e a da ficção – histórias sobre as quedas de grandes homens.”

Ainda segundo Santos (2008, p. 195), Shakespeare escreveu:

[...] adaptando a influência clássica a seu modo – dispensando as unidades de ação, lugar e tempo, permitindo a presença da comicidade no enredo trágico – e se valendo das heranças teatral e ficcional do medievo, mas enfatizando uma responsabilidade maior do protagonista em termos de personalidade e ações em relação ao seu destino [...]. (SANTOS, 2008, p. 195).

De modo a complementar as afirmações feitas por Santos e para tratar com maior ênfase a respeito das características da tragédia shakespeariana, cita-se A. C. Bradley, crítico literário inglês e estudioso de Shakespeare que, em sua obra *Shakespearean Tragedy* (1937), apresenta uma visão completa sobre as quatro principais tragédias de Shakespeare: *Rei Lear*, *Hamlet*, *Otelo* e *Macbeth*. O crítico

assegura que há características diferentes entre elas e também que, apesar de cada uma possuir suas peculiaridades, elas têm similaridades, tais como a forma, a estrutura e o fato de atentarem para a representação do aspecto trágico da vida. Bradley (1937) complementa ainda que essa substância trágica e a estrutura apresentada nas tragédias shakespearianas mencionadas as distinguem da tragédia grega.

A estrutura comum à qual se refere Bradley é a divisão encontrada na construção da tragédia shakespeariana. O autor salienta que a tragédia de Shakespeare sempre é calcada em um conflito que resultará em uma catástrofe, o que possibilita que tenha a seguinte divisão em partes:

A primeira destas estabelece ou expõe a situação; [...] chamada de a Exposição. A segunda lida com o começo definido, o crescimento e as vicissitudes do conflito. Forma em conformidade o grosso da peça, compreendendo o Segundo, Terceiro e Quarto Atos, e normalmente uma parte do Primeiro e uma parte do Quinto. A seção final da tragédia mostra a questão do conflito em uma catástrofe.<sup>8</sup> (BRADLEY, 1937, p. 41).

A respeito da exposição, Bradley (1937) esclarece que seu principal objetivo é mostrar as posições, as relações entre as pessoas e seus caracteres a fim de envolver e deixar o leitor ansioso, a respeito do que acontecerá com elas, ou seja, qual será o resultado das condições que foram expostas. O autor reitera que o dramaturgo consegue envolver o leitor ao mostrar, no início da tragédia, uma cena curta ou ainda parte dela “[...] cheia de vida e agitação, ou de alguma outra maneira prendendo. Então, tendo conseguido uma audiência, ele prossegue para conversas em um tom mais baixo, acompanhado por ação, mas transmitindo muita informação.”<sup>9</sup> (BRADLEY, 1937, p. 43).

Depois da exposição vem o conflito, que é a segunda parte da tragédia. A esse respeito Bradley (1937, p. 51) assevera que:

Em todas as tragédias, embora mais claramente em algumas do que em outras, um lado parece claramente estar avançando até certo ponto do conflito, e depois, em geral, declinando antes da reação do outro. [...] Essa

---

<sup>8</sup> “The first of these sets forth or expounds the situation; [...] called the Exposition. The second deals with the definite beginning, the growth and the vicissitudes of the conflict. It forms accordingly the bulk of the play, comprising the Second, Third and Fourth Acts, and usually a part of the First and a part of the Fifth. The final section of the tragedy shows the issue of the conflict in a catastrophe.” (BRADLEY, 1937, p. 40-41).

<sup>9</sup> “[...] full of life and stir, or in some other way arresting. Then, having secured a hearing, he proceeds to conversations at a lower pitch, accompanied by little action but conveying much information.” (BRADLEY, 1937, p. 43).

crise, como regra, chega perto do meio da peça; e onde é bem marcado, tem o efeito, em termos de construção, de dividir a peça em cinco partes em vez de três; estas partes mostrando (1) uma situação ainda não de conflito, (2) o surgimento e desenvolvimento do conflito, no qual A ou B avança no todo até atingir (3) a Crise, na qual se segue (4) o declínio de A ou B para (5) a catástrofe.<sup>10</sup>

Ainda sobre o conflito, o autor reitera que este, obviamente, se dá entre duas pessoas, ou dois grupos, sempre com participação protagonista do herói, e este pode ser movido por “[...] paixões, tendências, ideias, princípios, forças, que animam essas pessoas ou grupos [...]”.<sup>11</sup> (BRADLEY, 1937, p. 17).

Ao se encaminhar para a seção final da peça somos expostos à catástrofe,

O ditado de que todo leito de morte é a cena do quinto ato de uma tragédia tem seu significado, mas não seria verdade se a palavra ‘tragédia’ tivesse um sentido dramático. As dores do amor desprezado e a angústia do remorso, dizemos, são as mesmas num camponês e num príncipe; mas, para não insistir que não pode ser assim quando o príncipe é realmente um príncipe, a história do príncipe, do triumvir ou do general tem uma grandeza e dignidade próprias. Seu destino afeta o bem-estar de toda uma nação ou império; e quando ele cai repentinamente da grandeza terrena para o pó, sua queda produz uma sensação de contraste, de impotência do homem e da onipotência - talvez o capricho - da Fortuna ou Destino, que nenhum conto da vida privada pode possivelmente competir.<sup>12</sup> (BRADLEY, 1937, p. 10, grifo do autor).

Ainda nas palavras de Bradley (1937 p. 11), “As catástrofes da tragédia não acontecem simplesmente, nem são enviadas; elas procedem principalmente das ações, e as ações procedem dos homens.”<sup>13</sup> Como mencionado, para se chegar à

---

<sup>10</sup> “In all the tragedies, though more clearly in some than in others, one side is distinctly felt to be on the whole advancing up to a certain point in the conflict, and then to be on the whole declining before the reaction of the other. [...] This Crisis, as a rule, comes somewhere near the middle of the play ; and where it is well marked it has the effect, as to construction, of dividing the play into five parts instead of three ; these parts showing (1) a situation not yet one of conflict, (2) the rise and development of the conflict, in which A or B advances on the whole till it reaches (3) the Crisis, on which follows (4) the decline of A or B towards (5) the Catastrophe. And it will be seen that the fourth and fifth parts repeat, though with a reversal of direction as regards A or B, the movement of the second and third, working towards the catastrophe as the second and third worked towards the crisis.” (BRADLEY, 1937, p. 51-52).

<sup>11</sup> “[...] passions, tendencies, ideas, principles, forces, which animate these persons or groups [...]” (BRADLEY, 1937, p. 17).

<sup>12</sup> “The saying that every death-bed is the scene of the fifth act of a tragedy has its meaning, but it would not be true if the word ‘tragedy’ bore its dramatic sense. The pangs of despised love and the anguish of remorse, we say, are the same in a peasant and a prince; but, not to insist that they cannot be so when the prince is really a prince, the story of the prince, the triumvir, or the general, has a greatness and dignity of its own. His fate affects the welfare of a whole nation or empire; and when he falls suddenly from the height of earthly greatness to the dust, his fall produces a sense of contrast, of the powerlessness of man, and of the omnipotence—perhaps the caprice—of Fortune or Fate, which no tale of private life can possibly rival.” (BRADLEY, 1937, p. 10, grifo do autor).

<sup>13</sup> “The calamities of Tragedy do not simply happen, nor are they sent; they proceed mainly from actions, and those the actions of men.” (BRADLEY, 1937, p. 11).

catástrofe é imprescindível a incidência de ações, as quais acontecem na primeira parte da tragédia. Fazendo a relação entre as tragédias grega e shakespeariana, tendo em vista o fato de que uma teve influência direta sob a outra, é possível verificar que as duas apresentam a ação como o centro da tragédia:

A "história" ou "ação" de uma tragédia de Shakespeare não consiste, é claro, apenas em ações ou atos humanos; mas os atos são o fator predominante. E esses atos são, na maioria das vezes, ações no sentido pleno da palavra; não coisas feitas "entre adormecer e acordar", mas atos ou omissões completamente expressivas do agente - atos característicos". O centro da tragédia, portanto, pode ser dito com igual verdade de estar na ação emanada da personagem, ou da personagem que emana ação.<sup>14</sup> (BRADLEY, 1937, p. 12, grifos do autor).

Além disso, assim como Aristóteles expõe que uma das causas naturais das ações é o caráter, Bradley (1937, p. 13), salienta que as ações das personagens em Shakespeare que culminam em calamidades e catástrofes, também são resultado desse traço característico. "O que sentimos fortemente, à medida que a tragédia avança até o fim, é que as calamidades e catástrofes seguem inevitavelmente os feitos dos homens e que a principal fonte desses atos é o caráter."<sup>15</sup>

O estudioso traz ainda que além das atitudes, sofrimentos e circunstâncias que assolam as pessoas, há três aspectos que podem ser detectados na história ou na ação da tragédia shakespeariana que podem surgir de maneira extraordinária ou habitual. Um dos aspectos é que Shakespeare:

[...] representa condições anormais da mente; insanidade, por exemplo, sonambulismo, alucinações. [...] essas condições anormais nunca são introduzidas - como a origem das ações de qualquer momento dramático. [...] A insanidade de Lear não é a causa de um conflito trágico [...] é, como a de Ofélia, o resultado de um conflito; e em ambos os casos, o efeito é principalmente patético. Se Lear fosse realmente louco quando dividiu seu reino, se Hamlet fosse realmente louco em qualquer momento da história, eles deixariam de ser personagens trágicos.<sup>16</sup> (BRADLEY, 1937, p. 13-14).

---

<sup>14</sup> "The "story" or "action" of a Shakespearean tragedy does not consist, of course, solely of human actions or deeds; but the deeds are the predominant factor. And these deeds are, for the most part, actions in the full sense of the word; not things done "tween asleep and wake," but acts or omissions thoroughly expressive of the doer, - characteristic deeds. The centre of the tragedy, therefore, may be said with equal truth to lie in action issuing from character, or in character issuing in action." (BRADLEY, 1937, p. 12, grifos do autor).

<sup>15</sup> "What we do feel strongly, as a tragedy advances to its close, is that the calamities and catastrophe follow inevitably from the deeds of men, and that the main source of these deeds is character." (BRADLEY, 1937, p. 13, grifos do autor).

<sup>16</sup> "[...] represents abnormal conditions of mind; insanity, for example, somnambulism, hallucinations. [...] these abnormal conditions are never introduced- as the origin of deeds of any dramatic moment. [...] Lear's insanity is not the cause of a tragic conflict [...] it is, like Ophelia's, the result of a conflict; and in both cases the effect is mainly pathetic. If Lear were really mad when he divided his kingdom, if Hamlet

O segundo aspecto diz respeito a introdução do sobrenatural nas tragédias de Shakespeare. O dramaturgo apresenta fantasmas, os quais, conforme já abordado por Santos (2008), são heranças da tragédia grega:

[...] ele apresenta fantasmas e bruxas que possuem conhecimento sobrenatural. [...] Isso contribui para a ação, e é em mais de uma instância uma parte indispensável dela [...] o sobrenatural é sempre colocado na relação mais próxima com a personagem. Isso dá uma confirmação e uma forma distinta aos movimentos internos já presentes e exercendo uma influência [...] Isso não forma mais do que um elemento, no entanto importante, no problema que o herói tem que enfrentar e nunca nos é permitido sentir se isso removeu sua capacidade ou responsabilidade de lidar com esse problema.<sup>17</sup> (BRADLEY, 1937, p. 14).

Também frisa-se que:

Shakespeare [...] na maior parte de suas tragédias permite uma 'chance' ou 'acidente' [...] significando qualquer ocorrência (não sobrenatural é claro) que entra na sequência dramática não por ação da personagem nem pelas circunstâncias óbvias que a cercam.<sup>18</sup> (BRADLEY, 1937, p. 14-15, grifos do autor).

É o caso, por exemplo, da carta enviada pelo padre Lourenço que não chega à tempo nas mãos de Romeu, em *Romeu e Julieta*; ou do lenço perdido por Desdêmona, o qual Emília resgatou e entregou a Iago. São exemplos de pequenas eventualidades que corroboram uma trágica experiência na vida da personagem. Evidencia-se assim que, para ele, “[...] homens podem começar um curso de eventos, mas não podem nem calcular nem controlá-lo [...]”<sup>19</sup> (BRADLEY, 1937, p. 15).

No entanto, de acordo com Bradley (1937), são esses aspectos que fazem pensar, equivocadamente, as pessoas trágicas como passivas e não como agentes. Mas, é preciso lembrar que, apesar de contribuírem para os atos do herói, não são os

---

were really mad at any time in the story, they would cease to be tragic characters.” (BRADLEY, 1937, p. 13-14).

<sup>17</sup> “[...] he introduces ghosts, and witches who have supernatural knowledge. [...] it does contribute to the action, and is in more than one instance an indispensable part of it [...] the supernatural is always placed in the closest relation with character. It gives a confirmation and a distinct form to inward movements already present and exerting an influence [...] It forms no more than an element, however important, in the problem which the hero has to face and we are never allowed to feel that it has removed his capacity or responsibility for dealing with this problem.” (BRADLEY, 1937, p. 14).

<sup>18</sup> “Shakespeare [...] in most of his tragedies allows to ‘chance’ or ‘accident’ [...] to mean any occurrence (not supernatural of course) which enters the dramatic sequence neither from the agency of a character, nor from the obvious surrounding circumstances.” (BRADLEY, 1937, p. 14-15).

<sup>19</sup> “[...] men may start a course of events but can neither calculate nor control it, [...]” (BRADLEY, 1937, p. 14-15).



elementos externos que determinam a ação, ela é predominantemente proveniente do caráter das personagens.

Por falar em caráter, outro elemento utilizado por Shakespeare em sua tragédia, que mostram claramente a conduta de uma personagem são os solilóquios. De acordo com Bradley (1937) os solilóquios são obras primas, que revelam a verdade nua e crua ao público, sem nenhum tipo de censura ou tentativa de disfarce por parte da personagem. Os solilóquios funcionam como a verbalização de sentimentos, planos e pensamentos por parte da personagem. É por intermédio deles, por exemplo, que alguns vilões de Shakespeare verbalizam suas estratégias ardilosas para conseguirem aquilo que almejam. Em *Otelo*, por exemplo, Iago revela ao público suas intenções diabólicas contra Otelo e Desdêmona. Em *Rei Lear*, Edmundo revela suas piores intenções em relação ao pai e ao irmão. De um modo geral, os solilóquios são importantes, também, para que a personagem estabeleça uma relação de cumplicidade com o público, pois é somente o espectador que consegue ter acesso às informações contidas nestes.

Como já salientado anteriormente, Shakespeare tem seu próprio estilo e, dessa forma, apresenta diferenças em relação à tragédia grega. Uma das diferenças apontadas por Bradley (1937, p. 8) diz respeito ao número de pessoas que a tragédia shakespeariana apresenta:

[...] tal tragédia nos traz um número considerável de pessoas (muito mais do que as pessoas em uma peça grega, a menos que os membros do Coro sejam contados entre eles); mas é eminentemente a história de uma pessoa, o 'herói' ou, no máximo, de dois, o 'herói' e a 'heroína'.<sup>20</sup> (Grifos do autor).

Outra singularidade da tragédia de Shakespeare, segundo Bradley (1937), é o seu interesse por retratar os feitos de grandes homens, como reis e príncipes. Característica essa ligada à tragédia nativa. O teórico vai mais longe e explica que o sofrimento e a calamidade, ingredientes essenciais na tragédia shakespeariana, acontecem de forma inesperada na vida do herói e contrastam com a felicidade e a glória que ele outrora vivenciava. Para Bradley, esse acontecimento trágico na vida do herói o afeta sobremaneira. De acordo com Frank Kermode (1974, p. 1253): “A

---

<sup>20</sup> “[...] such a tragedy brings before us a considerable number of persons (many more than the persons in a Greek play, unless the members of the Chorus are reckoned among them); but it is pre-eminently the story of one person, the 'hero', or at most of two, the 'hero' and 'heroine'.” (BRADLEY, 1937, p. 7, grifos do autor).

temática de Shakespeare não é a imprudência política de um rei, mas o sofrimento humano.”<sup>21</sup>

Tendo em vista o fato de que a história na tragédia shakespeariana é exclusivamente sobre um herói, Bradley (1937, p. 20), destaca que Shakespeare dá especial atenção à característica humana de suas personagens heroicas, e as trata como limitadas e imperfeitas, ou seja, como humanas, passíveis de erros e enganos. “Seus heróis trágicos são feitos de coisas que encontramos dentro de nós mesmos e dentro das pessoas que os cercam.”<sup>22</sup>

Sendo a personagem humana, é aceitável que ela passe por um conflito interior, como explica o crítico:

[...] como regra, **o herói, embora persiga seu caminho fadado, está, pelo menos em algum momento da ação, e às vezes em muitos, dilacerado por uma luta interior**; e é frequente nesses pontos que Shakespeare mostra seu poder mais extraordinário.<sup>23</sup> (BRADLEY, 1937, p. 18, grifo nosso).

Ainda de acordo com Bradley (1937, p. 22), o herói encontrado nas tragédias de Shakespeare,

[...] não precisa ser ‘bom’, embora geralmente seja ‘bom’ e, portanto, imediatamente ganhe simpatia por seu erro. Mas é necessário que ele tenha tanto; de grandeza que em seu erro e queda podemos estar vivamente conscientes das possibilidades da natureza humana.<sup>24</sup> (Grifos do autor).

O herói é tão único e humano, e dessa forma, tão passível de erros que, segundo Bradley (1937, p. 34-35), mesmo naqueles:

[...] casos em que o mal grosseiro e palpável não está nele, mas em outro lugar, descobrimos que o herói comparativamente inocente ainda mostra alguma imperfeição ou defeito acentuado, irresolução, precipitação, orgulho, credulidade, suscetibilidade excessiva a emoções sexuais e afins. Esses defeitos ou imperfeições são certamente, no amplo sentido da palavra, mal e contribuem decisivamente para o conflito e a catástrofe. E a inferência é novamente óbvia. O poder supremo que se mostra perturbado por esse mal e reage contra ele, deve ter uma natureza alheia a ele. De fato, sua reação é tão veemente e ‘implacável’ que parece estar inclinada a nada menos do que

<sup>21</sup> “Shakespeare theme is not a king’s political imprudence, but human suffering.” (KERMODE, 1974, p. 1253).

<sup>22</sup> “His tragic characters are made of the stuff we find within ourselves and within the persons who surround them.” (BRADLEY, 1937, p. 20).

<sup>23</sup> “[...] as a rule, the hero, though he pursues his fated way, is, at least at some point in the action, and sometimes at many, torn by an inward struggle; and it is frequently- at such points that Shakespeare shows his most extraordinary power.” (BRADLEY, 1937, p. 18).

<sup>24</sup> “[...] need not be ‘good,’ though generally he is ‘good’ and therefore at once wins sympathy in his error. But it is necessary that he should have so much; of greatness that in his error and fall we may be vividly conscious of the possibilities of human nature.” (BRADLEY, 1937, p. 22, grifos do autor).

bom na perfeição, e a ser implacável em sua procura por ela.<sup>25</sup> (Grifo do autor).

Os heróis de Shakespeare tornam-se 'vítimas' de suas próprias escolhas equivocadas e tendem a pagar por elas. "A história na sequência, conduz até, e inclui, a morte do herói. Por um lado (qualquer que seja a realidade da verdade da tragédia em outro lugar), nenhuma peça em que o herói permanece vivo no final é, no sentido Shakespeariano, uma tragédia [...]"<sup>26</sup> Mas, apenas a morte não é suficiente, "É, em fato, essencialmente uma história de sofrimento e calamidade que conduz à morte."<sup>27</sup> (BRADLEY, 1937, p. 07). A morte pode ser vista neste sentido como libertação ou redenção dos erros do herói, uma forma de purificar-se diante das catástrofes pelas quais passou. Assim:

Nas circunstâncias em que vemos o herói colocado, seu traço trágico, que é também sua grandeza, é fatal para ele. [...] ele erra, por ação ou omissão; e seu erro juntando-se a outras causas, traz-lhe a ruína. Isso é sempre assim com Shakespeare. [...] **a ideia do herói trágico como sendo destruído simplesmente e unicamente por forças externas é completamente estranha a ele;** e não menos é a ideia do herói como contribuindo para sua destruição apenas por atos nos quais não vemos falhas. [...] Na maioria dos casos, o erro trágico não envolve nenhuma violação consciente do direito [...].<sup>28</sup> (BRADLEY, 1937, p. 21-22, grifo nosso).

De acordo com Harry Levin (1974, p. 23), "No mundo de Shakespeare, todo homem é individualizado, composto de muitos humores, ricamente dotado de

---

<sup>25</sup> "[...] cases where the gross and palpable evil is not in him but elsewhere, we find that the comparatively innocent hero still shows some marked imperfection or defect, irresolution, precipitancy, pride, credulousness, excessive susceptibility to sexual emotions, and the like. These defects or imperfections are certainly, in the wide sense of the word, evil, and they contribute decisively to the conflict and catastrophe. And the inference is again obvious. The ultimate power which shows itself disturbed by this evil and reacts against it, must have a nature alien to it. Indeed its reaction is so vehement and 'relentless' that it would seem to be bent on nothing short of good in perfection, and to be ruthless in its demand for it." (BRADLEY, 1937, p. 34-35).

<sup>26</sup> "The story, next, leads up, and includes, the death of the hero. On the one hand (whatever may be true of the tragedy elsewhere), no play at the end of which the hero remains alive is, in the full Shakespearean sense, a tragedy [...]" (BRADLEY, 1937, p. 07).

<sup>27</sup> "It is, in fact, essentially a tale of suffering and calamity conducting to death."<sup>27</sup> (BRADLEY, 1937, p. 07).

<sup>28</sup> "In the circumstances where we see the hero placed, his tragic trait which is also his greatness is fatal to him. [...] He errs, by action or omission; and his error, joining with other causes, brings on him ruin. This is always so with Shakespeare. [...] the idea of the tragic hero as being destroyed simply and solely by external forces is quite alien to him; and not less so is the idea of the hero as contributing to his destruction only by acts in which we see no flaw. [...] In most cases the tragic error involves no conscious breach of right [...]" (BRADLEY, 1937, p. 21-22).

qualidades insuspeitas que são desmascaradas pela intervenção das circunstâncias.”<sup>29</sup> Não obstante:

A protagonista não é apenas a personagem principal, mas (como a derivação da palavra *agonia* sugere) ela está envolvida em um *agonia* ou conflito. Seu conflito não é simplesmente com antagonistas reconhecíveis, mas com um eu interior de um lado e com as forças externas que moldam os eventos do outro.<sup>30</sup> (p. 21, grifos do autor).

Como característica mais marcante de sua tragédia, como mencionado na citação anterior, não há:

[...] praticamente nenhum traço de fatalidade na sua forma mais primitiva, bruta e óbvia. Nada, novamente, nos faz pensar nas ações e sofrimentos das pessoas como se fosse de alguma maneira arbitrariamente fixa previamente sem levar em consideração os seus sentimentos, pensamentos e resoluções.<sup>31</sup> (BRADLEY, 1937, p. 29).

No que tange às outras particularidades da tragédia shakespeariana, destacam-se alguns elementos que dão base ao desenrolar da trama, tais como o elemento trágico, um acontecimento calcado em decisões erradas da personagem, fazendo com que ele tenha, inevitavelmente, que enfrentar o caos, ou, como prefere Bradley, a catástrofe: “Estas ações geram outras e estas outras geram outras novamente, até que esta série de atos interconectados liderados por uma sequência aparentemente inevitável acabem em uma catástrofe [...]”<sup>32</sup> (BRADLEY, 1937, p. 11), o que ficou conhecido como ‘efeito dominó’.

A tragédia se desencadeia após essa falha da personagem, que se caracteriza como o elemento trágico. Tal como num efeito dominó, as personagens, ao desobedecerem as leis do universo, cometem sérios erros, causam o caos e se afundam no lamaçal de sua própria derrota. O que outrora era alegria, acaba se tornando dor e sofrimento. Por fim, o herói trágico só percebe que errou depois de um

---

<sup>29</sup> “In the Shakespearean world every man is individualized, compounded of many humors, richly endowed with unsuspected qualities which are unmasked by the intervention of circumstance.” (LEVIN, 1974, p. 23).

<sup>30</sup> “The protagonist is not only the leading character, but (as derivation of the word *agon* suggests) he is engaged in an *agon* or conflict. His conflict is not simply with recognizable antagonists, but with an inner self on the one hand and with the outermost forces that shape events on the other.” (LEVIN, 1974, p. 21, grifos do autor).

<sup>31</sup> “[...] practically no trace of fatalism in its more primitive, crude and obvious forms. Nothing, again, makes us think of the actions and sufferings of the persons as somehow arbitrarily fixed beforehand without regard to their feelings, thoughts and resolutions.” (BRADLEY, 1937, p. 29).

<sup>32</sup> “These actions beget others, and these others beget others again, until this series of inter-connected deeds leads by an apparently inevitable sequence to a catastrophe.” (BRADLEY, 1937, p. 11).

longo período de sofrimento. Nas palavras de Bradley (1937, p. 31), “A catástrofe é, desse modo, o retorno dessa ação na cabeça do agente.”<sup>33</sup> O reconhecimento de seus atos culmina na morte que, muitas vezes, vem como redenção: a personagem aprende a lição, mas morre como um sinal de salvação e purificação de seus atos. É neste momento que ocorre a catarse, ou seja, a purificação da personagem diante de seus “feitos”, que é um elemento característico tanto da tragédia grega quanto da shakesperiana.

Para enriquecer o estudo, menciona-se Tom McALindon (2002 p. 03) que reitera que:

[...] a queda do herói envolve uma auto-traição ou perda de identidade que constitui um colapso no equilíbrio de uma natureza ricamente dotada, em que o sentimento é tão poderoso que nunca está longe do ponto de excesso destrutivo. É esta natureza que dá origem à noção de que o que faz os protagonistas trágicos é também o que os destrói [...].<sup>34</sup> (McALINDON, 2002, p. 9).

A próxima seção teórica especifica um pouco mais sobre o percurso deste grande autor e traz um pouco sobre o que a fortuna crítica levanta sobre a obra *Rei Lear*.

## 1.2 O PERCURSO CRIATIVO E LITERÁRIO DE SHAKESPEARE NA CONSTRUÇÃO DA PEÇA TEATRAL *REI LEAR*

William Shakespeare (1564-1616), dramaturgo e poeta do fim do século XVI e início do século XVII, nasceu na Inglaterra, na cidade de Stratford-upon-Avon e teve a maior parte de sua vida compreendida em um período que ficou conhecido como a Era Elisabetana, devido ao fato de que a Rainha Elizabeth, filha de Henrique VIII, tinha a posse do reino. O autor foi um grande sujeito da Literatura de Língua Inglesa cuja obra, de acordo com Marlene Soares dos Santos (2008), divide-se em poesia lírica,

<sup>33</sup> “The catastrophe is, in the main, the return of this action on the head of the agent.” (BRADLEY, 1937, p. 31).

<sup>34</sup> “[...] the hero’s fall involves a self-betrayal or loss of identity which constitutes a breakdown in the balance of a richly endowed nature, one in which feeling is so powerful that it is never far from the point of destructive excess. It is this nature which gives rise to the notion that what makes the tragic protagonists great is also what destroys them [...].” (McALINDON, 2002, p. 9).

composta por 154 sonetos e o poema *The Phoenix and the Turtle*, poesia narrativa e poesia dramática que compreende as bastante conhecidas peças históricas, comédias e tragédias, bem como as tragicomédias ou romances.

Segundo Santos (2008) além de suas obras memoráveis, Shakespeare contribuiu para a formação da Língua Inglesa cunhando novos termos que ainda são utilizados nos dias de hoje, pois no momento em que escreveu sua obra a Língua Inglesa apresentava um caráter flexível, passivo de mudanças. Livre de convenções linguísticas, “[...] Shakespeare não só se tornou possuidor do maior vocabulário entre todos os escritores ingleses, como também inventou palavras, expressões e frases que atravessaram séculos, e permaneceram no inglês contemporâneo.” (SANTOS, 2008, p. 170).

De acordo com Caetano Waldrigues Galindo (2008), parte desta plasticidade da Língua Inglesa, pertencente à época de Shakespeare, deriva do fato de que depois do período do *Middle English*, que estendeu-se até aproximadamente 1500 d.C. a língua já não era mais “[...] um instrumento acanhado, que precisasse ser *domesticado* para virar literatura.” (p. 87, grifo do autor).

Para complementar a afirmação de Galindo, menciona-se a seguinte afirmação de Levin (1974):

Ao navegar pelo *Oxford English Dictionary*, ficamos impressionados com o número de citações que indicam Shakespeare como o primeiro usuário de uma determinada palavra. Foi ele quem introduziu palavras tão comuns como *solitário* e *risível*, inventou vocábulos onomatopoéticos como *colisão*, emprestou de seus cognatos clássicos *monumento* e *aéreo* - sem mencionar o *crítico* e o *pedante*, sem os quais seus alunos ficariam perplexos.<sup>35</sup> (p. 11, grifos do autor).

De acordo com Santos (2008), Shakespeare viveu em uma época propícia para o desenvolvimento de sua obra dramática, já que em Londres efervescia a arte, a literatura e principalmente o teatro. Tal fato se dá devido à um período de prosperidade na Inglaterra, e principalmente em Londres, que já se estabelecia como uma das maiores cidades da Europa, promovido principalmente pelo bom reinado da rainha Elizabeth.

---

<sup>35</sup> “In browsing through the *Oxford English Dictionary*, one is struck by the number of quotations indicating Shakespeare as the first user of a given word. It was he who introduced such ordinary words as *lonely* and *laughable*, invented such onomatopoeic vocables as *bump*, borrow from their classical cognates *monumental* and *aerial* – not to mention *critic* and *pedant*, without which his students would be at a loss.” (LEVIN, 1974, p. 11, grifos do autor).

Salienta-se que, de acordo com Leão e Santos (2008), a evolução artística de Shakespeare é perceptível em toda a sua obra, sendo que muitas vezes foi conhecido tanto como poeta quanto como dramaturgo, o que é extraordinário. O uso constante de figuras de linguagem, principalmente metáforas e ironias, torna sua obra comparável ao mais refinado tecido: fio a fio, ele constrói imagens, que podem passar despercebidas aos mais desatentos, mas que enobrecem sua produção artística e literária com significados que aparentemente são simples colocações. É o que reitera Levin (1974, p. 11) quando declara que: “Shakespeare era mais que um mestre em colocar a palavra apropriada no lugar apropriado; ele poderia inspirar alguns de seus personagens mais monótonos com um dom para colocar a palavra imprópria no lugar apropriado.”<sup>36</sup>

Heliodora (2001) reitera que *Rei Lear* é a prova desta evolução pela qual passou o Bardo. Segundo ela, ao adentrar no trágico, sua poesia deixa de ser massivamente poética e toma tons cada vez mais concretos da poesia dramática. Suas figuras de linguagem tornam-se cada vez mais complexas, profundas e sutis. Ele substitui, por exemplo, a símile e a comparação pela metáfora, figura de linguagem que permite a criação de imagens significativas em seus enredos: “[...] abrindo mão de comentários explícitos a respeito de determinadas ações, Shakespeare adota o hábito de oferecer ao espectador, em uma linguagem compacta mas densa de implicações e evocações [...]” (HELIODORA, 2001, p. 116).

É perceptível, como também reitera Galindo (2008), que Shakespeare se utilizava de poucas palavras para sugerir o que muitas vezes densos parágrafos não conseguiriam. Por meio de sutis piadas, trocadilhos, neologismos e de outros detalhes em sua escrita, um mundo de profundas e complexas significações e de imagens se abre.

Tão importante é a sua contribuição para a literatura que se faz possível afirmar que, “Além de traduzidas e representadas, suas peças são adaptadas e apropriadas, transformadas em contos e romances, reinventadas de acordo com o país e a cultura que as adota, e recriadas por sucessivas gerações à sua imagem e semelhança [...]”, (LEÃO; SANTOS, 2008, p. 14), o que contribui para a universalidade

---

<sup>36</sup> “Shakespeare was more than a master at putting the proper word in the proper place; he could inspire some of his slower-witted characters with a gift for putting the improper word in the proper place.” (LEVIN, 1974, p. 11).

do autor e o torna uma inesgotável fonte de inspiração para seus sucessores, além de evidenciarem a atemporalidade dos temas abordados por ele.

Sua importância era tamanha que no século XVIII:

[...] Samuel Johnson (1709-1784) escrevia um prólogo para a inauguração do teatro Drury Lane (1747), em que ele se referia ao “imortal Shakespeare”. Daí em diante, “o cisne do Avon”, ou “o homem de Stratford”, ou, ainda, “o Bardo” atravessou as barreiras do tempo e as fronteiras de lugar, e já na era vitoriana, Walter Savage Landor (1775-1864) dedicava um poema a Robert Browning (1812-1889) em que dizia: “Shakespeare não é apenas o nosso poeta, mas o do mundo”. (LEÃO; SANTOS, 2008, p. 14, grifos das autoras).

Shakespeare é indubitavelmente original em suas produções, apesar do fato de ter se inspirado em histórias e enredos já conhecidos para escrever suas peças e até mesmo seus sonetos. Tal fato não é motivo para descrédito visto que, ao se apropriar desses enredos, Shakespeare fez maravilhas como nenhum outro autor havia feito até então. A própria “[...] história de Lear, datada do século XII, já era conhecida dos elisabetanos, pois pertencia ao passado mítico da Inglaterra.” (SANTOS, 2008, p. 201). Até mesmos os nomes utilizados na tragédia são inspirados nos já existentes. A autora ainda cita que provavelmente Shakespeare deve ter entrado em contato com a história:

[...] através das crônicas de Holinshed e dos contos do livro *A Mirror for Magistrates*, mas a sua fonte mais importante parece ter sido *The True Chronicle History of King Leir and his Three Daughters (A verdadeira história e crônica do Rei Leir e suas três filhas)* uma peça publicada em 1605 [...].<sup>37</sup> (SANTOS, 2008, p. 201).

A escolha desta peça em específico para a análise neste trabalho advém do fato de que *Rei Lear*, em concordância com o que afirma Heliodora (2014), configura-se como a única tragédia de Shakespeare a apresentar dois enredos paralelos que

---

<sup>37</sup> “The basic story was well known. Originally a folk tale in which a daughter tells her father she loves him as much as salt and dissipates his anger by demonstrating that this means he is essential to her, it made its first literary appearance in the twelfth-century *History of Geoffrey of Monmouth*. Sixteenth-century interest in British history gave it wider circulation, and it is told by John Higgins in the 1574 edition of *A Mirror for Magistrates*, by Warner in *Albion’s England* (1586), by Holinshed (1577), and by Spenser in *The Faerie Queene*, Bk. II (1590). The probability is that Shakespeare knew all of these.” (KERMODE, 1974, p. 1250).

“A história básica era bem conhecida. Originalmente um conto popular em que uma filha diz a seu pai que ela o ama tanto quanto o sal e dissipa a raiva dele demonstrando que isso significa que ele é essencial para ela, fez sua primeira aparição literária na *História de Geoffrey de Monmouth* do século XII. O interesse da história britânica no século XVI deu-lhe maior circulação, e John Higgins conta na edição de 1574 de *A Mirror for Magistrates*, por Warner in *Albion’s England* (1586), por Holinshed (1577) e por Spenser em *The Faerie Queene*, Bk. II (1590). A probabilidade é que Shakespeare soubesse tudo isso.” (KERMODE, 1974, p. 1250).



tratam basicamente do mesmo assunto: o desrespeito às leis naturais e às relações familiares, o desconhecimento, por parte dos pais, dos filhos que têm embaixo de seu próprio teto e a falta de consideração dos filhos em relação aos seus progenitores, a cegueira, a ganância e a vaidade.

Harold Bloom (1998) complementa esse raciocínio ao afirmar que “O duplo enredo de *Rei Lear* concede ainda mais complexidade para aquilo que já seria altamente exigente em termos emocionais e sentimentais das peças de Shakespeare [...]”<sup>38</sup> (BLOOM, 1998, p. 505). Ainda ressaltamos que Bradley (1937) apresenta *Rei Lear* como umas das grandes tragédias de Shakespeare, junto a *Othello*, *Hamlet* e *Macbeth*, pois foi escrita em sua época de maturidade artística. No entanto, ele adverte que “[...] esta tragédia é certamente a menos popular das famosas quatro. O ‘leitor em geral’ a lê menos frequentemente do que as outras, e, embora reconheça sua grandeza, as vezes fala dela com certa aversão.”<sup>39</sup> (BRADLEY, 1937, p. 243, grifo do autor). O que contribui para esse desconhecimento da peça é o fato de que “É também a menos frequentemente apresentada no palco, e a menos bem sucedida lá.”<sup>40</sup> (BRADLEY, 1937, p. 243).

Fato comum a muitos autores, conforme o tempo passou, Shakespeare adquiriu experiência e conseqüentemente sua produção artística evoluiu. Considerada por muitos autores, de acordo com Santos (2008), como a obra prima de Shakespeare e pertencente à sua fase mais madura, descrita por Heliodora (2001) como uma obra de amplitude e dimensões monumentais, *Rei Lear* ainda é uma obra que muito tem a oferecer.

No que tange à sua construção, pode-se afirmar que *Rei Lear* foi escrita especificamente para ser apresentada em palcos do teatro elisabetano. Heliodora (2008b) afirma que a forma do teatro elisabetano difere-se de tudo o que se conhecia em questões de cenário e espaço, anteriores a ele.

Depois que o teatro deixou de ser um meio de catequização visual utilizado pela Igreja Católica, desde a Idade Média, com o objetivo de atingir o maior número possível de pessoas, o que era bem difícil devido ao fato da heterogeneidade que

---

<sup>38</sup> “The double plot of King Lear adds considerable complexity to what would already be the most emotionally demanding of Shakespeare’s plays [...]” (BLOOM, 1998, p. 505).

<sup>39</sup> “[...] this tragedy is certainly the least popular of the famous four. The ‘general reader’ reads it less often than the others, and, though he acknowledges its greatness, he will sometimes speak of it with a certain distaste.” (BRADLEY, 1937, p. 243).

<sup>40</sup> “It is also the least often presented on the stage, and the least successful there.” (BRADLEY, 1937, p. 243).

assumiu a Língua Inglesa ocasionado pela invasão normanda<sup>41</sup>, e tendo os artesãos, que antes participavam como atores nessas apresentações religiosas, desistido de suas atividades laborais para se dedicar exclusivamente à arte do teatro, tudo mudou.

O que era apresentado no teatro devia ser atrativo para conquistar o público, ou seja, era mantido no palco apenas o que obtivesse êxito e agradasse, e, como não se encenava mais nas igrejas, foi necessário um local específico para as encenações. Então, “[...] eles aproveitaram, da tradição dos “ciclos” religiosos, o uso das carroças [...] que serviam de palco, passando a usá-las também como transporte e camarim, quando não de abrigo.” (HELIODORA, 2008b, p. 65, grifo da autora).

Com o passar do tempo, e com o aumento do interesse pela atração teatral, os pátios das hospedarias, por serem cercados e possuírem um único portão para entrada e saída, começaram a ser usados como local de apresentação, devido ao fato de que facilitavam a cobrança de ingressos, necessários para o sustento dos atores, assim como patrocínio de que ainda eram dependentes na época. O primeiro prédio na Inglaterra, destinado exclusivamente para a apresentação teatral, de acordo com Heliadora (2008b) foi construído em 1576 pelo ex-carpinteiro James Burbage (1531-1597)<sup>42</sup>. Após isso, houve uma explosão de criação de novos teatros, pois assistir a uma peça tornou-se parte da vida social dos ingleses.

Ainda segundo a autora, tal acontecimento foi crucial para o desenvolvimento do teatro elisabetano para o qual escreveu Shakespeare. A facilidade com que as personagens podiam entrar e sair do palco permitia ao escritor uma liberdade criativa maior, apesar do espaço cênico ainda ser neutro e não existirem muitos aparatos que auxiliassem na construção do espaço e do contexto da cena.

Mais especificamente, o teatro elisabetano constituía-se de:

---

<sup>41</sup> “A invasão normanda, em 1066, introduzira o francês como língua oficial e dera motivo ao aparecimento do inglês medieval, que seria o instrumento da verdadeira popularização dessa dramaturgia, anteriormente apresentada dentro das igrejas e em latim.” (HELIODORA, 2001, p. 3).

<sup>42</sup> “Ao construir em 1576 o “Theatre” (não havendo outro, esse nome bastava), Burbage introduziu algumas alterações cruciais para o desenvolvimento do teatro elisabetano: o espaço cênico propriamente dito foi bastante ampliado e parcialmente protegido por um telhado; na estrutura do prédio em si, por trás do espaço antes ocupado pelas carroças, foi criado um novo espaço, que veio a ser chamado de “palco interior”, com uma porta a cada lado e camarins; o resto do quadrilátero abrigava dois a três níveis de arquibancadas, onde pagavam mais caro os que preferiam sentar-se durante o espetáculo, ao invés de permanecerem em pé em torno do palco, como acontecia nas antigas hospedarias; para não desperdiçar espaço, acima do palco interior havia outro espaço igual, chamado palco superior; e, em outro nível, ainda acima, ficava o espaço para músicos. A forma foi mais do que bem sucedida, e um ano depois já havia sido construído outro teatro, o “Curtain” (1577).” (HELIODORA, 2008, p. 67, grifos da autora).

[...] um palco exterior projetado para o meio do *pit*, configurando-se como uma espécie de arena de três lados; um palco interior, que com toda a probabilidade podia ser separado do exterior por cortinas quando não fosse usado ou quando era necessário preparar alguma surpresa, mas que servia para ambientes mais intimistas ou que exigissem a presença de algum dos elementos concretos que constavam no leque de convenções cênicas da época: um trono para uma corte, uma cama para o quarto de Julieta, uma cruz para uma igreja ou túmulo etc. No palco superior também podia haver intimidade, porém serviria igualmente para o balcão da Julieta ou as muralhas de Harfleur, em *Henrique V*. A flexibilidade do espaço elisabetano é enriquecida pela possibilidade do uso simultâneo de duas das três áreas principais, e pelo fato de todas elas terem pelo menos duas entradas, isso sem falar do alçapão no piso do palco, que serve para a cova onde é enterrada Ofélia e dentro da qual lutam Hamlet e Laertes na hora do enterro, bem como pelos alçapões no teto, também chamado de “céu” de onde podiam descer deuses, aparições etc. (HELIODORA, 2001, p. 188-189, grifos da autora).

Apesar de todos estes avanços, o teatro ainda dependia muito dos diálogos das personagens para desenvolver-se: não existindo telões ou outros elementos gráficos e tecnológicos que mostrassem a mudança de locais, ou do dia para a noite, ou uma chuva ou tempestade, eram as personagens que introduziam estas condições por meio de sua fala. Shakespeare, ainda segundo Heliodora (2001), após receber um generoso patrocínio, conseguiu entrar como sócio na famosa corporação teatral da época “Lord Chamberlain” o que o permitiu sustentar-se com o seu trabalho de dramaturgo e poeta, sem depender tanto de patrocínio como seus antecessores.

De todas as obras de Shakespeare, Heliodora (2001) afirma que *Rei Lear* é a que mais sofreu com críticas que afirmavam até mesmo ser impossível de encená-la. Porém, ela atenta ao fato de que, como não se pode colocar um camelo no buraco de uma agulha, também não é possível querer encenar uma peça da magnitude de *Rei Lear* em qualquer teatro que não aquele para o qual foi criada.

Muito basicamente, *Rei Lear* trata de Lear, um Rei da Bretanha, que, cansado pelo peso dos anos e das responsabilidades, resolve dividir seu reino entre suas três filhas e tomar como critério para a divisão declarações públicas de amor de suas herdeiras. O que acontece a seguir tem caráter definitivo: as duas filhas mais velhas, Regana e Goneril, não medem esforços em bajular o pai com falsas declarações de amor, já a caçula Cordélia, verdadeira e incapaz de concessões, declara que ama ao pai da forma com que lhe é dever, sem exageros ou seja, exatamente como um filho ama um pai (e ela comprova isso no final, ao receber o pai quando este já estava desprovido de tudo, até mesmo de um lar). Lear, submerso em sua vaidade e prepotência de anos de mando sem qualquer forma de contestação, sente-se ofendido

pela caçula e resolve deserdá-la, entregando-a como “esmola” ao Rei da França, um de seus pretendentes.

Em paralelo, existe a trama de Gloucester, Conde de Gloucester, que prefere dar mais atenção às armações de seu filho bastardo Edmundo contra seu filho legítimo Edgar, acreditando cegamente em tudo o que ele diz, sem nem sequer procurar verificar os fatos, acabando também por deserdar e até condenar à morte Edgar.

O que ambos os enredos têm em comum é que os dois pais, imersos em seus egos e presunções, não percebem que atiraram em seus próprios pés ao deserdar os filhos que realmente os amavam e ficar do lado dos dissimulados e perniciosos que apenas almejavam suas posses e poder.

Resultado: Lear acaba ficando sem nem mesmo ter onde morar, pois as suas duas filhas o tratam mal e o abandonam como um indigente depois de já terem conseguido o que queriam, e Gloucester, por sua vez, acaba com os olhos arrancados por ordem de seu próprio filho Edmundo. Enquanto isso, Cordélia e Edgar, leais e filhos que fazem jus a essa denominação, não medem esforços para salvar, ou ao menos diminuir os pesares de seus pais, causados pelos transgressores da ordem natural.

Mas, como na tragédia shakespeariana e “Em *Rei Lear* não há concessões à justiça poética: os maus são castigados, e os bons, também [...]” (SANTOS, 2008, p. 202), tanto Lear quanto Gloucester acabam mortos, assim como Cordélia, que ao ser capturada à mando de Edmundo, é enforcada na prisão.

Existe muito mais a ser dito sobre a peça e sobre as outras personagens que a compõem. O Bobo, por exemplo, fiel companheiro de Lear, que por meio de tiradas sarcásticas e piadas de humor negro não o deixa esquecer do erro que cometeu ao dar o poder na mãos dos que não o mereciam e principalmente por ter sido tão injusto com a mais justa de todas as suas filhas: a que era incapaz de falar sem sentir, assim como Kent, fiel servidor de Lear que se disfarça para poder continuar a seu lado após ter sido banido, pelo Rei, por defender Cordélia, entre várias outras coisas que, devido ao objetivo do trabalho, e à extensão cabível a este, serão omitidos ou apresentados de forma mais elaborada no momento da análise.

No que tange à temática, reitera-se que a peça é de tamanha densidade em muitos aspectos: relações familiares, relações de poder, de caráter, de lealdade, de ambição e de vaidade. E também tem a questão política (os laços e rivalidades e até rupturas) entre diferentes países que podem ser vistas por intermédio da relação de

Cordélia com o Duque da França e com o fato de que ela, ao ser deserdada, viaja para a França.

Analisa-se, tendo como base o que Heliodora (2014) defende em diversos momentos, que o erro de Lear não foi querer dividir o reino entre suas herdeiras, mas sim tomar como critério para esta divisão bajulações e lisonjas e ainda deserdar a caçula por não ter a língua venenosa e dissimulada como as irmãs, violando a lei natural de ordem das relações familiares. Outra lei infligida por ele é a de querer, após ter abdicado, ainda possuir plenos poderes de rei e desfrutar de tal título, sem ter nenhuma obrigação quanto ao cargo. Shakespeare deixa claro, em consonância com a autora citada no início do parágrafo, que o bom governante é aquele que abdica de seus interesses em favor de seu povo, já o mau governante é aquele que usa seu poder para benefício próprio e ainda mais o que quer desfrutar dos privilégios de sua condição superior sem se preocupar com as obrigações que advém dessa posição.

É possível analisar, com fundamentação no que diz Heliodora (2001), que apesar de Lear ter se equivocado em sua decisão de tomar a bajulação como critério e de deserdar Cordélia por não a fazer da forma como ele desejava, sua reação pode ter sido tão explosiva pois, afinal, seu objetivo era o de dar a parte mais opulenta do reino para a caçula. Tal atitude se justifica pelo fato de que era com ela que ele pretendia passar o resto de seus dias, usufruindo ainda de boa parte de sua fortuna e de seu poder, porém exonerado de obrigações. Assim, utilizaria a bajulação dela, aguardada com a expectativa de que fosse a mais extraordinária, como pretexto para a divisão desigual.

Outra temática muito abordada na obra, citada tanto por Bloom (1998) quanto por Heliodora (2001), bem como verificada pelas autoras deste trabalho, é a questão do amor. Segundo eles, a mais dura lição sobre a verdadeira natureza do amor é vivenciada por Lear: “Toda a tragédia do *Rei Lear* vai girar em torno do estabelecimento do que serão nos relacionamentos humanos as medidas justas, adequadas segundo os ditames da natureza e da organização social.” (HELIODORA, 2001, p. 52). A autora continua dizendo que a tragédia toda é uma metáfora sobre os níveis de afeto “[...] que determinam o equilíbrio na família, no Estado e na natureza [...]” (HELIODORA, 2001, p. 53).

De acordo com Heliodora (2001, p. 74):

Na visão elisabetana, a Natureza era um vigário de Deus que governava um conjunto de hierarquias, por assim dizer, de três reinos: o cosmológico (que é o universo), o natural (que é dos objetos criados na terra) e o humano (que é o do homem na sociedade). Não só há paralelos bastante exatos entre eles, como são os três totalmente inter-relacionados.

Logo, existia uma hierarquia entre a natureza, o homem e os animais, e quem a desrespeitasse estava fadado a pagar por isso. Além dessa profunda ligação com a natureza, os astros e corpos celestes também eram constantes na vida dos ingleses da época elisabetana, não que Shakespeare acreditasse que os astros influenciavam nas tomadas de decisão das pessoas, mas tal temática é recorrente justamente pelo fato de ser algo cotidiano e pertencente ao seu público leitor.

Heliadora (2001) salienta que a principal cena da peça é a tempestade, momento em que Lear, por ser despejado e recusado pelas duas filhas que lhe restaram, fica sem abrigo durante uma terrível tormenta. A autora menciona que tal cena:

[...] é em si grande parábola de todo o processo de aprendizado pelo sofrimento por que devem passar Lear e, em memorável paralelo, Gloucester, que também não soube avaliar bem seus filhos. Na tempestade, todo o problema é exposto, porém só de forma oblíqua, seja pelo próprio cataclisma, seja pela loucura de Edgar, ou pelo falso julgamento das filhas cruéis [...]. A gramática dramática de Shakespeare, para poder chegar a monumentalidade dos significados de *Lear* [...]. (HELIODORA, 2001, p. 125-126).

Dentro desta peça em específico há a utilização das imagens de animais, defendida novamente por ambos os autores já citados anteriormente: Bradley (1937) reforça a ideia de hierarquia já apresentada, observando que Shakespeare compara algumas de suas personagens perniciosas à animais, por serem inferiores: Goneril pode ser comparada à: “víbora” (SHAKESPEARE, 1997, p. 62, Cena IV, Ato II), abutre (SHAKESPEARE, 1997, p. 61, Cena IV, Ato II), por sua tremenda ingratidão, bem como ela e Regana podem ser equiparadas à “Tigres” (SHAKESPEARE, 1997, p. 99, Cena II, Ato IV), por serem destemidas em suas vontades, e “raposas” (SHAKESPEARE, 1997, p. 85, Cena VI, Ato III), por serem tão traiçoeiras, entre tantas outras comparações realizadas pelo autor.

Desta forma,

[...] *Rei Lear* é a prova viva de que, a essa altura de sua carreira de autor, Shakespeare era senhor absoluto de todos os recursos, todas as convenções do palco e da dramaturgia do teatro elisabetano; e o quadro que ele desenha naquele espaço cênico neutro e flexível, concebido para o melhor exercício

da imaginação poética, é dos mais abrangentes, se não o mais abrangente, de todos os jamais criados no teatro universal. No *Lear*, não há Cláudio para ser antagonista, não há Iago para ser catalisador: o erro crítico de Lear é, por assim dizer, de exclusiva responsabilidade dele. (HELIODORA, 2001, p. 124-125).

No próximo capítulo, será realizada uma análise em que se especificarão estas e outras características da obra *Rei Lear*.

## 2. ANÁLISE DOS ELEMENTOS COMPONENTES ÀS TRAGÉDIAS GREGA E SHAKESPEARIANA POR INTERMÉDIO DOS ENREDOS PARALELOS DA PEÇA *REI LEAR*

Indubitavelmente, *Rei Lear* é uma daquelas obras literárias que faz o leitor perder o chão, duvidar e questionar sobre o mundo em que vive e sobre os sujeitos que o cercam. A seguinte análise busca verificar marcas da tragédia grega que remanesceram nesta obra de Shakespeare, bem como ilustrar o que os enredos de Lear e Gloucester têm em comum em questões de temáticas e acontecimentos, assim como elucidar em que momentos se encontram os elementos característicos da tragédia shakespeariana nesta peça em particular e o que esta traz de significativo para o contexto da vida moderna.

Para que tal análise fosse possível foi selecionada, para leitura e trabalho, a peça *O Rei Lear* (1997) com tradução de Millôr Fernandes e publicação pela editora L&PM pelo fato de o tradutor ser um dos mais renomados em sua área no Brasil e também porque a leitura em língua portuguesa se encontra como a mais acessível no presente momento.

Iniciando a verificação, é possível afirmar que o teatro é uma das mais antigas e mais belas formas de expressão artística praticada pelo ser humano. No que tange à tragédia grega, mencionou-se na fundamentação teórica, anteriormente disposta, o grande filósofo Aristóteles. Conforme exposto, Aristóteles dá grande ênfase à ação, dizendo que o próprio gênero tragédia trata da representação de ações por meio de personagens.

A principal distinção entre os elementos apontados por Aristóteles como componentes da tragédia e a tragédia shakespeariana em estudo é a questão do coro. Verifica-se, no seguinte excerto da Cena IV, Ato I, que em *Rei Lear* não há a presença deste e que as personagens que a encenam possuem voz ativa, bem como falam em primeira pessoa, o que é uma marca da presença do “eu personagem”, que age e que fala por si, e não de personagens que têm sua história narrada por outrem:

**BOBO:** Eu gostaria de entender que espécie de parentesco existe entre ti e tuas filhas; elas ameaçam me espancar porque digo a verdade; tu mandas me açoitar porque minto; e algumas vezes apanho por não falar nada; eu queria ser qualquer outra coisa, menos Bobo, menos também ser tu, tiozinho. Repartiste teu juízo à esquerda e à direita e acabaste ficando sem nada no



centro; olha aí uma das partes. (*Entra Goneril.*) (SHAKESPEARE, 1997, p. 33).

Além disso, outra análise possível é que *Rei Lear*, assim como a tragédia grega de valor descrita por Aristóteles, é a representação de uma ação grave, completa e bem fechada, que não se preocupa em ser grande de extensão mas sim, grande em significação, trazendo ações que causam pena e temor, por intermédio das quais qualquer ser humano pode ver a seus semelhantes, e, por que não, a si mesmo.

No que tange à linguagem pertencente a uma tragédia, Aristóteles salienta que esta deveria ser exornada, ou seja, marcada pelo ritmo, pela melodia e pelo canto. Em *Rei Lear*, percebe-se que, apesar da não existência do coro, ainda há reminiscências dessa tradição na inserção da musicalidade na tragédia. Tal afirmação confirma-se ao se analisar algumas das falas da personagem Bobo, que quando não em prosa, são cantadas e rimadas. Tal ocorrência pode ser verificada na Cena IV, Ato I:

**BOBO:** [...] Titio, me dá um ovo que eu te dou duas coroas.

**LEAR:** Que duas coroas são essas?

**BOBO:** Eis aqui, as duas cascas vazias,  
Depois que parti o ovo ao meio  
E comi o seu recheio.

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. Ao dizer isto eu não falo como Bobo, mas se alguém perceber isso deve ser chicoteado como um bobo.

Os bobos perdem o emprego  
Pois os sábios vieram em bando  
E como não têm juízo  
Vivem nos macaqueando.

**LEAR:** Desde quando te encheste de canções, patife?

**BOBO:** Adquiri o hábito no dia em que transformaste tuas filhas em tuas mães; arriaste os calções e deste a elas a vara de marmelo. (*Canta*)

E aí elas choraram de súbita alegria  
E eu me pus a cantar só de tristeza  
Vendo o rei cabra-cega em correria  
Mais um Bobo entre bobos sem defesa. [...].

(SHAKESPEARE, 1997, p. 32-33).

Observa-se, que além da musicalidade e ritmo, as falas do Bobo são permeadas por sutis piadas, provérbios e trocadilhos que têm em seu fundo a verdade dura e triste que mostra pela qual está passando Lear. É como que se ele fosse uma consciência do herói, além de representar o cômico dentro da tragédia: por ser Bobo suas tiradas parecem brincadeiras aos olhos e ouvidos dos mais desatentos, quando na verdade são as mais sérias e necessárias verdades as quais o Rei precisava ouvir.

Ele é responsável por elucidar a Lear as consequências de suas ações, consequências essas que Lear não percebia ou se negava a perceber.

Um exemplo disso é a seguinte passagem da Cena IV, Ato I:

**BOBO:** Presta atenção, titio:  
 Mostra menos os teus bens  
 No que sabes não te expandas  
 Empresta menos do que tens  
 Cavalga mais do que andas  
 Ouve na justa medida  
 Só arrisca o que não importa  
 Larga amantes e bebida  
 Tranca bem a tua porta:  
 E terás em cada vintena  
 Mais que o dobro da dezena.  
 [...]

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

O insolente e o complacente  
 Surgem juntos de repente;  
 Um com roupas de demente;  
 O outro na sua frente.  
 (SHAKESPEARE, 1997, p. 31-32).

No que se refere, então, aos elementos de tragédia expostos por Aristóteles, fábula, caracteres, falas, idéias, espetáculo e canto, percebe-se que, apesar de mudanças na nomenclatura, todos eles permanecem, de uma forma ou de outra, na tragédia de Shakespeare. Em *Rei Lear*, analisa-se que a fábula seria a história em que circunda a peça, ou seja, a história de um rei que, ao repartir seu reino entre suas filhas, comete o erro de tomar por critério de divisão bajulações e demonstrações falsas de amor, e, por falta destes, deserda a filha caçula. Lear consegue enxergar somente a aparência e não a real substância escondida nas palavras de bajulação das filhas e não consegue perceber a verdade nas palavras “duras e objetivas” de Cordélia, devido ao fato da superficialidade e vaidade que lhes são características.

Em paralelo a esta fábula há o enredo de Gloucester que condena à morte um filho apenas pela difamação realizada pelo outro herdeiro. No que tange aos caracteres, estes seriam a conduta das personagens, determinada por suas ações, as quais também determinam a felicidade ou infortúnio destes: Regana e Goneril semeiam maldades e desrespeito durante toda a peça, agem de má fé e não respeitam nem ao pai nem a seus maridos. Logo, sendo más de caráter e perniciosas em seus argumentos, não terminam na felicidade e na fortuna.

Dando continuidade, o diálogo seria a característica que indica a presença de um narrador no modo dramático, no qual existem falas marcadas para cada personagem, em que revelam seus pensamentos e atitudes, e não um narrador onisciente que fala por eles, como já mostrado na fala do Bobo anteriormente. Sobre as idéias, analisa-se que em Shakespeare estas seriam os argumentos utilizados pelas personagens para defender o que acreditavam, toma-se por exemplo a seguinte fala de Goneril da Cena IV, Ato I:

**GONERIL:** Esse homem foi bem aconselhado – cem cavaleiros! Não é sábio nem seguro deixa-lo manter cem cavaleiros armados e adestrados; sim, ao menor desvario, à menor intriga, capricho, queixa ou antipatia, ele pode muito bem defender sua senilidade com essas forças e dispor de nossas vidas à vontade. [...]. (SHAKESPEARE, 1997, p. 38).

Neste excerto, a filha de Lear está argumentando e justificando a sua ação de diminuir o séquito de seu pai, dizendo que a permanência dos cavaleiros ao lado do Rei poderia, futuramente, representar uma ameaça ao seu poder de rainha. O espetáculo seria em Shakespeare a forma como a peça é organizada, o cenário, a movimentação das personagens (entrada e saída), e por fim existe o canto, que já foi abordado anteriormente.

Aristóteles defende que as pessoas são bem ou mal sucedidas conforme as coisas que falam e conforme sua conduta. O que acontece em *Rei Lear* com Cordélia pode ser relacionado com tal afirmação. A caçula, por ter uma conduta verdadeira e por acreditar ser dever do filho amar aos pais, apresenta argumentos que comprovam as suas crenças e é por causa do que ela fala, ou melhor, não fala, que ela passa a ser considerada uma filha indigna por parte do pai, cego de vaidade, e por outro lado, passa a ser admirada pelo Rei da França, que consegue enxergar além das aparências e percebe o seu real valor e o seu nobre caráter. Tal acontecimento verifica-se na Cena I, Ato I:

**CORDÉLIA:** Suplico apenas à Vossa Majestade, por me faltar a arte pérfida e oleosa de falar sem sentir – pois o que eu sinto eu faço sem falar –, suplico que proclame não ter sido a mácula de um vício, nem um assassinato, um ato infamante, ação despudorada ou passo desonroso o que me fez perder sua graça e favor; mas exatamente a falta daquilo que me torna mais rica – um olhar de permanente adulação e uma língua que me orgulho de não ter, embora não tê-la me haja feito perder o seu afeto.

**LEAR:** Melhor que não tivesses nascido do que me seres tão desagradável.

**FRANÇA:** Mas então é só isso? Uma relutância natural que tantas vezes torna imprecisa uma promessa que se faz? Meu senhor de Borgonha, que diz o senhor a esta jovem? Amor não é amor quando se mistura com interesses

estranhos ao fundamental. Ainda a pretende? Ela em si mesma já é um dote. (SHAKESPEARE, 1997, p. 15).

É por meio das ações de Cordélia e das demais personagens, que se faz possível outra comparação com Aristóteles. De acordo com ele, os meios de fascinação das tragédias, peripécias e reconhecimento, se dão por meio das ações que se desenvolvem compondo a fábula: não haveria tragédia se Cordélia não agisse dessa forma, foi por meio de suas idéias e de seu caráter, assim como por meio das convicções e do caráter de Lear que a tragédia desenvolveu-se. Ainda verifica-se que todas as peripécias contidas na peça são consequências de ações das variadas personagens que a compõem, e que só após o desenvolvimento da fábula e do sofrimento passado por Lear, resultado de suas ações tomadas por impulso, é que há o reconhecimento de seus erros.

O patético, grande sofrimento e/ou destruição, se configura como outra causa natural das ações, apresenta-se na peça de Lear em diferenciados momentos. Em verdade, reitera-se que a partir do conflito, que se dá com a exclusão de Cordélia do seio familiar, no momento da partilha do reino, a maioria do que se segue é marcado por sofrimento e destruição. Porém, entre tantas coisas desagradáveis na peça, duas delas se destacam: a retirada dos olhos de Gloucester, ação ordenada pelo seu próprio filho Edmundo e também o enforcamento de Cordélia por ordem do mesmo vilão.

Outra análise possível de ser realizada diz respeito às crueldades, armações e traições presentes nas tragédias. Estando de acordo com o estabelecido por Aristóteles, em *Rei Lear* a traição ocorre em um dos espaços menos esperados: o seio familiar. As armações e crueldades são orquestradas por filhos que têm como alvo os próprios pais, e não entre pessoas indiferentes, o que, de acordo com o autor, é fundamental para que se crie o sentimento de pena e de catarse.

No que tange à história contada pela peça, verifica-se que, como apontava Aristóteles para a tragédia grega, Shakespeare também se preocupa com a verossimilhança na construção de suas tragédias. Nada dentro da peça é absurdo, inconvincente ou não crível. A peça causa temor e pena justamente pela sua qualidade de possível e por ser tratar de uma temática atemporal. A pena dá-se em virtude de pessoas que não merecem sofrerem tamanha punição, mas mesmo assim sofrem-na, e o temor advém do fato de que semelhantes acontecimentos parecem tão absurdos mas estão tão próximos e possíveis de todos os seres humanos, que

causam identificação. Mesmo passados séculos após a publicação da peça, o abandono dos pais na velhice ainda é assunto recorrente nos dias de hoje, o que ressalta a contribuição e a importância da obra shakespeariana na atualidade.

Na sequência, verifica-se que a tragédia de Shakespeare, conhecida mundialmente como tragédia shakespeariana, é autêntica e vem sendo discutida como área de sua obra que possui maior destaque e renome. Isso se dá por diversos motivos, entre eles o fato de o autor basear-se em estruturas de tragédias que já existiam e enredos já conhecidos do público, remodelando tudo isso à sua maneira e criando algo muito maior do que já era conhecido até então, como é o caso da peça analisada em questão.

Em *Rei Lear* é possível comprovar tal apontamento. Shakespeare edificou sua tragédia bebendo de fontes antigas, como já analisado, e adequando-as de forma com que estas ficassem harmoniosas e coerentes com o que desejasse expressar. Consoante à Bradley (1937) verifica-se que, no que tange à divisão da peça, é possível verificar a divisão em três partes: exposição, conflito e catástrofe.

Referente à exposição, conforme já salientado por Bradley, esta acontece no primeiro ato e possibilita que o leitor formule uma primeira ideia a respeito do que se trata a obra. Em *Rei Lear*, na Cena I, Ato I, o leitor é apresentado à situação de divisão do reino que ocorrerá na sequência, bem como a condição de adúltero de Gloucester:

**KENT:** Pensei que o Rei preferisse o Duque de Albânia ao Duque de Cornualha.

**GLOUCESTER:** Também sempre pensamos assim, nós todos; **mas agora, na partilha do reino**, é impossível saber qual dos dois ele mais estima. A divisão está tão perfeita que aquele que escolher primeiro não terá maneira de escolher melhor.

**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 de pecado?**

**KENT:** Que importa o pecado quando o fruto é tão belo?

**GLOUCESTER:** Mas eu tenho um outro filho, nos critérios da lei, meu senhor. Mais velho do que este um ano e pouco; mais nem por isso mais amado. [...]. (SHAKESPEARE, 1997, p. 7-8, grifos nossos).

Esta passagem é carregada de informações. No primeiro grifo, verifica-se que é anunciado que uma partilha de reino será realizada entre dois duques igualmente estimados pelo Rei detentor de tal reino. Os duques são os esposos de Regana e

Goneril, respectivamente. Já no segundo grifo, é destacada a condição de homem transgressor da ordem familiar ao revelar-se que Gloucester possui um filho bastardo, concebido fora do casamento.

Dando continuidade à divisão da peça, ainda na Cena I, Ato I, surge o conflito, elemento fundamental sobre o qual a tragédia é calcada. O conflito em *Rei Lear* se dá quando o Rei, ao realizar a partilha de seu reino, tendo como critério bajulações e declarações de amor das filhas, ao receber um sonoro “nada” de sua filha caçula, fica furioso e insatisfeito e resolve a deserdar:

**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 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 posso 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 o 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 bom senhor.

**LEAR:** Tão jovem e tão dura?

**CORDÉLIA:** Tão jovem, meu senhor, e verdadeira.

**LEAR:** Pois se assim é, assim seja: tua verdade será então teu dote. [...] de hoje em diante, e para todo o sempre, te considero estranha a meu coração e a mim mesmo [...] não és mais minha filha. (SHAKESPEARE, 1997, p. 10-11).

Neste excerto fica claro que a vaidade e os anos de monarca autoritário sobressaem-se sobre a razão de Lear. O Rei, cego de alma e incapaz de bom julgamento, declina o amor da filha caçula por este não ser calcado em bajuladoras e falsas declarações de amor como fizeram as irmãs. Aqui, têm-se o surgimento e o desenvolvimento do conflito quando Cordélia recusa-se a bajular o pai em troca de sua herança, acontecimento que logo depois, resulta na crise, também conhecida como elemento trágico, que é o banimento de Cordélia do seio familiar.

A partir daí o conflito se desencadeará em uma série de acontecimentos trágicos que levarão ao declínio de Lear e, conseqüentemente, à catástrofe, o que

ficou conhecido como efeito dominó, pois a partir do momento em que a ordem natural do universo é quebrada, não há forças humanas capazes de controlá-la. *Rei Lear* é uma das únicas tragédias em que o acontecimento trágico se dá logo nas primeiras cenas. A peça já inicia "trágica", por assim dizer, ao passo que nas outras tragédias há momentos em que as personagens vivenciam o ápice dos bons momentos antes do declínio, como em *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Hamlet*, por exemplo. Ainda sobre o conflito, reitera-se que este teve como base o caráter verdadeiro de Cordélia de um lado e o caráter vaidoso de Lear de outro. Cordélia é incapaz de fazer concessões enquanto Lear não aceita ouvir senão aquilo que o agrada. Acostumado às bajulações concernentes a seu cargo de rei, sente-se ultrajado e ofendido ao ser respondido com sinceridade e não com pedantes elogios e falsas declarações. Tudo isso se agrava pelo fato de tal "desrespeito" e "desobediência" terem acontecido perante à corte, o que pôde ser interpretado como uma afronta pelo Rei.

Dando continuidade ao desenrolar do conflito, no fim do primeiro ato, bem como no segundo, terceiro, quarto e início do quinto, o leitor é direcionado a uma série de acontecimentos em que o herói percebe seu erro, sofre amargamente por isso e percebe que o único culpado por aquilo que está passando não é ninguém senão ele mesmo. Lear aprende, por meio da dor e do sofrimento, que é o próprio causador de sua derrota e de seus erros.

Em *Rei Lear*, não demora muito para que o Rei perceba o grande erro que cometeu ao deserdar a filha caçula e confiar tudo que era seu nas mãos de suas outras duas filhas que passam a tratá-lo com desdém, insultam-no, chamam-no de velho e de bobo e, sem piedade, abandonam o pai e o fazem viver os piores tormentos. Ainda na Cena IV, Ato I, Lear é contrariado por sua filha Goneril, que agora no poder, trata-o como uma criança que precisa ser orientada e monitorada como se não tivesse mais capacidade de bom julgamento e de controle daquilo que o pertence:

**GONERIL:** Essa zombaria, senhor, tem o mesmo sabor de muitas de suas últimas infantilidades. Suplico que procure entender o verdadeiro sentido de minhas intenções. Velho e venerável, o senhor deveria ser também sensato. Tem aqui, entre cavaleiros e escudeiros, uma centena de homens, tão desordeiros, debochados, corruptos e violentos, que esta corte, infeccionada pelos seus costumes, se transformou num caravã de devassos. O gozo e a luxúria fazem este palácio se parecer mais com uma taverna e um lupanar do que com uma habitação honrada. Essa desgraça exige remédio imediato. O senhor tem de se convencer a diminuir bastante esse seu séquito e providenciar para que os que ainda ficarem a seu serviço sejam homens que conheçam o senhor como a si próprios, capazes pois de honrar sua idade.

**LEAR:** Trevas e demônios! Selem os meus cavalos; reúnam minha gente. Bastarda desgraçada! – não te darei mais incômodos; tenho ainda uma filha. (SHAKESPEARE, 1997, p. 35).

O Rei recebe a ordem de diminuir consideravelmente seu séquito, o que para ele está fora de cogitação porque é a única coisa que o mantém, de certa forma, como um rei. Além disso, ele o criador e grande mestre de todo o reino, é acusado por sua própria filha de estar se portando de forma inaceitável e coercitiva a maus costumes. Sentindo-se desamparado e vítima de ingratidão filial, na Cena IV, Ato I, Lear resolve partir para os cuidados de sua outra filha Regana, novamente violando a ordem natural ao amaldiçoar sua, até então, própria filha Goneril:

**LEAR:** [...] Escuta, Natureza, escuta! Querida deusa, escuta: suspende tua intenção de tornar fecunda esta criatura. Enfia a esterilidade em suas entranhas; seca seu ventre, e que do seu corpo degradado não brote jamais um filho para honrá-la. Mas, se ainda assim conceber, nasça-lhe um filho cheio de fel, que sobreviva para ser o seu tormento perverso e monstruoso, que estampe de rugas seu rosto juvenil; escave canais em suas faces com as lágrimas candentes que a fará derramar; e retribua os seus sofrimentos com desprezo e escárnio para que ela saiba que mais doloroso do que o dente de uma cobra é ter um filho ingrato! Partamos, vamos. (*Sai.*) (SHAKESPEARE, 1997, p. 36-37).

Após deixar a casa de Goneril e partir para os braços de Regana, Lear tem, na Cena IV, Ato II, outra surpresa: a filha a quem buscava ajuda e pretendia denunciar o ultraje sofrido, não só já sabia de todo o acontecimento como compartilhava a opinião da irmã:

**REGANA:** Oh senhor, está velho; a natureza em seu corpo já atingiu o seu limite extremo; deveria deixar-se guiar e governar pelo discernimento de alguém capaz de compreender sua condição melhor que o senhor mesmo. Por isso eu lhe peço que retorne para junto da nossa irmã; e confesse que foi injusto para com ela. (SHAKESPEARE, 1997, p. 61).

Na mesma cena, ao negociar com Lear sua estadia ou não em seus aposentos, Regana continua apoiando sua irmã Goneril que chega no local de discussão neste exato momento. Lear, mais uma vez transgredir a ordem natural e a hierarquia das espécies: em sua duplamente posição de superior, sendo pai e rei, ele ajoelha-se perante a filha, para suplicar-lhe por ajuda. Ela, ao invés de acolher o pai de braços abertos, como seria seu dever de filha, dá a seguinte resposta às suas súplicas:

**REGANA:** Não é bem assim. Eu ainda não o esperava e não estou preparada para acomodá-lo de maneira digna. Dê ouvidos a minha irmã, senhor; pois



todos os que comparam a fúria do senhor com o bom senso dela só podem concluir que o senhor está velho [...]. (SHAKESPEARE, 1997, p. 64).

Não obstante, ainda na Cena IV, Ato II, Regana resolve diminuir ainda mais o séquito de Lear, o que o deixa realmente indignado e furioso. Ele não tem mais para onde ir e se sujeita a implorar a Goneril que o aceite de volta:

**LEAR:** Fiz de vocês minhas guardiãs, minhas tutoras; mas reservei o direito de conservar meu séquito. Por que devo agora ir à tua casa com vinte e cinco homens? Regana, foi o que disseste?

**REGANA:** Disse e repito, meu senhor. Nem um a mais.

**LEAR:** As criaturas perversas nos parecem agradáveis quando encontramos outras mais perversas; não ser o pior já é uma qualidade e merece elogio. (Para Goneril.) Vou contigo: teus cinquenta dobram os vinte e cinco; teu afeto é duas vezes o dela.

**GONERIL:** Escuta-me senhor – que necessidade o senhor tem de vinte e cinco? Ou dez? Ou cinco? Numa casa onde criados em número duas vezes maior estarão a seu dispor?

**REGANA:** Não necessita de um só. (SHAKESPEARE, 1997, p. 65).

É a partir deste momento que Lear percebe-se sozinho. Desamparado, sente um misto de emoções: raiva, arrependimento, fúria, como se seu coração pudesse explodir de tanta dor e agonia, diante de tamanha ingratidão e infortúnio. Aqui verifica-se que há o já explicitado reconhecimento de seus erros por parte do herói, que não tem ninguém para pôr a culpa da situação em que se encontra a não ser a si mesmo, mas o herói só percebe e admite seu erro após longo período de sofrimento e dor.

O que se segue destes acontecimentos é o momento mais icônico da peça: a tempestade, que acontece nas Cenas I, II, e IV do Ato III. Lear, sem ter para onde ir, fica desabrigado durante uma terrível tempestade acompanhado somente do Bobo (que não o abandonou em nenhum momento de sofrimento) e Kent, seu fiel escudeiro que mesmo tendo sido expulso do reino pelo Rei disfarça-se para acompanhá-lo em sua trajetória de abandono.

A cena da tempestade pode ser vista como um momento de expurgação: Lear quer tanto tirar de seu coração toda a dor, mágoa, angústia, sofrimento e arrependimento por ter feito tão mal suas escolhas, que a fúria da tempestade confunde-se com a sua própria fúria, como se uma estivesse a abraçar e a consolar a outra, de modo com que pudesse aliviar os seus pesares, o que percebe-se no seguinte trecho da Cena II, Ato III:

**LEAR:** Sopra, vento, até arrebentar tuas bochechas! Ruge, sopra! Cataratas e trombas do céu, jorrem torrentes até fazer submergir os campanários e afogar os galos de suas torres. Relâmpagos de enxofre, mais rápidos que o

pensamento, precursores dos raios que estraçalham o carvalho, queimem minha cabeça branca. E tu, trovão que abala o universo, achata para sempre a grossa redondez do mundo! Quebra os moldes da natureza e destrói de uma vez por todas as sementes que geram a humanidade ingrata!

[...]

**LEAR:** 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! (SHAKESPEARE, 1997, p. 71-72).

É como se a tempestade representasse nada menos que uma metáfora do que estava se passando no íntimo de Lear. Não obstante, a tempestade representa um momento de transição. Lear, ao ver-se em deplorável estado de abandono e miséria, passa a portar-se como um louco, um desvairado: tira suas roupas durante a louca tempestade, faz um julgamento das filhas ingratas como se estas estivessem diante de si, e, na Cena IV, Ato III, trata Edgar, que age disfarçado de pobre Tom, como um sábio filósofo:

**EDGAR:** O Príncipe das Trevas é um cavaleiro. Seu nome é Modo. Ou então Mahu.

[...]

**GLOUCESTER:** Entre comigo. Minha lealdade não permite que obedeça em tudo às duras imposições de suas filhas. Embora tenham ordenado que eu fechasse minhas portas deixando-o à mercê desta noite tirânica, não hesitei em vir procura-lo para conduzi-lo a um local onde terá fogo e alimento.

**LEAR:** Antes porém quero falar a este filósofo. Qual é a causa do trovão? (SHAKESPEARE, 1997, p. 81).

Aqui há uma metáfora interessante: Lear, ao despir-se das roupas, parece que se despe de sua própria dignidade: pra ele nada mais faz sentido naquele momento. A loucura, aspecto detectado na ação de Lear, é um dos elementos pertencentes à sua tragédia, não como um determinante, mas como parte integrante dela. Porém, acima de tudo, a principal mudança exposta na Cena IV, Ato III, encontra-se no fato de que Lear admite de uma vez por todas ter cometido um grande erro:

**LEAR:** 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 irá até o fundo; não, não quero chorar mais.

Numa noite como esta, jogar-me ao desamparo! (*A tempestade.*) Cai, torrente do céu, que eu aguentarei! Em uma noite assim! Ó, Regana, ó Goneril, vosso pai bondoso e velho, cujo coração aberto vos entregou tudo... Oh, esse é o caminho que conduz à demência; é preciso evita-lo. Chega com isso. (SHAKESPEARE, 1997, p. 76).

Em simultaneidade a esse desenvolvimento do conflito no enredo de Lear, vê-se desenvolver com expressiva semelhança a evolução também do enredo paralelo a este: a história de Gloucester e seus dois filhos. Se Regana e Goneril transgridem a ordem natural ao abandonar o pai após terem conseguido o que queriam (posses e poder), sendo por isso passíveis de serem caracterizadas como perniciosas e sem coração, Edmundo, o filho bastardo do Conde de Gloucester, é igualmente venenoso.

Edmundo, ganancioso, sem escrúpulos, falso e desprezível, como as filhas mais velhas de Lear o são, arma uma tessitura em que, de fio a fio, consegue engendrar uma perfeita teia que leva seu irmão a agir de acordo com suas armadilhas, e o seu pai, Gloucester, a confiar cegamente nele. O plano parece simples, mas não menos revoltante que as ações das irmãs: na Cena II, Ato I, ele coloca o filho legítimo de Gloucester, Edgar, contra o progenitor para que seja possível ficar sob sua posse toda a herança que lhes seria disposta:

**EDMUNDO:** Tu, natureza, és minha deusa: às tuas leis é que estão minhas ações. 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? Quem, na luxúria furtiva da paixão, recebe mais fogo vital, constituição mais robusta, nós, ou os geminados numa cama insípida, sem calor, leite cansado, uma raça de frouxos e depravados, gerados entre o sono e a insônia? Pois então, legítimo Edgar, eu devo ter tuas terras. O amor de nosso pai se reparte por igual entre o bastardo e o legítimo. Que palavra bonita esse *legítimo!* Bem, meu legítimo, se esta carta convencer e minha invenção triunfar, o infame Edmundo precederá o legítimo. Eu cresço, eu me engrandeço. E agora, ó deuses! do lado dos bastardos! (*Entra Gloucester.*) (SHAKESPEARE, 1997, p. 18-19, grifo do autor).

Aqui o bastardo, por meio de um solilóquio, ferramenta bastante utilizada na peça quando se desejava que o público soubesse das armações que o vilão pretendia fazer sem que as demais personagens tivessem conhecimento, deixa clara sua intenção e sua perfídia. É esta a principal ligação entre os enredos: a ingratidão filial.

Ainda, ao analisar-se este solilóquio, reitera-se que, por meio deste tipo de fala, é possível descobrir que tipo de caráter apresenta a personagem que o reproduz. Por conseguinte, verifica-se que as ações de cada personagem estão ligadas ao

caráter desta e não a qualquer condição de sua vida: Edmundo e Edgar são igualmente amados por Gloucester, logo, o primeiro ser manipulador e psicopata não são efeitos de sua ilegitimidade, mas sim por sua condição de ser humano falho.

Ainda discorrendo sobre a importância do caráter de cada ser humano, se faz possível a ligação desta temática da tragédia shakespeariana com uma outra, passível de ser analisada já pelo título da peça e pela leitura da primeira fala desta: o interesse de Shakespeare em retratar ações que levam ao infortúnio grandes homens. Ao Rei Lear pertenciam vastos campos de terra e opulenta era a sua fortuna, mas mesmo assim, após ter feito escolhas erradas determinadas por seu caráter, ele acaba por ficar sem nem ao menos com um teto para abrigar-se durante a tempestade, o que dá cabo à outra análise: não é exatamente o fato de reis e príncipes serem grandes homens que o interessa, mas sim o caráter crível e imperfeito que compõem a essência de cada ser humano, até mesmo dos mais afortunados.

Lear é um dos heróis trágicos da peça *Rei Lear*. Porém, mesmo sendo herói é incompleto, defeituoso, fraco e vaidoso, assim como a maioria dos seres humanos. Assim, ao mostrar os erros do Rei e dos que estão ao seu redor, Shakespeare não faz mais nada além de, não que isso seja pouco, descrever os erros e imperfeições pertencentes a todos os sujeitos da terra, independente da classe social a qual se inserem, característica que se assemelha ao perfil intermediário, de não ser nem extremamente virtuoso nem entranhado pela maldade, que deve exercer um herói de acordo com Aristóteles. Quem pode afirmar que em nenhum momento de sua vida foi vaidoso ou egoísta, ou pensou em si próprio antes de se preocupar com os demais? Ou quem nunca agiu por impulso e se arrependeu depois? Não é à toa que ao discorrer sobre Shakespeare, Bloom intitula seu livro da seguinte maneira: *Shakespeare: a invenção do humano* (1998). Parece ser cabível admitir que Shakespeare, em suas obras, buscou ilustrar o comportamento da humanidade.

Ainda no que tange aos heróis, destaca-se que não há a presença de apenas um em *Rei Lear*, estando de acordo com o que postula Aristóteles. Além de Lear, configura-se como herói Gloucester, que assim como o Rei, sofre por sua modificação de caráter e por seus atos impensados.

No que tange a uma análise mais estrita de sua conduta, reitera-se que Lear não é perfeito, mas que também não é cruel e nem desalmado. Ao entrar em contato com a realidade dos pobres, na Cena IV, Ato III, tem-se a seguinte fala:

**LEAR:** Entra tu, eu te peço; procura proteção para ti mesmo. Esta tempestade não me dará calma para pensar em coisas que me fariam sofrer ainda mais. Mas vou entrar. (*Ao Bobo.*) Entra, rapaz, e dormirei depois. (*Sai o Bobo.*) 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 tão 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. (SHAKESPEARE, 1997, p. 77).

Constata-se logo, que seu único problema foi ter feito escolhas erradas e ter de pagar por elas, tornando-se vítima de si mesmo. No que se trata de Lear, o próprio Bobo ressalta a sua falta de bom senso e de capacidade de julgamento e discernimento no seguinte excerto da Cena V, Ato I:

**BOBO:** Se tu fosse 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. (SHAKESPEARE, 1997, p. 41).

Porém, se faz muito importante salientar, mais uma vez estando em concordância com o que dizia Aristóteles sobre a tragédia grega, que ambos os pais cometem seus erros estando em plenas condições e capacidades mentais e conscientes do que estavam fazendo, no entanto sem pensar nas consequências de seus atos. Em nenhum momento, Lear ou Gloucester tomaram decisões embebedos de algo que não seus próprios egos e prepotências.

Tais condições de consciência e de autoritarismo e egocentrismo se verificam, por exemplo, na Cena I, Ato I, momento em que Kent tenta aconselhar Lear e apaziguar os seus ânimos, e é respondido de tal forma que dá a entender que ele, um mero Conde, não devesse se intrometer na vida do tão alto e superior Rei:

**LEAR:** Escuta, renegado! Por teu dever de súdito, escuta! Porque procuras fazer-me repudiar a minha jura, o que jamais fiz antes – e te interpões com obstinado orgulho entre minha sentença e meu poder, o que nem minha natureza nem meu posto podem admitir –, eu vou te demonstrar minha potência, te dando a recompensa que mereces: tens cinco dias para te prevenires contra as desgraças do mundo. No sexto volta ao nosso reino as tuas costas execradas. Se, no décimo dia, tua carcaça infame ainda for encontrada em nossas terras, esse instante será a tua morte. Fora! Por Júpiter – esta sentença é irrevogável. (SHAKESPEARE, 1997, p. 13).

Não obstante à temática de ingratidão, comum aos dois enredos, analisa-se que ambos mostram pais cegos pela vaidade de seu posto e de sua posição e que preferem destacar sua autoridade em frente aos demais, a pensar duas vezes e refletir

sobre seus atos, cujas consequências, que vêm com o reconhecimento de seus erros, lhes são severas emoções de temor e pena. Assim como Lear, Gloucester erra ao não tentar solucionar os problemas antes de tomar medidas drásticas e ao lhe ser apresentada na Cena II, Ato I, uma suposta carta que falava de perniciosas intenções de Edgar, responde da seguinte maneira:

**GLOUCESTER:** Ah, canalha! Canalha! O mesmo que ele diz na carta. Abominável canalha, filho desnaturado, detestado; besta asquerosa. Pior do que asqueroso. Vai, rapaz, procurá-lo, que eu mandarei prendê-lo, o odioso canalha. Onde está ele? (SHAKESPEARE, 1997, p. 21).

Tal fato revela a humanidade de Gloucester: em consonância ao que afirma Bradley (1937), ele foi incoerente e deixou de acreditar no próprio filho legítimo para acreditar em seu filho bastardo, com o adicional de não reconhecer nem ao menos que a letra não era de Edgar, mas sim uma falsificação. Mais adiante, por meio da língua afiada de Edmundo e por inúmeras de suas entranhosas armações, lhe são apresentadas provas parciais da traição: um corte que o próprio Edmundo faz em seu braço objetivando incriminar Edgar por tentar lhe ferir em uma suposta luta, intencionando ser mais convincente quando diz a Gloucester que o seu filho legítimo arquitetava sua morte e também a mostrar que ele sim estava disposto a dar a vida pelo pai. A reação de Gloucester, na Cena I, Ato II, é ainda mais explosiva:

**GLOUCESTER:** Que vá para bem longe. Não ficará nestas terras sem ser capturado. E, encontrado – morto! O nobre duque, meu senhor, digno chefe e protetor, chega esta noite. Com sua autorização farei apregoar que quem encontrar o traidor, levando ao patíbulo o covarde assassino, merecerá a nossa gratidão. Para quem o esconder, a morte. (SHAKESPEARE, 1997, p. 45).

Apesar do fato de Edgar ser afilhado de Lear, e do fato de Gloucester estar presente no momento da partilha, estes não são os principais fatores que ligam ambos os enredos, mas sim a cegueira que afeta os progenitores e a maldade, o veneno, a perfídia e a ingratidão que compõem o caráter de seus respectivos filhos, Regana, Goneril e Edmundo, o que verifica-se ainda mais quando os caminhos dos três vilões são entrecruzados e quando se aproxima mais da catástrofe na peça.

Em meio a todas as suas armações, uma se sobressai: Edmundo relata a Cornualha que seu pai saiu em defesa de Lear, o acobertando-o e dando-lhe ajuda contra os desmandos das filhas e do genro. Por essa traição, decidem juntos, na Cena VII, Ato III, que Gloucester deveria ser punido tendo seus olhos arrancados das órbitas

de sua face, o que resulta em uma das mais sangrentas e trágicas cenas da peça, o que se verifica em:

**CORNUALHA:** [...] Segurem essa cadeira! Vou pôr meus pés sobre os teus olhos.  
**GLOUCESTER:** Quem espera viver até a velhice me preste algum socorro. (*Cornualha arranca-lhe um olho.*) Oh, crueldade! Ó Deuses!  
**REGANA:** Agora um lado vai zombar do outro; o outro olho também!  
 [...]  
**CORNUALHA:** Antes que ele veja mais alguma coisa, tomemos providências. Fora, gelatina nojenta. Onde está teu brilho agora? (SHAKESPEARE, 1997, p. 92-93).

Aqui também se faz possível observar a relação dos olhos com a tragédia clássica grega: O fato de Édipo arrancar os próprios olhos é o ato mais desesperador que uma personagem pode enfrentar. Desprovido de visão, ele fica desprovido de tudo. A "cegueira" afetiva de Gloucester o leva a enfrentar a cegueira física, que é uma das piores desgraças que podem acometer a personagem. Assim como Édipo, Gloucester "paga" por seus erros quando arrancam-lhe os olhos.

Após vários acontecimentos, inclusive a morte de Cornualha, marido de Regana, no final da Cena anteriormente mencionada, esta e sua irmã passam a ser concorrentes à posse de Edmundo, que, por trás de um fingimento psicopatológico e doentio, as convence de que realmente as estima e as quer esposar, enquanto na verdade, está apenas tramando mais uma forma de ficar também com as posses que eram de Lear, o que significava ser dono e senhor de grande parte da Bretanha.

Enquanto a perfídia domina de um lado, o amor verdadeiro e incondicional, a lealdade e a coragem sobressaem-se do outro. É o que verifica-se em Cordélia e Edgar. Este último disfarça-se de mendigo louco para poder acompanhar Gloucester em sua trajetória de sofrimento, chegando até mesmo a evitar que este se suicide.

No que tange à Cordélia, a luta é ainda maior: ela e seu esposo França arquitetam uma guerra para tirar do poder das duas megeras as posses de seu pai e volta até o reino deste para salvá-lo e cuidá-lo. Ambos os filhos mostram merecer tal título, pois mesmo depois de escorraçados e deserdados por seus pais, voltam para ajudá-los. A guerra desenvolve-se, mas o Rei da França acaba perdendo para as tropas de Goneril e Regana, lideradas por Edmundo.

O encontro de Lear com Cordélia é, sem dúvida, uma passagem de tirar o fôlego: na Cena VII, Ato IV, Lear é levado pelo exército da França, e, pensando estar

sendo levado pelas tropas de suas filhas prepara-se para morrer. No momento em que acorda pensa que está morto e que vê o espírito de Cordélia:

**LEAR:** Fizeste muito mal em me tirar da tumba. És uma alma beatificada; mas eu estou no inferno, amarrado a uma roda de fogo e minhas próprias lágrimas escaldam como se fossem chumbo derretido.

**CORDÉLIA:** Senhor, me reconhece?

**LEAR:** És um espírito, eu sei; quando morreste?

**CORDÉLIA:** Ainda, ainda: tão longe ainda.

(SHAKESPEARE, 1997, p. 120).

Ele vai caindo em si aos poucos e ao reconhecer Cordélia na mesma Cena, e ver que esta se encontra chorando, replica:

**LEAR:** Tuas lágrimas são úmidas? Sim, são mesmo. Não chores, por favor. Tens veneno para mim? Eu bebo. Eu sei que tu não me amas... porque... tuas duas irmãs, eu bem me lembro, me maltrataram muito. Tu tens um motivo, elas não tinham. (SHAKESPEARE, 1997, p. 121).

Aqui constata-se que Lear está voltando à sua lucidez, depois de todo o período de sofrimento que o levou a insanidade. Desse modo, analisa-se que a volta de Cordélia representa uma breve volta à normalidade, o que coexiste com o desaparecimento do Bobo, por quem Lear transferia seu afeto filial que tinha por Cordélia, de modo que quando Cordélia retorna, o Bobo não é mais necessário, pois Lear volta a "abraçar" a filha outrora perdida e abandonada por causa de seus erros, e também pelo fato de que Lear volta a ter o prestígio que tinha antes e a ser tratado como um pai deve ser e Cordélia cumpre sua promessa, realizada na Cena I, Ato I, de amar a Lear como manda o dever: sem bajulações, nem mais nem menos. Além disso, a descoberta de que o mendigo que acompanhava Gloucester era na verdade seu filho legítimo Edgar, faz o conde morrer de tanta emoção.

Logo, analisa-se que quem mais sofre para aprender o que é o verdadeiro amor nesta tragédia são Lear e Gloucester. Eles, imersos em vaidade e egoísmo, precisam sofrer duras penas para entender que quem realmente os amam não são os que os falam com mais eloquência e bajulação, mas sim os que mostram as suas reais intenções por meio de atitudes. No que tange à Cordélia, tal afirmação comprova-se na Cena V, Ato IV:

**CORDÉLIA:** [...] Querido pai, é por teu interesse que eu luto. Por isso o grande Rei da França se apiedou de meu pranto, de minhas lágrimas insistentes. Não é a ambição incontida que impele as nossas armas, mas o



amor, o terno amor, e o direito do meu pai envelhecido. Em breve possa eu ouvi-lo e vê-lo! (*Saem.*) (SHAKESPEARE, 1997, p. 105).

Já no que se refere à Edgar, sua lealdade e amor verificam-se na seguinte passagem da Cena I, Ato IV:

**EDGAR:** (*À parte.*) Mas que foi que aconteceu? Triste missão ter que fingir de louco diante da dor, amargurando os outros e a nós mesmos. [...].

[...]

**EDGAR:** O pobre Tom tem frio. (*À parte.*) Não posso fingir mais.

**GLOUCESTER:** Vem cá, companheiro.

**EDGAR:** (*À parte.*) Porém, sou obrigado. Benditos sejam teus olhos bondosos: eles sangram. (SHAKESPEARE, 1997, p. 96-97).

Ainda se reitera que ambos os pais foram cegos e vaidosos em suas decisões. Como já dito, Lear deserda Cordélia por ter tido sua autoridade posta em dúvida, por isso pode considerar-se que enquanto estava lúcido foi louco; mas no momento da tempestade, em que aparentava estar sem domínio de suas capacidades mentais foi o momento em que estava mais lúcido, pois reconhece, de uma vez por todas, o seu grande erro: Lear, metaforicamente falando, foi dono de uma louca lucidez e depois de uma loucura lúcida. Não obstante, estando de acordo com o que dizia Aristóteles sobre a construção das personagens na tragédia grega, Lear e Gloucester se mostram como tempestuosos e enraivecidos em sua cólera: eles não medem seus atos quando a questão é enaltecer a sua fúria, e por isso, por serem assim tomados de emoção, são muito convincentes e semelhantes aos seres humanos em geral.

No que tange à Gloucester, verifica-se que este foi cego enquanto possuía os olhos, não enxergando as armadilhas de Edmundo, e que passou a enxergar de verdade apenas quando teve seus olhos arrancados de suas órbitas. Gloucester enxerga sem conseguir nada ver para depois tornar-se cego que tudo vê.

Tal afirmação confirma-se na Cena I, Ato IV, momento em que Gloucester passa também pelo processo de reconhecimento antes de saber que o louco Tom é na verdade seu filho disfarçado. Neste momento, além de perceber seu erro, Gloucester paga por ele e sofre as suas devidas consequências:

**GLOUCESTER:** Já não tenho caminho, não preciso de olhos. Tropeçava quando via. Sucede muitas vezes; as vantagens que temos nos fazem descuidados e são nossos defeitos que nos trazem vantagens. Oh, caro filho Edgar, vítima do ódio de teu pai enganado. Se eu pudesse viver pra te ver com meu tato juraria ter recuperado meus olhos. (SHAKESPEARE, 1997, p. 95-96).

Todas as ações já mencionadas dos enredos de Lear e Gloucester se juntam de uma vez por todas no último ato da peça. É no quinto ato que se dá a catástrofe, momento no qual o final trágico das personagens é exposto: Edmundo consegue com que as irmãs se virem uma contra a outra, pois Goneril envenena Regana para poder ter Edmundo apenas para si, mas depois de perceber o envolvimento dos dois, suicida-se. Edmundo passa a dar as ordens no reino e manda prender Cordélia e Lear.

É, também, neste momento que Edgar retorna para batalhar com o irmão bastardo, mas não antes de contar ao pai sua verdadeira identidade e este morrer de desgosto por ter feito o filho legítimo sofrer tanto, mas, Gloucester ao mesmo tempo, é tomado de uma alegria por tê-lo reencontrado.

Apesar de Lear e Cordélia terem se reconciliado, não há concessões em Shakespeare, e Cordélia acaba morrendo enforcada, bem como Lear acaba deixando este mundo com um sentimento de desgosto devido à tristeza em ver que a única filha que verdadeiramente o amava estava morta. Não muito distante disso é o final de Gloucester, que morre ao saber que seu filho legítimo o amava tanto que disfarçou-se do que havia de mais humilhante na época (pessoas extremamente pobres e com algum tipo de doença mental), para poder ficar ao seu lado.

Aqui configura-se um elemento essencial da tragédia shakespeariana: não há tragédia se não houver morte, e essa morte vem para Lear após todo o sofrimento pelo qual passou como uma forma de redenção de todos os seus erros e escolhas mal feitas e como uma forma de libertação de sua alma. É neste momento que ocorre também a catarse, ou seja, a purificação do herói diante de seus atos. Lear se redime por tudo o que lhe aconteceu com a sua própria morte.

Terminada a exposição sobre a configuração estrutural da tragédia shakespeariana aqui tratada, se faz possível analisar mais uma semelhança com o que postulava Aristóteles sobre a tragédia grega: *Rei Lear* é uma peça que apresenta enredo e desfecho, e este, por sua vez, trata-se de um desfecho trágico, que termina em infortúnio, elemento essencial às tragédias.

Porém, é possível concluir que também há distinções no que tange à questões estruturais: como não há a presença do coro, a peça organiza-se de modo diferente daquele exposto pelo filósofo: em Shakespeare, verifica-se a presença da exposição, do conflito e por fim da catástrofe, sem que esses sejam condicionados pelo momento em que entra em cena ou não o coro, como eram condicionados o prólogo, o episódio, o êxodo e o canto coral da tragédia grega.

Na Cena III, Ato V, ainda se fez possível a análise de mais um dos aspectos que integram a ação na tragédia shakespeariana: a presença do acidente. Depois de Edmundo ter perdido a luta para Edgar, pouco tempo antes de sua morte, já agonizando, o vilão faz o seguinte pronunciamento:

**EDMUNDO:** Anseio pela vida; quero fazer algo de bom a respeito da minha natureza... Depressa mandem alguém ao castelo... Não percam tempo... eu dei uma ordem... Escrevi... condenando à morte Cordélia e o Rei. Corram, enquanto é tempo. (SHAKESPEARE, 1997, p. 136).

Mesmo Edgar tendo saído correndo, ele não consegue chegar a tempo de salvar Cordélia. Se tivesse sido anunciada a notícia do mando de morte da caçula momentos antes, talvez ainda tivesse havido tempo de salvá-la e, conseqüentemente, também salvar Lear e nisto se configura o acidente.

Não obstante, há outro elemento característico da tragédia de Shakespeare que pôde ser analisado em tal desfecho: as catástrofes e as duras penas não são impostas às personagens por meio de ordens divinas ou de forças externas ou pelo destino: foram as ações de Lear e de Gloucester que, como resumidamente apontado aqui, levaram-nos à catástrofe e a ter tal final tão trágico. Se estes tivessem sido mais sábios em seus julgamentos, não estariam sujeitos a tantas armações e penalidades pelas quais passaram. Dessa forma, é possível afirmar, que, assim como Aristóteles, Shakespeare emprega grande importância às ações dentro de sua tragédia.

É possível analisar que o próprio Shakespeare ressalta tal ideia ao colocar Edmundo, em um de seus solilóquios, expondo suas ideias diretamente, como pode ser observado na Cena II, Ato I:

**EDMUNDO:** Eis a sublime estupidez do mundo; quando a nossa fortuna está abalada – muitas vezes pelos excessos de nossos próprio atos – **culpamos o sol, a lua e as estrelas pelos nossos desastres** como se fôssemos canalhas por necessidade, idiotas por influência celeste; escroques, ladrões e traidores por comando do zodíaco; bêbados, mentirosos e adúlteros por forçada obediência a determinações dos planetas; como se toda a perversidade que há em nós fosse pura instigação divina. **É admirável desculpa do homem devasso – responsabiliza uma estrela por sua devassidão.** Meu pai se entendeu com a minha mãe sob a Cauda do Dragão e vim ao mundo sob Ursa Maior; portanto devo ser lascivo e perverso. Bah! Eu seria o que sou, mesmo que a estrela mais virginal do firmamento tivesse iluminado a minha bastardia. [...]. (SHAKESPEARE, 1997, p. 22-23, grifos nossos).

Por falar em natureza, mencionada na fala de Edmundo, examina-se que a presença desta é constante durante toda a tragédia *Rei Lear*. Além da já mencionada

relação de Lear com a tempestade a qual encarava, é possível analisar no excerto acima que uma saída para os problemas humanos é colocar a culpa de suas desventuras, infortúnios, erros e devassidões em forças externas, como astros e deuses. Shakespeare, que como já dito, escreve sobre o ser humano, principalmente sobre a condição crível e errante deste, não deixa escapar uma crítica a seu tempo: como mencionado na fundamentação teórica deste trabalho, a presença de astros e corpos celestes é recorrente em suas tragédias, não porque o autor concordava com a influência que estes exerceriam sobre as ações humanas, mas sim porque tratava-se de uma temática comum à sua época, e porque queria ressaltar que os culpados pelos erros humanos não são ninguém mais ninguém menos que os próprios humanos, o que não era muito aceito em sua época pois a natureza era considerada como um discípulo de Deus.

Tal afirmação se comprova em variados momentos na peça, mas cita-se a personagem da fala anterior para meios de exemplificação: Edmundo é mal porque ele deseja ser assim, porque tem sede de vingança por ser considerado bastardo pela sociedade e porque tem ganância de poder. Seria um equívoco designar que o ser humano é passível em seus erros, e não o agente responsável por estes. Não obstante, analisa-se que Lear, em momento de desamparo, fraqueza e desespero, na Cena IV, Ato I, em vez de tomar uma atitude por si próprio e resolver a sua situação com Goneril, resolve invocar a natureza e delegar a tarefa de penalizar a sua filha à esta:

**LEAR:** [...] Escuta, Natureza, escuta! Querida deusa, escuta: suspende tua intenção de tornar fecunda esta criatura. Enfia a esterilidade em suas entranhas; seca seu ventre e que do seu corpo degradado não brote jamais um filho para honrá-la. Mas, se ainda assim conceber, nasça-lhe um filho cheio de fel, que sobreviva para ser o seu tormento perverso e monstruoso, que estampe de rugas seu rosto juvenil [...]. (SHAKESPEARE, 1997, p. 36).

Ainda no que tange à natureza, percebe-se que Shakespeare aborda em *Rei Lear* a hierarquia sobre a qual acreditava-se funcionar o universo em sua época: em primeiro lugar há a natureza, que governa os homens (o que comprova-se no fato de a palavra 'natureza' ser usada em letra maiúscula como se fosse o nome próprio de um ser ou entidade), sendo que estes, por sua vez, são superiores aos animais. Como já foi explicada a relação entre a natureza e os homens, parte-se agora para a relação entre os homens e os animais.

É perceptível que na peça analisada, quando queria se referir à uma característica ruim de alguma personagem, Shakespeare as comparava com animais, conforme ilustrado nos seguintes trechos:

**LEAR:** [...] Ó, Regana, como um abutre ela enterrou aqui o afiado bico da ingratidão. Mal consigo falar. Você nem pode imaginar como tua irmã foi perversa, ó, Regana! (SHAKESPEARE, 1997, p. 61, Cena IV, Ato II).

**LEAR:** [...] Ela já reduziu à metade a minha escolta, me olhou com olhares de desprezo, e, com sua língua de víbora, trespassou meu coração. [...]. (SHAKESPEARE, 1997, p. 62, Cena IV, Ato II).

**LEAR:** Está decidido; vou julgá-las agora mesmo em tribunal. (*Para Edgar.*) – Vem, senta aqui, sapientíssimo juiz. (*Ao Bobo.*) – E tu também, sábio senhor, senta-te aqui. E quanto a ti, elas – raposas! (SHAKESPEARE, 1997, p. 85, Cena VI, Ato III).

**ALBÂNIA:** 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! [...]. (SHAKESPEARE, 1997, p. 99-100, Cena II, Ato IV).

Verifica-se que, na maioria das vezes, as comparações são designadas à Goneril e Regana, que por sua perfídia e falta de moral, são tão baixas e indignas que podem ser facilmente comparadas a meros animais. Tal façanha revela a avançada capacidade de escrita de Shakespeare.

Não obstante, outro elemento a ser analisado na peça é a linguagem utilizada por Shakespeare. Em *Rei Lear*, a linguagem desempenha papel fundamental, e é possível verificar, por meio dela, que o autor está no auge de sua criação poética e no ápice de sua carreira como dramaturgo: ele consegue, em poucas palavras, dizer o que escritores levam muito tempo para tentar explicar, e, muitas vezes, o fazem sem sucesso. Dispostas sob uma aparente simplicidade, a leitura das cenas e dos atos flui facilmente, e, se for lida de forma superficial, não há dificuldade no entendimento do enredo da peça. Porém, é aqui que se encontra um ponto fundamental da tragédia analisada: o principal, o essencial, o coração do que quer ser passado ao público leitor encontra-se entremeio a essa tessitura aparentemente simples, mas que por trás se caracteriza como uma densa floresta de significações. Também reitera-se que não há espaços para exageros linguísticos na tragédia analisada: tudo colocado pelo autor corrobora a harmonia do texto.

Iniciando pela personagem Bobo, como já apontado, este apresenta-se como uma consciência, um grilo falante que não sai do lado de Lear durante seus maus

momentos, e que não o deixa esquecer dos erros que cometeu, o que verifica-se na Cena V, Ato I:

**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-la às filhas e ficar com os cornos sem abrigo? (SHAKESPEARE, 1997, p. 40).

Porém, muito além disso, o Bobo, que pela questão de seu próprio nome pode sugerir, à primeira vista, se tratar de uma personagem tola, que aparentemente não teria tamanha importância e tanta propriedade para influenciar o herói, acaba sendo o único a quem o Rei dá ouvidos no decorrer do desenvolvimento do conflito, apesar de sua posição subalterna. Parece que trata-se de mais uma das ironias de Shakespeare: o bobo da história não é o que recebe tal nome, mas o que precisa ouvir verdades vindas da boca de um indivíduo conhecido e considerado por todos como um bobo.

No que se refere ao trecho acima exposto, é possível verificar que a linguagem utilizada por Shakespeare para dar voz ao Bobo é um tanto quanto diferente: apesar de dizer as verdades mais duras sobre Lear, a personagem não as diz diretamente, mas sim por intermédio de leves piadas, de trocadilhos e charadas, o que demonstra a capacidade evoluída de escrita do autor.

Por meio dessas sutilezas na escrita de Shakespeare, e da presença, de certa forma irônica, de comicidade entremeio a tragédia, assim como por meio de leves piadinhas, que na verdade não tem nada de piada, uma construção metafórica e repleta de figuras de linguagem se faz surgir. O autor, por si próprio e no meio da peça, mais especificamente na Cena V, Ato I, deixa um recado para que fiquem atentos os leitores que não o estão sendo durante a leitura da tragédia:

**BOBO:** *(Para o público.)*  
 Moças aí que são virgens  
 E riem destas tiradas  
 Entendam bem o que eu digo  
 Ou não serão desvirginadas. *(Saem.)*  
 (SHAKESPEARE, 1997, p. 41).

No excerto, o Bobo alerta às possíveis moças virgens que assistem à peça, sendo que “moças virgens” poderia se referir metaforicamente às pessoas ingênuas, que não têm o costume nem de prestar atenção e nem de tentar enxergar o conteúdo escondido nas entrelinhas das piadas ditas pelo Bobo. Assim, se não entenderem as

verdades camufladas nas piadas do Bobo, as “moças virgens” podem nunca ser “desvirginadas”, ou seja, tais pessoas podem nunca entender o real sentido das coisas que estão sendo ditas, portando-se como alienados diante da sociedade e de todos aqueles à quem são subalternos.

No que tange especificamente ao uso de metáforas, além das comparações alegóricas referentes ao uso de animais, já explicitadas anteriormente, e da própria metáfora da tempestade com o que sentia Lear em seu coração, em diversos momentos na peça há a presença de metáforas nas falas das personagens, novamente principalmente nas da personagem Bobo, o que verifica-se nos seguintes excertos:

**BOBO:** Titio, por favor, com calma. A noite não está boa para natação. (Vê o archote.) E essa fogueirinha aí no descampado é como o coração de um velho libertino: um calorzinho só e todo o resto do corpo bem gelado. [...]. (SHAKESPEARE, 1997, p. 80, Cena IV, Ato III).

**BOBO:** A verdade é um cachorro que tem de ficar preso no canil. E deve ser posto fora de casa a chicotadas quando a madame Cadela quer ficar calmamente fedendo junto ao fogo. (SHAKESPEARE, 1997, p. 30, Cena IV, Ato I).

Com tal colocação, a personagem quis dizer que uma pequena chama entremeio à tanta chuva e num espaço tão amplo é como o coração de um idoso, em cuja chama da vida já está a se apagar e a dar espaço ao gelo da eternidade após a morte.

Não obstante, a presença da comicidade, carregada de significados que ferem mais que ferro quente aos que lhe são direcionados, é muito presente na fala desta personagem, como é possível perceber nas seguintes passagens da Cena IV, Ato II:

**BOBO:** O inverno ainda não acabou se os gansos selvagens voam nessa direção.

Pai que anda esmolambado  
O filho é cego, o desgraçado.  
Mas se tem o burro do dinheiro  
O filho é quem o vê primeiro.  
A fortuna é puta nobre  
Nunca abre para um pobre.  
Seja como for, este ano tuas filhas  
vão te dar mais dores do que dólares.  
[...]

**BOBO:** [...]. Quem só serve por ganância  
E apenas finge lealdade  
Se vê chuva faz a trouxa  
Te deixa na tempestade.  
Mas eu não partirei. O Bobo fica;

O homem sensato é que abdica.  
 O patife que foge vira bobo;  
 Nunca é patife, o Bobo que fica.  
 (SHAKESPEARE, 1997, p. 57-59).

Em tal fala do Bobo ainda se faz possível outra análise sobre uma temática que permeia a obra: a questão do poder e da propriedade de mando. Não obstante a já mencionada ambição das filhas mais velhas de Lear e também de Edmundo, que buscavam nada mais que poder governamental e de posses, existe a questão do poder exercido pelo próprio Lear: é como que se ele, ao abdicar da coroa por ser velho e, ao mesmo tempo, querer desfrutar das regalias da posição de Rei assim como fazia quando estava nesta função, representa um desvio da ordem. Logo, ao não portar-se como um bom governante que foge de suas obrigações, Lear torna-se um patife, e por tal condição, não tem o direito de ser tratado como majestade nem mesmo pelas suas filhas.

Em continuidade, cita-se que a definição de trágico explicado por Szondi (2004) também encontra-se em *Rei Lear*: Trágica não é a diferença entre o que querem Lear e Gloucester, mas sim o que querem sem ter direito, ou seja, estar acima de seus filhos e subordinados sem verificar os verdadeiros fatos e porquê atrás de suas palavras, estando também relacionado com o que postula Goethe, citado no livro de Szondi: Lear e Gloucester dividem-se e perdem a sua unidade ao aceitarem facilmente bajulações e fofocas e ao deserdarem membros de sua família apenas para assegurar a sua autoridade.

Outra questão a ser destacada é que, a bem analisar a cena da partilha do reino, pode-se inferir que talvez a verdadeira justificativa de sua fúria diante das palavras melosas e bajuladoras não ditas por Cordélia é que ele, injusto e até mesmo imparcial, pretendia dar a parte mais opulenta do reino para ela pois tinha em seus planos viver sua velhice ao seu lado, e por isso, para que seu plano obtivesse êxito, as bajulações dela deveriam ser as maiores e mais adornadas possíveis.

Finalizando, tal tragédia é tão grandiosa, imensa em significados e temáticas e tão grande peripécia, e Shakespeare um dramaturgo tão singular que, como última análise, cita-se o seguinte excerto da Cena II, Ato I:

**EDMUNDO:** Estava aqui pensando, irmão, numa profecia que li há pouco tempo, coisas que deveriam acontecer depois desses eclipses.

**EDGAR:** E tu te preocupas com isso?

**EDMUNDO:** Infelizmente as coisas que o autor prevê estão acontecendo; como brutalidade entre pai e filho, morte, fome, rompimento de velhas



amizades; divisões no estado; ameaças e maldições contra o Rei e os nobres; suspeitas infundadas: expulsão de amigos, deserção de tropas, infidelidades conjugais e não sei mais o quê. (SHAKESPEARE, 1997, p. 23).

Aqui encontra-se um tesouro enterrado e esperando para ser descoberto: Shakespeare, na fala, “coisas que deveriam acontecer depois desses eclipses” brinca com a famigerada crença de que são os astros que controlam as ações das pessoas. Não obstante, durante toda a segunda fala de Edmundo, o autor está preparando o leitor para o que vem a seguir: a brutalidade do tratamento de Lear para com Cordélia e de Regana e Goneril para com Lear, assim como a brutalidade de Gloucester para com Edgar e de Edmundo para com Gloucester; as mortes que se seguirão, inclusive dos bons e bem intencionados como Cordélia, por exemplo; a fome pela qual passam Edgar, Lear e os demais ao estarem no descampado; o rompimento por parte de Lear em relação à sua amizade com Kent e a sua expulsão; a separação do reino em dois, que só não representou maior estrago na peça pois ambas as irmãs reuniram-se em uma trégua com a finalidade de combater as tropas francesas; as ameaças e maldições rogadas entre Lear e suas filhas e entre Gloucester e seus filhos; as precipitadas tomadas de decisões baseadas em suspeitas infundadas por parte de Gloucester; a perda de suas tropas por parte de Lear a mando de suas próprias filhas Goneril e Regana e as infidelidades conjugais exercidas por parte destas.

A tragédia *Rei Lear* é, afinal, a passagem da abonação para a total desgraça, da felicidade para a infelicidade, da segurança para o desamparo, do sossego para o medo e a quebra de uma ilusória sensação de segurança e felicidade que na verdade eram tão frágeis como cascas de ovos e finos cristais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em virtude dos fatos mencionados, se faz possível concluir que *Rei Lear* é uma peça que, apesar de já estudada por meio de diferentes perspectivas, está longe de ter sido esgotada em sua totalidade, e que ainda tem muito a oferecer àqueles que se interessarem por ela, seja para estudar, pesquisar, analisar, ou apenas para ler, desfrutar e, por que não, aprender com ela.

No que se refere à sua característica elementar de ser uma peça teatral escrita nos moldes da tragédia shakespeariana, realizada a análise, verificou-se que de fato esta peça possui os principais elementos constituintes de uma tragédia shakespeariana, sendo possível afirmar ser essa uma das mais maduras, evoluídas e magníficas peças de Shakespeare, devido ao fato de que nada dentro do texto aparece em vão, tudo tem uma finalidade. Foi possível verificar a presença da tríade: exposição, conflito e catástrofe, do elemento trágico, quando Lear decide dividir o reino tendo por critério a bajulação das filhas, do efeito dominó, que são as várias coisas trágicas e antinaturais que sucedem o fato trágico, e ainda há a presença do acidente quando Edgar não chega a tempo para salvar Cordélia, entre outros.

Ainda ao discorrer sobre o gênero tragédia shakespeariana, foi possível averiguar que em sua constituição há semelhanças com a tragédia grega, de forma que seja fundável afirmar que a escrita de Shakespeare é permeada por heranças desta tragédia que o antecedeu, de modo que ele não só a repetiu, mas a melhorou, a adaptou ao seu modo e necessidade, o que o fez tornar-se um dos mais célebres e renomados dramaturgos da Língua Inglesa, aquele que, seja em âmbito escolar ou não, sempre se ouve falar a respeito, mesmo que de forma muito superficial.

Dentre os elementos semelhantes entre as tragédias estão, por exemplo, o fato de que a extensão da tragédia deve ser coerente à necessidade da ação representada, o que, aliás, leva a outra semelhança: a característica de ser a tragédia a representação de uma ação grave; ainda menciona-se as reminiscências da tradição de manter ritmo e musicalidade nos versos; além disso, verificou-se que os elementos da tragédia elucidados por Aristóteles, que são: fábula, caracteres, falas, idéias, espetáculo e canto, apesar de mudanças na nomenclatura, reincidem, de uma forma ou de outra, na tragédia de Shakespeare. No mais, exemplificou-se que tanto na tragédia grega quanto na shakespeariana as ações são importantes, porém, para esta

segunda elas são determinantes: não é o destino que dita o futuro das personagens, mas sim suas ações e sua conduta. Ainda sobre as semelhanças, observa-se que em ambas as tragédias há a preocupação com a verossimilhança e também com a necessidade que a peça tem de transmitir os sentimentos de temor e pena e de atingir, de uma forma ou de outra, o público espectador.

No que tange às dissemelhanças analisou-se que a fundamental delas é a presença do coro, antes fator fundamental na tragédia grega e agora inexistente na tragédia shakespeariana, sendo a sua sucessora, em um patamar de relevância, a já citada característica da inexistência da intervenção divina e de forças naturais na sua sorte: são os homens que edificam o seu próprio destino e, por serem tão falhos, críveis e imperfeitos, muitas vezes acabam por destruir-se após tomar decisões erradas, impensadas, equivocadas. Em Shakespeare a trama se revela como um jogo de pega-varetas: uma vez mal pensado o movimento, tudo desmorona, não havendo modo de consertar.

A linguagem mostrou-se ser de uma tessitura semelhante a de um tecido fino, as mais inocentes, por assim dizer, e sutis palavras ditas na peça, principalmente as que saíam da boca da personagem Bobo, emanam, na verdade, um turbilhão de significados, esperando por serem desvendados, ou, na pior das hipóteses, deixados de lado pelo leitores mais desatentos. A construção das metáforas foi uma peça chave para o caráter magistral e monumental da peça, pois, como mostrado, não havia exageros e nem simplicidades: a receita continha os ingredientes na medida certa.

No que tange aos enredos paralelos, dado o exposto, foi possível observar que estes apresentam muitas semelhanças: no que tange à temática, ambos o enredos tratam do desconhecimento dos filhos por parte dos pais, da ganância e da ânsia pelo poder, do amor ou ingratidão filial, da perfídia, da falsidade, dentro vários outros como a vaidade e a ingenuidade dos pais, que julgam cegamente, cometem erros irreparáveis e acreditam nos que mais devem temer, o amor verdadeiro por parte de filhos leais e carinhosos e seu extremo, a perfídia, a desumanidade por parte de filhos perniciosos que têm na vida o poder e o dinheiro como única meta e a influência da natureza e da hierarquia natural do mundo na vida das personagens.

Tendo em vista os aspectos observados, constatou-se que tanto Lear quanto Gloucester são pais cegos, pais vaidosos que desconhecem os filhos e que almejam manter a sua posição de superioridade acima de qualquer coisa, e por isso condenam os filhos bem-intencionados sem ao menos verificar os fatos.

Ainda no que concerne às semelhanças, provou-se serem Goneril, Regana e Edmundo filhos perniciosos e gananciosos, que cometem crueldades desumanas com seus próprios pais, priorizando sempre o seu próprio bem-estar e seus próprios interesses, infligindo e quebrando todas as formalidades e protocolos esperados, de filhos em relação aos seus pais.

Em extremo oposto, Cordélia e Edgar representam serem sujeitos que fazem jus ao seu real papel de filhos: mesmo deserdados, ameaçados de morte, jogados na sarjeta à sua própria sorte, não deixam de seguir e lutar por seus pais, de amá-los, confortá-los e ajudá-los em momento de necessidade.

No que tange à influência da ordem natural, verificou-se que, como já exposto, Shakespeare se utiliza de uma forma irônica das crenças e credices do povo de sua época, retirando o peso dos acontecimentos dos astros e corpos celestes, mas sem deixar de frisar a importância do poder e da hierarquia em uma sociedade, visto que Lear deixa de ser Rei por sua vontade própria e por pensar mais em si mesmo do que nos outros, traço característico de um mal governante. Lear acaba perdendo tudo que tinha, assim como acaba sendo jogado em plena tempestade por suas filhas perniciosas após ter deserdado e humilhado a filha que realmente o amava. É como se o grande Shakespeare estivesse tentando deixar claro: tudo o que o ser humano faz acarreta em acontecimentos que lhe serão determinantes no futuro, em outras palavras, seria o famoso: aqui se faz, aqui se paga.

Além disso, convém ressaltar que as sensações experimentadas na leitura de *Rei Lear* são excepcionais. O amor e o sofrimento vividos são tão profundos, porque Shakespeare magistralmente os intensificou criando um enredo paralelo, expondo o leitor à uma experiência extremamente significativa. A história causa várias emoções, mas, com certeza, o amor e sofrimento se sobressaem. É impossível não se sentir tocado pela profunda e verdadeira declaração de amor de Cordélia a Lear escondida atrás do simples “nada”, e a de Edgar a Gloucester ao permitir que ele “pulsasse do precipício” e, ao mesmo tempo, não sofrer ao perceber que esses pais não compreendem, em um primeiro momento, esse amor tão singular e que as palavras não têm o poder suficiente para expressar, mas que, por outro lado, as ações têm o poder de provar.

Por todos esses aspectos, reitera-se que tal estudo é importante pois a permanente atemporalidade de Shakespeare não pode ser deixada de lado ou pouco usufruída no meio acadêmico em que se insere tal trabalho de conclusão de curso,

assim como não pode ser desconhecida pelos demais membros da sociedade, pois não é em qualquer esquina que encontramos um autor que, mesmo se passando séculos da época em que escreveu, sua obra continua a ser estudada, analisada, e por que não, amada pelos seus leitores.

Ainda no que se refere à atemporalidade, salienta-se que a peça *Rei Lear* e seus enredos paralelos mostram muito do mundo atual. Não é raro ouvir falar de pais que são enganados por filhos que deles só almejam a herança, ou de filhos que são tratados de forma indiferente ou com diferença em relação aos seus irmãos, por seus pais. A questão do abandono na velhice é tangível e clara na sociedade do século XXI, basta verificar a crescente demanda por abrigos a idosos característica do país em que se inserem as autoras deste trabalho.

Em relação aos objetivos deste trabalho, acredita-se que estes tenham sido alcançados e desenvolvidos conforme o esperado. Para futuros trabalhos, deixa-se a sugestão de realizar uma comparação entre uma tragédia grega e uma tragédia shakespeariana, pois tal estudo seria muito relevante e construtivo. No mais, recomenda-se a leitura deste trabalho a todos que precisarem estudar o objeto em questão e também a todos que simplesmente se interessarem pela leitura.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução: Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-52.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: the invention of the human**. New York: Riverhead Books, 1998.

BRADLEY, Andrew C. **Shakespearian tragedies: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, and Macbeth**. Nova York: St Martin's press, 1937.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GALINDO, Caetano W. Shakespeare e a língua e a língua e Shakespeare. In: LEÃO, Liana de C.; SANTOS, Marlene S. dos. (Org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008. p. 81-104.

HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008a.

\_\_\_\_\_. Os teatros no tempo de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de C.; SANTOS, Marlene S. dos. (Org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008b. p. 65-80.

\_\_\_\_\_. Rei Lear. In: \_\_\_\_\_. **Shakespeare: o que as peças contam: tudo que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos**. 1.ed. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 300-310.

KERMODE, Frank. King Lear. In: EVANS, Gwynne B. (Org.). **The Riverside Shakespeare**. Houghton Mifflin Company: Boston, 1974. V. 2.

KIERNAN, Victor. **Eight Tragedies of Shakespeare**. London: Zed Books, 2016.

LEÃO, Liana de C.; SANTOS, Marlene S. dos. (Org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

LESKY, Albin. Do Problema do Trágico. In: \_\_\_\_\_. **A Tragédia Grega**. Tradução: J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 21- 55.

LEVIN, Harry. General Introduction. In: EVANS, Gwynne B. (Org.). **The Riverside Shakespeare**. Houghton Mifflin Company. Boston: 1974. V.1.

McALINDON, Tom. What is a Shakesperian Tragedy. In: McEARCHEN, Claire. **The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 01-22.

SANTOS, Marlene S. dos. A dramaturgia shakespeariana. In: LEÃO, Liana de C.; SANTOS, Marlene S. dos. (Org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008. p. 165-206.

SHAKESPEARE, William. **O Rei Lear**. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

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