

TEATRO
NACIONAL
S. JOÃO

MANUAL DE LEITURA

LEAR

EDMUND:

A minha divindade és tu, Natureza; pela tua lei
Se regula tudo o que faço. Porque haveria eu
De me submeter à lepra do hábito, e permitir
Que o fastídio das nações do meu direito me prive
Só por ter surgido doze ou catorze luas mais tarde
Que um irmão? Porquê bastardo? De onde vil?
Quando as minhas formas são tão bem compactas,
A minha mente tão pródiga e as feições tão iguais
Como as de filho de mulher honesta? Porque nos brandem
De vil? De vileza? De bastardos sermos? Vil, vil?
A nós que de um furtivo enlace sensual
Melhor mistura e qualidade ferosa tirámos
Do que no mofo de uma cama igual e cansada
Foi gasto para criar uma tribo inteira de tolos,
Gerados entre vigília e sono? Muito bem, pois,
Edgar legítimo: com as tuas terras hei de eu ficar.
O amor do nosso pai é tanto do bastardo Edmund
Como do legítimo. Belo termo este: “legítimo”!
Pois bem, meu legítimo, se esta carta lá chegar
E o meu invento suceder, Edmund o vil
Há de montar o legítimo. Se eu crescer, prospero.
Que os deuses agora se ergam pelos bastardos!

LEAR

THE TRAGEDY OF KING LEAR (1605)

DE WILLIAM SHAKESPEARE TRADUÇÃO ANTÓNIO M. FEIJÓ

ENCENAÇÃO

NUNO CARDOSO

APOIO À ENCENAÇÃO E À
DRAMATURGIA

MANUEL TUR

CENOGRAFIA

F. RIBEIRO

GUARDA-ROUPA

TNSJ

DESENHO DE LUZ

JOSÉ ÁLVARO CORREIA

DESENHO DE SOM

JOEL AZEVEDO

MÚSICA

(INTERPRETADA AO VIVO)

PEDRO "PEIXE" CARDOSO

MOVIMENTO

ELISABETE MAGALHÃES

INTERPRETAÇÃO

AFONSO SANTOS *DUQUE DE ALBANY*

ANTÓNIO AFONSO PARRA *DUQUE DE*

BORGONHA; OSWALD

ANTÓNIO DURÃES *LEAR*

JOANA CARVALHO *GONERIL*

JOÃO MELO *CONDE DE KENT*

LISA REIS* *CORDÉLIA; CAVALEIRO*

MARGARIDA CARVALHO *REGAN*

MARIA LEITE *BOBO*

MÁRIO SANTOS *CONDE DE*

GLOUCESTER

PAULO FREIXINHO *DUQUE DE*

CORNWALL

PEDRO FRIAS *EDMUND*

RODRIGO SANTOS *EDGAR*

SÉRGIO SÁ CUNHA *REI DE FRANÇA;*

CURAN; MÉDICO

* NO ÂMBITO DO PROGRAMA DE COOPERAÇÃO
COM O MINISTÉRIO DA CULTURA E DAS INDÚSTRIAS
CRIATIVAS DE CABO VERDE.

PRODUÇÃO

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

DUR. APROX.

3:10 COM INTERVALO

M/12 ANOS

ESPETÁCULO EM LÍNGUA PORTUGUESA,
LEGENDADO EM INGLÉS.

TEATRO SÃO JOÃO

22-24 OUTUBRO 2021 (PRÉ-APRESENTAÇÃO, I E II ATOS)

ESTREIA

6-20 NOVEMBRO

QUA-SÁB 19:00 DOM 16:00

LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA

CONVERSA COM O MESTRE

7 NOV



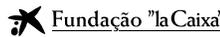
O TNSJ É MEMBRO



OPERAÇÃO CENTENÁRIO



MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO



PARCEIRO MEDIA





ÍNDICE

- 5 Geografias da alma NUNO CARDOSO
- 9 Violência de feras ANTÓNIO M. FEIJÓ
- 11 “Uma peça imperfeita” MICHAEL DOBSON
- 19 *Um post mortem* da alma
Conversa entre NUNO CARDOSO e MIGUEL RAMALHETE GOMES
- 27 “O Lear, esse sim” THOMAS BERNHARD
- 29 Romance familiar MARIA SEQUEIRA MENDES
- 39 Natureza ambígua YAN BRAILOWSKY
- 43 Ok, boomer MIGUEL RAMALHETE GOMES
- 49 “Como um cão que ladra a um indigente” FINTAN O’TOOLE
- 53 *O Rei Lear*, um filme sobre o *Brexit* BERNARDO PIRES DE LIMA
- 57 “O amor não é amor quando nele se mistura o cálculo” LISA REIS
- 59 “Um silêncio violento” VIVIANE FORRESTER
- 63 “Tomar os olhos” STANLEY CAVELL
- 75 “*O Rei Lear* é um continente” INGMAR BERGMAN
- 79 “Reputação, reputação, reputação!”: Shakespeare e o cancelamento
DARBY WILLIAMS
- 83 Shakespeare: uma biografia MARIA SEQUEIRA MENDES
- 89 Notas biográficas

Geografias da alma

*Tens de ser paciente: a chorar aqui chegámos.
Tu sabes bem que quando pela primeira vez o ar
cheiramos somos só vagido e lágrimas.
Vou-te um sermão fazer: ouve. Quando nascemos,
choramos por ter chegado a este grande palco de tolos.*
William Shakespeare – *O Rei Lear*

I.

A velhice despe ou veste o rosto conforme o poeta. A frescura, as ilusões e os planos despenham-se na flacidez que toma conta da pele e do músculo, como se da maré cheia se tratasse. As rugas que brotam são regatos que meandram a nossa história, as nossas alegrias e as nossas penas, como o que da maré vazia sobrasse.

Ora, o rosto é a ponta visível desse inexorável ocaso que se propaga em cada recanto da pele que a roupa esconde, sendo a pele roupagem que esconde, também ela, a crescente escuridão que nos vai tomando conta do âmago e nos faz pensar, finalmente, no fim.

Na nossa boca, muitas vezes, tivemos o futuro na língua, junto a outras tantas crenças, amores e ódios. Nos nossos olhos, os anos esculpíram o humor, o nosso *natural*, como diz Lear. Mas nunca, nunca, nos vem tanto à boca o nascimento como quando a morte se avizinha, e pouco nela pensámos no caminho. Lear, neste seu ato final, não pensa ainda na morte ou no ocaso; fala nele, mas nela não crê.

Nesse grande encontro de partilhas com que começa a peça, ele não é, de facto, o homem que procura *desprender da idade todo o cuidado e trabalhos, conferindo-os a mais novos de força, enquanto nós, sem peso, nos arrastamos para a morte*; é ainda o homem que procura definir o futuro tal qual o imaginou, que procura deixar a sua marca. Quantas histórias destas temos nós para contar: a do pai que obriga o filho a fazer um curso, a do patrão que ainda pensa que manda na empresa e, a mais famosa, a do senhor que caiu da cadeira e pensa que manda no país.

São histórias de cegueira, de ilusão. De atos desmentidos nos olhares e de susurros de quem neles participa sem da sua feitura ter participado. Regan, Goneril, Cordélia e todos os demais lá estão para desmentir o que Lear tão confiantemente enuncia.

E depois vem o inexorável “Nada”, e Lear e todas as outras personagens arrancam para a morte. Para essa pequena viagem que nos vai delicadamente despiando até sermos só alma, até podermos ver, não afastando os olhos da fealdade e não os perdendo somente na bondade.

Nesta via-sacra que se inicia com a expulsão de Cordélia, Lear aprende e desaprende, é o seu natural. Aprende que está velho e obsoleto, que é insuportável e generoso, que é tirânico e infantil, que é cego e perspicaz, que é absolutamente desmesurado, como afinal todos nós.

Aprende pelas suas próprias palavras, pelas das suas filhas, do Bobo, de Kent e de todas as outras personagens. Aprende que a lucidez e a loucura são duas gémeas que vivem em casas geminadas e partilham o jardim.

Hoje, quando me sento para escrever estas palavras, fecho os olhos e, quando digo mentalmente “rei Lear”, a imagem que me vem à cabeça é a de um imenso espelho estilhaçado onde se reflete a imagem de um corpo nu caminhando em direção ao espelho, um corpo que se parte e reparte com o andar. Um corpo do tamanho da alma.

É a alma que estas palavras de Shakespeare querem agarrar, essa maré demasiado fluida para ser contida, desmesurada no enlace a todos os géneros e cores e classes, excessiva mesmo para estas maravilhosas palavras.

Lear é um empurrão que nos confronta com esse espelho, com a nossa única certeza, a morte, e a nudez que a sua solidão, tal como a do nascimento, nos oferece.

II.

Uma cortina que se abre promete sempre uma cortina que se fecha. O teatro, na sua pequena circunstância, não está nem nunca estará longe da vida. É um atlas onde se gravam geografias da alma.

Num palco renovado, pronto a acolher futuras viagens, escolhemos os instrumentos, os elementos, os figurinos e os objetos que, nos últimos trinta anos, tantas planícies, desertos, mares e montanhas interiores nos fizeram viver desde o arco do proscénio do Teatro São João.

Pareceu-nos que celebrar este enorme último minuto de uma vida e de uma alma que é *Lear*, em que *o que espanta é tanto tempo ter resistido, como se a sua vida tivesse ele usurpado*, este último minuto de todos os restos de tanto teatro, era a única forma de não estar completamente aquém desta viagem.

III.

Este processo é o corolário de uma epopeia que nos aconteceu de supetão, mesmo ao virar da esquina do começo do nosso Centenário. Desde esse dia, a equipa do Teatro Nacional São João transporta rugas que contam todas as peripécias, todo o esforço que se esconde por trás da cena negra do palco vazio.

Para eles, todos eles – dos atores com quem mais de perto privo até aos senhores da segurança –, não encontro palavras que celebrem o seu dia a dia, palavras que façam justiça aos seus sacrifícios e à sua generosidade.

Nada que não pareça fátuo e pequenino, que lhes faça sequer sentir o agradecimento que sinto por... por tudo. Aqui fica uma tentativa nas palavras de Shakespeare:

Se os nossos melhores as nossas dores sofrem, menor inimigo nos parece o mal que sofremos.

Nuno Cardoso

Diretor Artístico do Teatro Nacional São João



Violência de feras

ANTÓNIO M. FEIJÓ

O Rei Lear é uma tragédia tardia de Shakespeare. A crueldade que põe em cena é, por vezes, tão intensa que leitores de Shakespeare como Tolstói e o grande crítico inglês Samuel Johnson a consideraram um inapelável falhanço artístico ou uma experiência teatral insuportável. A este propósito muitas vezes igualmente se refere como, durante mais de dois séculos, a versão dramaturgical do texto encenada nos teatros britânicos foi a de um dramaturgo sentimental e lacrimoso do século XVII, que altera o final da peça no intuito de poupar o público a um desfecho tido por demasiado desolado e sangrento. A reposição em palco do texto original, em meados do século XIX, e a intuição crescente de que a peça tematiza a inevitabilidade de catástrofes que se foram historicamente sucedendo tornaram a peça atraente a encenadores modernos e contemporâneos, bem como a muitos actores para quem o papel de Lear avulta, na sua desmesura, como o maior desafio dramático que se lhes pode ser feito.

Tal como em outras tragédias de Shakespeare, a acção decorre na corte de um rei, ou dela irradia, em momentos críticos de transição dinástica. Estes momentos criam campo aberto a um jogo passional em que os domínios pessoal e político se tornam indistinguíveis. A retórica destas paixões atinge aqui uma eloquência rara, cada uma das personagens expondo, ou ocultando, o que a motiva de modos muitas vezes desconcertantes. Os entreschoques pessoais observados nos ambiciosos jogos de corte são expostos de um modo desabusado e frio, o de quem parece reconhecer que em tais embates humanos na realidade se exercita a violência de feras. O facto de o domínio político ser um domínio, virtual ou real, de violência está, no entanto, longe de lhe ser exclusivo. Todos os outros modos de relação humana participam da violência, e em nenhum local mais do que aquele em que o jogo do poder dinástico necessariamente se exerce: a família. Nestas peças afrontam-se reis e príncipes, usurpadores e detentores legítimos do poder, e estes confrontos, de que o enredo principal das peças é a acidentada e violenta crónica, muitas vezes se espelham e duplicam em subenredos opondo entre si personagens de menor peso histórico e simbólico, mas todavia reveladores de uma idêntica estrutura familiar. A analogia evidente entre o enredo principal – a dissolução dos laços de família do rei Lear e das suas filhas, Goneril, Regan e Cordélia – e o enredo secundário – a dissolução dos laços de família do duque de Gloucester e dos seus filhos Edmund e Edgar – é, como já foi persuasivamente notado, um meio de realçar como este tipo de tensões internas é um dado universal.

O enredo da peça é simples, e é eco manifesto de episódios mitológicos ou motivos de narrativas populares arcaicas. Um pai decide partilhar os seus bens pelas três filhas, e faz depender a divisão que se propõe fazer de uma declaração pública de afecto de cada uma delas. Este requisito parece simples, e as duas filhas mais velhas

cumprem-no, exibindo para o efeito a mais flagrante lisonja. A filha mais nova recusa-se a esta desfiguração pública do que sente. A cólera do pai sobre esta, e a abdicação do seu poder nas duas filhas mais velhas, irão desencadear uma parada de horrores, num ritmo dramático inexorável e numa linguagem mais contida e sóbria do que a usada em algumas outras grandes peças do autor, em que as bravuras retóricas são constantes. Que a cerimónia pública de anúncio de uma herança leve um rei – acompanhado por algumas figuras menores do seu séquito como o Bobo, ou por outras que, figuras de privilégio como ele, incorreram no mesmo erro de julgamento – a um tal desamparo e indignância tem sido objecto de meditação contínua. A situação em que Lear e os seus próximos são lançados força-os a confrontar os limites do humano, a reconhecer o ponto de indistinção do que julgavam ser e do que em si surpreendem como o fundo animal da espécie; fá-los perceber como é incontrollável muito do que fazemos ou procuramos alterar na nossa experiência e no mundo, por modestos que um tal intuito ou acto possam parecer.

Um dos pontos maiores de uma meditação desse tipo deverá considerar o enredo da peça à luz de uma conhecida descrição estóica do que é uma acção humana: quando um archeiro desfere uma flecha visando um alvo, nada garante que o venha a atingir, pois um golpe de vento ou qualquer obstáculo surgido poderão levar a que ela se crave num lugar inesperado. O fim de um acto muitas vezes excede a intenção de quem o inicia, e se, intencionado e efectuado, o acto pode ser considerado inócuo ou trivial, não deixa o seu diferido resultado final de poder revelar-se catastrófico para o agente. Nenhuma outra versão desta descrição moral estóica da conduta humana remotamente se aproxima da que é dramatizada nesta peça tardia de Shakespeare.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Uma peça imperfeita”

MICHAEL DOBSON*

A partir de meados do século XX, *O Rei Lear* passou a ser com frequência considerada a mais importante das tragédias de Shakespeare, mas também a mais imperfeita em termos formais, como se a rutura familiar que a peça dramatiza tivesse destruído não apenas o reino aí retratado, mas também as próprias convenções da escrita dramática. As nossas expectativas de resolução ou de quaisquer reconfortantes lições morais, tão enfaticamente sugeridas por uma cena de abertura que remete diretamente para o universo dos contos tradicionais, são continuamente frustradas pela ação da peça. A cena de reconhecimento que somos levados a esperar, por exemplo, entre Lear e Kent, o fiel conselheiro que se lhe apresenta sob disfarce, não chega a acontecer verdadeiramente, uma vez que o velho rei, após a última batalha, está já para além da possibilidade de reconhecer seja quem for; e o reencontro de Gloucester, agora cego, com Edgar, o filho leal, não só ocorre fora de cena como se revela fatal para o primeiro, que em consequência morre de choque emocional.

Com uma cena de cegamento entre os seus principais incidentes, de que é cúmplice um dos filhos da vítima, a peça revela-se também mais do que disposta a causar choques emocionais aos seus espectadores. Num momento posterior da ação, Lear e Cordélia têm a felicidade de viver a reconciliação pela qual ansiavam desde o injusto banimento da princesa na primeira cena, e temos aí um dos mais comoventes diálogos de toda a obra de Shakespeare – porém, a história deles não termina assim. De facto, essa reconciliação serve apenas para intensificar o efeito da mais devastadora reviravolta do enredo, que ocorre muito perto do final da peça. Enquanto a maioria das restantes personagens se reúne em cena, congratulando-se por terem sobrevivido ao pior, uma derradeira atrocidade está em curso alhures. Ocorrendo fora de vista, e por fatal desatenção no momento crucial, o assassinio político da filha mais nova de Lear facilmente poderia ter sido evitado: por essa altura, nem mesmo o homem que o ordenara, Edmund, deseja que aconteça, e o velho Lear, como saberemos depois, só por um triz não logra impedi-lo, matando o carrasco da filha demasiado tarde. O fim invisível de Cordélia assemelha-se mais a uma perda accidental na vida real do que às mortes poetizadas a que estamos habituados a assistir numa tragédia. É um ato de matança arbitrário que contraria as estratégias habituais da escrita dramática para atribuir sentido à violência e à morte, e, para quem não conheça ainda a história do rei Lear e das suas três filhas, constitui certamente o mais cruel e chocante incidente da peça.

Porém, o choque terá sido ainda mais violento para os muitos membros das primeiras audiências de Shakespeare que já conheciam a história do rei Lear. Singularmente, de todos os cronistas de Lear, Shakespeare é o único que insiste em matar Cordélia desse modo. Nos diversos relatos anteriores sobre essa monarquia da antiga Britânia, mesmo Goneril e Regan sobrevivem à batalha definitiva entre o seu exército e as forças francesas que apoiam o pai. De acordo com o livro de história preferido de Shakespeare – *Chronicles*,

* Diretor do Instituto Shakespeare, Stratford-upon-Avon.

de Raphael Holinshed –, foram Lear, Cordélia e o rei de França que venceram a batalha, após a qual Lear, reinstalado no trono, reinaria por mais dois anos, até morrer pacificamente no seu leito. Cordélia reinou então por sua vez, e a morte dela – depois de deposta e encarcerada pelos sobrinhos – foi um suicídio e não um crime de guerra. Como escreve Edmund Spenser em *The Faerie Queene* (1590), alguns anos mais tarde:

Os filhos das irmãs, fortalecidos
Por impetuosa ambição, contra ela se rebelaram
E vencida a mantiveram longos anos encarcerada,
Até que ela, cansada dessa existência miserável, se enforcou.

Além disso, a versão da história que Shakespeare conhecia melhor tinha a delicadeza de terminar muito antes desse triste epílogo. Na peça anônima *The True Chronicle History of King Leir and his three daughters Gonorill, Ragan, and Cordella* (c. 1588), a ação termina logo após Leir, Cordella e os seus aliados terem repellido os exércitos galês e escocês das filhas mais velhas do rei, de modo que o desfecho não é de desesperança, mas de reconciliação e restabelecimento da paz:

Ah, minha Cordella, agora relembro
A modesta resposta, que tomei por rude:
Mas vejo agora, de espírito claro,
Que ternamente me amavas, como deve amar uma criança.

É muito possível que o jovem Shakespeare tenha participado como ator numa encenação desta peça. E, com toda a evidência, tinha-a em mente quando escreveu uma das suas primeiras comédias, *Os Dois Cavalheiros de Verona* (c. 1589-90) – na cena em que o duque de Milão, de modo breve e irrelevante, se finge desavindo com a filha, Sílvia, Shakespeare apresenta o que parece ser um primeiro esboço da cena de abertura de *O Rei Lear*:

Não, acredita-me. Sílvia é caprichosa, impertinente, indócil,
Altiua, desobediente, obstinada, rebelde,
Nunca se lembra de que é minha filha
Nem me teme como há que temer um pai.
E permite que te diga, foi essa sua insolência
Que deitou a perder o amor que eu lhe tinha,
E se outrora julguei que os anos que me restam de vida
Eu os passaria sob o amparo dos seus deveres filiais
[...] entregá-la-ei a quem quiser ficar com ela.
E que não leve outro dote além da sua formosura.

Fascinado desde o início pela história de Cordélia, Shakespeare parece ter passado os primeiros quinze anos da sua carreira a tentar ganhar coragem para a matar. Redigiria por fim a sua primeira versão de *O Rei Lear* em 1605-6, num período em que os esforços do rei escocês Jaime VI & I para alcançar a unificação

política entre a Inglaterra, Gales e a Escócia tinham conferido renovada popularidade às histórias sobre a antiga Britânia. Em 1606, a peça integrava o repertório da companhia de Shakespeare no Globe, e seria representada perante Jaime e a sua corte em dezembro desse mesmo ano, sendo publicada em edição *in-quarto* dois anos mais tarde; depois disso, porém, e ao contrário do habitual, Shakespeare não a pôs de lado. Por volta de 1610, produziu uma segunda versão revista, otimizada, que seria postumamente publicada no volume *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies* (hoje normalmente conhecido como o *Primeiro Fólio* [*First Folio*], a reunião das peças do autor, compiladas pelos seus colegas em 1623). Além disso, várias das peças que Shakespeare escreveu posteriormente parecem ser ainda assombradas pela tragédia de Lear, procurando deliberadamente materiais narrativos em que uma filha amada e proscrita acabará por ser, ao contrário de Cordélia, autorizada a viver: *Pérgles*, *Cimbelino*, *Conto de Inverno*, *A Tempestade*. A seu tempo, a própria tragédia de Lear seria modificada de modo a obedecer a esse padrão. Em 1681, Nahum Tate alteraria o enredo da peça, poupando Lear e Gloucester e permitindo a Cordélia tornar-se rainha e conhecer um final feliz – precisamente o final feliz que Shakespeare tinha suprimido –, e esta adaptação de prolongada popularidade dominaria o palco até inícios do século XIX, substituindo a versão original de Shakespeare para muitas gerações de espectadores de teatro.

Por que razão, pois, terá Shakespeare decidido frustrar, de modo tão memorável, as esperanças e expectativas da sua audiência, concebendo um desfecho que seria considerado intolerável durante quase duzentos anos? Parte da resposta poderá ser que, nesta peça, Shakespeare se dispôs a sondar o abismo mais profundamente do que em qualquer outra das suas tragédias anteriores, imaginando um porvir no qual o próprio futuro deixa de ser possível. *O Rei Lear* fala-nos não apenas de um pai que perde a estima das filhas e perece, como também do fracasso rotundo de toda a família, o que impossibilita qualquer hipótese de continuidade. Assim como Lear roga uma praga de esterilidade a Goneril, também a versão shakespeariana da história de Lear elimina quaisquer esperanças de sucessão, com o velho rei a morrer em cena rodeado pelos cadáveres das filhas sem descendência. Para os espectadores, o desfecho da peça assemelha-se, pois, a uma espécie de fim do mundo:

KENT: É esta a consumação anunciada?

EDGAR: Ou a imagem desse horror?

Nem a versão de *O Rei Lear* de 1608 (que dá a última fala ao marido de Regan, Albany), nem a de 1610 (que a dá a Edgar), tornam claro quem governará o reino após a extinção da linhagem de Lear. Kent, que declina o encargo, sugere que ele próprio tenciona suicidar-se, e a única coisa que podemos depreender das palavras finais da peça – sejam estas proferidas pelo genro sobrevivente de Lear ou pelo seu afilhado – é a alta probabilidade de novas violências e de maior instabilidade.

Contudo, parte da razão que terá levado Shakespeare a defraudar as nossas expectativas de um final feliz para Lear e Cordélia deverá prender-se também com a outra grande inovação que o dramaturgo introduz no enredo: a loucura de Lear, que torna qualquer resolução confortável, por temporária que possa ser, ainda mais difícil de imaginar. Críticos, encenadores e atores continuam a debater se

Lear morre louco mas feliz, convencido de que Cordélia continua viva, ou mergulhado no lúcido desespero de a saber morta – se bem que nenhuma destas alternativas pareça permitir um desfecho satisfatório. Além disso, a loucura de Lear surge estreitamente ligada a um sentimento de desabrigo existencial, por sua vez associado a uma visão de desencanto relativamente à dimensão política, bem como familiar, da monarquia hereditária. O motivo da insanidade de Lear não está presente em nenhuma das anteriores versões da história, e em nenhuma delas o velho rei se vê confrontado de modo tão enfático com a imagem da falta de um lar, aqui oferecida por um Edgar disfarçado de pobre Tom, o vagabundo louco, durante a cena da tempestade.

De facto, toda a peça de Shakespeare põe em cena uma espécie de desabrigo ubíquo, que envolve também os próprios espectadores. Depois de Lear ter dividido o reino, na cena inicial, a localização do centro do poder deixa de ser clara – na verdade, não chegamos a saber onde decorre essa primeira cena. (Ao contrário do que se verifica em *Cimbelino*, a outra peça sobre a Britânia antiga que Shakespeare escreveu depois de a subida ao trono de Jaime ter tornado obsoletas as narrativas circunscritas à história inglesa, em *O Rei Lear* não há sequer referências à cidade de Londres.) A partir desse momento, encontramos sobretudo personagens em trânsito por amplas extensões de campo aberto. Tanto o velho rei, em declínio, como Edmund, em ascensão, vagueiam entre os respetivos quartéis-generais de Gloucester, Goneril e Regan, mas em momento algum se especifica onde se situam: com algum grau de certeza sabemos apenas que não nos encontramos em espaços urbanos e que as condições meteorológicas são sempre terríveis. É certo que, assim que correm rumores de que Cordélia e o exército francês do marido planeiam uma invasão para reinstalar Lear no poder, os antigos aliados do velho rei começam a gravitar em direção a Dover – porém, ninguém chega ao seu destino. Em toda a peça, o único relato pormenorizado, e virtuoso, de um lugar específico – o panorama vertiginoso das falésias de Dover, que Edgar descreve ao pai cego – revela-se, afinal, uma bizarra e supostamente terapêutica falsidade, concebida para convencer o desafortunado conde de que sobreviveu a uma tentativa de suicídio e de que deverá comportar-se de modo mais estoico daí em diante.

Errando por uma série de indeterminados não-lugares, perdidos numa história que, ainda que tivéssemos lido as *Crônicas* de Holinshed ou o *King Lear*, deixaríamos de poder reconhecer graças aos ajustamentos de uma brutal desesperança que Shakespeare introduziu no enredo principal, a que juntou a história de Gloucester e dos seus dois filhos (adaptada a partir da narrativa em prosa de Philip Sidney *The Arcadia*, c. 1580), também nós partilhamos a desorientação de Lear no momento do seu encontro com o suposto pobre Tom. Para Shakespeare, uma parte significativa do argumento fundamental de *O Rei Lear* é a experiência salutar e edificante sofrida por um rei que não só se cruza com um vagabundo louco e sem lar, como ele próprio conhece agora essa mesma condição. *O Rei Lear* é, literal e politicamente, uma peça niveladora: a sua dramaturgia nunca exige a utilização no palco de um segundo nível, mais elevado, e o seu universo pré-cristão, ainda que propício a ilusões e fantasias sobre demónios, dir-se-ia desprovido de deuses, de céu e de inferno, resumindo-se a uma planície rasa e desprotegida sobre a qual homens e mulheres se debatem e morrem. Na peça, as famílias de Lear e Gloucester

digladiam-se até à morte, e se as suas lealdades domésticas convencionais são apresentadas como meramente ditadas pelas ambições pessoais e posições hierárquicas das personagens, também o poder real e aristocrático é aqui denunciado como falso, como parte de uma ordem social injusta, mantida por meio da violência e da fraude. O que quer que a peça tenha apresentado além disto aquando da sua representação na corte de Jaime, em 26 de dezembro de 1606, dificilmente terá podido proporcionar esse espetáculo reconfortante e conveniente de reunificação política que o monarca de carne e osso possivelmente esperava. Não nos parece improvável que a companhia de Shakespeare tivesse escolhido essa data específica para a apresentação da peça – 26 de dezembro era Dia de São Estevão, festividade que estava ainda associada, nos tempos de Shakespeare, a atos de caridade para com os pobres. “Pobres criaturas nuas, onde quer que vos encontréis,/ Que suportais a pancada desta tempestade sem piedade”, reza Lear, um monarca absoluto convertido pelo sofrimento em igualitarista radical:

Como vos defende esse andrajo esgarçado e roto
De estações como esta? Ah, que tão pouca atenção
A isto eu dei! Que a pompa para tal remédio tome,
Se exponha e sinta o que os desgraçados sentem,
Possa para eles o supérfluo desprender de si,
E aos céus se mostrar mais justa.

“Onde quer que vos encontréis”: *O Rei Lear* é uma peça que aspira a falar com feroz urgência a toda a gente, de todo e qualquer lugar, e é por isso apropriado que uma das suas primeiras encenações de que há registo, não muito depois da sua estreia na corte, tivesse ocorrido longe de Londres, nas margens subversivas do reino de Jaime. Designadamente, em remotos lugarejos do norte e oeste de Yorkshire, uma região outrora rica em mosteiros cistercienses, onde a Reforma protestante tinha sido aceite com ressentimento, para dizer o mínimo. Em 1609-10, uma trupe ilegal de atores não conformistas – os Sir Richard Cholmeley’s Players –, tendo obtido cópias das edições impressas de 1608 de *O Rei Lear* e *Pércles* a um livreiro de York, partiu em digressão por essa região de charnecas representando ambas as peças, além de uma peça católica proibida sobre os milagres de São Cristóvão. (Sabemos da existência dessa obscura companhia porque os atores foram denunciados às autoridades por um puritano local, Sir Posthumus Hoby, depois de terem atuado na mansão de Sir John e Lady Julyan Yorke em Gowthwaite, Nidderdale, no dia da Candelária de 1610.)

Não obstante a sua inclusão no repertório de uma trupe não conformista, *O Rei Lear* não é propriamente uma peça que defenda o catolicismo: de facto, um dos textos que serviram de fonte a Shakespeare para desenvolver as cenas da insanidade fingida de Edgar – especificamente, os nomes dos demónios pelos quais Edgar/pobre Tom afirma estar possuído – era um fervoroso panfleto religioso em que se denunciavam os falsos exorcismos praticados por alguns membros da clandestinidade católica, *A Declaration of Egregious Popish Impostures*, publicado em 1603 pelo arceidiago Samuel Harsnett. No entanto, a peça de Shakespeare também não se revela muito otimista quanto a qualquer outro tipo de futuro cristão. No mundo

antigo e não consagrado de *O Rei Lear*, certos momentos que dir-se-iam alusões à simbologia cristã – como, por exemplo, as semelhanças de Edgar/pobre Tom com um Cristo crucificado, ou a Pietà de género invertido sugerida pela cena final de Lear embalando o corpo sem vida de Cordélia –, parecem ter sido especificamente concebidos para assinalar a ausência de conforto espiritual que poderíamos esperar desse tipo de afinidades. O único vaticínio que *O Rei Lear* nos propõe surge sob a forma da visão satírica do Bobo, que denuncia a natureza ubíqua de todo o tipo de corrupções; ao rematar o seu discurso, este bufão tragicómico aponta não para um futuro redimido pela graça divina, mas sim, com autoirrisão metateatral, para a figura de um feiticeiro lendário: “Esta profecia fará Merlim, que depois de mim virá.”

Ainda assim, os aderentes da antiga fé proibida que integravam a trupe dos Cholmeley’s Players estavam indubitavelmente certos em reconhecer que, no mínimo, *O Rei Lear* não apoiava qualquer regime político contemporâneo, e muito menos qualquer família real do seu tempo. Nesta peça, Shakespeare alcança uma desolação relativamente às relações humanas e familiares e à natureza inexorável das injustiças políticas que só voltaria a ser igualada com *Fim de Partida*, de Samuel Beckett. *O Rei Lear* é, de facto, uma peça imperfeita, mas só porque assim é pode mostrar-nos, de modo tão persuasivo, as persistentes imperfeições do nosso mundo.

Trad. **Rui Pires Cabral.**



Um *post mortem* da alma

Conversa entre NUNO CARDOSO e MIGUEL RAMALHETE GOMES.

MIGUEL RAMALHETE GOMES Ontem falávamos da questão da memória. *Lear* é uma peça sobre um rei de uns 80 anos, num Teatro centenário a sair do seu processo comemorativo.

NUNO CARDOSO Esta é a primeira temporada depois da celebração do Centenário, completado oficialmente no dia 7 de março. Foi um processo complicado, mas dizer isso da nossa celebração, em face do que todos nós passámos, talvez seja um pouco exagerado. De qualquer forma, foi muito intenso. Depois desse percurso de celebração e de ativismo, abrimos o palco renovado do São João com *Lear*, uma espécie de *post mortem* do que é a alma. É muito interessante, porque as questões de género, da desigualdade social, do racismo e do populismo foram sublinhadas pela pandemia, que se tornou uma espécie de marcador *stabilo boss* de coisas que talvez o consumismo ou a velocidade a que vivíamos disfarçassem. Criaram-se grandes divisões e antagonismos, e sobretudo uma grande cegueira. Mas a palavra “alma” é inclusiva. Não tem género, estatuto social, raça ou lugar. É a alma. E *Lear* é um *post mortem* da alma. É um percurso, como se uma barragem rebentasse ou extravasasse o leito de um rio, galgando as margens que o apertam, e de repente o rio leva tudo à frente, como uma inundação, com árvores, bocados de casas, lama. Não é claro nem cristalino, é desigual. Na abertura de um novo ciclo, colocavam-se duas opções: ou abríamos o Teatro em modo de gala, ou o começávamos a usar. E escolhemos começar a usá-lo com uma conferência sobre o papel dos Teatros Nacionais, neste momento. *Lear* é uma peça muito teatral. Não é preciso muito para a levantar, aliás como em todo o

teatro isabelino. Bastam dois atores a falar um com o outro, uma cadeira, e já está. É preciso sobretudo a capacidade de ficcionar, de pegar num bocadinho de relva e fazer uma floresta. A premissa deste *Lear* foi a de usarmos o corpo de um teatro que já passou o seu prazo de validade. Não há nada na peça, da cenografia aos figurinos, que não faça parte da história do São João. Mas não é a história carismática ou o grande momento do São João. É a narração do pequeno elemento. São as *flight cases* que retiveram equipamentos durante todos estes anos, um armário que albergou o material da direção de cena, dois sofás tão usados que já ninguém sabe de onde são, os *charriots* que estão cá desde o início, a escada de afinação, entretanto substituída e que passou da sala de ensaios para a sala do tribunal do Mosteiro de São Bento da Vitória, as cadeiras que foram ou d’*O Café* ou d’*A Salvação de Veneza*, as cadeiras dos camarins, uma mesa que sobrou dos *Tambores na Noite*. Os instrumentos musicais são os que estão nas salas de ensaio. O imenso jogo com estes objetos é enquadrado pelo que sobrou das obras, como as varas, todas entretanto substituídas e que agora funcionam como elementos cenográficos. Estes objetos cruzam a memória do que é o São João e falam deste reino dividido à pressa, desta mente caótica ou da convulsão da alma. É com este jogo que os atores procuram encontrar um caminho para contar a história de *Lear* às pessoas. Isto cria um paradoxo, porque toda a parte técnica, os projetores, as varas, o palco, tudo é absolutamente novo. Mas isso é jogo e é desafio: não sei se as pessoas vão gostar, nunca depende de nós. O exercício do teatro implica a dramaturgia, e esta pode e deve fazer-se agora. Mas não devemos ter uma incessante ânsia pelo que

é novo. Isso é menorizar-nos, porque nos esquecemos de que aquilo que sobra vai sobrando porque é sempre novo e útil. Essa deve ser também a função de um Teatro Nacional. O São João é um teatro de criação, de repertório, ligado também às dramaturgias, onde o que brota em palco é fruto de raízes profundas, que se estendem do Centro Educativo a todas as equipas, passando pela programação e pela ligação que temos ao ensino. É isso que significa abrir a usar o teatro. *Lear* é uma tentativa de homenagem a essa prática. Vai um pouco em contracorrente da necessidade do novo, do epifenómeno, do acontecimento constante e não propriamente de uma programação continuada. *Lear* vai de alguma forma mostrar os ossos desse corpo. Esta prática e estes elementos servem a missão de serviço público.

MRG Poder-se-ia objetar que, ao importar os materiais e os destroços do teatro para o palco, o TNSJ estaria virado para si próprio, a falar para dentro. Mas os seus espaços estão implantados na cidade com todo um conjunto de atividades, com uma vizinhança, um olhar lá para fora. Não é uma entidade alienada da cidade.

NC Quando concentramos estes destroços, como lhes chamaste, isso é para mim a alma do São João: o chão tabuado, as *flight cases*, os elementos utilitários de que ninguém dá conta; assim como há pessoas que são a alma do teatro, como o Jorge [Silva], que aqui trabalha há quarenta anos. As varas e os outros elementos não são tanto o São João virado para si próprio, mas sim a expor a alma descarnada ao público. Não sei como vai ficar no fim. Por agora, sei que é algo que pede a participação do público. Tenho uma história engraçada. Fiz *Ricardo II* no TNDM II, num campo de futebol. O João Ricardo fazia de Ricardo II, um ótimo ator, muito truculento. Não foi propriamente a minha peça mais conseguida, mas era muito bonita. Tinha um jogo e propunha um

certo tipo de linguagem. Lembro-me de que, no fim de uma representação, uma senhora esperou por mim e disse: “Olhe, preciso de falar consigo. Um rei de Inglaterra é loiro, magro e bonito. A sua peça é detestável.” E eu perguntei-lhe: “Mas só por causa disso?” – “E não tem espadas!”, acrescentou ela. Mas a senhora tinha toda a razão e não tinha razão nenhuma. O teatro estabelece sempre um princípio fundamental: há um jogo que tem de se estabelecer entre público e atores. Só assim existe teatro. É uma coisa que nos acontece logo que nascemos, este engajamento entre a criança e o que lhe propõem para criar uma narrativa. Na maior parte das vezes esquecemo-nos desse início e do que é narrativa e do que não é. E é isso que *Lear* faz. *Lear* tem critérios e é rígido neles, o que leva a uma reação. Assistimos a todo um percurso, em que quer ele quer Gloucester, Edmund e Edgar questionam essa narrativa. O fim configurar-se-ia como um retorno à narrativa normal, mas não é o que acontece. Daí o Tolstói ter detestado a peça, porque, quando tudo parece prestes a voltar ao normal, e se chega àquele enquadramento que o Shakespeare faz no último momento, chega-se demasiado tarde: Cordélia morre, *Lear* acaba a injuriar todos e morre, deixando tudo em aberto; Albany demarca-se e diz: “Porque é que me havia de acontecer isto, logo a mim, que não sou corajoso” – aliás, é uma das personagens mais honestas de toda a história do teatro. E depois Edgar faz aquele discurso e fecha a peça.

MRG É um discurso muito equívoco.

NC É equívoco porque não há maneira de reordenar as coisas. Sentimos sempre esta necessidade de a coisa estar no sítio certo; isso é uma forma subtil de dominar as massas. Esta tensão que resulta de uma sociedade patriarcal não compreender a raiva que lhe têm, por mais social-democrata e justa que seja, é natural. Nada disto tem resolução em *Lear*, mas está lá. Por exemplo, como viste ontem, aceito o

que os atores propõem, é um jogo intenso, porque muda muita coisa rapidamente e eles também me aceitam. É mais ou menos o nosso pacto. A proposta do João [Melo], que é um grande ator, é a de que há qualquer coisa de feminino no Kent, pelo que pegou num vestido e disfarçou-se. Não é um travesti, é um homem disfarçado. Aceitei imediatamente, mas sei que há pessoas a quem isso faz impressão.

“A chave de *Lear* é a de que nós nascemos e morremos a berrar.”

MRG A mim lembrou-me as brincadeiras agressivas – por vezes demasiado agressivas – típicas de ambientes hipermasculinos. Estavas a dizer que uma sociedade patriarcal tem dificuldade em entender as objeções à sua forma de ser, e eu estava a pensar que este tipo de violência hipermasculina aparece muito nos teus Shakespeares da última década: *Medida por Medida* [2012], *Coriolano* [2014] e *Timão de Atenas* [2018]. Enquanto assistia ao ensaio, vi de novo esse mundo, no qual Lear, quando não percebe uma coisa, reage violentamente. O ator que o interpreta, o António Durães, é um homem possante, não é um Lear como por vezes tem sido, uma espécie de Pai Natal de barbas encaracoladas. Este Lear é um homem de um metro e noventa, é robusto, atravessa aquele espaço em cinco saltos, o que impressiona.

NC Interessa-me o caos com que ele está confrontado, interessa-me a tempestade. E essa tempestade está naquele corpo, que não tem oitenta anos. Então porque é que vou gastar a energia e a criatividade do ator a fazer com que ele pareça ter oitenta anos quando Lear não é isso? A chave de *Lear* é a de que nós nascemos e morremos a berrar. Ele diz isso. Ele berra o tempo todo. Quando um ator de oitenta anos berra ou tenta berrar, o seu corpo chega a um limite e, nesse limite, essa necessidade e ao mesmo tempo essa incapacidade tocam a plateia. Mas não é isso que me interessa

aqui. O que me interessa é este saco de gatos, com que nos confrontamos também na nossa própria vida, isto de não nos conseguirmos entender. Quase todas as personagens do Shakespeare são coxas e o truque do coxo, quando a certa altura é confrontado com um problema, é reagir violentamente, em ferida, e aí despenha-se. Ao despenhar-se, é como um acordeão, abre-se tudo, as costelas ficam à mostra. E isso dá-se sem legendas, sem comentário.

MRG Depois de algumas quase primeiras encenações de peças de Shakespeare em Portugal, escolheste finalmente fazer uma das tragédias principais.

NC Esta é a primeira vez que vou a um Shakespeare de gala, a uma das grandes quatro tragédias. Lembro-me de que fiz *Medida por Medida* em Guimarães, na Capital Europeia da Cultura de 2012, e era um estudo sobre a misoginia e a guerra. Não é por acaso que a Isabella deita o vestido fora quando fica sozinha no fim da cena em que o duque chega. Com *Coriolano*, sentia que naquela altura já tínhamos ultrapassado a crise. Estava em Lisboa e aquelas são as escadas do Parlamento...

MRG ...que andavam a ser muito disputadas por esses meses...

NC ...e havia essa contestação. Mas também já me preocupava a questão do populismo...

MRG ...e o amor pelos homens de uniforme. Temos visto muito isso nos últimos meses.

NC Exatamente. Sobretudo almirantes. Mas isso preocupava-me em *Coriolano*, como me preocupava também a cegueira dos poderes institucionais ou das formas institucionais políticas. Os tribunais são os partidos, o sistema que está montado para verificar as coisas e que de repente fica cego. E há uma separação

total entre a população e este jogo. Já *Timão* é sobre o dinheiro e a sociedade de latrina – que ou é de latrina ou de saldos –, com a máquina “multibanco” que funcionava sozinha, e que representa o consumo, em vez do ouro que ele escavava no texto do Shakespeare. Ao chegarmos à pandemia, como que confluíram todas estas questões, sendo sublinhadas com uma grande intensidade. Daí *Lear*.

MRG A experiência deste ano e meio nas artes performativas tem sido comparada ao contexto em que Shakespeare pôs as suas peças em palco, quando os teatros eram frequentemente fechados durante meses por causa de surtos de peste. Em algumas expressões que fomos usando a propósito de *Lear* – na imagem de uma inundação que leva tudo à frente, de um rio que transborda as margens, que é uma imagem recorrente em Shakespeare, mas também neste conceito de expor o interior e fazer uma anatomia do teatro, que são estes objetos à nossa volta – há uma ideia muito barroca de teatro. Expor aquilo a que chamei os destroços também me parece funcionar no teu trabalho de atores. Disseste há pouco que recuperavas muitas das suas sugestões e que o teu próprio método de trabalho implica muita improvisação. Lembro-me de ontem te referires a partes do ensaio com comentários como “eu gosto deste estilo atrapalhado” e “agora vem aí a confusão”. E é um método que aparece representado no objeto final.

NC Muitas vezes a improvisação é para mim a base da criação do jogo. É um momento que permite ao ator acreditar na ficção e criar pistas para que outros acreditem. Frequentemente, quando chego ao palco, isso está muito depurado. Há peças minhas em que uma cena tem mais marcações do que muitas peças que já vi. De repente, uma pessoa vai e outra pessoa vem, parece que aconteceu assim – mas não. Aqui estou a tentar combater isso. Ou seja, até nisso mostro o cru. Se em *Timão de Atenas* os viste a dançar, parece que

foi o que lhes apeteceu fazer, mas não, está tudo equilibrado, tem um ritmo. Todavia, quando o Miguel Loureiro andava com a tina de chocolate, esse era um dos momentos em que os atores eles próprios geriam a situação. Na primeira noite, em que até demorámos vinte minutos a abrir o pano, a tina partiu-se. E saiu o chocolate todo; não estava planeado. De repente, aquela cena, porque eles têm essa capacidade de improvisação e de encaixe, foi toda improvisada. É engraçado falares do barroco porque muitas vezes as pessoas dizem que trabalho no oito ou no oitenta. Ou vou para uma coisa aberta, como *Timão* ou *Lear*, ou então estou completamente focado num espaço fechado, como em *Spectros* do Ibsen, ou então vou como ator para um monólogo. Sinto a necessidade de ambas as coisas: de improvisar e de exteriorizar, trabalhando tudo isso em jogo, e ao mesmo tempo de fazer o contrário, ou seja, de fazer escalas, até chegar ao osso. Há alguns encenadores ou diretores de teatros que me perguntam se posso dar uma *masterclass* de improvisação, e eu digo-lhes que não. Porque não faz sentido. Um encenador não é um pedagogo, é acima de tudo uma espécie de vampiro organizador. Tem uma folha de Excel mental, vai organizando o talento dos outros e criando um discurso. Gosto de contar histórias, não tenho é tanto jeito como os outros, mas tenho jeito para os convencer a todos.

MRG Estava a reler a entrevista do programa de sala de *Coriolano*, que o Jorge Loureiro Figueira te fez, e a certa altura ele diz que *Ricardo II*, *Medida por Medida* e *Coriolano* são peças que tu pões em espaços públicos: o campo de futebol, a esplanada ao pé da autoestrada, a escadaria à frente do que pode ser o Parlamento; mesmo em *Timão*, a primeira parte é num urinol e a segunda no meio da rua. Tu agora trouxeste o teatro para dentro do palco.

NC O espaço público de cidadania por excelência é o teatro, que não pode oferecer o mesmo que as redes sociais. Mas pode oferecer

o que estas estão a roubar às pessoas, que é tempo e carnalidade. O teatro neste momento é dos poucos sítios que oferecem a justa medida da tua altura, da cabeça ao chão, porque é inteiramente inovador. Um dos atores, o Paulo Freixinho, é agricultor. E o teatro tem muito que ver com a agricultura. Ou seja, é por estações, e é preciso tempo para deixar que as coisas cresçam. Cada projeto do São João é um ato de sementeira e cada apresentação é um ato de colheita. Tem de ter esse tempo, porque tudo no teatro pede fisicalidade. Mesmo quando estamos parados durante duas horas e meia a ver uma peça, fisicamente estamos implicados, nem que seja porque estamos aborrecidíssimos e temos de ficar ali duas horas sentados. O teatro faz-se no sentido inverso, é o contrário da virtualidade das novas tecnologias. Enquanto estas fazem a pessoa sair de si para o seu *avatar*, o teatro faz a pessoa entrar em si. E dá-nos dores de costas. Mas são dois movimentos inversos.

“Ao refletir sobre o fim, também há um elogio da vitalidade.”

MRG Ontem dizias que um dos temas deste *Lear* é a ideia de fim do talento. Pelo menos ao ver o ensaio ocorria-me que este *Lear* pode ser imaginado como uma espécie de “jovem turco” em velho: alguém que se calhar foi forte e capaz e a quem já só resta a agressividade, aquela capacidade de se impor, faltando-lhe já o mérito e o talento que o justifiquem. De que forma é que se joga esta ideia de fim do talento aqui?

NC Há uma forma muito clara, e vamos saber isso uma ou duas semanas depois da estreia, que é a questão do meu próprio talento... [Risos] Há um conjunto de riscos que se tomam, partindo-se do princípio de que há talento para os tomar. Se calhar não há; e os efeitos são imediatos. Depois, há este jogo que ressoa num fim que é tchekhoviano. Como em *Canto do Cisne*, do Tchekhov, um texto

muito bonito: um velho ator acorda bêbedo, está sozinho, fechado no teatro, e lembra-se das suas grandes noites. A segunda camada é quase antitética, porque, ao refletir sobre o fim, também há um elogio da vitalidade; e a vitalidade para mim é o teatro, assim como o encontro entre o público e o teatro. Ao refletir sobre o fim com coisas que já não vão ser usadas, numa peça terminal, num jogo quase suicida com o público, para ver se acreditam ou não ou se é mesmo o fim do talento, o que se procura é perceber se é só disto que precisamos para nos divertirmos, para aderirmos a um jogo. Há muita gente que fala, e eu próprio já falei sobre isso, da forma como aderimos às redes sociais, como desaparecemos da realidade para submergir noutra tipo de coisa, como trocamos o natural pelo virtual: o homem bifurcado.

MRG As ideias de jogo e de Teatro Nacional podem por vezes parecer antitéticas. Pode imaginar-se um Teatro Nacional como um sítio em permanente celebração, uma instituição que parece ter como vocação comemorar-se, comemorando peças de repertório. Às vezes, e digo isto num sentido não muito positivo, pode quase tornar-se um museu do teatro, o teatro dentro de uma redoma. E eis-nos agora a sair de um ano de comemoração, num gesto que é próprio de um Teatro Nacional...

NC Esta ideia do Teatro Nacional que comemora, que preserva a identidade, é uma ideia oitocentista ligada à criação do Estado-nação. Neste momento, há um conjunto de deveres de um Teatro Nacional inscritos em lei – preservação da língua portuguesa, formatação do repertório, das novas dramaturgias, etc. – que são positivos, mas não são museológicos. Um Teatro Nacional, em termos de programação, é um serviço público que garante o direito intrínseco do cidadão a aceder à cultura. Cultura e arte significam expor ao cidadão casos práticos, que lhe permitam, face a questões *quid juris*,

arrumar-se e pensar-se. Nesse sentido, o Teatro Nacional é a ágora por excelência, é um sítio ruidoso, muito espesso, onde há discussão. Vai da apresentação de um projeto a uma comemoração, a uma exposição, a uma visita guiada, a um Clube de Teatro, à projeção do *Visitações* [projeto do Centro Educativo do TNSJ] nas escolas, à ligação com os professores e os alunos, e tudo isto se faz no palco, ou em *Zoom*, etc. E dá-se isso ao público. Mas não se comunica comemorativamente, porque a própria comunicação tem de ser trabalhada. Já vamos na quarta geração de espectadores do São João, uma coisa extraordinária, porque já é geracional. No meio de toda esta conjuntura, um Teatro Nacional tem uma missão muito clara. E para a cumprir tem de ter acima de tudo uma premissa, que é a de que, quando se decide uma coisa, se decide para os outros, em termos de utilidade.

MRG Estas comemorações têm um aspeto complicado, aquele em que estamos neste momento: o do fim delas. Como é que podemos, por exemplo, pôr fim a uma comemoração sem parecer que foi uma grande obrigação? Há qualquer coisa em *Lear* em que isso ecoa. Por exemplo, a peça tem servido muitas vezes de veículo de comemoração da carreira de um ator já idoso e de saída.

NC E que depois nunca mais sai. O que emerge depois da comemoração é uma temporada do Teatro Nacional São João, com o seu Centro Educativo, uma programação internacional, digressões e coproduções, relações com as escolas e a academia, um curso de novas dramaturgias. Continuamente, todos os dias. É isto que acontece: portas abertas ao público, jogando, mantendo esta continuidade. Nesse sentido, mesmo que aparentemente as pessoas possam ficar chocadas com o facto de *Lear* não ser glamorosamente celebratório, é celebratório no sentido de que é teatro, ou de que tenta ser. Vamos lá ver se será, ou se é o fim do talento.

MRG Estes fins fazem-me pensar nos últimos versos de Edgar, que homenageiam os que estão de saída, mas que também anunciam estarmos num novo tempo. Um novo tempo que começa com aquele “nada” de Cordélia, que decide ser autêntica e moralmente séria.

NC É a Greta Thunberg. Mas ao mesmo tempo podes ver o contrário. Aquelas últimas deixas também podem ser a de uma pessoa que diz “nunca terei um tempo em que tenha a possibilidade destes velhos”, não é?

MRG Exato, é o tempo a acabar-se. A propósito da Greta Thunberg, no apelo do Edgar, ele não está simplesmente a dizer o que sente; ele diz “devemos dizer o que sentimos”. Dizer o que se sente é posto sob a injunção de um dever. Mas isso já não é dizer o que se sente, é dever dizer o que se sente. Somos devolvidos à competição do início, a dever dizer aquilo que “sentimos”.

NC “E isso resgata-nos. Se dissermos isso, vai correr tudo bem...” Não é verdade. Eu venho de Direito. Era péssimo aluno, não punha lá os pés, mas tinha uma visão periférica dos meus colegas e do que os professores diziam. Acho que foi Hans Kelsen quem disse que o Direito anda sempre vinte anos atrás da sociedade. E não é porque queira. É porque é assim mesmo. Para se escrever uma lei que seja universal ou pelo menos o mais abrangente possível, esta não pode ser feita no momento. Isso produz terror. É preciso tempo. Há este paradoxo entre o Estado em que vivemos, que sentimos ser antigo, e aquilo que devia ser, que é o que estamos a sentir agora. Para se chegar ao ponto a que queremos que chegue, é preciso abrir, universalizar, dialogar, saber quais são os pontos comuns para nos aproximarmos do ponto desejado. Mas para isso é preciso diálogo. Se não houver diálogo, vamos progredir sempre em conflito até que o Direito, lentamente, com o seu trabalho invisível, vá buscar bocados de todos e crie uma norma universal. Não nos esqueçamos de uma coisa: a democracia foi

fundada na escravatura e na xenofobia, na Grécia. O discurso de Péricles depois da batalha parte do princípio de que aquele sistema é excecional, partindo desses dois pilares. E esses dois pilares estão a ser confrontados neste momento. E só se resolvem falando. Se não, a surdez produz populistas e vigaristas. Venho de Canas de Senhorim, que era uma terra industrial, e no espaço de um ano fechou tudo. Era uma terra progressista, que se radicava na esquerda, no meio da Beira Alta, que era mais Cavaco Silva, mas que rapidamente regrediu para o conservadorismo. Porquê? Por causa da perda de dignidade. Quando não há solidariedade, o que há é perda de dignidade. *Lear* tem tantas portas por onde podemos entrar e sair, deixa outras tantas abertas e tão desequilibradas que as pessoas se irritam. Nunca tive necessidade de prender *Lear* a uma forma: ser velhinho, ser novinho. Ninguém acredita em mim, mas o meu grande sonho era ser convidado como ator para fazer o Falstaff, e toda a gente me diz que não, porque sou muito magrinho. É horrível, é a mesma coisa que fazer o fantasma do pai do Hamlet sempre da mesma maneira: porque é que não há um fantasma a beber um Martini? Quem diz que o céu não é como as Maldivas?

Conversa realizada no dia 30 de setembro, na sala de ensaios do Mosteiro de São Bento da Vitória.

O Lear, esse sim,
mas o resto da literatura clássica, não
Na mansarda da minha irmã
em Dinkelsbühl
no dia treze de cada mês representava
o Lear diante do espelho
sempre às oito da noite em ponto
com a máscara de Ensor, minha filha
para não perder a prática
E em cada dia normal
uma declamação adequada, minha filha
umas frases do Rei Lear
sempre as mesmas frases do Lear
e em cada dia treze o Lear completo
uma vez em inglês
outra em alemão
naturalmente na minha própria tradução

THOMAS BERNHARD – *Minetti*

Trad. **João Barrento.**



Romance familiar

MARIA SEQUEIRA MENDES*

*Some rise by sin, and some by virtue fall:
Some run from brakes of ice, and answer none:
And some condemned for a fault alone.
Measure for Measure (2.1)¹*

King Lear, esta peça extraordinária de Shakespeare, é talvez aquela que tem mais versos que sei de cor. Talvez isto se deva ao facto de Lear, como eu, fazer a si próprio promessas que tem dificuldade em cumprir, como “I will be the pattern of all patience./ I will say nothing” (3.2).² Lembro-me sempre deste verso depois de ter sentido dificuldades no exercício diário desta virtude que parece ser tão natural noutras pessoas, mas gosto de pensar que me arrependo mais depressa e com maior contrição do que o rei Lear.

Já houve ocasiões em que, reconhecendo em mim alguma tendência para a cordialidade, precisei de recorrer à lição: “to be tender-minded/ Does not become a sword” (5.3).³ Infelizmente, também neste caso a lembrança do verso surgiu depois, e não antes, das alturas em que ele me teria socorrido. Consolei-me sempre com a ideia de que o verso é dito por Edmund, um dos vilões da peça.

Aqueles de nós que têm tendência para ir buscar às peças de Shakespeare exemplos ou formas de resolução para os seus dilemas interiores podem, todavia, ficar em apuros no momento em que decidem formar família. Apesar de temas como o ciúme serem considerados tipicamente shakespearianos, no sentido em que surgem repetidamente na obra do autor, pode-se defender que o tópico da família é talvez o que surge de forma mais constante em Shakespeare. As comédias, as tragédias e muitas peças históricas tratam de temas como a descrição da passagem da juventude para a idade adulta (lembremo-nos da personagem de Hal); o luto por um pai desaparecido (*Hamlet*); a adopção de Perdita e o regresso à família biológica (*The Winter’s Tale*); a força do casamento no casal Macbeth; a passagem de testemunho em *Titus Andronicus*, entre tantos outros. Na grande maioria dos casos, as famílias shakespearianas encontram-se em crise, têm mães desaparecidas e pais possessivos (*The Tempest*), demonstrando uma absoluta incompreensão relativamente aos seus filhos (*Romeo and Juliet*); ou traindo aqueles que são como os pais (Brutus em *Julius Caesar*).

A família não é um lugar seguro, pelo contrário, parece ser o sítio de confronto entre o desejo de cada personagem se tornar num indivíduo independente e as ambições familiares; entre o que se é no seio de uma família e aquilo que se ambiciona ser fora dela. Nalguns casos, como o ilustrado em *Pericles* e em *The Tempest* (na relação entre Caliban e Miranda) e, como gostaria de defender, em *King Lear*, a família é um lugar de desconforto.

* Professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

I

Talvez por este motivo surja repetidamente em *King Lear* o verso “Who’s there?” [“Quem vive?”], com que Shakespeare deu início a *Hamlet*, o que levou os críticos a pensar que Shakespeare teria decidido brincar com a frase, entretanto tornada famosa, nesta peça. Em *Hamlet*, o verso aponta para um conjunto de possibilidades: pede às personagens em cena que se identifiquem, para que a audiência no teatro saiba quem são; chama a atenção para a presença de dois mundos na peça, um habitado por humanos e outro por fantasmas; e reflecte sobre a natureza do ser (ou de se ser) em Shakespeare.

Em *King Lear*, o verso surge com frequência na voz de Kent e representa, à vez, a necessidade de este saber onde e como se encontra o rei, a sua preocupação perante o desenrolar dos acontecimentos ou de perceber quem o rodeia. “Who’s there, besides the fowl weather?”⁴ lembra ainda o público do poder da natureza (e da importância da divina providência). Talvez mais importante, a repetição da questão nesta peça, que surge nas palavras de Kent, Gloucester e Old Man [Velho, caseiro de Gloucester], sublinha como é difícil saber reconhecer tipos de pessoas ao longo do tempo, sobretudo quando as palavras parecem ter o poder de nos enganar a respeito de nós próprios e dos outros. O verso obriga-nos a pensar em como o rei Lear do início da peça não é o mesmo rei que surge no quinto acto.

“Who’s there?” é uma pergunta que se pode fazer a cada personagem e ao próprio rei Lear, sem nunca se encontrar uma explicação única. Reside aqui, contudo, uma das dificuldades de *King Lear*, uma peça que me causa algum desconforto, no sentido em que parece ilustrar um caso, se lições há a receber da literatura, em que todas as personagens podem ser descritas como tendo agido ao mesmo tempo da melhor e da pior forma possível. Reconheço em Lear o medo de envelhecer e o orgulho que subsiste quando se pensa que o resto estará perdido. Consigo identificar a demência lenta de Lear em pessoas de quem gosto, e de quem vou fazendo o luto em vida. Já me pareceu que as duas irmãs lisonjeiras têm uma absoluta falta de carácter perante o seu pai envelhecido e que Cordelia é uma verdadeira heroína. Horrorizei-me com Edmund e dei razão a Edgar enquanto admirava a integridade de Kent, o sábio conselheiro do rei, e as deixas sábias do Bobo.

Contudo, ao longo do tempo, fui percebendo que, como acontece com as melhores peças de Shakespeare, é possível encontrar leituras contraditórias para as motivações de cada personagem. Se pensarmos bem, existem boas justificações para as acções das irmãs Regan e Goneril, e conseguimos defender que o comportamento de aparentes heróis como Cordelia e Kent é bem menos digno do que inicialmente se imaginou. Por sua vez, o rei é, ao mesmo tempo, um diplomata hábil, um homem envelhecido a perder ou a oferecer em vida o poder que sempre teve, e uma cabeça que parece estar a sofrer os lapsos de memória que acompanham a demência. Lear é também uma personagem que me causa um enorme desconforto, pois, apesar de o primeiro acto ser geralmente associado ao teste realizado no início de *The Merchant of Venice*, sempre me pareceu que a chave para a compreensão da peça se encontrava no início de *Pericles*.

II

O rei de Antiochus, em *Pericles*, oferece a mão da sua filha ao pretendente que conseguir descobrir o sentido de uma adivinha, assassinando todos aqueles que não a decifrem. Pericles ouve a charada e compreende o seu significado, apercebendo-se de que Antiochus se encontra numa relação incestuosa com a filha. Pericles percebe que a sua vida se encontra em perigo: se não identificar o sentido da adivinha é morto, sucedendo o mesmo se disser a verdade à frente de toda a corte. Assim, Pericles decide insinuar ao rei que conhece o sentido da adivinha, enquanto lhe pede tempo para pensar. O príncipe consegue fugir do país antes de ser assassinado e regressa ao Tyre, o seu reino, aonde chega com um humor melancólico. A relação entre *Pericles* e *King Lear* pode, à primeira vista, parecer distante, mas ajuda-nos a pensar na adivinha de Antiochus, um rei que não deseja casar a sua filha e encontra uma maneira astuta de lhe assassinar os pretendentes.

King Lear parece ter início com uma divisão de bens, que tem o propósito de deixar o rei descansar tranquilamente em vida, provavelmente na companhia da sua filha mais nova, Cordelia. Lear pede às três filhas que descrevam o amor que têm por si, sugerindo que dividirá o reino de acordo com aquilo que estas lhe disserem. Regan e Goneril recorrem à lisonja, elogiando o pai, que aprecia as suas palavras. Cordelia, por sua vez, fica preocupada, e confia à audiência que nada tem para dizer: “What shall Cordelia speak? Love, and be silent” (1.1).⁵

Durante muito tempo, considerou-se que o pedido de Lear era inadequado, mas o conhecimento que hoje temos sobre divisão de bens e heranças no Renascimento diz-nos que aqueles que ofereciam um presente o podiam fazer deixando o destinatário livre de obrigações ou poderiam pedir condições, exactamente como faz Lear. Andrew Zurcher nota que o rei transforma uma prenda num prémio ao fazer as suas filhas lutar pela porção de terreno que lhes cabe em sorte, algo que pode ser incauto, mas não era invulgar.⁶

O público apercebe-se de que o teste se encontra enviesado à partida, pois, quando chega a vez de Cordelia responder, Lear afirma: “Now our joy, [...] What can you say to draw/ A third more opulent than your sisters? Speak” (1.1).⁷ Lear espera, portanto, que a resposta de Cordelia seja equivalente ao que este pensou dar-lhe: o pedaço mais valioso de terreno. Parece-me importante referir que os dois pretendentes de Cordelia, o rei de França e o duque de Borgonha, têm as suas propriedades, residência e um deles até um país, pelo que é estranho que Lear tivesse antecipado passar a velhice com Cordelia, como diz a Kent: “I loved her most, and thought to set my rest/ On her kind nursery” (1.1).⁸ Se Lear ambicionava ir viver com Cordelia no terço mais opulento do reino que lhe queria dar, como a poderia casar com o duque de Borgonha ou o rei de França?

Desejaria Lear que as palavras de Cordelia a seu respeito fossem tão eloquentes que levariam os seus pretendentes a perceber que a jovem nunca poderia gostar de um outro homem do mesmo modo como amava o seu pai? Se nos lembrarmos do início de *Pericles*, e do teste público que Antiochus conduzia de cada vez que aparecia um pretendente na vida da filha, apercebemo-nos de que a ideia pode não ser despropositada. A crítica shakespeariana, que reconforta sempre aqueles de nós que julgam ter pensamentos impróprios sobre as personagens de Shakespeare,

tende para esta ideia e Jeffrey Kahan, em *King Lear: New Critical Essays*, demonstra como são vários os críticos que a sugeriram:

Apesar de não discutir a relação de Lear com Cordelia, Empson (1951) afirmou que o interesse de Lear por sexo é “ridículo e demasiado sórdido” num homem tão velho; C.L. Barber (1978) alinou-se com esta escola de pensamentos hediondos: Regan e Goneril “fingem ir ao encontro da exigência de Lear por amor e fazem-no de forma quase incestuosa”. Mais recentemente, Greenblatt (1990) alerta-nos para o modo como Lear “quer algo” de Cordelia e das suas irmãs que é “mais do que obediência formal, algo mais parecido com submissão à autoridade e um desejo quase erótico”. Jeffrey Stern (1990) acrescentou que, na mente de Lear, Cordelia cumpre um papel obediente, se não mesmo a função física de mulher e mãe.⁹

O ponto que Stern descreve surge de forma clara no quinto acto:

Come, let's away to prison.
We two alone will sing like birds i' th' cage.
When thou dost ask me blessing, I'll kneel down
And ask of thee forgiveness: so we'll live,
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh
At gilded butterflies, and hear poor rogues
Talk of court news, and we'll talk with them too
– Who loses and who wins; who's in, who's out –
And take upon 's the mystery of things,
As if we were God's spies; and we'll wear out
In a walled prison packs and sects of great ones
That ebb and flow by th' moon.
(5.3)

[Vinde, vamo-nos embora para a prisão;
Cantaremos os dois sozinhos como pássaros na gaiola:
Quando a bênção me pedires, de joelhos me hei-de pôr,
E perdão te hei-de pedir: e assim havemos de viver os dois,
Cantando, rezando, contando-nos velhos contos, rindo-nos
De arvólas debruadas a ouro, e de ouvir pobres fulanos
Discorrer do que na corte há de novo, com eles falando
De quem ganha e perde, de quem ascende ou desce,
E entre nós meditando o mistério das coisas
Como se fôramos espias de Deus: assim, num cárcere fechado
Havemos de sobreviver ao conjurar e coligar dos grandes
Que sob a lua enchem e vazam.]

Esta utopia de uma vida a dois na prisão surge depois de Cordelia regressar de França para ajudar o seu pai e de ambos serem presos. Quando paramos para prestar atenção aos pormenores desta ilusão de felicidade, na qual pai e filha viveriam, rezariam,

cantariam e contariam histórias antigas, como pássaros numa gaiola, percebemos a perversidade do que é proposto a Cordelia. Não só não é o que um pai desejaria para a sua filha, como parece mais o que um marido controlador poderia dizer à sua mulher. Pense-se como este sonho que Lear imagina no quinto acto virá, de certo modo, a surgir no início de *The Tempest*, na idílica ilha onde Prospero tem Miranda cativa.

Se se aceitar a ideia de que existe uma ligação talvez demasiado próxima entre Lear e Cordelia, o papel de outras personagens, como o Bobo, pode adquirir outros sentidos, até porque se pensa que o actor que representava o papel de Cordelia era o mesmo que fazia de Bobo, pois uma personagem entra em cena depois de a outra sair. Pensar nas invectivas do Bobo, imaginando-as na voz de quem representa Cordelia, que assim pode dizer ao pai tudo aquilo que a sua condição de filha não lhe permite, leva a que os versos do Bobo ganhem novos sentidos.

Voltando atrás, ao contrário do que Lear esperava, Cordelia afirma amar o seu pai de acordo com o dever filial, nem mais nem menos:

Good my lord,
You have begot me, bred me, loved me. I
Return those duties back as are right fit,
Obey you, love you, and most honour you.
Why have my sisters husbands, if they say
They love you all? Happily, when I shall wed,
That lord whose hand must take my plight shall carry
Half my love with him, half my care and duty.
Sure, I shall never marry like my sisters.
(1.1)

[Fui por vós gerada, por vós criada, por vós amada.
Estes deveres vos devolvo tal como vos é devido:
De vos obedecer, vos amar e sumamente vos honrar.
Como podem minhas irmãs ter marido, se vos dizem
Que todo o seu amor é vosso? Decerto quando casar,
Aquele em cuja mão meus votos deponha há-de levar
Metade do meu amor, metade do meu dever e cuidado.
Porque nunca como minhas irmãs me haverei de casar eu,
Tendo todo o meu amor a meu pai antes votado.]

Cordelia afirma que devolve a Lear o amor que este lhe dá na medida certa, que lhe obedece e o honra como a um pai, e pergunta o porquê de as irmãs terem maridos, se dizem ter por Lear tanto amor? A jovem ainda acrescenta que, se se casar, levará com ela metade do seu amor para o seu marido. Se se aceitar que as palavras de Lear têm um duplo propósito, apercebemo-nos de que a resposta de Cordelia é menos cândida do que inicialmente poderia parecer. A jovem poderá estar a insinuar que, de facto, ama o seu pai tal como uma filha deve fazer, nem mais nem menos. Ao ouvir Cordelia, Lear enfurece-se, decidindo retirar a oferta que lhe fizera. O duque de Borgonha decide que sem o dote já não quer casar com a jovem, e apenas o rei de França se comove, oferecendo-se para casar com Cordelia quando Lear a expulsa.

III

Se, de facto, Lear gosta demasiado de Cordelia, isso poderá mudar o modo como olhamos para Regan e Goneril. No texto de Henry Swinburne, *A Briefe Treatise of Testaments and Last Willes* (London: 1590), existe uma secção intitulada “Of Testaments Made by Flatterie”, na qual se reflecte sobre o papel da lisonja na elaboração de um testamento. No primeiro ponto, Swinburne comenta que “Flatteringe perswasions not alwayes unlawfull” (as persuasões lisonjeiras não são sempre ilegítimas), acrescentando depois uma série de condicionantes que podem colocar em causa este pressuposto, como a possibilidade de ter existido fraude, de a lisonja ser desmesurada, entre outras. As palavras de Swinburne não se adequam bem a *King Lear*, no sentido em que nesta peça temos um caso de divisão de bens em vida, e não um testamento. No entanto, é interessante notar que nem sempre o uso da lisonja era inadequado aquando da realização de um testamento, o que, juntamente com as explicações anteriores, permite reinterpretar o comportamento das tão vilipendiadas Regan e Goneril.

Talvez Regan e Goneril se apercebam de que a natureza do que está em causa não é uma divisão de bens, mas um modo de Lear mostrar o seu poder perante a corte e os pretendentes de Cordelia. Kent e Cordelia têm razão quando afirmam que as palavras das duas irmãs são ocas e pouco valiosas, mas isso poderia ser precisamente aquilo que Lear, tal como Antiochus, queria.

Defender que Regan e Goneril fazem um uso diplomático da linguagem não é o mesmo que afirmar que são personagens virtuosas ou bem-intencionadas, apenas que perceberam aquilo que delas se esperava e decidiram agir de acordo com a situação. As palavras que as duas irmãs trocam entre si depois de Cordelia ter sido banida demonstram alguma incompreensão perante o desfecho da situação:

GONERIL: You see how full of changes his age is; the observation we have made of it hath not been little. He always loved our sister most, and with what poor judgement he hath now cast her off appears too grossly.

REGAN: 'Tis the infirmity of his age; yet he hath ever but slenderly known himself.

(1.1)

[GONERIL: Vê como a idade dele é plena de mudanças. Não tem sido pouco o que disso temos podido observar. Sempre gostou mais da nossa irmã, e a frágil razão por que decidi bani-la é por de mais grosseira.

REGAN: Vem da debilidade da idade, e de sempre tão pouco se ter conhecido a si mesmo.]

O diálogo entre ambas tem dois objectivos: revela como a preferência de Lear tinha sido sempre, de facto, Cordelia, e ilustra o modo como até às duas irmãs parecia precipitado o comportamento de Lear. Mais importante ainda é a frase de Regan, “yet he hath ever but slenderly known himself”, que indica que o Lear do início da peça seria incapaz de responder à questão que Kent repetidamente lhe faz.

A conversa entre as irmãs é privada e não existem motivos para pensar que estas estariam a ser falsas. Ficamos a saber que temem a cólera de Lear e os seus

“unconstant starts” (“impulsos inconstantes”), como o que levou à expulsão de Kent. A esta luz, é possível pensar que talvez as irmãs tenham alguma razão quando, ainda no primeiro acto, se queixam de que os homens de Lear andam embriagados, são briguentos e não as respeitam. Como Goneril faz notar, os soldados são “so disordered, so deboshed and bold,/ That this our court, infected with their manners/ Shows like a riotous inn” (1.4).¹⁰ Em seguida, a jovem pede a Lear que não bata nos seus criados. “You strike my people, and your disordered rabble/ Make servants of their betters” (1.4).¹¹ Lear enfurece-se novamente, Albany entra e pede a ambos que sejam pacientes.

A decisão de Goneril confirma aquilo que o público parece dela pensar desde o início. É uma filha que perante a velhice do pai o põe fora de casa, retirando-lhe os homens e passando o problema para a sua irmã. O mesmo sucederá com Regan, de quem Lear também espera uma subserviência e generosidade que não encontra. Resta saber se existirá a possibilidade de Regan e Goneril terem aprendido com o seu pai estas lições de falta de cortesia, ficando o público a reflectir sobre que tipo de pai terá sido Lear antes de a velhice e a demência tomarem conta de si.

IV

Voltemos a Pericles, que acaba de regressar ao seu reino, o Tyre, numa disposição melancólica. Os outros senhores apercebem-se disto e um deles diz-lhe “Joy and Comfort in your sacred breast” (1.2)¹² e o segundo “And keep your mind peaceful and comfortable” (1.2).¹³ Helicanus, o conselheiro de Pericles, apercebe-se de que as palavras dos que o rodeiam têm o propósito de apaziguar, mas não de ajudar o príncipe, e vê-se numa posição difícil. Precisa de aconselhar Pericles sem o enfurecer, sugerindo que este abandone o Tyre, para que os conselheiros de Antiochus não o encontrem. Afirma o seguinte: “Peace! Peace, and give experience tongue./ They do abuse the king that flatter him, [...] When Signior Soothe here does proclaim ‘peace’,/ He flatters you, makes war upon your life./ Prince, pardon me, or strike me, if you please;/ I cannot be much lower than my knees [kneels]” (1.2).¹⁴

Helicanus menciona a sua experiência como conselheiro, mostrando a Pericles como os outros nobres o lisonjearam, chamando a um deles Soothe. Para Helicanus, quando os outros senhores tentam apaziguar Pericles, em vez de o persuadirem a salvar-se, não o conseguem aconselhar de forma correcta e colocam a sua vida em perigo. Assim, Helicanus ajoelha-se, demonstrando a sua deferência para com o rei.

Shakespeare leva Helicanus a comportar-se como os lisonjeiros que critica noutras peças, como *Julius Caesar*, e a jurar que não é um lisonjeiro (que é algo que estes, como é sabido, também fazem). Helicanus sabe que está a falar com o rei, o que Pericles torna claro quando o ameaça: “Thou know’st I have power/ To take thy life from thee” (1.2).¹⁵ Perante isto, Helicanus ajoelha-se de novo e repete “I have ground the axe myself;/ Do you but strike the blow” (1.2),¹⁶ colocando-se diplomaticamente nas mãos do rei. De facto, o comportamento do conselheiro resulta e Pericles parece ficar contente, pedindo-lhe que: “Rise, prithee, rise./ Sit down: thou art no flatterer:/ I thank thee for it” (1.2).¹⁷

Depois de concluir que Helicanus não recorre à lisonja, ou que tem bons propósitos, Pericles decide confiar nele: “Helicanus, thou hast moved us. What seest thou in our looks?” (1.2).¹⁸ O conselheiro recomenda a Pericles que parta e viaje durante

um tempo, até Antiochus acalmar, oferecendo-se para tomar conta dos assuntos de Estado. Se este tivesse sido um traidor, o plano perfeito para tomar o reino teria sido posto em prática. A conversa serve, contudo, para salvar Pericles e o reino, como o final da peça comprova.

Apesar de as duas irmãs serem tradicionalmente consideradas as figuras falsas da peça, conselheiros como Helicanus ajudam a pensar nelas de outro modo e a perceber que o uso da lisonja na diplomacia era esperado. Ao mesmo tempo, a franqueza (geralmente considerada a qualidade dos heróis) surge de forma inadequada e tem consequências bem mais nocivas do que o elogio. Assim, o comportamento de Kent parece-se mais com o das personagens shakespearianas que acabam por perceber que a sinceridade não lhes trouxe aquilo de que precisavam. Os exemplos são muitos, desde Gaunt, em *Richard II*, a Paulina, em *The Winter's Tale*. Estas são personagens que, por não reconhecerem a existência de uma relação assimétrica entre si e o seu soberano, julgam poder dizer-lhes toda a verdade, o que tem o único resultado de os enfurecer.

Shakespeare parece defender, no costume dos tratados de cortesia da época, como *O Príncipe*, de Maquiavel, ou *Il Cortegiano*, de Castiglione, que nem sempre a franqueza é a melhor arma. Um soberano, habituado a relações de poder assimétricas, precisa de ser tratado com cuidado, e o seu conselheiro tem de saber adequar as suas palavras ao momento em que estas são ditas, de forma a conseguir persuadi-lo sem agravar a situação. Imaginar que a relação de Lear com Cordelia é demasiado próxima não implica que aquele deixe de ser um hábil diplomata, ou um rei envelhecido que lida mal com a degradação do seu corpo e mente.

No fundo, Lear está a fazer (e a exigir) um uso diplomático da lisonja, como se pedisse às três filhas que se comportassem como Helicanus, em *Pericles*. Cordelia recusa-se a fazê-lo porque tem consciência das implicações do pedido do seu pai e não por franqueza. Kent percebe mal o que se passa e decide ser franco com o rei, o que o leva a ser expulso. As duas irmãs, Regan e Goneril, percebem bem o que Lear quer delas e vão ao encontro das suas expectativas, procurando depois defender-se do seu envelhecido e demente pai.

“Nothing will come of nothing, speak again” (1.1),¹⁹ diz Lear a Cordelia. Esta ameaça, entretanto tornada famosa, faz lembrar a história tradicional de dois irmãos que se davam muito bem e eram muito amigos, a quem alguém perguntou: “E já fizeram partilhas?” Esse é, contudo, o golpe de génio de Shakespeare, que nos distrai de um romance familiar com uma história sobre as consequências da divisão de bens em vida.

1 Uns, pecadores, sobem e outros, virtuosos, caem.
Uns fogem do matagal do vício e não respondem,
Pagando outros por uma só falta que cometem.
(Trad. M. Gomes da Torre. Campo das Letras, 2001.)

2 Não, vou ser o modelo de toda a paciência;
Não vou dizer nada.

[Todas as citações de *O Rei Lear* são da autoria de António M. Feijó.]

3 [Que] os escrúpulos são avessos à espada.

4 Quem vive, além do mau tempo?

5 Que deverá dizer Cordélia? Amar, e calar-se.

- 6 Andrew Zurcher, *Shakespeare and Law*. London: The Arden Shakespeare, 2014.
- 7 E agora, alegria nossa,
[...] que podes tu dizer que ganhe
Um terço mais opulento que o das tuas irmãs? Fala.
- 8 Eu amava-a acima de todos, e pensava tê-la por ama
De tudo o que me resta.
- 9 Jeffrey Kahan, *King Lear: New Critical Essays*. London: Routledge, 2008 (tradução da minha
responsabilidade).
- 10 Guardais aqui uma centena de cavaleiros e senhores,
Homens tão desregrados, debochados e bravios,
Que esta nossa corte, infectada pelas maneiras deles,
Parece um albergue ruidoso.
- 11 Esbofeteais os meus homens, e a vossa dissoluta ralé
Trata como criado quem lhe é superior.
- 12 Que a alegria e a tranquilidade estejam no vosso sagrado peito!
[Não conseguimos apurar a autoria da tradução de *Pericles*.]
- 13 E que mantenham o vosso espírito, até regressardes,
Seren e tranquilo!
- 14 Calma, calma e dai voz à experiência.
Desgraçam o rei os que o adulam.
[...] Quando Dom Apaziguador aqui proclama a paz,
Adula-vos, declara guerra à vossa vida.
Príncipe, perdoai-me ou golpeai-me, se o desejardes.
Eu não posso descer muito mais depois de estar de joelhos.
- 15 Vós sabeis que tenho poder
Para vos tirar a vida.
- 16 Eu próprio depus o machado;
Tendes apenas que desferir o golpe.
- 17 Erguei-vos, por favor, erguei-vos;
Sentai-vos; não sois um adulator.
Agradeço-vos por isso.
- 18 Helicano, comovestes-nos; que vedes vós em nosso rosto?
- 19 Ora, ora, nada de nada sai. Fala de novo.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Natureza ambígua

YAN BRAILOWSKY*

Ao combinar uma aparência física agradável com uma mente perversa, a personagem de Edmund põe em evidência a “natureza” possivelmente ambígua dos bastardos, já que estes são simultaneamente “naturais” e “não naturais”. Cotgrave cita um provérbio francês: “Um bastardo pode ser bom, mas a natureza torna-o mau” (Cotgrave, 1611).¹ Segundo Neill,

[Há] contradições linguísticas que revelam uma duplicidade cultural; o bastardo pode ser simultaneamente “espúrio” (“não natural”) e, contudo, uma “criança natural” – assim como o próprio termo “filho natural”, de acordo com a sua aceção no século XVI e inícios do século seguinte, podia ser *igualmente* aplicado a descendentes legítimos e ilegítimos –, uma ambiguidade claramente expressa por Gloucester ao aceitar Edmund como “filho leal e natural” (2.1), (Neill 1993, p. 285).

Assim, é-nos possível confrontar a natureza não apenas com a educação, ou os “costumes”, mas também consigo mesma. Edmund é um homem “natural” em aparência (isto é, escoreito, viril, e assim por diante), mas “não natural” nas suas intenções (ou seja, “deformado”, acalentando pensamentos parricidas e fratricidas). Por conseguinte, em *O Rei Lear*, os apelos à Natureza parecem estar destinados, de modo paradoxal, a fomentar causas moralmente repreensíveis – neste caso em concreto, a causa de um filho que se volta contra os seus próprios pai e irmão. Afinal, os filhos bastardos devem desenvolver algum tipo de vantagem de modo a assegurarem a sua própria sobrevivência: nomeadamente, a capacidade de contornarem as considerações éticas impostas pelos costumes ou pela “curiosidade das nações”. Numa reflexão pré-darwiniana, John Donne argumentava que “tendo em conta que as Leis lhes negam privilégios civis e de Sucessão, [os filhos ilegítimos] deverão ter a seu favor algo de equivalente [...], pelo que os Bastardos *de jure* deverão ser superiores em engenho e habilidade” (citado por Findlay 1994, p. 130) – quanto mais não seja, na capacidade de aprenderem a apropriar-se de bens e privilégios alheios.

Edmund não está sozinho nesta exploração moralmente repreensível de uma natureza maligna. Ao amaldiçoar Goneril, Lear invoca repetidamente a Natureza para que esta faça da progénie da filha um “desnaturado tormento”, não natural:

Que a Natureza, minha tão cara divindade, me ouça:
[...] Um filho de fel lhe gera, que viva para lhe
Ser funesto e desnaturado tormento!
(1.4)

A diferença entre filhos naturais e não naturais é, pois, continuamente turvada. Logo na primeira cena, Lear declara que Cordélia é “uma criatura que a Natureza

quase tem/ Vergonha de chamar sua” (1.1), e o rei de França faz eco deste pronunciamento, estabelecendo uma ligação entre os monstros, a perversidade moral e a ilegitimidade: “Decerto a ofensa/ Terá de ser tão desnaturada que se tornou/ Monstruosa” (1.1). Como observa [Janet] Adelman (1992, p. 108), Lear, assim que se convence da rebelião das suas filhas naturais, acusa-as de ilegitimidade, ou seja, de bastardia – o velho rei apoda Goneril de “degenerada bastarda” (1.4) e dirige a Regan a seguinte exclamação: “Me teria de divorciar eu do túmulo de tua mãe/ Por ser sepulcro de uma adúltera” (2.2).

Nos seus respetivos apelos à Natureza para que castigue os seus familiares, Lear e Edmund não desejam propriamente regressar a um mundo natural de anarquia primitiva, no qual não existissem nem regras a cumprir nem governantes que as impusessem. Pelo contrário, ambos desejam recuperar aquilo que, no seu entender, lhes pertence por direito. Edmund vai ainda mais longe. Não só rejeita as regras da lei ordinária como também despreza toda e qualquer crença em leis de origem transcendental. Na sua análise dos padrões europeus de casamento e parentesco, Jack Goody observa que a bastardia, longe de constituir um conceito natural, era uma das obsessões da Igreja, particularmente no século XVI:

Se bem que Deus seja invocado para defender os bastardos [por Edmund, em *O Rei Lear*], as suas deficiências, e mesmo a sua origem, eram, em grande medida, matéria da lei eclesiástica. O problema ganhou proeminência no século XVI, um período em que os reformadores católicos procuravam fazer frente à crescente ameaça do protestantismo (Goody 1983, p. 192).

Para citar um exemplo apenas, Cornélio Agripa, no seu *Elogio do Matrimónio* (1545), defendeu que “os frutos do matrimónio eram de Deus e não da natureza. Daí que os filhos bastardos possam ser chamados naturais: mas legítimos serão apenas aqueles que resultam do matrimónio” (citado por Findlay 1994, p. 129).

Edmund rejeita todas as crenças deste tipo. Para ele, a aceitação do direito divino, bem como de quaisquer outros direitos procedentes de fontes exteriores ao indivíduo, equivaleria a negar as suas reivindicações. Se Edmund se considerasse (pre)destinado a ser e a permanecer ilegítimo e sem direito a herança, simplesmente por ter nascido “sob a Ursa Maior” (1.2), a sua rebelião deixaria de fazer sentido:

É este o cume da idiotia mundana, o de, tendo caído enfermos da fortuna, e sendo muitas vezes causa disso os excessos que fazemos, tomarmos por culpados o sol, a lua e as estrelas, como se fôramos facínoras por necessidade [...]; ébrios, falsos e adúlteros por influência planetária.
(1.2)

O Bastardo ergue-se contra a “compulsão celestial” (1.2) ou a influência astrológica. Os seus desejos são de uma natureza incontestavelmente “baixa”, literalmente terra a terra, como atestam não apenas a sua avidez por terras e bens materiais, mas também a sua luxúria desenfreada.

I No francês de Cotgrave: “Bon bastard c’est aventure, mais meschant c’est de nature.”

* Excerto de “The Lusty Stealth of Nature: Desire and Bastardy in *King Lear*”. In *And That’s True Too: New Essays on King Lear*. Cambridge Scholars Publishing, 2009. p. 199-201.

Trad. **Rui Pires Cabral**.

Ok, boomer

MIGUEL RAMALHETE GOMES*

– *Monsieur, pardon! Vous n'avez rien contre la jeunesse?*

– *Si! Moi j'aime bien les vieux.*

Jean-Luc Godard, *À bout de souffle* (1960)

I

Lear é um homem que pensa que ainda é forte. O seu gesto inicial parece ser o de um velho que, consciente da sua fraqueza, pretende abrir generosamente caminho aos jovens; o intuito é “Desprender da idade todo o cuidado e trabalhos,/ Conferindo-os a mais novos de força, enquanto nós/ Sem peso nos arrastamos para a morte” (1.1). É um gesto conhecido. Mas logo nesta formulação notamos que Lear se teatraliza, como se esperasse que lhe respondessem que não, que ainda viverá muitos e bons anos. E percebemos que Lear está apenas a sinalizar a sua virtude quando logo acrescenta que a divisão do reino e a abdicação do poder dependem de um concurso. A assunção de fraqueza que motiva a divisão do reino pelas filhas é, na verdade, um acto tentado de força, um desejo de controlar o futuro, fazendo-o depender de um critério autocraticamente estabelecido pelo rei que está de saída. Esta tentativa falha porque a fraqueza simulada por Lear esconde, sem que este o saiba, uma fraqueza verdadeira, o que ajuda a explicar um pouco que Lear nos pareça tantas vezes uma figura tão antipática. Segundo Stephen Greenblatt, em Lear “Vemos apenas um homem que está habituado há muito a levar a sua avante em tudo e que não tolera ser contrariado” (2018: 119). Por trás da expectativa de que poderá continuar a ser forte após abdicar do poder está uma habituação ao privilégio.

O problema do gesto inicial de Lear é que lhe dá a possibilidade traumática de ver o que é o mundo sem ele ou para além dele: tendo deixado de importar, é como se tivesse morrido. E esta morte em vida, que é a experiência da idade extrema, consiste em ver-se reduzido à necessidade humilhante dos cuidados providenciados por outros, não como ele os quereria se ainda tivesse poder, mas como os outros querem ou podem. Achar que ainda tem o poder de alterar as coisas, que se pode vingar das humilhações que sofreu, numa vingança tão pungente quanto vaga – “Será tal a vingança que contra vós farei/ Que o mundo todo há-de – tais coisas vos farei –/ Quais sejam não sei ainda, mas não-de revelar-se/ O terror de toda a terra” (2.2) –, é uma das manifestações da crescente dissociação de Lear, que ele partilha com muitos habitantes de lares. Na verdade, a peça empurra-o na direcção de uma destituição cada vez mais completa. Ainda no segundo acto, este processo de destituição é experimentado em termos explicitamente quantitativos por Goneril e Regan:

GONERIL:

Ouvi-me, senhor.

Porque necessitais de vinte e cinco, de dez ou cinco
Que vos sigam, numa casa onde o dobro de todos esses
Tem ordens de vos servir?

* Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

II

Perto do fim da colagem cacofônica de sons com que termina “I am the Walrus”, dos Beatles, ouvem-se excertos de uma transmissão radiofônica de *King Lear* na *BBC Third Programme*, emitida em 29 de Setembro de 1967. Entre a linha ascendente dos violinos e a repetição frenética de “Everybody’s got one”, destaca-se a queixa final de Oswald (interpretado por John Bryning), antes de morrer: “O untimely death” (“Que morte inoportuna”, 4.6). Oswald comenta em parte o mau jeito de ter sido morto quando transportava cartas importantes; mas a morte, que é normalmente inoportuna em qualquer idade, custa mais à geração que a imagina longe e a acha mais apropriada a velhinhos como Lear.

Como *Hamlet*, *O Rei Lear* tematiza explicitamente a questão do conflito geracional. No entendimento da peça, não basta por isso prestar atenção ao sofrimento dos velhos; é preciso entender o que faz correr os novos. Tanto Regan como Goneril se apresentam como filhas impacientes, mas é Edmund quem surge como um dos “filhos terríveis dos Tempos modernos”, para usar uma sua caracterização por Peter Sloterdijk (2018: 422). Em *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit* (2014), vertido em francês como *Après nous le déluge* (2018), Sloterdijk propõe um entendimento da modernidade como regida por uma lógica de descontinuidade genealógica, em que “enfants terribles” sucessivos rejeitam violentamente pais monstruosos, quebrando cadeias de tradição e opondo a desobediência às condições que acompanham as heranças do passado. Como sabemos, é este o gesto inaugural de Cordélia, ao recusar uma herança que vem com um pesado tributo, mas Sloterdijk dá naturalmente mais atenção àquilo a que chama a “bastardologia” de Edmund, o maquiavelismo da sua “virtù do empreendedor” (421), chegando a citar os versos “Se eu crescer, prospero./ Que os deuses agora se ergam pelos bastardos!” (1.2) como epígrafe do livro.

Enquanto Gloucester recorre à astrologia para explicar perturbações terrenas e acções humanas, Edmund age como um iluminista bem antes do seu tempo, desmistificando superstições, quando faz pouco do modo como o pai evita a responsabilidade pelos seus actos: “Que admirável evasiva essa, a de uma criatura devassa que imputa os seus ímpetos de bode à influência de uma estrela!” (1.2). Contudo, tal como o Iluminismo na tese de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, também a razão de Edmund se torna instrumental segundo uma lógica de sobrevivência e domínio. Edmund usa o facto de fazer parte de uma nova geração para forjar uma carta em que Edgar, o seu irmão legítimo, se queixaria alegadamente da tirania da idade, dizendo:

Esta política de venerar os idosos torna o mundo amargo aos melhores anos das nossas vidas, e afasta de nós o que é nosso, até na velhice deixarmos de poder gozá-lo. Começa a parecer-me uma servidão fútil e tola este domínio de uma tirania idosa, que o exerce não porque tenha poder, mas apenas porque o vê aceite.
(1.2)

Este apelo a deixar de aceitar aquilo que se perpetua apenas porque vai sendo aceite é apresentado como a verdade sobre Edgar, aquilo que ele não diz em público mas pensa em privado. Para o pai, é uma revelação: “A sua verdadeira opinião

reflectida na carta!” (1.2). A carta forjada de Edmund apresenta-se como uma verdade escondida, num gesto proto-iluminista de desvelamento que serve para iniciar uma tomada de poder. A carta é mentirosa, em primeiro lugar porque atribui um sentimento autêntico à pessoa errada. Edmund é um dos que não podem esperar, por ser novo e sobretudo bastardo, duplamente prejudicado num mundo de velhos e de regras que entende serem vetustas e supérfluas. Ao atribuir esse sentimento ao irmão, Edmund atíça precisamente a ansiedade dos velhos para com a pressa dos novos (cf. Dollimore 2010: 200). Mas o facto de a carta ir buscar como material para uma mentira um sentimento que vemos realmente desenvolvido ao longo da peça sugere que, como Horkheimer e Adorno notam, uma ideia pode ser verdadeira e mesmo assim cumprir uma função ideológica (cf. 2002: 119). O mito do conflito geracional evoca o horror da descontinuidade e do abandono, algo que Gloucester entende perfeitamente, e codifica um conflito político, algo que nós, espectadores e leitores do pós-Maio de 1968, também conhecemos bem. Mas, a partir do momento em que esta narrativa conveniente se apresenta manipulada numa carta forjada, torna-se suspeita. Parecendo ser verdade para Edmund, mesmo quando a atribui mentirosamente a Edgar, não há razão para que a aceitemos como modo preferencial de abordar os acontecimentos da peça. O que acontece quando se desmistifica o desmistificador?

III

O que Lear descobre quando lhe tiram os cavaleiros e “abjur[a] todos os telhados” (2.2) não é a sua essência humana, mas sim o “acerado morder da necessidade” (2.2). É uma necessidade que não é apenas sua. Lear é velho, mas a sua distração e falta de autoconhecimento são notadas pelas filhas no início da peça, quando Regan diz que o seu comportamento “Vem da debilidade da idade, e de sempre tão pouco se ter conhecido a si mesmo” (1.2). O conhecimento que assola Lear quando se encontra exposto aos elementos é uma consciência intermitente dos habitantes de um reino deixado ao abandono, até pela desmistificação de Edmund. É uma consciência frágil da qual Lear tirará pouco proveito, porque chega demasiado tarde e é depois empurrada para a irrelevância por uma loucura que o fecha num mundo de ressentimentos familiares constantemente revisitados.

Quando, ao longo do terceiro e do quarto actos, Lear se vai vendo acompanhado pelo Bobo, por Kent exilado, por Edgar disfarçado de pobre Tom e por Gloucester de olhos vazados, forma-se um conjunto de excluídos que visam representar a miséria do reino até então ignorada. É nesta companhia que Lear primeiro começa a reparar naqueles que o servem, primeiro notando no Bobo o frio que ele próprio sente – “Como estás tu, rapaz? Tens frio?/ Também eu tenho frio” (3.2) –, concluindo mais tarde que descurou o reino:

Pobres criaturas nuas, onde quer que vos encontréis,
Que suportais a pancada desta tempestade sem piedade,
Como vos defende esse andrajo esgarçado e roto
De estações como esta? Ah, que tão pouca atenção
A isto eu dei!
(3.4)

Lear deixa-se ainda tocar pelas desgraças do pobre Tom representado por Edgar, mas mostra-se incapaz de largar o hábito do privilegiado que filosofa sobre a penúria dos outros. Quando explica a Edgar, “tu és a coisa em si: o homem não acomodado não é mais do que o animal furcado, pobre e nu que tu és” (3.4), Lear não consegue, apesar de tudo, deixar de idealizar esse estado de redução extrema, pretendendo, no seu desequilíbrio, imitá-lo: “Fora, fora com estes acrescentos! Vinde, desabotoai-me aqui” (3.4). Por outro lado, um pouco como no caso da carta forjada, também aqui a peça nos reenvia para um mundo teatral: o Bobo é um *performer*, e tanto Kent como Edgar agem temporariamente como actores, representando a indignação do reino para Lear e chegando a encenar um julgamento das filhas de Lear em que Goneril é figurada por um banquinho (3.6). Como Hugh Grady nota, em vez da “coisa em si” ou de uma essência humana sem acrescentos, vemos na teatralidade de Edgar uma ideia do humano que revela “uma espécie de falta vertiginosa de essência” (1996: 165), que Grady associa a tentativas posteriores, desde Hobbes a Locke e Rousseau, de imaginar uma humanidade desculturalizada, num estado de natureza.

A atenção que se vai dando a figuras de servidores ao longo destas cenas culmina num momento muito valorizado por quem procura sinais de resistência ao poder incontestado da nobreza na peça. Numa das cenas mais insuportáveis de Shakespeare, quando o duque de Cornwall e Regan começam a arrancar os olhos de Gloucester, é um criado de Cornwall que intervém com estas palavras: “Parai, senhor./ Desde criança vos tenho servido eu,/ Mas nunca melhor serviço vos prestei/ Do que agora que vos peço que pareis” (3.7). Na luta entre senhor e vassalo que se segue, Cornwall é mortalmente ferido e é Regan que, exclamando “Um rústico a insurgir-se assim!” (3.7), e quebrando também ela expectativas quanto ao seu lugar, golpeia o criado pelas costas. Stephen Greenblatt escolhe este episódio para argumentar que Shakespeare teria pouca confiança na capacidade do povo para enfrentar um tirano, mas que, neste caso excepcional, este criado, a quem nem um nome é dado, é alguém que toma uma posição em nome da decência humana: embora uma figura menor, seria um dos grandes heróis da obra de Shakespeare (2018: 145-6). Hugh Grady, por sua vez, recusa esta ideia da decência temperada por um alegado humanismo como um lugar-comum que pouco ilumina a peça, embora valorize a representação deste acto de resistência contra a brutalidade da nova ordem. Contra essa leitura humanista, Grady vê na peça uma importante representação da pobreza material num contexto de crise ideológica ou cultural, na transição entre uma velha ordem tradicional e o maquiavelismo dos novos governantes, ambos atingidos por uma crise de legitimidade (1996: 167, 172). Grady vê no final da peça uma falta de fechamento que mantém em contradição uma esperança utópica residual – aquilo que a peça podia ter sido se tivesse acabado como uma tragicomédia – e a realidade que a esmaga na tragédia (180). Já Jonathan Dollimore vê no final da peça uma irredutibilidade que impossibilita qualquer recuperação (2010: 203). A última fala de Edgar é famosamente equívoca, bem longe de ser uma conclusão satisfatória:

Ao peso deste triste tempo devemos dobrar-nos,
Dizer o que sentimos, não o que dizer devemos.
Os velhos de mais sofreram; a nós de menos anos
Nunca será tanto dado ver, nem tão longa vida termos.
(5.3)

A viragem esperada no final, proverbialmente virando a página ao que aconteceu, pelo contrário coloca o novo sob a sombra do velho. O verso “Dizer o que sentimos, não o que dizer devemos” depende do verbo do verso anterior, “devemos”, o que cria um paradoxo: devemos dizer o que sentimos; devemos não dizer o que devemos dizer. Dizer o que se sente corresponde a dobrar-se ao peso de um tempo triste, não a libertar-se dele, como um “enfant terrible” teria feito. Mesmo que esse tempo seja um tempo novo, começa sob o signo de uma obrigação que saúda a recusa inicial de Cordélia, mas que, também por isso, olha para trás. A ansiedade de Edgar continua a ser com o que se deve dizer; simplesmente o que se deve dizer mudou. Mas ficamos sem saber o que Edgar diria se dissesse o que sente, sem se sentir na obrigação de o fazer. O dístico final presta justa homenagem ao sofrimento dos velhos, mas menoriza para tal os que se lhes seguem. Numa variação do tema dos homens pequenos que se vão sucedendo aos gigantes do passado, a grandeza atribuída a Lear devolve-o ao mundo mítico que Edmund tentou desmistificar. Edgar parece capitular numa restauração, em tom menor, da ordem antiga. E, no entanto, Edgar é representado por um actor e apenas nos diz aquilo que deve dizer. Por trás da carta forjada, por trás do pobre Tom, por trás de Edgar há só a máscara opaca do teatro.

Notas

“Ok, boomer” é uma expressão muito disseminada por via da qual se pretende desconsiderar atitudes identificadas como pertencendo à geração conhecida como “baby boomer”, nascida nas duas décadas após a Segunda Guerra Mundial.

Todas as versões de textos originalmente em inglês são da minha responsabilidade, excepto no caso da tradução de *O Rei Lear*, da autoria de António M. Feijó. As citações da peça são identificadas parenteticamente apenas por referência a acto e cena na edição de R.A. Foakes para a Arden.

Referências bibliográficas

Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Third edition. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010 [1984].

Grady, Hugh. *Shakespeare's Universal Wolf: Studies in Early Modern Reification*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Greenblatt, Stephen. *Tyrant: Shakespeare on Politics*. New York: Norton, 2018.

Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, ed. Gunzelin Schmid Noerr, trad. Edmund Jephcott. Stanford, California: Stanford University Press, 2002.

Leopardi, Giacomo. *Pensamentos*. Trad. Andrea Ragusa e Ana Cláudia Santos. Lisboa: Edições do Saguão, 2018.

Shakespeare, William. *King Lear*. Ed. R.A. Foakes. The Arden Shakespeare. London: Thomson Learning, 2002.

Sloterdijk, Peter. *Après nous le déluge: Les Temps modernes comme expérience antigénéalogique*.

Trad. Olivier Mannoni. Paris: Payot & Rivages, 2018 [2014].

Wilde, Oscar. *A Importância de Ser Earnest e Outras Peças*. Trad. Januário Leite. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Como um cão que ladra a um indigente”

FINTAN O'TOOLE*

Não é de admirar que a imagética de *O Rei Lear* tenha tanto que ver com o colapso de limites e fronteiras, quando mesmo pessoas se transformam em animais. É como uma força que destrói fronteiras e limites naturais que Albany vê a sua mulher Goneril. A natureza dela “Não pode, de modo certo, ser em si contida”; “por si mesma qual ramo se parte/ E destaca da seiva de origem”. Nesse colapso, as fronteiras entre o mundo humano e o animal desaparecem, de uma forma que realça o desaparecimento das barreiras entre as personalidades individuais da peça. Goneril e Regan são comparadas a animais – serpentes, javalis, lobos, cães, tigres – e, em termos ainda mais aterradores, a monstros metade humanos, metade animais. Na cena 7 do ato 3, um criado diz-nos que “Todas as mulheres se hão de querer tornar monstros”. Albany acusa Goneril de não ter “pudor/ De tornar as feições monstruosas” (4.2). Lear imagina as suas filhas como metade mulheres, metade éguas: “Da cintura para baixo são centauros,/ Daí para cima em tudo mulheres” (4.5). Num mundo em que as pessoas se tornaram metade animais, Lear imagina que Cordélia morre por ser inteiramente humana e não animal:

Porque há de um cão, um cavalo ou um rato ter vida,
E tu ar nenhum respirar?
(5.3)

E, na imagética da peça, não são apenas pessoas individuais que se transformam em animais: o mesmo se passa com todo o mundo do poder e da política. Veja-se a imagem das pessoas como cães. O funcionamento da lógica de Lear leva-o a associar essa imagem primeiro a Goneril e a Regan, depois a si próprio, e finalmente a todo o sistema de governo tirânico em que estão envolvidos. Imagina as suas filhas como cadelas (“vede como me ladram”, 3.6), depois vê-se a si próprio como um cão – “Adularam-me como um cão” (4.5) –, encontrando finalmente qualidades caninas no próprio poder político:

LEAR: Já viste o cão de um lavrador a um ladrão ladrar?
GLOUCESTER: Sim, senhor.
LEAR: E se pôr a criatura a fugir do rafeiro? Nisso podes tu ver
A grandiosa imagem da Autoridade:
Um cão na função obedecido.
(4.5)

Neste aterrador cruzar de fronteiras entre o humano e o animal e entre uma pessoa e outra, Lear acaba por ver as suas filhas em si próprio, logo, a ver o seu próprio poder de rei como corrupto e injusto. É revelador que algumas das imagens animais aplicadas a Goneril e Regan sejam também aplicadas a Lear, tanto por ele

próprio como por outros. A imagem das filhas como lobas lembra-nos de que ele próprio se vê como “companheiro do lobo e do mocho”, e de que Gloucester também o compara a um lobo (3.7). E se Lear compara Goneril a um monstro marinho, vale a pena recordar que ele próprio já se viu como um dragão (“Não te metas entre o Dragão e a sua cólera!”, 1.1), o que não é muito diferente. Lear acaba por reconhecer as semelhanças entre si e as suas filhas cruéis – a arrogância de poder que partilham –, o que lhe permite ver o poder, na forma de uma autoridade política distante, como nada mais do que um cão que ladra a um indigente.

* Excerto de “King Lear: Zero Hour”. In *Shakespeare is Hard, but so is Life*. Londres/Nova Iorque: Granta Books, 2002. p. 116-8.

Trad. **José Gabriel Flores**.



O Rei Lear, um filme sobre o *Brexit*

BERNARDO PIRES DE LIMA*

Dizia Calvino que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Se o escritor italiano estava a pensar em *O Rei Lear*, então a sua máxima aplica-se como uma luva. Basta recordar o contínuo trágico-masoquista destes últimos anos, em que os vários atos da ficcionada desagregação do reino da Bretanha anteciparam o perverso efeito do referendo ao *Brexit*, no qual chegou a ser assassinada uma deputada trabalhista, mais de quatro séculos depois da mítica peça de Shakespeare.

Na origem, o medo. David Cameron entra na campanha eleitoral de 2015 com a promessa de referendar a permanência do Reino Unido na União Europeia, essa velha angústia existencial britânica, capaz de derrubar primeiros-ministros e expor, com requintes de malvadez, o cinismo da vivência partidária. Promessa feita, maioria ganha: após cinco anos a governar em coligação com os liberais-democratas, e assistindo pelo meio a uma vitória dos nacionalistas do UKIP nas europeias e à derrota dos independentistas no referendo da Escócia, os conservadores agitaram-se nas cadeiras e jogaram a cartada referendária que faltava para estancar a fragmentação da direita radical inglesa. Cada vez mais um partido maioritariamente inglês e branco, os *tories* assumiram naquele momento a doutrina vencedora: nacionalista, protecionista, manipuladora, refém do saudosismo étnico-imperial, confortável com a trincheira política que diaboliza quem não segue e premeia quem cega por facciosismo.

O *Brexit* foi e continua a ser, acima de tudo, um dilema intemporal dentro das paixões que consomem o partido conservador britânico. Devia, aliás, ter sido desde a primeira hora chamado *Engxit*, por refletir muito mais a vontade deste eleitorado inglês do que propriamente das restantes nações britânicas. É na génese deste amuo divisionista, qual eco da tripartida divisão pelas filhas feita por Lear, possuído pela vaidade e pela arrogância, que o Reino Unido foi mergulhando em caos, desnorre, angústia, mentiras, fadiga, bloqueios, exaustão e desespero. Bem-vindos ao maravilhoso mundo do *Brexit*.

* Investigador do Instituto Português de Relações Internacionais da Universidade Nova de Lisboa. Presidente do Conselho de Curadores da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. Autor, entre outros, de *Portugal na Era dos Homens Fortes, O Lado B da Europa, Putinlândia e A Síria em Pedacos*.

A interminável história do *Brexit*

O *Brexit* foi sempre um processo, nunca um momento, como provam os últimos penosos anos. A ressaca do referendo deixou toda a gente sem saber o que fazer dali em diante. Os defensores da manutenção entraram num longo período de choque, seguido de *stress* pós-traumático, numa desesperante falta de coesão quer na mensagem, quer nos mensageiros. Quando a frincha da janela da reversão do processo se abriu, manifestaram toda a sua ineficácia e incompetência política, e desbarataram a oportunidade. Já os defensores da saída, os manipuladores incansáveis de mentiras e os entusiastas do nacionalismo inglês, juntaram-se numa amálgama de pândegos para lidar com a batata quente. Alguns quiseram

acautelar os danos colaterais da saída desordenada, outros divertiram-se enquanto o caos se impôs, outros foram ainda mudando de tática em função das conveniências eleitorais. Na reta final, por exaustão processual, Bruxelas concedeu alterações suficientes para acomodar uma eleição britânica antecipada capaz de terminar com o debate interno, clarificando a mensagem e o calendário, dando indiretamente a vitória a Boris Johnson, não por acreditar nos méritos do *Brexit* ou por simpatia com o primeiro-ministro, mas por arrumo de prioridades e fecho de ciclos de desgaste coletivo.

Mas, ao contrário de Lear, que vai ganhando lucidez e majestade ao longo do seu tormento, *Bojo* torna-se vítima da sua visão ambiciosa, levando-o a uma fantasia idílica em nome da ideia mitológica da “recuperação do controlo”. Na altura, estarão lembrados, o séquito de alucinados chefiado por Boris Johnson e Nigel Farage – homem que detesta tanto a União Europeia que durante mais de vinte anos não largou o lugar no Parlamento Europeu – acenou com a opressão sofrida por Westminster às mãos desse monstro burocrático e legislativo protagonizado por aqueles a quem Viktor Orbán chama *homo brusselicus*. Segundo a tese, o Reino Unido (tal como a Hungria), país vítima desse espezinhar comunitário insuportável, tinha de dar um murro na mesa para reconquistar poderes sacados na calada da noite à Câmara dos Comuns, esse local idílico da democracia liberal, sugado ao longo dos anos de competências várias. Para eles, o Reino Unido, mas em especial a sua Inglaterra branca, pura e excecional, era um autêntico Estado-vassalo e havia que pôr definitivamente um travão nessa dinâmica. Não era preciso um grande brilhantismo político para rebater tudo isto em campanha, mas tanto os conservadores de David Cameron e de Theresa May (qual sincera Cordélia), como os trabalhistas de Jeremy Corbyn (qual inseguro Hamlet, para alargarmos o palco de Shakespeare), acabaram por ajudar à festa: por omissão, desnorte e cumplicidade.

Podiam ter insistido no desenvolvimento económico singular que a adesão proporcionou ao país, no estatuto inigualável de Estado-membro com o arco mais alargado de exceções aos tratados, permitindo-lhe o melhor de todos os mundos, no facto de ser da competência de Londres definir as entradas de imigrantes, do espectro alargado de iniciativa legislativa e financeira sobre políticas públicas que permanece na esfera da Câmara dos Comuns, da maravilha que tem sido usufruir do mercado único, da consolidação da paz na Irlanda do Norte e do estatuto especial que Washington atribuiu ao Reino Unido, precisamente por este estar na União Europeia. Como se tem penosamente assistido, Washington perde hoje menos tempo com Londres, o quadro de fragilidade irlandesa voltou ao centro do debate, a desagregação do Reino Unido está numa dinâmica perigosa, a economia definhou, as finanças públicas perderam liquidez, a escassez de bens essenciais é real, e a falta de mão de obra imigrante tem bloqueado sectores fundamentais da economia.

No final desta longa saga, esteja ela marcada para quando for, os ingleses vão olhar para trás e reconhecer que a soberania contemporânea não pode ser exercida no fechamento, mas na participação ativa nos centros de poder, sem cair no erro do isolamento, mas tendo os aliados por perto, influenciando-os. Até lá, tenham calma, sigam em frente, mas façam bem melhor do que até aqui.

Prisioneiros da ficção, atores do real

Hugo Young, um dos mais brilhantes analistas da relação entre os britânicos e a Europa continental, escreveu em tempos que “o Reino Unido tem lutado para reconciliar o passado com o futuro que não consegue evitar”. Esta intemporalidade fatídica, que acaba por diluir num divórcio inevitável ciclos permanentes de aproximações e crispações, acaba por acomodar os acontecimentos dos últimos anos e levantar o véu sobre os seus efeitos mais profundos. O paralelismo com a divisão do reino pelas filhas de Lear não antecipa, porém, outro tipo de reconfigurações que possam estar em curso nos próximos anos.

Toda a gente se lembrará onde estava no dia do referendo ao *Brexit*. Eu estava em Londres a acompanhar os acontecimentos e só mesmo um pessimista incorrigível acreditava naquele desfecho. Em seguida fui para Washington e testemunhei a vitória de Donald Trump, num *annus horribilis* para a moderação democrática. Os dois processos anglo-saxónicos nunca estiveram desligados: mentiras, manipulações e medos colavam a trilogia identitária que os uniu. Três meses depois, em Dublin, assisti à convenção nacional do Sinn Féin e, pela voz grossa de Gerry Adams, fui percebendo como a dinâmica da reunificação das Irlandas estava a ganhar tração neste novo contexto. Voltei pouco tempo depois a Londres para a oficialização parlamentar do pedido formal de saída da União Europeia, e assisti nas ruas a manifestações de milhares e milhares de pessoas inconformadas com o rumo dos acontecimentos. Em poucos meses, tudo estava a mudar a uma velocidade impressionante.

Aos efeitos do *Engxit* podem juntar-se o beco identitário norte-irlandês e a vontade, ainda dúbia, dos nacionalistas escoceses colocarem novamente a referendo a independência, juntando-lhe um pedido de adesão à União Europeia, o que em último caso pode ter contornos unilaterais à revelia de Londres. O espectro da desagregação do Reino, não por vontade da Coroa, mas por subterfúgios partidários mesquinhos, tem ainda dados perigosos em equação. O Acordo de Belfast, com apenas vinte e três anos, fundou a ordem constitucional que acomodou a paz nas Irlandas e construiu o roteiro de progresso económico sustentável, fruto da pertença ao mercado único. Como se previa, não iria ser o *Brexit* a consolidar este caminho e pouco tempo bastou para percebermos a diferença entre a letra de um tratado de saída consolidado na reta final do dramatismo dos prazos e a vontade política na sua concretização. Dias depois da entrada em vigor, por decisão de Londres, vários bens passaram a pagar taxas aduaneiras, criando *de facto* uma fronteira no Mar da Irlanda, prejudicando a relação entre Belfast e Londres e, sobretudo, minando a crença dos unionistas na benevolência do acordo com Bruxelas. À erosão rápida deste eixo juntou-se a fadiga dos confinamentos provocados pela pandemia, a descapitalização da economia, a cristalização das desigualdades, a perceção das alterações na demografia identitária, e o regresso do “endeusamento” de antigas figuras do IRA. É este o quadro de *stress* permanente a que a aventura do *Brexit* conduziu os britânicos, irlandeses e restantes povos europeus.

Noutros tempos teríamos assistido a guerras por muito menos, com bandeiras ao alto e muito sangue à mistura. Hoje, apesar dos inúmeros passos em falso e da estratégia manipulatória dos *leavers*, podemos dizer que, mais do que um roteiro para o abismo do conflito, o *Brexit* tem sido a fórmula nunca antes vista de um país

impor sanções a si próprio. E ainda por cima gostar do resultado. A iminência do declínio, da desconstrução de uma grande potência, da vitória dos cínicos, dos tácticos e dos autocráticos têm ecos variados na história da humanidade, mas também nas cenas de *O Rei Lear*. A grande diferença é que sabemos como termina o texto de Shakespeare, enquanto no *Brexit* ainda só assistimos aos primeiros atos.

“O amor não é amor quando nele se mistura o cálculo”

LISA REIS

Lear é uma peça que esmaga. Uma daquelas peças que nos obrigam a recuar à nossa insignificância. Aos seres que somos, aos nossos corpos, às inúmeras diferenças das nossas gerações e à forma de nos relacionarmos com o poder. Quando se tem. Se alguma vez chegarmos a ter algum poder.

É uma peça que nos afasta dos temas que têm sido recorrentes no nosso dia a dia. Dei por mim a ter discussões e reflexões que ainda não se tinham atrevido a invadir o meu pensamento. Ultrapassámos os pilares que atualmente se estabeleceram como um *must* em cada conversa que temos: as questões raciais, de género, de classe, pandémicas.

Para mim, a palavra de ordem que dominou durante muito tempo foi Poder (com maiúscula). Mas através de uma outra lente: não nas mãos de quem tem esse poder, mas como é gerido e como corrói.

Lear trouxe outra possibilidade. A tentativa de passar esse poder a outro, mas ao mesmo tempo a recusa desse ato tão imenso. Esta força entra no nosso sangue e transforma-se numa parte de nós. Porque me atreveria eu a abdicar desse poder? E será que abdicar realmente significa deixar... tudo? Ou posso agarrar-me a alguma coisa?

Gradualmente, fui abrindo espaço para que outras palavras pudessem invadir o meu pensamento. A palavra geração lutou pelo seu direito de presença e conseguiu-o. As questões levantadas por esse termo estão obviamente ligadas à personagem que se apoderou do meu corpo para contar esta história. A personagem mais nova, interpretada pela atriz mais nova. A personagem com falta de experiência de vida e de governo, interpretada pela atriz que procura perceber o seu espaço numa sala de ensaios e que ainda aprende o quanto ocupa em cena.

Não digo que procuro reduzir esta peça a uma grande discussão entre novos e velhos, e nem é digno reduzi-la assim. É mais uma incapacidade de escuta entre corpos que se querem fazer ouvir. Ultrapassa qualquer relação entre pais e filhos, mas ao mesmo tempo é tão simples quanto isso.

Estas reflexões estiveram presentes durante todo o processo, mas foi preciso afunilar quando as personagens finalmente foram distribuídas pelos 13 intérpretes que enchiam a sala de ensaios do Mosteiro. Foi inevitável o momento de “opa, estou aqui, agora, e isto tem de acontecer”. Aquele medo saudável (quando controlado) de assumir esta voz que se apoderou do meu corpo. As palavras “Nada, senhor”, ditas pela Cordélia, carregam um peso. O peso da história, do tempo, de todas as vozes que já foram portais para fazer rodar esta engrenagem e mudar o ritmo da peça. Estas duas palavras são o início da morte de um coletivo.

Esta Cordélia, no corpo de alguém que se estreia no palco deste teatro, foi construída tendo por base a tensão. A tensão inicial de talvez não perceber este texto e o que realmente as minhas falas querem dizer; a tensão de uma filha que, numa sequência estranha de frases, perde tudo; a tensão de uma princesa que se prepara

para invadir o próprio país; a tensão de estar numa sala cheia de gente calejada e com muita coisa a acontecer ao mesmo tempo; a tensão de ter dois meses de ensaio, quando estou habituada a montar espetáculos em três semanas. O tempo nunca pareceu um conceito tão estranho desde que esta produção começou.

Era suposto aproveitar estes meses a criar detalhes e subtilezas para fazer de Cordélia uma pessoa mais real e complexa. Mas o tempo foi-se reorganizando através de uma série de módulos: ensaios de mesa, improvisos, montagem da cena, marcação, marcação e mais marcação. Não estou a contar nada fora do normal, os processos têm estes tempos, mas agora parece estranhamente... mais. Há muita gente. Pessoas sempre a entrar e a sair e eu a tentar acompanhá-las. Até que percebi que não vale a pena. Elas vão continuar a entrar e a sair e as coisas vão continuar a acontecer, a ganhar forma mesmo à frente dos nossos olhos. No meio de tudo, estou a tentar decidir se a Cordélia é ou não mimada. A única certeza que tenho é de que é uma grande emancipada.

Um fator importante para a construção da Cordélia foi o de interpretar uma personagem que descreve esta filha do rei quando não a vemos durante dois atos. Uma descrição quase angelical e santificada, que procurei evitar durante algum tempo, por a considerar redutora de uma mulher que tem as suas falhas humanas. Esta segunda personagem é um cavaleiro, alguém que parece estar sempre antes do seu tempo. É ele quem entra para descrever a tempestade e Cordélia, antes de termos oportunidade de a rever. A pedido do Nuno [Cardoso], ele revela-se mais do que um cavaleiro a descrever a rainha: é Cordélia a descrever Cordélia. Todas estas pistas foram-me úteis para decifrar quem é esta filha do rei, tornada rainha do *belo país de França*. Aproveitei até o improvável para lhe dar forma; por exemplo, a voz chorosa foi encontrada graças a uma gripe a uma semana da estreia. *Lear* tornou-se a minha droga. Vejo *Lears* em muita gente. Mas as Cordélias são raras.

Falei muito sobre trabalhar em tensão, em parte por me ter deixado levar pelo peso do chão da casa que neste momento piso. Mas eventualmente o ar e todo o espaço que ocupa tem de sair. Aliviar. Depois de semanas a trabalhar no Mosteiro, feita a transição para o São João, dei por mim em cena completamente distraída pela sala que tenho à minha frente. Quase não acompanhei o ensaio. A sala é grande. Mas as pessoas com quem pude trabalhar e partilhar este tempo são ainda maiores. A tensão não tem como se acumular quando há tanta gente a dizer: “Calma.”

“Um silêncio violento”

VIVIANE FORRESTER*

Um silêncio violento.

O de Cordélia.

À pergunta do rei, do pai, à pergunta de Lear, ela responde: “Nada.”

Para Lear, escutar é ver. A Gloucester cego, dirá mais tarde, durante a tempestade: “...olha com os ouvidos.” É o que ele tenta fazer, este rei que se chama Lear (ear = ouvido). Ao escutar as filhas, ele espera ver os seus corpos inteiros através das suas vozes. Ver o objeto, o sujeito do discurso, um discurso sobre o amor. Sobre o amor do rei, que ele é ainda. O sujeito do desejo. Cada centímetro do rei.

As duas filhas mais velhas, Regan e Goneril, aparelhadas de sedutores clichés, travestidas em falos, manuseiam o discurso como um dildo e representam a economia banal. O incesto é tão risível para elas que não necessitam de mimar a sua rejeição e não temem enunciar que amam. Basta falarem como um homem e não serem “homens de palavra”, como delas Lear se queixará. Mas não desencorajado pela anatomia, exclamará do mais fundo da sua humilhação, “Então que dissequem Regan” e que as tripas surjam de debaixo dos disfarces.

Cordélia, ela, diz que não tem nada. Nada a dar a ver. O que ela tem para mostrar é: nada. O que oferece ela, na verdade, ao olhar horrorizado, desviado, recusado de Lear? A castração.

Ora, ele percebe muito bem que este objeto, o “nada”, é o objeto real, verdadeiro. E que lhe é dado por Cordélia, a sua preferida. Toda a peça manifestará não uma fuga, como parece, uma derrota, mas uma iniciação a este objeto, a este “nada”.

Este silêncio. Onde há corpo e linguagem. Mas assustadores, mortais. E, sobretudo, *diferentes*. Aquilo que Cordélia oferece é a diferença. Uma diferença onde entra o nada que não é nada.

“Não se pode fazer alguma coisa de nada, tiozinho?”, goza o Bobo. “De nada se pode tirar nada”, protesta ainda Lear, entalado entre a palavra de Cordélia e o discurso insignificante, mas aliciante, e que se revela coercivo, de Goneril e de Regan. É o discurso do sistema e dos *media*. Cordélia suprime o objeto do desejo, e diz que no lugar do desejo não há nada. Ou talvez ela apenas desloque o desejo para esse nada, que para ela é qualquer coisa. É o discurso interdito.

Se Goneril e Regan lhe dão o objeto factício, uma plenitude fabricada, um *ersatz*, uma sedução grosseira, se lhe encham o olho, elas repisam-lhe um discurso morto, petrificado e ele sabe-o. O que ele quer não é o que deseja. O que Lear quer é esquecer o desejo que não suporta: o nada de Cordélia. Ele escuta Regan e Goneril para ser adormecido, distraído, anestesiado. Para que o silêncio se cale. Ele escuta-as como quem vê televisão. E elas recitam o que foi dito antes. Para comprar. Para as comprar. Para se aliviar delas. Deixa-se iludir então pela troca tradicional: “Dou-te o que tens para to tirar em troca do esquecimento do que não tens.” O do feminino.

O silêncio de Cordélia, que não é mutismo, não conduz à violência; mas tudo o que, cúmplice, se organiza em torno do seu silêncio, para fazer silêncio desse

silêncio, para fazer calar esse silêncio, produz violência. Antes de mais, o discurso mentiroso das duas irmãs. Um discurso acadêmico, neutro em aparência; pior, indiferente. Discurso interesseiro, que adormece, que dá o poço em troca de poder. Discurso da língua, coercivo. Aquele que faz a História. E pelo qual Lear, libertando-se do seu próprio poder, é caçado.

A deriva confusa de Lear e do seu alienado bando de loucos, de falsos loucos, de enucleados, através de um mundo que assoma em todo o seu desastre, cativo do discurso, é um nascimento em direção ao maternal e às suas sucursais. Fora do reino fechado permitido à nascença. É um percurso pelas regiões libidinais fora do enclau sexual recortado pelo e para os poderes que anulam esse “nada”.

Lear em face do rebentamento das suas pulsões plurais, de todos os corpos que o seu corpo possui, de todo o horror da verdade. Lear que grita: “Não deixeis que enlouqueça, céus, que eu não enlouqueça. Deixai-me ficar lúcido: não quero enlouquecer.” Lear exposto à violência do nada. A todas as mutações. A todas as ereções, tornando-se sucessivamente tudo o que teme e deseja, as filhas e a mãe (em que elas se transformaram: “Quando das tuas filhas tuas mães fizeste”, diz o bobo. Filhas e mães que “não são homens de palavra”).

Lear possuído pela mulher histérica antes de se unir ao nada. “Ah, como a madre deste sufoco sobre o coração me cresce. *Hysterica passio*.” Uma mãe em ereção. Fállica, dolorosa, que ele combate: “Para baixo, mágoa que sobes! O teu elemento é lá em baixo.” Fulgurante indicação, diagnóstica quase, da histeria. Prática analítica, conhecimento dos seus itinerários. O percurso de Lear seria uma análise, que ele conduz a um “desenlace”. Lear, tendo-se desapossado, deixa, boquiaberto, tudo o que cumulava, a soberania, o poder, onde circula ainda o que o nome já não mantém. Nem os atributos. Lear transformado no que o fascina e repugna, naquilo em que se iniciou pela perda dos seus atributos de pai e de rei: “Quem me saberá dizer quem sou?” O Bobo dir-lhe-á: “Não passas agora de um zero sem outro número ao lado que o eleve.” Um número. Um buraco. Um nada. E acrescenta mesmo: “Sou agora superior a ti porque sou um bobo, e tu és *nada*.” Assim, Lear torna-se esse nada que se recusava a ver. Torna-se o dito de Cordélia. O esquecimento do feminino.

Ao contrário do que se encena e a que os fiéis de Lear creem assistir, mas que não é o que Lear vê, uma vez que ele vê “a outra cena”, Lear não morre num mundo em que “tudo é lúgubre, escuro e morto”, mas sim no orgasmo, no incesto com a castração. Ele preparou-se para a cena final. “Desabotoa-me aqui”, gritara ele antes de arrancar as suas roupas. E, vários dias, várias cenas depois, face ao cadáver da filha – onde o nada não é mais do que recordação de um esquecimento, indicando-a: “Desapertai-me este botão” (não sabemos qual). E pasma-se: “Estais a ver isto? Olhai para ela, para os lábios dela” (não se diz quais). “Olhai, vede, vede!” São as últimas palavras de Lear. Que morre diante do pior. Dos lábios de Cordélia que dizem, que mostram esse “nada” que ele pode finalmente olhar e ver.

* Excertos de “Le ‘rien’ de Cordélia”. In *La Violence du Calme*, Éditions du Seuil, 1980. p. 68-73.



“Tomar os olhos”

STANLEY CAVELL*

Podemos dar início à análise do problema mais controverso de *Lear*: a natureza da motivação de Lear na cena de abertura (de abdicação). Em geral, as interpretações seguem uma de três linhas principais: Lear está senil; Lear é pueril; não podemos adotar uma abordagem natural, porque toda a cena é dotada de um carácter ritualista ou de conto de fadas que temos simplesmente de aceitar como premissa de que a tragédia deriva. Depois discute-se, em todos os casos, se Lear tem justificação para pedir o que pede que o seu público aceite. Defenderei a hipótese de que o comportamento de Lear nesta cena é explicado pela – a tragédia começa por causa da – mesma motivação que manipula a tragédia até ao fim, desde a cena antes da abdicação, através da tempestade, passando pelo ato de cegar e pelas reconciliações evitadas, até aos momentos finais: a tentativa de evitar o reconhecimento, a vergonha de se expor, a ameaça da autorrevelação.

A motivação da vergonha, acima de tudo, é uma hipótese adequada, por se tratar da emoção com efeitos mais irrefletidos e desproporcionados em relação à causa, que é só o ritmo do enredo de *Rei Lear* como um todo. Com esta hipótese não temos de partir do princípio de que Lear é incompreensível, estúpido ou intrinsecamente arbitrário, inflexível e extremista no seu comportamento. A própria vergonha, justamente, é arbitrária, inflexível e extremista nos seus efeitos. Muitas vezes percebemos que o que causa enorme constrangimento a alguém pode parecer totalmente insignificante a outra pessoa: por exemplo, há quem sinta vergonha das suas próprias origens, pronúncia, ignorância, pele, roupa, pernas ou dentes... É o sentimento que nos faz sentir mais isolados; teoricamente, é o mais compreensível, embora, na realidade, seja o mais incompreensível ou incomunicável. A vergonha, como disse, é a emoção mais primitiva, mais privada; mas também é a mais primitiva das reações *sociais*. Com a descoberta do indivíduo, quer no Paraíso, quer no Renascimento, dá-se ao mesmo tempo a descoberta do isolamento do indivíduo – a sua presença perante si mesmo, mas também, simultaneamente, perante os *outros*. Além disso, sentimos vergonha não só das nossas ações e do nosso próprio ser, mas também das ações e do ser daqueles com quem nos identificamos – pais, filhas, esposas..., aqueles cujas autorrevelações nos revelam. As famílias ou quaisquer outros objetos do nosso amor e empenhamento deviam ser os lugares onde a vergonha é superada (daí todas as famílias felizes serem parecidas); mas também são o lugar onde esta é mais profundamente fabricada, pelo que depois nos tornamos ou reféns desse poder ou fugitivos – L.B. Campbell, em *Shakespeare's Tragic Heroes*, recolhe exemplos valiosos da “doutrina” do Renascimento, organizando-os de modo perspicaz em torno dos tópicos de Shakespeare. A autora, no entanto, segue um pressuposto típico de investigações deste género – o de que a obra de Shakespeare, por poder ser iluminada por estas doutrinas do seu tempo, deve ilustrá-las. Por exemplo:

Deve ser evidente, então, que na época de Shakespeare havia uma antiga filosofia da ira firmemente estabelecida, com origem na medicina antiga, na filosofia antiga e também nas reformulações medievais destas fontes antigas. De acordo com esta filosofia, o orgulho ou a autoestima é a circunstância em que a ira emerge, com a vingança como objetivo imediato, sendo a sua causa determinada desconsideração, real ou imaginada. A ira é loucura; tem a vergonha como consequência. As paixões seguem esta sequência: orgulho, ira, vingança e – a não ser que a loucura turve completamente o discernimento – vergonha.

Em *Rei Lear*, todavia, a vergonha é a primeira a chegar, trazendo consigo a ira e a loucura. Lear não se exaspera por estar irado, mas sim pelo facto de a sua vergonha ter feito a sua ira recair sobre o objeto errado. O que o devora não é a ira em si, mas sim a ironia da situação, sobretudo e acima de tudo a *injustiça* da situação.

A percepção do Bobo do comportamento de Lear parece ser a de que ele está envergonhado ou receia ser envergonhado por uma revelação. É consensual que o Bobo mantém a verdade presente no espírito de Lear, mas devemos salientar que o modo típico da prestação do Bobo é o *ridículo* – a circunstância mais particularmente temida pela vergonha (tendo em conta que o que a culpa mais receia é a acusação e a descoberta). Uma parte da dor lancinante da comédia deste Bobo é que, ao aossar Lear com a verdade do seu problema, ele reforça a própria causa desse problema, como se a vergonha devesse, em última instância, sentir vergonha de si mesma e extinguir-se. A outra parte desta dor é ser a terapia recomendada pelo próprio amor. Sabemos que, desde que Cordélia se ausentou, “o Bobo se afligiu muito”, e pressupõe-se habitualmente que isto se deve ao amor que sente por Cordélia. Não discordamos, mas que seja claro que se deve diretamente ao amor que sente por Lear; pelo facto de o Bobo ter de ver em Lear o problema que a sua estima não consegue corrigir, ainda por cima um problema que este amor ajudou a causar, precisamente o problema que, portanto, o seu amor não pode aliviar, visto que o seu toque fere. É por isso que o Bobo morre ou desaparece; por causa da terrível relevância – e da horrível irrelevância – da sua única paixão. Este é o ponto de contacto entre ele e Cordélia, como se tornará claro.

Imaginamos que Lear *tem* de ser ferozmente invetivado (cego, pueril e tudo o mais) pelo facto de as coisas correrem tão mal. Mas não só as coisas não *começam* mal como o comportamento dele está longe de ser incompreensível. Na verdade, é bastante comum. Um pai suborna as filhas para receber amor: duas delas aceitam o suborno e desprezam-no por isso; a terceira escusa-se à tentativa, como se de uma violação se tratasse. Só que ele é um rei, e este suborno é o último que poderá oferecer; tudo na sua vida, e também na vida do Estado, depende de ter sucesso. Não precisamos de pressupor que conhece mal as duas filhas mais velhas e que estas retribuem com moeda falsa os seus subornos reais, ainda que, como acontece com a maioria dos pais, ele esteja disposto a fechar os olhos. Mas há mais: temos razões para pensar que a possibilidade em aberto – ou o facto em aberto – de elas *não* terem amor verdadeiro para dar é precisamente o que ele quer. Os problemas só surgem com o “Nada” de Cordélia e a sua decisão problemática de guardar silêncio. O que quer ele? E qual é o significado dos problemas que então surgem?

Regressemos à cena do confronto com Gloucester:

Se queres chorar a minha sorte, toma os meus olhos.

Obviamente, a retórica destas palavras é de apelo ou de proposta. Mas também é de aviso e ordem: se chorares por mim, acontecer-me-á a mesma coisa que te aconteceu a ti; não me deixes ver aquilo por que choras. Tendo em conta a cena no seu todo, com o seu esforço intenso para manter Gloucester à distância, este verso declara explicitamente o que Lear quer manter à distância: a solidariedade de Gloucester, o seu amor. E antes disso:

GLOUCESTER: Oh, deixa-me beijar essa mão!

LEAR: Deixa-me limpá-la antes, cheira a morte humana.

(4.6)

A morte, a mão sem os anéis do poder, não pode ser amada. Lear sente-se indigno de amor quando percebe que na realidade perdeu o poder. Era isso que o seu plano visava evitar, simultaneamente trocando a fortuna pelo amor. Lear não consegue suportar o amor quando não há razões para ser amado, talvez por causa do desamparo ou da passividade que isso implica, que alguns tomam por impotência. Lear furta-se a ele pela mesma razão que as pessoas se furtam ao amor dos outros, por assumir a forma de exigência:

LEAR: Não, faz o pior que sabes, Cupido cego, nunca
mais amo.

(4.6)

A presença de Gloucester parece a Lear uma exigência de amor; ele sabe que lhe oferecem amor; tenta recusar a oferta imaginando que foi aliciado (é por isso que aparece um “Cupido cego”, o sinal de bordel); e não quer pagar por isso, visto que poderá ou não recebê-lo e ambas as alternativas são insuportáveis. Além disso, foi precisamente o que fez recentemente – deu tudo pelo amor. Na longa fantasia que antecede este verso (“Soltai o coito [...] Há inferno, há trevas, há o poço de enxofre,/ Incêndio, fervura, fedor, destruição.”) encontramos a sua expressão mais consistente de nojo da sexualidade – como se dissesse a si mesmo furiosamente que o erro no seu plano não foi o aviltamento do amor que a sua proposta implicava, mas sim o facto de o próprio amor ser intrinsecamente vil e indigno desde o princípio da proposta que fez por ele. É uma ideia exasperante, mas ainda assim mais consoladora do que a verdade. Para alguns espíritos, ser amado sabendo que não se pode retribuir esse amor é a mais radical das torturas psicológicas.

“Do amor à convenção”

É assim que entendo a cena com as três filhas. Lear sabe que oferece um suborno e também que – pelo menos uma parte de si – deseja precisamente o que um suborno pode comprar: (1) falso amor e (2) uma declaração pública de amor. Ou seja, pretende algo que não tenha de retribuir *em géneros*, algo que a divisão dos seus bens compense totalmente. Quer também *parecer* um homem amado – perante os súbditos, por assim dizer. Sente-se totalmente satisfeito com este estrategemazinho,

até Cordélia falar. Sente-se satisfeito não por ser cego, mas sim por conseguir o que quer, pelo facto de o estratagema funcionar. Cordélia assusta Lear precisamente por ele *saber* que a filha oferece algo genuíno, algo que a terceira parte mais opulenta do reino não consegue – não deve – retribuir; por ela fazer uma exigência que ele não consegue enfrentar. Cordélia ameaça denunciar não só o plano dele de retribuir sem amor o falso amor, mas também o que torna esse plano necessário – o seu terror de ser amado, de precisar de amor.

Reagindo a interpretações demasiado sentimentais ou demasiado cristãs de Cordélia, os intérpretes esforçaram-se por implicar esta personagem na origem da tragédia, atribuindo-lhe uma obstinação e uma insensibilidade semelhantes às que as irmãs depois demonstram. A sua participação, no entanto, é simultaneamente menor e maior do que tal interpretação propõe. Essa interpretação depende, em primeiro lugar, de se encarar as suas últimas intervenções na cena (depois do aparecimento do rei de França e do duque de Borgonha) como simplesmente revelando o que ela desde o princípio tinha na cabeça e no coração. Mas porquê? A primeira intervenção é o aparte:

O que mais fará Cordélia? Amar e calar.

De acordo com a leitura dos intérpretes, tudo indica que estas palavras comunicam a sua decisão de recusar o pedido do pai. Mas não é necessário que assim seja. Ela pergunta a si mesma o que pode dizer; a pergunta não é necessariamente retórica. Cordélia quer obedecer aos desejos do pai (pelo menos não há razão para pensarmos de outro modo – nem nesta fase nem em qualquer outra); mas como? Depois da intervenção de Goneril e do modo como Lear reage, Cordélia percebe o que ele pretende e dar-lho-ia se pudesse. Mas, quando não se ama, fingir publicamente que se ama é fácil; fingir que se ama quando se ama realmente é impossível. Ela arranja uma primeira solução para o dilema: amar e calar. Ou seja, amar *calando*. Isto surtirá o efeito que ele parece pretender – evitar expressar amor, mantê-lo em segredo. Ela é a alegria dele; tanto ela como ele sabem disso. Não será isso suficiente? Depois Regan fala e Cordélia diz em aparte:

Então, pobre Cordélia!

Ou talvez não, pois sei que o meu amor

É mais ponderoso do que a língua.

(1.1)

Segundo os intérpretes, em sintonia com a ideia de uma Cordélia rebelde, isto deve ser encarado como reafirmação da sua decisão de não falar. Mais uma vez, no entanto, não é necessário que assim seja. Depois de Lear aceitar a típica manifestação de superioridade de Regan (ela não tem ideias próprias, a sua vilania particular é aumentar sempre a medida da dor que os outros poderão causar; a cabeça dela é, em si mesma, um grupo de linchamento), Cordélia pode perceber que *terá* de dizer alguma coisa. “Mais ponderoso do que a língua” sugere que ela vai movê-la, não que é inamovível – o que a tornaria mais ponderosa do que o amor dela. Isto desencadeia a sua segunda tentativa de arranjar uma saída para o dilema: falar, mas

fazendo o seu amor parecer menor do que é – por amor. A língua mover-se-á, obedientemente, mas piorando o problema – a pobre Cordélia desvalorizará o amor que sente. E, contudo, *ela própria* conhece a verdade. Não será isso suficiente?

Quando o momento chega, no entanto, Cordélia não fala: “Nada, meu senhor.” Não nego que isto possa ser lido como rebeldia, o que também pode acontecer com a intervenção que se segue: “Vós me destes a vida, criação e amor.” Cordélia sente-se ultrajada, violada, confusa, tão jovem; Lear tortura-a, exigindo-lhe a devoção que ela quer dar, mas obrigando-a a ajudá-lo a trair (ou não) essa devoção, a falsificá-la publicamente. (Aqui, a ambiguidade de Lear, querendo simultaneamente abrir e fechar-lhe a boca, contribui para a normalidade da cena, a sua verosimilhança em relação ao típico amor parental, oscilando entre a absorção e a rejeição dos descendentes, entre o encorajamento à rebelião que os próprios pais falharam e a punição por ela.) Pode ser que, perante a violação cativa de Lear, Cordélia perca a cabeça; o ressentimento fornece-lhe as palavras e ela aponta a sua abdicação do amor ao pai desleal e despuoradado:

Um dia, quando eu casar,
O senhor dos meus votos há de ter em mão
Metade do que sinto
(1.1)

O problema é que estas palavras são demasiado calmas, demasiado frias, para o tipo de ira e ódio acutilantes que o verdadeiro amor pode suscitar. Cordélia nunca domina a situação: “A voz tinha-a tão suave,/ Amável, e suave”; é jovem e “pequena”. (Esta informação sobre a estatura e o tom de voz é única na peça. A ideia de uma rapariga *baixa* ser rebelde parece grotesca, no caso de Cordélia.) Todas as suas palavras são palavras de amor; amar é a única coisa que sabe fazer. Esse é o problema dela – e está na origem da tragédia de *Rei Lear*.

Imagino a cena deste modo: as intervenções das filhas mais velhas são públicas, convencionais; não deviam dirigir-se a Lear, mas sim à corte, poupando-se ao olhar dele e poupando-o a ele ao delas. Em primeiro lugar, elas são senhoras, não monstros. Lear fica satisfeito. Depois Cordélia, longe da corte, diz-lhe, num apelo confuso à proximidade habitual entre ambos: “Nada” – não me obrigues, não sei o que queres, não há nada que possa dizer, para dizer o que pretendes não posso falar. Contudo, assustando-se com o apelo, Lear tenta disfarçar, persistindo na mesma atitude de importância, e diz, para si mesmo e para a corte, como se a cerimónia ainda decorresse: “Do nada, nada se cria. Volta a falar.” (*A hysterica passio* começa a manifestar-se.) Mais uma vez, Cordélia dirige-se a *ele*: “Infeliz que eu sou, por não poder levar o coração à boca” – não o coração que o ama, que sempre esteve presente na voz dela, mas sim o coração que estremece de confusão, por querer fazer o impossível, o coração preso no nó da garganta. Mas é inútil. Nesse caso, o verso seguinte seria a primeira tentativa de obedecer ao pai, declarando publicamente: “Amo vossa majestade conforme o meu dever. Nem mais, nem menos.” Sem avareza, sem *lhe* dizer a verdade (qual é a verdadeira *quantidade* de amor que esta rapariguinha afetuosa associa ao dever?), sem o repudiar, mas tentando mesmo assim esconder o amor que sente, aligeirar o seu peso total. Depois vem a afirmação do pai, brutalmente

pública e talvez ainda dirigida ao público: “Que é isso, Cordélia? Emenda a tua fala se não queres arruinar a tua fortuna.” Por isso, Cordélia tenta mais uma vez dividir o reino dela (“O senhor dos meus votos há de ter em mão metade do que sinto”). Porque haveria ela de querer envergonhá-lo publicamente? Ele já se envergonhou a si mesmo e toda a gente sabe. Cordélia tenta escondê-lo; e para o fazer rasga-se ao meio. (No fim, Lear percebe o que ela fez aqui: “Diante dum par de sacrifícios como nós, minha Cordélia.” Não é possível que Lear, neste momento tardio, pense na prisão quando fala de sacrifício. Imaginei-o a recordar parcialmente esta primeira cena e também o primeiro dos sacrifícios de Cordélia – do amor à convenção.)

Depois desta intervenção, proferida em recalçamento, confusão, abandono, ela fica inconsolável, tanto por ter falhado como pela crueldade do pai. As irmãs só voltam a falar quando ficam sozinhas, para planear. Cordélia anima-se e fala depois de o rei de França entrar e começar a falar *por* ela:

A ofensa, é certo,
Há de ser dum tal grau contra a natureza
Que gerou um monstro, ou a vossa afeição
Andava doente, e acreditar nesta filha
Será uma crença que a razão sem milagre
Jamais plantará em mim.

O amor do rei de França mostra-lhe a verdade. “Amor doente” [*tainted love*, amor manchado] é a resposta, amor tingido [*love dyed*] – não propriamente debilitado ou corrompido; o amor de Lear ainda está vivo, mas expressa-se como – é colorido pelo – ódio. Protegida pelo amor do rei de França, Cordélia recupera a própria voz e usa-a para mudar de assunto, continuando a proteger Lear da descoberta.

Um reflexo do que Cordélia deve estar a sentir é dado pelo acesso de gratidão que sentimos em relação ao rei de França, pelo alívio quase desmedido que a sua belíssima declaração de confiança nos transmite. Cordélia não pede ao pai para ceder, só que dê alguma explicação ao rei de França. Não pede a explicação certa: o que tem “essa arte suave e untada” que ver com a questão? É boa para as irmãs, por terem uma tarefa fácil: dissimular. Para estas senhoras, a convenção serve perfeitamente. Mas ela deixa isso passar: ele odeia-me por eu não o lisonjear. Na verdade, Cordélia não *podia* lisonjear, não por ser demasiado orgulhosa ou por ter demasiados princípios (embora estes motivos fossem válidos se ela fosse uma personagem diferente), mas sim porque nada do que fizesse *seria* lisonja – quando muito, seria *lisonja fingida*. Não há convenção para aquilo que o pai pede a Cordélia. O problema não foi Goneril e Regan tirarem-lhe as palavras da boca, mas sim o facto de ela não as poder usar naquele caso porque, para ela, correspondem à verdade (“[Amo-vos] mais do que à vista, ao espaço e à liberdade”). A lisonja das irmãs deixa-a não enojada (não é nada de novo), mas sim inconsolável, por ouvir as palavras que gostava de poder dizer. Por isso é enviada – e levada – para longe. Ou metade dela parte; a outra fica, no pensamento de Lear, ao serviço de Kent e no amor do Bobo.

Na leitura que fiz da primeira cena, tão-pouco foi minha intenção chamar a atenção para todas as motivações ou forças que ali se cruzam. Por exemplo, podemos defender que, em parte, a estratégia de Lear é precisamente colocar Cordélia numa

posição em que o dote lhe seja recusado, para não a perder para o casamento; nesse caso, resultou mais ou menos, mas a magnanimidade do rei de França foi suficiente para contornar essa dificuldade. Mais uma vez, nada se disse sobre o tema político que aqui começa a manifestar-se, dominando a ação. Não se trata apenas do habitual tema shakespeariano que aborda a interação das vidas públicas e privadas do ser público, mas sim da versão particular desse tema nesta peça, que é sobre a interpenetração e a confusão da política com o amor; algo que, nas sociedades modernas, também é o destino dos seres privados – tanto na forma de lealdades divididas, como na da nossa relação com o Estado, ou, mais penetrantemente, nas novas formas que o amor e o patriotismo assumem: o amor manifestando-se em gestos de poder, o poder prolongando-se em afirmações de amor. É possível que *Fedra* seja a peça mais importante em torno do tema tanto do corpo político como do corpo em si, dilacerado pela privacidade do amor; é a peça mais próxima de *Rei Lear* na consciência da vergonha como experiência de amor inaceitável. Também o conhecimento do mundo de Maquiavel está presente, não só nas atitudes de realismo e cinismo, mas também na sua experiência das circunstâncias em que estas atitudes são adequadas – em que os mundos interiores e exteriores se desligaram completamente e a vida humana é toda ela pública, decorrendo entre estranhos, vista apenas de fora. Lutero apercebeu-se desta questão, ao mesmo tempo, mas a partir de dentro. Para alguns, como Edmundo, este conhecimento é libertador, dotando-o de capacidade de ação. É disso que Lear quer abdicar. O que Lear faz nessa cena inicial é trocar poder por amor (poder puro por amor ambíguo); é isto que a sua intervenção inicial diz explicitamente. Lear imagina que impedirá conflitos futuros, mas deixa-se guiar pela sua própria impotência, que é a causa, e não uma consequência, da sua má decisão: sente-se impotente para *nomear* o sucessor, naquele que é considerado o teste mais importante da autoridade. A consequência é a política tornar-se privada e por isso desaparecer, deixando o poder ao serviço do ódio.

“Rejeitar e aceitar o amor ao mesmo tempo”

A cena final começa com Lear e Cordélia repetindo ou completando as ações da cena inicial; mais uma vez, Lear abdica; Cordélia ama e cala de novo. Há séculos que os leitores procuram algum consolo neste fim: durante o século XVIII, o final hollywoodesco que ressuscita Cordélia na adaptação de Nahum Tate recebeu fortes apoios; no nosso tempo, desprezando tal vulgaridade, o mesmo impulso se enterra fastidiosamente cada vez mais fundo, fabricando a redenção de Lear na figuração de amor transcendente de Cordélia. Mas, sem dúvida, o Dr. Johnson, mais honesto e mais sensível, tem razão: a morte de Cordélia é tão chocante que a evitaríamos se pudéssemos – se nos comover. Daí – tendo em conta que esta morte nos é restituída, nos é imposta – a pergunta: porque morre Cordélia? Perguntarmos “O que significa esta morte?” não fornece uma resposta à pergunta anterior (cp. Cristo morreu para salvar os pecadores). Só podemos aceitar a resposta a esta pergunta: o que a matou? (cp. Cristo foi morto por nós, por não conseguirmos estar à altura da mensagem que trazia.)

O discurso inicial de Lear nesta cena final repete, em vez de corrigir, a sua estratégia na primeira cena, ou então é uma nova tática, concebida para ganhar o mesmo jogo, mas revelando-se igualmente desastrosa.

CORDÉLIA: Não vamos então ver essas filhas e irmãs?

LEAR: Não, não, não, não.

(5.3)

No fim, Lear não consegue enfrentar o que fez; e isto significa o mesmo de sempre – que não suporta ser visto. Está ansioso por ir para a prisão, com Cordélia; o amor dele já não é segredo – as circunstâncias contribuíram para isso, pelo menos; mas continua a ser imperativo manter esse amor aprisionado, fora do alcance da vista. (Nem Lear nem Cordélia, presume-se, sabem que o soldado a chefiar é filho de Gloucester; sentem-se desconhecidos.) Lear ainda sente vergonha, e a fantasia que descreve (“Nós juntos vamos cantar como pássaros na gaiola”) é a mesma que traz para o palco com ele na primeira cena; o facto de esta ser frustrada desencadeia a sua destrutividade enlouquecida. Nesse ponto, Cordélia tinha-lhe oferecido as promessas dos votos matrimoniais (“E vos obedeco, amo e sobretudo honro”), partilhando o suficiente da fantasia dele para desejar sarar o conflito político com um beijo (ou talvez se trate apenas da fantasia mais comum das mulheres):

CORDÉLIA: [...] pudesse a medicina

Pousar nos meus lábios

(4.7)

(Contudo, depois desta abdicação, que medicina é possível? Quando voltamos a ouvir as palavras “pousar” e “medicina”, estas anunciam a morte.) Este gesto é tão impressionante como tudo o resto na cena inicial. No fim, Lear retribui as promessas dela com uma canção de amor, um convite à viagem (“E assim havemos de viver, rezar, e cantar, e contar histórias, e rir”). A fantasia desta intervenção tem tantos pormenores como um sonho que se tem acordado; é claramente um sonho feliz para Lear. No fim, consegui o que desde o princípio desejava. O tom não é: amaremos *apesar de* estarmos na prisão; mas sim: por estarmos escondidos juntos, podemos amar. Consegui aceitar o amor que sente, não abrindo espaço para ele no mundo, mas sim negando a sua relevância para o mundo. Não renuncia ao mundo quando vai para a prisão; foge dele, para o prazer terreno. A imagem espantosa dos “espiões de Deus” ultrapassa-me, mas, em parte, contém uma ênfase final sobre ver sem ser visto e refere uma intimidade que não requer reciprocidade com pessoas reais. Como Gloucester em relação a Dover, Lear antecipa o chamamento de Deus. Não vive uma reconciliação com uma filha, mas sim uma parceria, num casamento místico.

Sendo assim, não é possível que, ao contrário do que tantas vezes se sugere, quando diz

Diante dum par de sacrifícios como nós, minha Cordélia,

Até os deuses queimam incenso.

(5.2)

pense simplesmente que ir para a prisão com Cordélia é um sacrifício. Dir-se-ia antes que, nos versos imediatamente a seguir à canção de amor, é o próprio amor entre ambos que assume o significado de sacrifício. Como se as ideias de amor

e morte estivessem interligadas na sua cabeça – em particular, a ideia da morte enquanto retribuição ou forma de apaziguamento pela concessão de amor: a ideia da sua própria morte – porque continua a encarar o reconhecimento do amor como aniquilação dele mesmo; e também a ideia da morte de Cordélia, visto que, depois de admitir o amor dela, tem de admitir algo que sabia desde o princípio – que é impotente para o alimentar. Este é outro dos sacrifícios de Cordélia – o sacrifício do amor ao secretismo.

Podemos dizer que Lear sente vergonha não da sua necessidade de amor e da sua incapacidade de retribuir, mas sim da *natureza* do seu amor por Cordélia. Está muito longe de ser o simples amor de um pai por uma filha. Mesmo que resistamos a ver nele um amor de amantes, pelo menos é incompatível com a ideia de Cordélia ter qualquer (outro) amante. Há um momento, para lá das palavras, em que isto emerge à superfície da ação. É aquele em que Lear desperta da sua loucura, já não incapaz de ver o mundo, mas ainda sem forças suficientes para proteger os pensamentos: “Creio que vos conheço, e conheço este homem.” Parece-me que se pensa habitualmente que “este homem” se refere a Kent (disfarçado de Caio), por claramente não haver razão para Lear conhecer o Médico, o único outro homem presente. Isto, sem dúvida, é plausível; na realidade, no entanto, Lear nunca reconhece Kent como reconhece a filha Cordélia. Depois deste reconhecimento, pergunta: “Estou em França?” Esta pergunta sugere irresistivelmente (a meu ver) que o homem que ele pensa que deve conhecer é aquele que espera que esteja com a filha, o marido dela. Isto seria inequívoco se Lear endereçasse o seu “este homem” ao Médico, tomando-o pelo – embora sem ser capaz de o definir como o – rei de França.

Lear percebe que se enganou; quando voltamos a vê-lo, dirige-se apressadamente para a prisão com a filha, sem mais pensamentos sobre o marido desta. As pessoas queixam-se do carácter superficial da explicação de Shakespeare para a ausência do rei de França. Mais intrigante ainda é que o próprio Lear nunca a ele se refira, nem mesmo quando o priva da filha para sempre. Ou o rei de França deixou de existir para Lear, ou é sobretudo por causa dele que Lear deseja chegar ao refúgio da prisão.

Não estou a sugerir que “evitar o amor” e “evitar um tipo particular de amor” sejam hipóteses alternativas sobre esta peça. Pelo contrário, parecem-me interpretar-se mutuamente. Evitar o amor é sempre – ou começa sempre assim – evitar um tipo particular de amor: os seres humanos que não amam não o fazem naturalmente, aprendem a fazê-lo. As nossas vidas começam quando temos de aceitar, em nome do amor, a intimidade que nos é oferecida, seja ela qual for, tendo depois de renunciar ao seu objeto. E evitar determinado amor, ou aceitá-lo, contagiá-lo, contagiará todos os outros; cada amor, na sua aceitação ou rejeição, reflete-se em todos os outros. Faz parte do milagre da perspectiva de *Rei Lear* mostrar-nos isto de modo que não queiramos saber se o *tipo* de amor entre estes dois é proibido aos olhos da humanidade. O que queremos saber é se o amor nos é, ou não, totalmente proibido; precisamos de perceber se não somos totalmente incapazes de amor, de o deixar entrar no nosso mundo. Perguntamo-nos se haverá sempre risco de loucura para quem se encontra entre os esforços e os terrores equivalentes de rejeitar e aceitar o amor ao mesmo tempo. Se a alma se dilacera entre eles, o corpo sente-se dilacerado também (produzindo um conjunto de imagens aceites como centrais em *Rei Lear* desde o

livro *Shakespeare's Imagery*, de Caroline Spurgeon); a solução para este problema irresolúvel é o desejo de dilacerar o mundo.

Há mais uma razão, já conhecida, para Lear fugir para a prisão: não querer que o vejam a chorar.

Que os tempos hão de devorá-los a todos, carne e pele,
Antes que nos façam chorar.
(5.3)

Isso é que nunca será visto. Mesmo no fim, ainda evita Cordélia. Vê que ela chora depois da sua canção de amor (“Enxuga os teus olhos”). Mas porque chora ela? Porque pensa Lear que ela chora? Lear imagina que ela chora pelas mesmas razões que o deixam à beira das lágrimas – as razões de sempre: sensação de impotência, de vergonha e de perda. Note-se, no entanto, que não lhe ocorrem as razões *dela* para o fazer – porque Cordélia o vê como ele é, como ele era; por ele deixar escapar esta última oportunidade; pelo facto de ele, na reta final da vida, ter de a sacrificar mais uma vez, ter de voltar a abdicar das suas responsabilidades; e também por ele não poder saber o que pede. Mesmo assim, é por ele que ela está triste. Diante deste conhecimento, até os deuses queimam incenso.

É como se a reação dela aqui traduzisse o seu conhecimento do fim da peça; só ela é capaz da compaixão de que Lear precisará quando voltarmos a vê-lo, com a filha morta nos braços: “Uivai! Uivai! Uivai! Uivai! Ó homens de pedra.” Mais uma vez, quando começa a falar, ataca os mais próximos: “Uma praga em vós todos, assassinos, traidores, todos.” Depois, no entanto, impõe-se uma terrível constatação: “Eu podia tê-la salvado.” Desde o princípio, e em todos os momentos até serem levados para a prisão, ele podia tê-la salvado, se tivesse cumprido as exigências do amor, distanciando-se de si próprio o tempo suficiente para a compreender e para ela o compreender a ele. Não estou a dizer que é evidente que ele, no fim, podia ter feito o que Edmundo temia (“chamar a si os corações comuns,/ Virando os conscritos e as armas contra nós”), mas também não é claro que não o conseguiria fazer. E, mesmo que não tivesse levado a sua avante, não seria responsável pela morte dela. Na sua última intervenção, o “Não, não, não, não” transforma-se em “Não, não, não há vida?” Aquilo de que precisa – ou a sua interpretação do que precisa – converte-se na sentença dela. É isto que é insuportável. Ou suportável apenas através da capacidade de Cordélia. Se queremos chorar o destino que coube a Cordélia, temos de tomar os olhos dela.

Nota

Todas as citações de *Rei Lear*, peça publicada em 2016 na coleção TNSJ/Húmus, são da autoria de Fernando Villas-Boas.

* Excertos de “Evitar o amor: uma leitura de *Rei Lear*”. In *O Repúdio do Conhecimento em Sete Peças de Shakespeare*. Trad. Alda Rodrigues. Porto; V.N. Famalicão: Teatro Nacional São João; Húmus, 2020. p. 86-104. (Empilhadora; n.º 2)



“*O Rei Lear* é um continente”

INGMAR BERGMAN*

No dia 27 de dezembro de 1983, numa terça-feira, faltou a luz em Estocolmo justamente à hora do crepúsculo. Nesse momento estávamos a ensaiar *O Rei Lear*¹ numa dependência bastante bonita que temos no sótão do Teatro Nacional. Ao todo, entre atores, figurantes e pessoal, éramos umas 60 almas.

O velho monarca está no meio da cena, rodeado de gente da arraia-miúda, e diz que a vida é um palco para histriões. Precisamente neste momento falta a luz, há uma risota geral, abrem-se as cortinas da sala e vemos como o vento atira flocos de neve contra as vidraças. Lá fora, a fraca luz do dia é plúmbea e entra, a custo, na sala de ensaios. Alguém nos comunica pelo telefone interno que a luz falta não só no teatro mas também em todo o quarteirão, provavelmente em toda a cidade.

Proponho que esperemos um pouco, porque, quando a luz falta numa cidade, normalmente é só por uns minutos. Sentamo-nos, uns no chão, outros em cadeiras, e falamos em voz baixa. Uns quantos fumadores inveterados deixam a sala, mas voltaram imediatamente porque na sala contígua a escuridão é total.

Os minutos vão passando; o dia, sem sombras, é cada vez mais cinzento, o rei está a um canto, enverga um capote largo, preto, e na cabeça tem uma coroa de flores meio estragadas, que talvez tenha sido usada por Ofélia ou Anna ou ainda por Esganarelo. Vejo os seus lábios moverem-se, a mão marca um compasso, os olhos tem-nos fechados. Por sua vez, Gloucester, com a venda ensanguentada a tapar-lhe o olho que lhe foi tirado, assegura-nos, numa voz balbuciante, que ninguém sabe assar arenques tão bem como ele. Algumas das figurantes, que são moças bonitas, sentaram-se a um canto da sala a ouvir o que diz o satírico Albany, que tem botas altas e uma espada à cinta, embora vista um fato de treino, moderno. De quando em quando ouço como elas abafam o riso, porque, apesar de a atmosfera na sala não ser desagradável, o escuro imprime-lhe algo de pesado.

Edgar, o responsável pela segurança do pessoal, aproveita a ocasião para nos dizer que um andaime que faz parte do cenário, quer queiramos quer não, terá de ter um corrimão. Tirou os óculos que usa e fala com entusiasmo com o diretor técnico, o qual, por sua vez, toma notas. Kent, o probro, deitou-se ao comprido no chão por causa do lumbago ou de qualquer outra mazela que o incomoda. A formosa Cordélia acendeu uma vela e dirige-se para a escuridão da sala contígua para satisfazer duas necessidades: ir aos lavabos e fumar um cigarro.

Decorreu já meia hora, a tempestade de neve recrudescceu, e a sala está agora escura como breu. No meio da sala está o dirigente do coro de figurantes, formado por rapazes e raparigas com talento para a música. Estão sentados em círculo, no meio deles ardem cinco velas, e começam a entoar um madrigal.

Todos nós nos calamos para ouvir aquelas vozes que se erguem como serpentina festivas enquanto a tempestade, lá fora, adquire maior intensidade. Nenhuma iluminação pública ofuscava a débil e moribunda luz do dia que diminui a olhos vistos. O canto vai penetrando em todos os nossos sentidos, ao mesmo tempo que

os nossos rostos se tornam imprecisos. O tempo deixou de existir, mas nós encontramos-nos ali dentro, num mundo que existe a cada instante, tão chegado a nós. Só precisamos de um madrigal, de uma tempestade de neve e de uma cidade às escuras para sermos transportados para um mundo que sabemos existir, apesar de o fazermos tão inacessível. Na nossa profissão brincamos diariamente com o tempo, aumentando-o, encurtando-o, fazendo com que cesse de existir. E isso fazemo-lo nós assim, muito naturalmente, sem dedicarmos uns minutos a pensar no fenómeno. O tempo é uma coisa frágil, uma construção fictícia que, enquanto ouvimos o madrigal, deixou por completo de existir.

O Rei Lear é um continente. Equipamos expedições, as quais, com habilidade e sucesso variados, localizam charnecas, um rio, algumas praias, uma montanha, florestas. Em muitos teatros do mundo se preparam outras expedições e, por vezes, durante essas viagens sem rumo encontramos-nos e verificamos com desânimo que aquilo que ontem julgávamos ser um mar interior é hoje uma montanha. Para trabalhar com esta obra desenhamos os nossos mapas, comentamos, descrevemos, mas nada condiz. Um experiente intérprete da peça esclarece-nos o que é o quarto ato. É isto: o rei está eufórico, a sua loucura ainda é clemente. Contudo, esse mesmo intérprete não sabe explicar a fúria do segundo ato, cujo início é disparatado, portanto o melhor é fazer de tudo aquilo uma brincadeira, uma atmosfera festiva com risotas. O rei teve uma ideia tentadora mas perigosa, e ele próprio se ri dela. Mas o que havemos de fazer do drama do seu percurso, da conversão? Quem tem a capacidade e resistência física que possibilitem interpretar o ato de desespero do último instante? Sim, porque primeiro é tudo ordem, para depois, num segundo, o mundo se transformar numa verdadeira catástrofe.

Eu sabia perfeitamente o que este texto quer dizer-nos, pois além de ter vivido o mesmo drama com todos os nervos, a ferida que tinha dentro de mim ainda não cicatrizara. Mas como ia eu servir-me da minha própria experiência de modo que o meu rei conseguisse romper aquela barreira contra a desordem e o aviltamento, erguida com tanto esforço?

Tão-pouco devíamos exagerar a profundidade da nossa interpretação. Ela teve de ser rápida, extrovertida, compreensível. Para obras deste género a experiência que temos é nula, a tradição nenhuma, e a formação profissional deficiente. Poderá a nossa vontade alguma vez substituir a técnica? Ou iremos sucumbir no pântano de uma avalanche de palavras, nós, que só nos temos exercitado com o diálogo de Strindberg, que se basta a si próprio? Será possível a atores e atrizes mais ou menos bons expressarem, de uma maneira geral, a dor dupla de Gloucester, a ira com que Kent se compraz, a loucura fingida de Edgar, a maldade demoníaca de Regan?

A nossa expedição atravessa a charneca sob um calor abrasador que nos faz suar. De repente, como uma pedra incandescente, o sol desmorona-se, as trevas são totais, acabamos por reconhecer que nos encontramos num lameiro assente num abismo sem fundo. Os dias vão passando, até que podemos dizer: *esta* passagem é decisiva, *finalmente* encontrámos um ponto firme que nos permite trabalhar tranquila e metodicamente. Anotamos que daqui até ali são dois metros e 17 centímetros; para não haver enganamentos voltamos a medir e, surpresa das surpresas!, agora a medida dá-nos 14 mil metros!

Espectadores, encenador, ator, críticos, todos veem *O Rei Lear* cada um a seu modo, vaga e ilusoriamente compreensível à nossa intuição e aos nossos sentidos, cada tentativa que se faça para o descrever, como personagem, será sempre vã, embora fascinante. Portanto, nada de cerimónias, vamos brincar ao jogo dos iniciados. E logo uns voltam o nariz para noroeste, fazendo vaticínios de cara voltada para o sol; outros fecham os olhos, descansam o queixo sobre o peito e soltam murmúrios, voltados para sul. Vamos lá ver: quem pode descrever melhor o terceiro andamento (*Andante con moto, ma non troppo*) da *Opus* n.º 130 em Si bemol maior, para quarteto de cordas, de Beethoven? Pessoalmente, acho que é uma boa obra, ainda que um pouco cansativa. Mas boa! Macrocosmo, inversão, contraponto; estruturada, dialética, mimética? Devia ser mais rápida ou mais lenta? Ou mais rápida e mais lenta? Pelo menos devia ser mais bem estruturada. Pois olhem, quanto a mim, fiquei tão comovido que até chorei. Caramba, só de pensar que naquela altura ele estava surdo! Pois é, descrever música tem algo de fantástico porque as variações dos tons afetam a sensibilidade, ao passo que descrever teatro considera-se possível, dado que a palavra é vista como uma coisa inteligível, o que evidentemente é um disparate.

Ibsen e as suas personagens mentirosas, os terremotos de Strindberg, a fúria que desliza pelos capciosos alexandrinos de Molière, os continentes de Shakespeare... Caramba! Daí a minha preferência por autores absurdos, tradicionais, imaginativos. Neles, pelo menos, tudo se pode prever, são fáceis de ensaiar, têm sensualismo, excitam-nos delicadamente, são um pronto-a-vestir para gente impaciente.

Meu caro amigo Bergman, agora obrigas-me a agarrar-te pelo braço e a sacudir-te ligeiramente para te recordar que isso que acabas de dizer dizes tu várias vezes, todos os dias. Devias saber que essas palavras são justamente um apelo à tua experiência. As ideias que encerram foram surgindo umas vezes a custo, outras com rapidez incrível, e ainda outras deleitosamente. E volto a abanar-te o braço para te dizer que tu reconheces que é assim e eu também, que eu compreendo e tu também, o momento é portanto de triunfo, o dia não foi em vão, as nossas experiências duvidosas, ao fim e ao cabo, adquiriram significado e cor. O que dantes foi prostituição é hoje amor. Que fantástica não é uma vida quando se trabalha em teatro!

I Durante 1983 e 1984, esta peça de Shakespeare foi encenada simultaneamente em vários teatros do mundo. Por ocasião do primeiro ensaio da peça, na conferência de imprensa que deu, Bergman disse que “esta obra, no fundo, é quase impossível de encenar”, comparando a sua tentativa “à escalada do Himalaia pela vertente norte”. E acrescentou: “Tenho 90% de probabilidade de cair, mas na idade em que estou é uma aventura fascinante.” [Nota do tradutor.]

* In *Lanterna Mágica*. Trad. Alexandre Pastor. Lisboa: Relógio D'Água Editores, maio de 2012. p. 278-81.

“Reputação, reputação, reputação!”: Shakespeare e o cancelamento

DARBY WILLIAMS*

“Oh, perdi a minha reputação, perdi a parte imortal de mim mesmo – e o que me resta é bestial.” Após perder o seu cargo e honra por causa da sua própria insensatez ébria, o Cássio de *Otelo* profere um dos mais famosos trechos do teatro clássico. O tom sombrio das palavras, combinado com a hilaridade do torpor alcoólico de Cássio, deixa os espectadores com uma interpretação algo ambígua dos pensamentos do Bardo sobre a natureza da reputação.

Mais de quatrocentos anos após a morte deste, a questão da reputação continua em equilíbrio instável. Numa época em que o carácter e obras de qualquer figura pública podem ser postos em questão, nem o legado de Shakespeare escapa ao escrutínio da opinião pública. À medida que as políticas identitárias se tornam cada vez mais relevantes, uma brigada composta de intelectuais e semianalfabetos procura “cancelar” o dramaturgo mais famoso do mundo.

Cancelar ou não cancelar é uma questão que se enraíza na futilidade. Afinal, o poder de cancelar não depende da vontade, mas sim da capacidade. Esta, no caso de Shakespeare, é inexistente. Mau grado os esforços de críticos pelo mundo fora, o Bardo continua tão relevante e popular como sempre.

A objeção mais popular é a da inacessibilidade linguística do texto, especificamente as partes deste que contêm linguagem arcaica e ofensas raciais. É uma objeção que certamente merece consideração séria, especialmente tendo em conta a história traumática e discriminatória que pode estar associada a este tipo de linguagem. Contudo, o uso que Shakespeare dá à linguagem não justifica um cancelamento imediato.

A idade do cânone e o mistério em torno das suas origens permitem muita ambiguidade na sua interpretação. Como está distante do escrutínio implacável de uma perspetiva linguística moderna, os seus defeitos são tolerados, ou simplesmente vistos como “um produto da sua época”. Encenadores contemporâneos tomam a liberdade de fazer cortes em certas passagens que pareçam ofensivas. O texto é um património vivo que se deixa adaptar às circunstâncias.

Seja como for, os preconceitos do autor, seja ele, ela ou eles quem forem, desempenham certamente um papel significativo na formação e conseqüente perpetuação de estereótipos sexistas, racistas e antisemitas. O Bardo cria uma dicotomia entre a loira Desdémona e o negro Otelo, equiparando a primeira à virtude e o segundo ao ciúme e à ira. O infame Shylock de *O Mercador de Veneza* encarna vários preconceitos eurocêntricos sobre a natureza do judaísmo, perpetuando assim atitudes antijudaicas com as suas inconsistências culturais e históricas. A relação tempestuosa de Petróquio e Catarina em *A Fera Amansada* aparenta trivializar os maus tratos conjugais com a subjugação de Catarina no último ato.

Tais preconceitos são tão evidentes aos estudiosos de Shakespeare como aos seus neófitos; todavia, não chegam para tornar irredimível o Bardo. Não há dúvida de que Shakespeare escrevia especificamente para uma assistência que aceitaria esses

estereótipos culturais como se fossem axiomáticos. O que faz a seguir, contudo, põe todos estes supostos axiomas em questão. Shakespeare humaniza-os. O seu génio consiste na capacidade de pegar num estereótipo gasto e questioná-lo. Continua a ser, ao mesmo tempo, um produto e um revolucionário do seu tempo, pois não refuta abertamente os costumes estabelecidos. Limita-se a incitar ao ceticismo. Apresenta aos espectadores os vários tons de cinzento que compõem a paisagem humana. Tons que residem em pessoas de todas as raças, géneros, idades e crenças.

A própria figura do Bardo inspira muita controvérsia, pois a verdadeira origem destas obras é desconhecida. As teorias são numerosas e infinitas, com vários níveis de validade. As identidades do próprio William Shakespeare colocam-no entre os escritores mais famosos do seu tempo, quase todos homens brancos da classe média à alta.

Os detratores de Shakespeare poderiam argumentar que a obsessão universal com as obras deste está enraizada numa mundividência eurocêntrica e patriarcal que coloca as criações de homens brancos acima das de mulheres, pessoas de cor e outros grupos sub-representados. E teriam razão. Nenhum autor, por grande que seja, é merecedor de hegemonia literária. Contudo, quaisquer tentativas de obliterar ou diminuir a presença de Shakespeare na esfera académica e para além dela estão condenadas a falhar. A natureza duradoura e expansiva da sua obra liga-a de forma inextricável a praticamente todas as obras de arte que se lhe seguem. A cultura ocidental não é mais do que uma série de notas de rodapé a Shakespeare. Se o removermos do tecido social, este desfiar-se-á.

Além disso, a inclusão de Shakespeare na tradição teatral não oblitera nem eclipsa só por si os contributos de dramaturgos do sexo feminino ou de cor. Usar um dramaturgo morto como bode expiatório é uma maneira conveniente de desviar a atenção da discriminação e sub-representação intrínsecas à comunidade literária e teatral. A raiz do problema não está na figura de Shakespeare, nem sequer nas suas obras, mas sim num sistema que dá prioridade a algumas vozes em detrimento de outras.

A última objeção dos detratores de Shakespeare é tão correta como irrelevante. *As suas narrativas não são originais.* Concordo. A maioria das suas peças são derivadas de ficções ou acontecimentos históricos preexistentes. O *Mercador de Veneza* é praticamente uma *fanfiction* do *Judeu de Malta*. Contudo, *O Judeu de Malta* não é tão famoso como *O Mercador de Veneza*. Porquê? Shakespeare aperfeiçoa-o. Pega em Barrabás, essa caricatura monocórdica, e transforma-o no concerto emocional que é Shylock. Nem *Macbeth*, nem *Otelo*, nem *O Rei Lear*, nem sequer *Hamlet* são narrativas originais. O génio de Shakespeare está na sua capacidade de jogar pelo seguro; aposta na única coisa que se mantém inalterada ao longo dos milénios: a natureza humana. Ele trata o ser humano com o maior dos cuidados; em resultado disso, as suas peças intrigam a mente e tocam o coração como nenhuma outra obra. É possível que, no futuro, o mundo encontre uma razão suficiente para eliminar o Bardo da sua memória coletiva. Mas não me parece que os seus esforços tenham sucesso. As peças sobrevivem muito depois de o seu autor ser “comida de vermes”; existem independentemente do seu criador. Mesmo que a figura de Shakespeare esteja algo desmistificada e consequentemente cancelada, a sua obra continua viva.

O Bardo oferece-nos a melhor formulação desta ideia no epílogo de *A Tempestade*, considerada por muitos a última peça de Shakespeare. Quando Próspero renuncia à magia, o seu criador faz o mesmo: liberta-se do jugo da reputação e deixa que o mundo olhe para as suas obras como quiser. “Acabados meus encantos,/ Fiquei só com minhas forças.”

Ou, em termos mais simples: haverá sempre alguém para dizer mal.

* “‘Reputation, reputation, reputation’: Shakespeare and cancelation”. *The Michigan Daily* (6 Dec. 2020). Disponível em <https://www.michigandaily.com/b-side>.

Trad. **José Gabriel Flores**.



Shakespeare

Uma biografia

MARIA SEQUEIRA MENDES*

É comum os leitores de Shakespeare e das suas biografias sentirem que a pergunta “Who’s there?”, com que se inicia *Hamlet* (1602), poderia ser feita ao autor da peça. São muitos os admiradores da obra de Shakespeare que desejariam fazer uma viagem no tempo para aprenderem a conhecer melhor o autor, ao aperceberem-se de que muitos dos factos narrados por Park Honan, Peter Ackroyd ou Stephen Greenblatt soam a sobre-interpretação.¹ Ainda assim, não é verdade que de Shakespeare saibamos apenas aquilo que George Steevens dele afirmou: “Nasceu em Stratford-upon-Avon, aí constituiu família, foi viver para Londres, tornou-se actor e escritor, regressou a Stratford, fez um testamento, e morreu.”²

Shakespeare foi baptizado a 26 de Abril de 1564, tendo nascido uns dias antes, talvez, como se considera oficialmente, a 23 de Abril, no importante dia de St George, vindo a morrer em 1616, também no dia do santo padroeiro. Temos informações sobre os vizinhos de Shakespeare, sobre a família da sua mãe, do seu pai, e sobre as dívidas que este contraiu. Sabemos que, no final de 1582, Shakespeare, com 18 anos, se casou com Anne Hathaway, que tinha 26 e estava grávida, o que era comum na altura. Conhecemos o modo como, em 1585, o casal teve os gémeos Judith e Hamnet, e a forma como este rapaz morreu com apenas 11 anos. Conseguimos identificar as propriedades que o dramaturgo herdou, adquiriu e nas quais investiu: no final da sua vida, Shakespeare tinha duas casas em Stratford, as de Henley Street e de New Place, uma quinta em Chapel Lane, terras em Old Town e Stratford, uma casa de guarda nos Blackfriars, em Londres, entre outras formas de rendimento. É ainda conhecido o modo como Shakespeare conseguiu a atribuição de um brasão para o seu pai em 1596 (que este tinha pedido anos antes), que terá custado cerca de 20 libras, uma quantia avultada na altura. Neste símbolo de respeitabilidade e de ascensão social, lê-se “Non sans droit” (“Não sem direito”).

É por vezes difícil distinguir os mitos criados à volta de Shakespeare do que terão sido os factos da sua vida ou obra, pelo que conhecer o contexto histórico em que Shakespeare viveu ajuda os críticos e os leitores a fazerem algumas deduções sobre a sua vida. Pensa-se que Shakespeare fez a escola primária em Stratford, cujo *curriculum* consistia na leitura, memorização e representação de clássicos que por vezes são evocados nas suas peças de teatro (como as obras de Sófocles e de Plauto). Imagina-se que o dramaturgo não terá ido para a universidade, o que talvez tenha justificado o comentário de Ben Jonson aquando da sua morte, segundo o qual, e apesar de Shakespeare ter “small Latin and less Greek” (“pouco latim e ainda menos grego”),³ o seu trabalho merecia a admiração de mestres clássicos como Ésquilo ou Sófocles.

Não existem informações sobre o período que se seguiu ao nascimento dos gémeos (de 1585 a 1592), tendo este ficado conhecido como “os anos perdidos” de Shakespeare. Em 1592, reaparece uma menção ao dramaturgo num texto de um seu contemporâneo (ou Robert Greene ou Henry

* Professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Chettle), que troça da “Shake-scene”, descrevendo o Bardo como um “corvo carreirista, embelezado com as nossas penas”.⁴ Em 1593, Shakespeare publica o longo poema *Venus and Adonis* e, ao longo dos anos, a sua presença vai surgindo de forma mais frequente, associada a peças como *Romeo and Juliet* (1594), *A Midsummer Night’s Dream* (1595) ou *Merchant of Venice* (1596). Ainda assim, Shakespeare não era, contrariamente ao que por vezes se julga, considerado o maior dramaturgo da altura, ou o mais popular, apesar de se saber que o anúncio do seu nome no teatro gerava afluência de público.

Shakespeare teve vários papéis no teatro londrino, enquanto actor, dramaturgo e sócio da companhia The Lord Chamberlain’s Men, que se viria mais tarde a tornar The King’s Men. O famoso Globe Theatre foi construído pelos irmãos Burbage e por alguns membros dos Lord Chamberlain’s Men (incluindo Shakespeare), em Southwark,⁵ a 28 de Dezembro de 1598. Enquanto Allen, o dono da terra do primeiro teatro do pai dos irmãos Burbage, celebrava o Natal na sua casa de campo, o carpinteiro Peter Street, acompanhado pelos actores e pelos seus amigos, desmantelou o Teatro de Allen trave por trave, roubando a madeira que foi transportada para construir o Globe (o que viria a dar lugar a um processo judicial infundável). A peça que estreou o teatro Globe foi *Henry V* (1599), e quando no Prólogo se fala em “the wooden O” percebe-se que Shakespeare se refere à forma circular do teatro, encontrando-se também a brincar com a madeira roubada a Allen.

Não conhecemos os factos mencionados sobre muitos dos outros autores que viveram na época de Shakespeare, por isso pode parecer estranha a ideia de que sabemos pouco sobre o autor. Como notaram com razão Emma Smith e Laurie Maguire, faltamos conhecer o temperamento e os gostos de Shakespeare: “Os documentos deixam claro que, apesar de conhecermos uma quantidade razoável de informação sobre as transacções, actividades e finanças de Shakespeare, não sabemos muito sobre a sua personalidade.”⁶ De facto, quando se compara o que se sabe sobre Shakespeare com as informações que temos sobre dramaturgos como Marlowe (que era homossexual, foi espião da rainha, era ateu e tinha ideias políticas claras), apercebemo-nos do quanto fica por conhecer sobre o carácter opaco de Shakespeare.

Talvez por isso, biógrafos, historiadores, críticos e leitores procurem nas peças do dramaturgo pistas para a sua compreensão, o que levou a erros famosos de análise de alguns textos, como *The Tempest* (1610), inicialmente considerada uma obra menor, por se pensar que havia sido escrita no início da carreira de Shakespeare.⁷ Mais tarde, quando se percebeu que esta era, afinal, uma peça tardia, as falas de Prospero foram consideradas a despedida de Shakespeare dos palcos e o sinal do seu regresso a Arden. Esta ideia foi perpetuada por escultores como Andrew Miller, pelo que os visitantes de Westminster Abbey podem ver a estátua de Shakespeare, feita em tamanho real por Miller em 1741, onde a sua figura aponta para uma folha com versos adaptados de Prospero em *The Tempest*. Também poetas como Coleridge afirmaram que Prospero era “the very Shakespeare himself... of the tempest” (1811-12). Contrariamente ao que Miller, Coleridge e os visitantes de Westminster Abbey pensam, Shakespeare colaborou com John Fletcher em pelo menos três peças depois de *The Tempest*, pelo que esta não marca a sua despedida dos palcos, de Londres ou o seu regresso a Arden.

É talvez importante explicar que a ideia de autoria, que viria a ser tão importante a partir do Romantismo, não existia no Renascimento, período no qual as peças de teatro eram fruto de colaborações e revisões por mais do que um dramaturgo. Apesar de a crítica se dividir em relação à natureza destas colaborações, é razoável aceitar que Shakespeare foi trabalhando com outros dramaturgos ao longo dos anos. Por exemplo, autores como Gary Taylor defendem que o primeiro acto de *Henry VI, Part 1* (1596-97) foi escrito por Thomas Nashe. Sabe-se que George Peele colaborou com Shakespeare em *Titus Andronicus* (1591-92), enquanto a peça *Sir Thomas More* (1591-93), recentemente adicionada ao cânone shakespeariano, foi escrita com Anthony Munday e outros autores. *Pericles* (1608) é fruto de uma parceria entre Shakespeare e George Wilkins (que terá escrito os primeiros dois actos), ao passo que em *Macbeth* (1606), *Measure for Measure* (1604) e *All's Well that Ends Well* (1603-06) Shakespeare colaborou com Thomas Middleton. No final da sua vida, como mencionado anteriormente, Shakespeare trabalhou com John Fletcher em *Henry VIII* (1612-13), *Cardenio* (1612-13) e *The Two Noble Kinsmen* (1613-14). Mais difícil, talvez impossível, é perceber qual o contributo de cada dramaturgo ao longo das peças, dado que deixou de fazer sentido o critério inicialmente usado pelos críticos segundo o qual os bons versos ou actos pertenciam a Shakespeare, tendo o que era considerado inferior sido escrito por outros autores.

Também não existia, na altura, a ideia de plágio. Todos os dramaturgos, Shakespeare incluído, usavam como ponto de partida para as suas peças enredos já existentes. Por exemplo, *Othello* (1604) é baseado num enredo do autor italiano Cinthio, enquanto *Macbeth* (1606) e peças como *Richard II* (1595-96) partiam das *Chronicles of Holinshed*. Shakespeare copiava ainda passagens de textos clássicos (como as peças de Sófocles ou *Metamorfoses*, de Ovídio), usando frases de autores como Cícero ou Quintiliano, entre outros. Pode igualmente ser importante saber que Shakespeare copia e rescreve as suas peças, sendo comum encontrar temas e versos semelhantes em peças diferentes (por exemplo, o enredo do pretendente ou marido ciumento, que era um lugar-comum na altura, surge de formas diferentes em *Much Ado About Nothing*, 1598, *Othello*, 1604, e *The Winter's Tale*, 1611). Ainda assim, não deixa de ser notável, quando se contrastam as fontes usadas por Shakespeare com o texto das suas peças, perceber como as modificações feitas pelo dramaturgo transformam as histórias e os versos em obras de arte.

Depois da morte de Shakespeare, e a seguir à publicação em 1616 das obras de Ben Jonson, amigos e actores de Shakespeare decidem editar as suas peças. Surge, assim, o primeiro *Folio*, composto por 36 peças, das quais 18 nunca tinham sido publicadas, como *Julius Caesar* (1599), *Twelfth Night* (1601), *Macbeth* (1606), *Antony and Cleopatra* (1606-07) e *The Tempest* (1611). Tendo-se decidido não incluir os poemas, dividiram-se as peças em Comédias, Peças Históricas e Tragédias, numa classificação algo peculiar, dado que peças como *Richard II* e *Richard III* (1592 ou 1594) foram consideradas tragédias e não peças históricas, e *King Lear* foi incluído nas peças históricas e não nas tragédias. A edição era cara para a altura (não menos de 15 *shillings* e custando muitas vezes mais de 1 libra), e assim permaneceu, com cópias a serem vendidas ao longo do século XX por mais de 50 mil dólares e tendo um dos livros sido vendido por mais de 6 milhões.

Existem várias lendas em torno da morte de Shakespeare. Segundo John Ward, “Shakespear, Drayton, and Ben Jhonson had a merry meeting and itt seems drank too hard”, tendo o dramaturgo falecido depois de uma febre que contraiu no *pub*. A história não é impossível, mas a verdade é que a causa da morte de Shakespeare é desconhecida. O epitáfio na sua campa, que talvez tenha sido escrito por Shakespeare, amaldiçoa aqueles que tentarem mover os seus ossos: “Good friend, for Jesus’ sake forbear, to dig the dust enclosed here./ Blessed be the man that spares these stones,/ And cursed be he that moves my bones.”

Para Emma Smith e Laurie Maguire, talvez os motivos que nos levam a desejar que as peças nos dêem a conhecer a personalidade de Shakespeare se possa atribuir ao facto “de que a história que os documentos nos contam nem sempre é aquela que gostaríamos de ouvir. Muitos biógrafos sentem-se desconfortáveis com a falta de civismo ou filantropia (dada a sua riqueza) no seu testamento, ou pelas provas de que Shakespeare açambarcou cereais em 1599, numa altura em que uma série de más colheitas levou muitos à pobreza e fome (um cenário sobre o qual Shakespeare escreve em *Coriolanus*)”.⁸ Deste ponto de vista, talvez seja uma sorte que aquilo que fica do dramaturgo seja a sua obra e não a sua vida.

O modo como Shakespeare tende, ao contrário do que sucedia com os seus contemporâneos, a tornar os seus enredos, situações, motivações ou as falas das personagens mais ambíguas do que as fontes, é único. Shakespeare acentua a ambivalência em cada cena, tornando pouco claras as intenções de personagens, ou aquilo que as leva a agir de determinado modo, multiplicando as possibilidades de interpretação para cada verso, passagem ou cena. Assim, é-nos difícil saber a partir do texto, por exemplo, porque decide Lear dividir o seu reino ou porque reage de forma tão explosiva perante Cordelia; qual a razão para a maldade de Iago em *Othello*, ou para os ciúmes de Leontes em *The Winter’s Tale*. Também é notável o modo como Shakespeare manipula a linguagem, usando verbos como nomes, e vice-versa, criando insultos a partir de termos já existentes e incorporando muita da riqueza lexical que resultou de uma cultura humanista em desenvolvimento.

Ainda hoje nos identificamos com as dúvidas existenciais de Hamlet, reconhecemos a ambição dos Macbeth ou o terror do envelhecimento e da perda de capacidades em Lear. Como afirmou Margaret Cavendish, autora do primeiro ensaio crítico sobre Shakespeare: “Quem terá descrito Cleopatra melhor do que ele, ou muitas outras mulheres da sua criação como Mrs Page, Mrs Ford, Bettrice, Mrs Quickly, Doll Tearsheet, e outras personagens, demasiadas para as conseguirmos enunciar? [...] Na verdade, Shakespeare tinha um raciocínio claro, um sentido de humor rápido, uma imaginação fantasiosa, era capaz de observação subtil, de mostrar preocupações profundas e de escrever os mais eloquentes versos; era, verdadeiramente, um orador natural, assim como um grande poeta. [...] E tão bem caracterizou nas suas peças todo o tipo de pessoas, que seria possível pensar que se transformou em cada uma dessas personagens, como se fosse ele o palhaço ou o tolo, mas também o rei [...] ou o soldado mais experiente.”⁹

-
- 1 Park Honan, *Shakespeare: A Life*. Oxford: Oxford University Press, 1999. Peter Ackroyd, *Shakespeare: The Biography*. London: Vintage, 2006, p. 82. Stephen Greenblatt, *Will in The World: How Shakespeare Became Shakespeare*. London, Pimlico, 2004.
- 2 Bill Bryson, *Shakespeare: The World as a Stage*. London: HarperCollins, 2007, p. 7. “He was born in Stratford-upon-Avon, produced a family there, went to London, became an actor and writer, returned to Stratford, made a will, and died.”
- 3 O comentário de Jonson sobre Shakespeare surge no seu poema “To the memory of my beloved, the author, Mr. William Shakespeare”, aquando da publicação do primeiro *Folio*. *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies* (London, 1623).
- 4 *Groats-Worth of Witte*, publicado em 1592, depois da morte de Greene. A autoria do documento é incerta, podendo ter sido escrito por Henry Chettle. Nele se afirma que Shakespeare era “an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his *Tygers hart wrapt in a Players hyde*, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you: and beeing an absolute *Iohannes fac totum*, is in his owne conceit the onely Shake-scene in a countrey”.
- 5 O primeiro teatro do pai dos irmãos Burbage chamava-se – de forma pouco imaginativa – Teatro. Foi construído numa parcela de terra que pertencia a Giles Allen, que lhes alugou o terreno durante 21 anos. Assim, os Burbage eram donos do teatro e Giles Allen da parcela de terra, mas 21 anos depois este decidiu que o contrato tinha expirado e que tanto o edifício como o local onde se situava eram seus.
- 6 Laurie Maguire, Emma Smith, *30 Great Myths about Shakespeare*. London: Wiley-Blackwell, 2013, p. 106. “What is clear from the records is that although we know a considerable amount about Shakespeare’s transactions and activities and finances, we have very little sense of his personality.”
- 7 *The Tempest* é a peça com que se inicia o *Folio*, o livro no qual as peças de Shakespeare foram publicadas em conjunto pela primeira vez, o que levou os críticos a pensarem que teria sido a sua primeira obra.
- 8 Laurie Maguire, Emma Smith, *op. cit.* “Many biographers have been troubled by Shakespeare’s lack of civic or institutional philanthropy (given his affluence) in his will or by the evidence of Shakespeare hoarding grain in 1599, at a time when a series of bad harvests meant that many of Stratford’s poor were starving, especially as he writes about exactly this scenario at the beginning of *Coriolanus*. Or by the fact that in a Stratford protest against proposed land enclosures by William Combe in 1614-15, Shakespeare hired a lawyer to protect his own land and appears to have supported Combe.”
- 9 Margaret Cavendish, Letter 123 of *CCXI Sociable Letters Written by the Thrice Noble, Illustrious, and Excellent Princess, the Lady Marchioness of Newcastle*. London, 1664.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



ANTÓNIO M. FEIJÓ*Tradução*

Professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi Diretor da Faculdade e é atualmente Pró-Reitor da Universidade. Autor de ensaios sobre literatura e dramaturgias para cena. Tradutor de, entre outros textos, *Hamlet*, de Shakespeare. Mais recentemente, publicou, em 2015, *Uma Admiração Pastoral pelo Diabo (Pessoa & Pascoaes)*, e, em 2017, em coautoria com Miguel Tamen, *A Universidade como Deve Ser*.

NUNO CARDOSO*Encenação*

Canas de Senhorim, 1970. Assumiu, em fevereiro de 2019, o cargo de diretor artístico do Teatro Nacional São João. Como criador, tem vindo a desenvolver um universo estético próprio, coerente, que tanto se aplica a adaptações de textos contemporâneos como de clássicos, muitas vezes em colaboração com o cenógrafo F. Ribeiro e o desenhador de luz José Álvaro Correia. E tanto cria espetáculos de palco como desenvolve projetos mais experimentais com comunidades, cruzando profissionais e não profissionais. Enquanto estudante universitário, iniciou a sua carreira em 1994, no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. No mesmo ano, no Porto, é cofundador do coletivo Visões Úteis. Aí, estreou-se como encenador. No TNSJ, encenou *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004); *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006); e *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005). Com *A Morte de Danton*, de Büchner (2019), assina a sua primeira encenação enquanto diretor artístico do TNSJ, a que se seguiria, em 2020, *Castro*, de António Ferreira, *O Balcão*, de Jean Genet, e em 2021, *Espectros*, de Henrik Ibsen. Entre 1998 e 2003, assegurou a direção artística do Auditório Nacional Carlos Alberto e, entre 2003 e 2007, do Teatro Carlos Alberto, integrado já na estrutura do TNSJ. Em 2007, assume a direção artística do Ao Cabo Teatro, cargo que manteve até 2018. Para esta companhia, encenou inúmeros espetáculos, com textos de autores como Sófocles, Ésquilo, Racine, Molière, Tchékhov, Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee

Williams, Friedrich Dürrenmatt, Sarah Kane, Marius von Mayenburg, entre outros. Destaquem-se as suas incursões nos territórios dramáticos de Tchékhov (*Platónov*, *A Gaivota* e *As Três Irmãs*, 2008-11) e de Shakespeare (*Ricardo II*, *Medida por Medida*, *Coriolano* e *Timão de Atenas*, 2007-18). *Platónov* (2008) foi eleito o melhor espetáculo do ano pelo jornal *Público*, obtendo também uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. *Demónios*, de Lars Norén, recebeu o Prémio Autores 2016 da SPA, na categoria de Melhor Espectáculo.

MANUEL TUR*Apoio à encenação e à dramaturgia*

Porto, 1985. Estudou na ACE e é licenciado pela ESMAE. Trabalha regularmente como ator, diretor de atores, assistente de realização, professor e dobrador de séries de animação e de imagem real. Foi assistente de encenação de Ricardo Pais, Gábor Tompa e Nuno Cardoso. Encenou *Tu Acreditas no Que Quiseres*, a partir de *Loucos por Amor*, de Sam Shepard; *Os Que Sucedem*, de Luís Mestre; *O Amor é um Franco-Atirador*, de Lola Arias; *Longe da Vista – Um Projeto Sobre a Despedida*; *Uma Bailarina Espe(ta)cular*, de Regina Guimarães; *Mulheres- -Tráfico* (a partir de relatos de mulheres traficadas); *Retrato de Família – O Pelicano*, de August Strindberg, e *Tatuagem*, de Dea Loher; *SOLO*, com o bailarino Deego Oliveira; *Livro de Horas*, de Rui Manuel Amaral; *Pátria*, de Bernardo Carvalho, e mais recentemente *Airbnb & Nuvens: uma rádio novela*, de Luísa Costa Gomes. Atualmente está a trabalhar no projeto Arquivo Morto (Programa Reclamar Tempo – 2.ª Edição).

F. RIBEIRO*Cenografia*

Lisboa, 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, tendo completado o bacharelato em Realização Plástica do Espectáculo e a licenciatura em Design de Cena (2008) na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Concluiu igualmente

o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian e o curso de Técnica Fotográfica do Instituto Português de Fotografia. Na área do teatro, concebeu espaços cénicos para espetáculos dirigidos por Adriano Luz, Alberto Villareal, Ana Luísa Guimarães, Andrzej Sadowski, António Cabrita, António Durães, António Feio, António Fonseca, António Pires, Beatriz Batarda, Carla Maciel, Cláudia Gaiolas, Crista Alfaiate, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Fernando Mota, Gonçalo Waddington, Inês Barahona, Joana Antunes, João de Brito, João Mota, Joaquim Horta, John Romão, José Carretas, José Pedro Gomes, José Wallenstein, Luís Assis, Manuela Pedroso, Manuel Coelho, Marco Martins, Marco Paiva, Marcos Barbosa, Maria João Luís, Marina Nabais, Marta Pazos, Miguel Fragata, Natália Luiza, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Woltz, Rita Blanco, Rogério Nuno Costa, São Castro, Sara Carinhas, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Tim Carroll, Tónan Quito, Victor Hugo Pontes e Yaron Lifschitz. Em 2004, foi galardoado com o segundo prémio de Escultura pela Cena d'Arte da Câmara Municipal de Lisboa. Em 2015, recebeu uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

JOSÉ ÁLVARO CORREIA

Desenho de luz

Lisboa, 1976. Desenhador de luz, licenciado em Produção de Teatro, ramo Luz e Som, e especialista em Design de Iluminação pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Tem vindo a desenhar luz para concertos, óperas, espetáculos de teatro e dança, exposições, vídeo, instalações, espaços públicos e eventos. Orienta, desde 2000, oficinas de iluminação para espetáculos e colabora regularmente com diversas instituições. É professor na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha e é coautor do *Manual Técnico de Iluminação para Espetáculos*. No TNSJ, assinou o desenho de luz de *Concerto de Primavera* (dir. cénica Ricardo Pais, 2008) e de *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras (2001), *O Despertar da Primavera*,

de Frank Wedekind (2004), *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), *Platónov*, de Anton Tchekhov (2008), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *Espectros*, de Henrik Ibsen (2021), espetáculos encenados por Nuno Cardoso, e *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), encenação de João Cardoso.

JOEL AZEVEDO

Desenho de som

Licenciado em Audio Technology and Music Industry Studies pela Kingston University of London e Mestre em Comunicação Audiovisual pela ESMAE, especialização em Produção e Realização Audiovisual. Participou em projetos de som, ao vivo e em estúdio, com o engenheiro de som Alex Harris (Gateway Sound Education/BBC) e a realizadora Sophie Meyer (Reuters Television/TF1). Como diretor de som, participou nas curtas-metragens *Silêncio* (2012), *Inversos* (2013), *Deus Providenciará* (2015) e *Boca do Inferno* (2020). Foi o responsável pela pós-produção áudio da série *4Play* (RTP, 2018), e pela gravação, edição e mistura de *Estudos Incomunicantes*, de Álvaro Salazar (2014), *Divine*, música de Mozart e Brahms, interpretada por Carlos Alves e Arte Music Ensemble (2015), *Fugit Irreparabile Tempus II*, de Álvaro Salazar (ed. Atelier de Composição, 2021), *Homage to Komitas*, do Trio Aeternus, dir. musical Virgílio Melo (ed. Toccata Next, 2020). Iniciou uma colaboração regular com o TNSJ em 2004. Desde 2007, integra o departamento de Som, tendo assinado o desenho de som do espetáculo *Drumming na Praça*, dir. musical Miquel Bernat (2008); do concerto de Rabih Abou-Khalil Group com os fadistas Ricardo Ribeiro e Tânia Oleiro (2007); de *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), e *Antígona*, de Sófocles (2010), encenações de Nuno Carinhas. Assegurou igualmente o desenho de som e sonoplastia de *A Morte do Palhaço*, de Raul Brandão, enc. João Brites (O Bando/TNSJ, 2011); *Madalena*, a partir de Almeida Garrett, enc. Jorge Pinto (Ensemble, 2013); *al mada nada* (2014), *Meio Corpo* (2015) e *Oleanna* (2019), espetáculos de Ricardo Pais; *O Beijo* (2016), enc. Jorge Pinto;

As Criadas (2016) e *Trattoria Pirandello* (2018), encenações de Simão Do Vale Africano; *Alma* (2020), enc. Tiago Correia; *Retrato de Família* (2017), *Livro de Horas* (2018), *Pátria* (2019) e *Airbnb & Nuvens: uma rádio novela* (2020), encenações de Manuel Tur.

PEDRO “PEIXE” CARDOSO

Música (interpretada ao vivo)

Porto, 1974. Estudou guitarra clássica no Conservatório de Música do Porto, guitarra jazz na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e pintura na Faculdade de Belas Artes. Foi guitarrista da banda Ornatos Violeta. Em 2002, formou a banda de rock Pluto e o trio de jazz DEP. No ano de 2008, frequentou o 3.º curso de formação de Animadores Musicais, promovido pelo serviço educativo da Casa da Música (CDM), com quem colabora frequentemente. Desde então, dirigiu inúmeros projetos na área da música como forma de inclusão e interação entre comunidades. Neste âmbito e com o apoio da CDM, criou também a OGBE – Orquestra de Guitarras e Baixos Elétricos, projeto que continua ativo. Em 2010, editou o álbum *Joyce Alive!* com o grupo Zelig, e em 2012, o seu primeiro álbum de guitarra solo, *Apneia*. Durante o seu percurso musical trabalhou com vários músicos e agrupamentos, tais como: Dead Combo, Drumming, Remix Ensemble, Carlos Bica, Maria João, Joana Sá, Adrien Utley, Zeena Parkins, John Ventimiglia, Perico Sambeat, David Fonseca, entre outros. Como compositor, escreveu a peça *Três Histórias* (para guitarra elétrica e percussão) para o grupo Drumming e, em parceria com a compositora Ângela da Ponte, *Despique* (para três bandas filarmónicas). Escreveu também canções para vários intérpretes de música popular. Ao lado do Teatro Bruto e da encenadora Ana Luena, colaborou na criação do concerto encenado *Still Frank* e assinou a banda sonora das peças *Estocolmo* e *Comida*, de Daniel Jonas, assim como de *O Filho de Mil Homens* e *O Amor dos Infelizes*, de Valter Hugo Mãe. Para cinema, criou com o grupo Zelig a banda sonora de *O Universo de Mya*, de Miguel Clara Vasconcelos, e o filme-concerto *Bucking Broadway*, de John Ford,

uma encomenda do festival de curtas-metragens de Vila do Conde. No ano de 2015, editou o seu segundo registo a solo, *Motor*, e criou a banda sonora da peça *É Impossível Viver*, com textos de Franz Kafka e encenação de Ana Luena. Já em 2016, assinou a banda sonora da peça *Onde o Frio se Demora*, de Ana Cristina Pereira, com encenação de Luísa Pinto, e criou o musical *O Mundo é Redondo*, com texto de Regina Guimarães e encenação de Nuno Cardoso. Na área da dança contemporânea, colaborou com a coreógrafa Joana Providência nos espetáculos *Vestígio* (2017), *Rumor* (2018) e *Famílias Imaginárias* (2021). Em 2017, com o músico Frankie Chavez, criou o projeto Miramar, um duo de guitarras que editou o homónimo disco de estreia no ano de 2019.

ELISABETE MAGALHÃES

Movimento

Bailarina e coreógrafa, nasceu em 1975. Começou a dançar aos dez anos com Alexandrina Alves Costa. Mestre em Artes Cénicas – Interpretação e Direção Artística. Pós-graduada em Dança Contemporânea pela ESMAE. Licenciada em Cinema e Audiovisual pela ESAP. Concluiu o curso de Dança no Balletteatro Escola Profissional. Frequentou a Escola Superior de Dança. Como bolseira, frequentou o Centro de Dança Études Paris Goube e a Ménagerie de Verre. Participou nos encontros Les Repérages de Danse à Lille (2002 e 2007). Colaborou com Né Barros, Isabel Barros, Javier de Frutos (no âmbito da Companhia Instável), La Ribot, Tânia Carvalho, Alberto Magno, Ricardo Pais, Victor Hugo Pontes e Nuno Cardoso. Participou em *Sursauts*, de Mathilde Monnier, *Branças de Neve*, de Catherine Bay, e no *Ballet Neoconcreto*, de Lygia Pape, com direção de Né Barros. Tem desenvolvido projetos como coreógrafa e em vídeo: *Auto Retrato*, *Passagens*, *Imago*, *When I Die I Wanna Go To Hell*, *Dança e Arte Digital* (documentário), *Multiplex*, *Grau Zero*, *Um Corpo Que Espera*. Docente e coordenadora do Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea do Balletteatro Escola Profissional. Coreografou e deu formação, em colaboração com a Câmara Municipal do Porto, no projeto Descobrir

o Teatro e a Dança, a jovens de outras áreas. Artista-tutor do Teatro Nacional São João no projeto *10x10* da Fundação Calouste Gulbenkian (2014-15). Professora de Corpo e Movimento na ULP, no Curso de Interpretação e Direção de Atores. Integrou a semana de compositores e coreógrafos 2018-19 – Estúdios Victor Córdon, com orientação de Victor Hugo Pontes e Luís Tinoco.

AFONSO SANTOS

Duque de Albany

Porto, 1987. Licenciou-se em Estudos Teatrais, na variante de Interpretação, na ESMAE (2011). Encenou a peça *Chamava-se Ermo*, de João Costa (Teatro Bandido, 2010). Interpretou e encenou, com Teresa Arcanjo, *Sou o Vento*, de Jon Fosse (Teatro Anémico, 2015). Estreou-se profissionalmente como ator em *O Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo (2011), enc. João Pedro Vaz (Comédias do Minho/TNDM II). Trabalhou pela primeira vez com o encenador Nuno Cardoso em *Desejo Sob os Ulmeiros*, de Eugene O'Neill (TNSJ/Teatro do Bolhão, 2011), e passou a colaborar com frequência, como ator, nos seus projetos criativos: *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de William Shakespeare; *Misanthropo*, de Molière (2016), *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *Bella Figura*, de Yasmina Reza (2018). Em 2017, integra a direção do Ao Cabo Teatro, com Luís Araújo, por quem foi dirigido em *Caridade*, de Ödön von Horváth (TEP, 2015), e em *Katzelmacher*, de Rainer Werner Fassbinder (2013), em conjunto com Ricardo Braun. Em 2019, participou na criação coletiva *A Importância de Ser Georges Bataille*, com direção artística de Miguel Bonneville (Teatro do Silêncio), e encenou e interpretou o solo *Crude*, com textos de Pier Paolo Pasolini (Ao Cabo Teatro). Estagiou, na qualidade de observador, no Toneelgroep Amsterdam, durante a produção de *A Longa Jornada Para a Noite*, de Eugene O'Neill, enc. Ivo van Hove. Colaborou em três projetos com a comunidade, inseridos no programa Cultura em Expansão da Câmara Municipal do Porto (2015-17), dirigidos por Nuno Cardoso. Em 2017, fez parte da equipa de produção do FITEI. No Teatro Nacional

São João, integrou os elencos de *Lulu*, de Frank Wedekind, enc. Nuno M Cardoso (2018), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Jean Genet (2020), e *Espectros*, de Henrik Ibsen (2021), encenações de Nuno Cardoso.

ANTÓNIO AFONSO PARRA

Duque de Borgonha; Oswald

É ator, músico, autor, professor e encenador.

Concluiu a formação académica na ESMAE, Porto, e começou a carreira profissional em 2007. É membro fundador de duas estruturas teatrais: A Turma e AMANDA. Fundou também, em 2007, o projeto musical Les Saint Armand. Em teatro, trabalha regularmente com estruturas como Ensemble – Sociedade de Actores, Ao Cabo Teatro, Teatro da Rainha, entre outras. Investe grande parte do seu trabalho nas artes de palco, não deixando de fazer algumas incursões no mundo da televisão e do cinema. É professor de interpretação na ACE – Famalicão. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Lulu*, de Frank Wedekind, encenação de Nuno M Cardoso (2018), *O Resto Já Deverá Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, encenação de Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), e *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso.

ANTÓNIO DURÃES

Lear

Nasceu na Figueira da Foz, em 1961. Frequentou a Escola de Formação Teatral do Centro Cultural de Évora. Ator profissional desde 1984, é professor na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo desde 2000. Desde 1998, trabalha regularmente no TNSJ, onde integrou o elenco de espetáculos dirigidos por Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Giorgio Barberio Corsetti, entre outros. Tem colaborado com muitos outros encenadores, entre os quais se contam Rui Madeira, José Wallenstein, Jorge Silva Melo, Adriano Luz, Carlos Pimenta, João Pedro Vaz, João Reis e Fernando Mora Ramos,

e com os realizadores Paulo Rocha, João Botelho, Rodrigo Areias e Saguenail. Refiram-se, a título de exemplo, alguns dos espetáculos mais recentes em que participou: *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (TNSJ, 2009), *Antígona*, de Sófocles (TNSJ, 2010), *Otelo*, de William Shakespeare (TNSJ, 2018), encenações de Nuno Carinhas; *À Procura de Ricardo III*, texto e encenação de Luís Mestre (Teatro Nova Europa, 2011); *Boris Yeltsin*, de Mickaël de Oliveira, enc. Nuno M Cardoso (Colectivo 84/O Cão Danado, 2012); *O Doente Imaginário*, de Molière, enc. Rogério de Carvalho (Ensemble/TNSJ, 2012). Das suas encenações, destaquem-se *Teatro Escasso* (TNSJ, 2006); o espetáculo músico-cénico *Variações Sobre a Perversão* (TNSJ, 2006); a ópera *L'Elisir d'Amore*, de Donizetti (Círculo Portuense de Ópera/Coliseu do Porto/Orquestra Nacional do Porto, 2007); *Maldoror*, dos Mão Morta (Theatro Circo/Imetua, 2007); *Então Ficamos*, espetáculo de não-encerramento da Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012; e *Così Fan Tutte*, de Mozart, recentemente estreada no Coliseu do Porto. Encenou *La Donna di Genio Volubile* para o Ópera Estúdio da ESMAE, estreada em 2018, no TNSJ. Tem ainda dirigido no TNSJ várias oficinas teatrais para alunos do ensino secundário e para professores.

JOANA CARVALHO

Goneril

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalhal, Lígia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaquem-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Timão de Atenas*, de William Shakespeare (2018), *Veraneantes*, de

Maksim Gorki (2017), *O Misanthropo*, de Molière (2016), *Demónios*, de Lars Norén (2014), encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Marius von Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). É elemento integrante da companhia Musgo, destacando-se os espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), e *O Resto Já Deverá Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), encenações de Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas; *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017); *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Jean Genet (2020), e *Espectros*, de Henrik Ibsen (2021), encenações de Nuno Cardoso.

JOÃO MELO

Conde de Kent

O seu percurso como ator começa em 1994 na ODIT – A Oficina, em Guimarães. Natural do Porto, completa em 2002 o curso de Estudos Teatrais – Interpretação da ESMAE. Em 2005, participa no projeto Thierry Salmon. Tem trabalhado com diferentes estruturas e companhias, das quais se destacam: Panmixia, Companhia de Teatro de Braga, Seiva Trupe, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Experimental do Porto, MetaMortemFase, Teatro Só, Teatro Meridional, Circolando, Musgo, Narrativensaio, Teatro do Bolhão e Ao Cabo Teatro. Trabalhou com Nuno Cardoso, José Carretas, Moncho Rodriguez, Rogério de Carvalho, Peta Lily, António Lago, Miguel Seabra, Carlo Cechi, Jean-Pierre Sarrazac, Luísa Pinto, Rui Madeira, Américo Rodrigues, Kuniaki Ida, Julio Castronuovo,

Gonçalo Amorim, Nuno M Cardoso, entre outros. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Lulu*, de Frank Wedekind, enc. Nuno M Cardoso (2018), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Jean Genet (2020), *Espectros*, de Henrik Ibsen (2021), encenações de Nuno Cardoso, e *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett (2021), enc. Gábor Tompa.

LISA REIS

Cordélia; Cavaleiro

São Vicente, Mindelo, 1999. Começou a fazer teatro em 2013 quando integrou a Companhia 50Pessoa, apresentando *Dodaia* e *Depox de Sabe Morre Ka Nada*, encenadas por Nick Fortes. Em 2016, integrou o 16.º Curso de Iniciação Teatral do Centro Cultural Português do Mindelo, dirigido por João Branco e Janáina Alves. Durante o curso participou nos espetáculos *Somos Todos Ubu*, com Chica Carelli (2017), e *Lisístrata e a Greve do Sexo*, com João Branco (2017). Em 2017, venceu o Concurso Nacional de Dramaturgia do Centro Cultural Português com o texto *Tudojunto Sepa rado*. Em 2018, participou no projeto de dramaturgia do K Cena com o Teatro Nacional São João, Teatro Nacional D. Maria II e o Teatro Viriato, cocriando o texto *Tempostade*. No mesmo ano, publicou o texto *Vem a Mim* na revista digital Sénika. Ingressou na ESMAE em 2018, licenciando-se em 2021. Trabalhou como atriz com Paulo de Moraes em *A Terceira Margem do Rio* (2017), Paulo Calatré em *Migraaaaantes* (2019), Raiz di Polon em *Manuel d'Novas* (2019), Graeme Pulley em *O Julgamento do Galo* (2020), João Branco em *SonhaDor* (2019) e *O Cheiro dos Velhos* (2020). Trabalhou como assistente de encenação nos espetáculos *Conferência dos Cegos*, de João Branco (2018) e *Quinta dos Animais*, de Chica Carelli (2020). No Teatro Nacional São João, integrou o elenco de *KastroKriola* (2021), de Caplan Neves, a partir de *Castro*, de António Ferreira, enc. Nuno Cardoso.

MARGARIDA CARVALHO

Regan

Nasceu em Braga, onde iniciou o seu percurso de atriz no Sindicato de Poesia, em 1999. Trabalhou com o Aquilo Teatro, na Guarda, de 2000 a 2001. Nesse mesmo ano, inicia o curso de Teatro na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, no Porto, que termina em 2005. Desde então, trabalha como atriz de teatro, cinema e televisão. Do seu percurso, destaca os seguintes prémios: Melhor *Acting* no 48 Hour Film Project (2011); prémio RTP/SPA de Melhor Atriz de Cinema e nomeação para os Globos de Ouro, na mesma categoria, por *Veneno Cura*, de Raquel Freire, ambos em 2010; menção honrosa por *Inércia*, no Fast Forward Portugal – Film Festival (2006). No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), e *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso.

MARIA LEITE

Bobo

Portimão, 1989. Licenciada em Ciências da Comunicação, nas variantes Comunicação, Cultura e Artes e Televisão e Cinema, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Frequentou, entre 2012 e 2014, a licenciatura de Teatro, na área de Interpretação, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou em regime de *freelancer* como revisora e editora de texto e como intérprete de teatro, cinema e televisão. De 2009 a 2011, foi editora de vídeo e produtora de conteúdos no Centro de Investigação para Tecnologias Interativas (FCSH/UNL). Começou a fazer teatro em 2007, no Grupo de Teatro da Nova. Em 2008, integra o elenco da curta-metragem *Inferno*, de Carlos Conceição, e em 2010, da longa-metragem *Guerra Civil*, de Pedro Caldas, vencedor da Competição Nacional do IndieLisboa em 2010. Trabalhou como produtora executiva no projeto Largo Residências, entre 2011 e 2012. Em 2013, integrou o elenco da companhia Teatro da Garagem, onde trabalhou como intérprete, videasta e coorientadora do Clube de Teatro Infantil. Fez

parte do elenco fixo das telenovelas *A Única Mulher* e *A Impostora*, entre 2015 e 2016. Cocriou com Eduardo Breda o espetáculo *A Vila*, em 2017. Tem vindo a colaborar como intérprete com diversas estruturas e criadores: Colectivo 84, em *Sócrates tem de Morrer* e *A Vida de John Smith* (2018), *A Constituição* (2016) e *Uma das Minhas Maiores Confissões* (2016); Ao Cabo Teatro, em *Pulmões* (2017) e *Bella Figura* (2018); Teatro da Terra, em *A Menina do Mar* (2015). Integrou os elencos de *Madre Paula* (série para a RTP realizada por Rita Nunes e Tiago Santos), *Diamantino* (longa-metragem de Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt, galardoada com o Grande Prémio da Semana da Crítica do Festival de Cannes), *Mar Infinito* (longa-metragem de Carlos Amaral), e dos filmes *Les Traducteurs* e *Mutant Blast*, de Régis Roinsard e Fernando Alle, respetivamente. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Jean Genet (2020), *Espectros*, de Henrik Ibsen (2021), encenações de Nuno Cardoso, e *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett (2021), enc. Gábor Tompa.

MÁRIO SANTOS

Conde de Gloucester

Gabela, Angola, 1973. Completou a sua formação de ator na Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto, em 1995. Nesse mesmo ano, torna-se membro fundador da companhia Teatro Bruto, onde permanece até ao final de 2007, tendo trabalhado como *freelancer* desde então. Ao longo da sua carreira teatral, colaborou com várias estruturas de produção e inúmeros encenadores. Na área do audiovisual, foi ator assistente no programa *Praça da Alegria*, entre 1995 e 1999 (RTP); participou ainda como ator nas novelas *A Lenda da Garça* (RTP) e *Coração d'Ouro* (SIC), e nas séries *Os Andrades*, *Garrett* e *Ora Viva*, todas da RTP. É ator de dobragens desde 1998, tendo trabalhado para vários canais de televisão e outras estruturas de produção. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de

Jean Genet (2020), *Espectros*, de Henrik Ibsen (2021), encenações de Nuno Cardoso, e *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett (2021), enc. Gábor Tompa.

PAULO FREIXINHO

Duque de Cornwall

Coimbra, 1972. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Ator desde 1994, foi cofundador do Teatro Bruto e participou em várias das suas produções. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel, José Caldas, João Cardoso e Jorge Pinto. Colabora com regularidade com a companhia ASSÉDIO: dos espetáculos mais recentes desta companhia destacam-se: *O Feio*, de Marius von Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd, e *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), encenações de João Cardoso. No TNSJ, trabalhou com os encenadores Nuno Carinhas e Ricardo Pais, tendo ainda integrado o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcărete, José Wallenstein, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, entre outros. Destaquem-se, a título de exemplo, *UBU*, de Alfred Jarry (2005), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (2009), *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016). Em 2020, trabalhou com as companhias Ensemble, em *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, encenação de Carlos Pimenta, e ASSÉDIO, em *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, encenação de João Cardoso e Nuno Carinhas.

PEDRO FRIAS

Edmund

Porto, 1980. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Foi membro fundador da companhia Mau Artista e integra, desde 2012, a equipa artística da ASSÉDIO. Ator/cantor na ópera de câmara *Jeremias Fisher*, enc. Michel Dieuaide (Companhia de Ópera do Castelo, CCB, 2010); ator/narrador no concerto *Romeu e Julieta* (Orquestra Nacional do Porto, Casa da Música, 2009). Do seu percurso, destaca espetáculos como: *Ocidente*, de Rémi De Vos (2013), e *Drama* (2019), enc. Victor Hugo Pontes; *Com os Bolsos Cheios de Pedras*, de Marie Jones (2014), *O Feio*, de Marius von Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015), *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker (2016), *Sarna*, de Mark O'Rowe (2016, 2019), e *Sabujo*, a partir de Anthony Shaffer (2019), encenações de João Cardoso; *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *Britânico*, de Racine (2015), *Demónios*, de Lars Norén (2014), *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de William Shakespeare, e *Platónov*, de Anton Tchekhov (2008), encenações de Nuno Cardoso; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de William Shakespeare, enc. Paulo Calatré (2007); *Armadilha para Condóminos*, de Ricardo Alves (2006); *As Noites das Facas Longas/Tudo Numa Noite, Medronho #1* (2018) e *A Sangrada Família* (2019), direção artística de Giacomo Scalisi. Em 2016, foi nomeado pela SPA para a categoria de Melhor Ator pela sua interpretação na peça *Demónios*. Em televisão, participou nas séries *Vidago Palace*, *Dentro*, *Mulheres de Abril* e *O Nosso Cônsul em Havana*. Protagonizou o telefilme *No Dia em que as Cartas Pararam*, de Cláudia Clemente. Em cinema, participou em *Snu* (2019), de Patrícia Sequeira, e *Amor Amor* (2017), de Jorge Cramez. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Noite*, a partir de *A Nebulosa*, de Pasolini (2017), *Made in China* (2017, 2019) e *Ossário* (2018), de Mark O'Rowe. No TNSJ, integrou o elenco de *Beiras* (2007) e *Breve Sumário da História de Deus* (2009), de Gil Vicente; *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (2009); *Fã*, um musical dos Clã (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare,

encenações de Nuno Carinhas; *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare (2008) e *Sombras* (2010), espetáculos de Ricardo Pais; *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de Rainer Werner Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*, de Mark O'Rowe (2019), encenações de João Cardoso; e *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos. Em 2020, integrou os elencos de *Castro*, de António Ferreira, enc. Nuno Cardoso, e de *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas. Em 2021, integrou o elenco de *Para Acabar em Beleza (Ou Talvez Não)*, de Sandro William Junqueira, enc. Giacomo Scalisi, e interpretou o monólogo *Língua de Cão e Litania*, de Francisco Luís Parreira, enc. João Cardoso (ASSÉDIO, espetáculo online).

RODRIGO SANTOS

Edgar

Começa a fazer teatro em 1996, ligado à fundação do Teatro Ação, sob a direção de Carlos Frazão. Até 1998, participa nas oficinas do Teatro Art'Imagem, no Festival Cómico da Maia, e nas oficinas do C.A.I.R.Te, com William Gavião e Valdemar Santos. Em 2001, sai da Faculdade de Direito da Universidade do Porto e ingressa na ESMAE, licenciando-se em 2010. Ainda em 2001, funda, com Ricardo Alves e Ivo Bastos, o Teatro da Palmilha Dentada. Trabalhou com Carlos J. Pessoa, Nikolaus Holz, António Durães, Pablo Rodriguez, Inês Vicente, Lee Beagley, Lúcia Ramos, João Henriques, Richard Tomes, Marina e Natalia Pikoul, Cândido Pazó, John Britton, João Pedro Vaz, Vera Santos, Peter Michael Dietz, Paulo Calatré, Romulus Neagu, João Brites, Kuniaki Ida, João Cardoso, José Carretas, Marco António Rodrigues, Jorge Fraga, Ana Luena, Nuno Cardoso, entre outros. Paralelamente, desenvolve trabalho de criação e direção musical para teatro e dança. Em cinema e televisão, trabalhou com realizadores como Rodrigo Areias, Paulo Abreu, Henrique Oliveira ou Francisco Manso. No Teatro Nacional São João,

integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Jean Genet (2020), *Espectros*, de Henrik Ibsen (2021), encenações de Nuno Cardoso, e *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett (2021), enc. Gábor Tompa.

SÉRGIO SÁ CUNHA

Rei de França; Curan; Médico

Nasceu em 1990. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto. Como projeto final, integrou o elenco de *Punk Rock*, de Simon Stephens, enc. Victor Hugo Pontes. Integrou, entre outros, os elencos de *Do Alto da Ponte*, de Arthur Miller, enc. Gonçalo Amorim (TEP), *Katzelmacher*, a partir da peça e filme homónimos de Rainer Werner Fassbinder, enc. Luís Araújo e Ricardo Braun (OTTO Associação Cultural), *fAXAda para Obras*, enc. António Júlio e Joana Providência (ACE/Teatro do Bolhão), *Coriolano*, de William Shakespeare, enc. Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro), *É o Desejo de Ser Visto*, a partir de *Construtor(es) de Túneis*, de Don Duyns, enc. Luís Araújo e Ricardo Braun (Ao Cabo Teatro/OTTO Associação Cultural), *Kombi T7+5*, criação coletiva, enc. Tiago Araújo (Os Bisturi), = *(igual)*, criação coletiva a partir de *Num Dia Igual aos Outros*, de John Kolvenbach (Os Bisturi), *Turandot*, de Carlo Gozzi, enc. João Cardoso (ASSÉDIO), *Arquipélago – O Mundo é Redondo*, de Regina Guimarães e Pedro “Peixe” Cardoso, *Veraneantes*, de Maksim Gorki, e *Timão de Atenas*, de William Shakespeare, encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro). Integrou ainda o elenco do filme *Cartas da Guerra*, de Ivo Ferreira. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), e *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso.

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Pedro Sobrado (*Presidente*)

Susana Marques

Sandra Martins

ASSISTENTE

Paula Almeida

MOTORISTA

António Ferreira

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Nuno Cardoso

ASSESSOR

Nuno M Cardoso

ATORES

Afonso Santos

Joana Carvalho

João Melo

Maria Leite

Mário Santos

Rodrigo Santos

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO

Maria João Teixeira

Alexandra Novo

Eunice Basto

Inês Sousa

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

CENOGRAFIA

Teresa Grácio

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Isabel Pereira

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

Diná Gonçalves

CENA

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Ana Fernandes

SOM

Francisco Leal

António Bica

Joel Azevedo

João Oliveira

LUZ

Filipe Pinheiro

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

MAQUINARIA

Filipe Silva

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

Nuno Guedes

VÍDEO

Fernando Costa

DIREÇÃO DE COMUNICAÇÃO,

RELAÇÕES EXTERNAS

E MEDIAÇÃO CULTURAL

Pedro Sobrado

ASSISTENTE

João Duarte Oliveira

COMUNICAÇÃO E PROMOÇÃO

Patrícia Carneiro Oliveira

Joana Guimarães

EDIÇÕES

João Luís Pereira

Ana Almeida

Fátima Castro Silva

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

LEGENDAGEM

Cristina Carvalho

FOTOGRAFIA

João Tuna

CENTRO EDUCATIVO

Luísa Corte-Real

Teresa Batista

Carla Medina

RELAÇÕES PÚBLICAS

Rosalina Babo

Ana Dias

FRENTE DE CASA

Fernando Camecelha

BILHETEIRAS E

ATENDIMENTO PÚBLICO

Sónia Silva (TNSJ)

Patrícia Oliveira (TeCA)

Manuela Albuquerque

Sérgio Silva

Telmo Martins

Patrícia Teixeira

BAR

Júlia Batista

DIREÇÃO DE

CONTRATAÇÃO PÚBLICA

Sandra Martins

Susana Cruz

DIREÇÃO DE EDIFÍCIOS

E MANUTENÇÃO

Carlos Miguel Chaves

Liliana Oliveira

MANUTENÇÃO

Celso Costa

Abílio Barbosa

Manuel Vieira

Paulo Rodrigues

Nuno Ferreira

Ernesto Lopes

LIMPEZA

Beliza Batista

DIREÇÃO DE CONTABILIDADE

E CONTROLO DE GESTÃO

Domingos Costa

Carlos Magalhães

Cecília Ferreira

Fernando Neves

Goretti Sampaio

SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

André Pinto

Paulo Veiga

Susana de Brito

DIREÇÃO DE

RECURSOS HUMANOS

Sandra Martins

Helena Carvalho

Manuela Alves

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Inês Sousa

Alexandra Novo

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO

Filipe Silva

DIREÇÃO DE CENA

Cátia Esteves

CENOGRAFIA

Teresa Grácio (coordenação)

LUZ

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

MAQUINARIA

Filipe Silva (coordenação)

António Quaresma

Carlos Barbosa

Jorge Silva

Joel Santos

Lídio Pontes

Nuno Guedes

Paulo Ferreira

SOM

Joel Azevedo

João Oliveira

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão (coordenação)

MESTRA-COSTUREIRA

Nazaré Fernandes

COSTUREIRA

Virgínia Pereira

ADERECISTA DE GUARDA-ROUPA

Isabel Pereira

ADERECISTAS

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

VÍDEO

Fernando Costa

OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM

Amarante Abramovici

LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA

Cláudia Braga

APOIOS



APOIOS À DIVULGAÇÃO



AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Hotel Legendary

Academia Contemporânea do

Espetáculo

Teatro São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

T 22 340 19 00

EDIÇÃO

Departamento de Edições do TNSJ

COORDENAÇÃO

Fátima Castro Silva

João Luís Pereira

DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

MODELO GRÁFICO

Joana Monteiro

CAPA E PAGINAÇÃO

Sal Studio

FOTOGRAFIA

João Tuna

IMPRESSÃO

Empresa Diário do Porto, Lda.

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis e outros dispositivos eletrónicos é incómodo, tanto para os atores como para os espectadores.

LEAR:

Vinde, vamo-nos embora para a prisão;
Cantaremos os dois sozinhos como pássaros na gaiola:
Quando a bênção me pedires, de joelhos me hei de pôr,
E perdão te hei de pedir: e assim havemos de viver os dois,
Cantando, rezando, contando-nos velhos contos, rindo-nos
De arvéolas debruadas a ouro, e de ouvir pobres fulanos
Discorrer do que na corte há de novo, com eles falando
De quem ganha e perde, de quem ascende ou desce,
E entre nós meditando o mistério das coisas
Como se fôramos espias de Deus: assim, num cárcere fechado
Havemos de sobreviver ao conjurar e coligar dos grandes
Que sob a lua enchem e vazam.

**Quando nascemos,
choramos por ter chegado
a este grande
palco de tolos.**

William Shakespeare