

# QUANDO É QUE *REI LEAR* NÃO É *REI LEAR*?

PETER HOLLAND

**U.PORTO** PRESS

**CETAPS**  
CENTRE FOR ENGLISH TRANSLATION  
AND WORLD PORTUGUESE STUDIES

**fct** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia





TÍTULO

Quando é que *Rei Lear* não é *Rei Lear*?

AUTOR

Peter Holland

TRADUÇÃO

Rita Amaral

INTRODUÇÃO

Rui Carvalho Homem

EDITORA

U.Porto Press

COLEÇÃO

New perspectives – Novas perspetivas

1.ª Edição, Porto, julho de 2024

DESIGN ORIGINAL

Maria Rebelo

PAGINAÇÃO

Diana Vila Pouca

ISBN

978-989-746-381-5

DEPÓSITO LEGAL

534466/24

TIRAGEM

300 exemplares

DOI

<https://doi.org/10.21747/978-989-746-381-5/qua>

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto Ref.ª UIDB/04097/2020 – CETAPS.

 U. PORTO PRESS

 CETAPS  
CENTRE FOR ENGLISH TRANSLATION  
AND ANGLO PORTUGUESE STUDIES

 fct  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**QUANDO É QUE *REI LEAR*  
NÃO É *REI LEAR*?**

PETER HOLLAND



# **SHAKESPEARE E AS CULTURAS DA ADAPTAÇÃO: BREVE ENQUADRAMENTO**

**Rui Carvalho Homem**  
Universidade do Porto | CETAPS



No ensaio que com estas breves páginas venho prefaciar<sup>1</sup>, Peter Holland, um dos maiores especialistas contemporâneos na obra de William Shakespeare, aborda a consequência imaginativa do dramaturgo inglês da perspectiva das suas “adaptações”. O termo e as práticas a que Holland se reporta vêm gozando de considerável favor crítico e (mais globalmente) cultural. Por “adaptações” refere-se ele, como os outros estudiosos que de tal se têm ocupado<sup>2</sup>, às muitas instâncias de apropriação e recriação, maioritariamente por escritores e artistas do nosso tempo, de obras em regra canônicas – ou seja, de autores com lugares consagrados na história da literatura, do teatro ou de outras artes. Trata-se de práticas que, sendo inter-artísticas, obtêm em regra uma atenção académica de base pluridisciplinar. Para além do seu interesse

---

<sup>1</sup>O ensaio de Peter Holland que aqui se publica teve a sua origem numa palestra proferida a 1 de julho de 2021 como parte do ciclo *Close Relations: The CETAPS Lectures on Literature, Culture, Theatre and Translation* – <https://www.cetaps.com/relational-forms-medial-and-textual-transits-in-ireland-and-britain/>.

<sup>2</sup> Ver Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006); Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation* (Abingdon: Routledge, 2016). Especificamente sobre adaptações shakespearianas, ver Douglas Lanier, *Shakespeare and Modern Popular Culture* (Oxford: O.U.P., 2002); Sonia Massai, *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance* (Abingdon: Routledge, 2007); Daniel Fischlin (ed.), *Outspears: Shakespeare, Intermedia and the Limits of Adaptation* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2014); Alexa Huang and Elizabeth Rivlin (eds.), *Shakespeare and the Ethics of Appropriation* (New York: Palgrave, 2014); Diana E. Henderson and Stephen O’Neill (eds.), *The Arden Research Handbook of Shakespeare and Adaptation* (London: Bloomsbury, 2022). Ao longo desta breve Introdução, todas as citações de fontes em inglês surgem em tradução para português da responsabilidade do autor.

geral pela vida póstuma que a obra de Shakespeare encontra nas condições próprias de outras artes e outros desígnios criativos, Holland concentra a sua atenção nas adaptações de que foi objeto, em anos recentes, uma tragédia de Shakespeare em particular: *O Rei Lear*. E esta escolha é tudo menos indiferente às complexidades próprias da prática adaptativa e dos modos interpretativos que essa prática requer.

Com efeito, de entre as tragédias mais conhecidas de Shakespeare, *O Rei Lear* destaca-se pelos impactos diversificados que encontrou na produção imaginativa contemporânea, tendo-se tornado um texto central às condições históricas em que Shakespeare foi sendo culturalmente processado ao longo do meio século que nos antecede. Para o influente (e muito controverso) Harold Bloom, tratava-se de uma das duas tragédias de Shakespeare (a outra seria o *Hamlet*) a assumirem para o nosso tempo uma excecionalidade que as tornava “uma espécie de escritura secular, ou de mitologia”<sup>3</sup>. O peculiar e raro valor de verdade que Bloom assim lhe reconhecia reflete a nossa percepção de uma afinidade cultural, sustentada especialmente pelo encontro n’*O Rei Lear* de atrativos que à partida se afigurariam

---

<sup>3</sup> Harold Bloom, *Shakespeare and the Invention of the Human* (New York: Riverhead Books, 1998), p. 476.

dísparos: por um lado, uma ação própria da tradição do conto maravilhoso, com a sua ressonância arcaica e atávica; por outro, formas de caracterização (ou seja, de construção de personagens) marcadas por uma densidade psicológica correspondente a um entendimento do humano que tenderíamos a descrever como “moderno.”

A estrutura de ação dramática a que me refiro é famosamente a que envolve o rei e as suas três filhas numa insensata, funesta e enviesada declaração pública de afetos com consequências devastadoras para a organização do poder e para as vidas de todos, indivíduos e comunidade. Com o seu eixo no contraste entre duas filhas de malévola eloquência e uma de virtuosa aporia, é uma estrutura que se replica em parte na ação secundária de Gloucester e os seus dois filhos – um deles, bastardo e vilão (uma concomitância que nos dá desconforto moral), persuasivo e eficaz na consecução dos seus propósitos; o outro, virtuoso mas inepto de palavra e pouco lesto na compreensão da trama de que é vítima. Esta parcial replicação estrutural é um dos âmbitos da ação e da galeria de personagens de *Lear* que estabelecem a ligação entre o arcaísmo do conto maravilhoso e a modernidade de interioridades complexas. Revelam-se estas – e as nunca lineares motivações e vontades

que as permeiam – numa rica urdidura verbal de diálogos, apartes ou solilóquios. Como espectadores ou leitores de inícios do novo milénio, reconhecemos esses perturbados palcos íntimos como culturalmente “nossos” pelas perplexidades que suscitam – e pelo vínculo de necessidade mútua entre tais perplexidades e a verbalização que as torna únicas.

Os enviesamentos éticos revelados pela construção dramática das personagens não são, porém, o único fator da modernidade que tendemos a encontrar n’*O Rei Lear*. Um outro fator, com crescente relevância dramática em encenações que esta tragédia encontrou em anos mais recentes, é a perceção e representação da velhice de Lear<sup>4</sup>. Pelos incidentes que desencadeia na ação, pela violência dos diálogos, pela candura e desamparo de momentos de solilóquio, a construção da idade / senilidade do rei convoca incertezas éticas exacerbadas pela pungência emocional que a movimentação cénica e a linguagem proporcionam. A perceção dos desafios cognitivos e da gama de perceções culturais e representações que se associam ao envelhecimento especializaram-se consideravelmente

---

<sup>4</sup> Merecem especial referência, pelo impacto que tiveram na vinculação do protagonista d’*O Rei Lear* às perceções do envelhecimento nas culturas do nosso tempo, a realização televisiva de Michael Elliott em 1983 (Granada TV / BBC), com Laurence Olivier no papel principal; e, mais recentemente (em 2016), a encenação de Gregory Doran para a Royal Shakespeare Company com Antony Sher no papel de Lear.

em anos recentes – no quadro de sociedades cada vez mais envelhecidas<sup>5</sup>. A essa determinante sociológica soma *Lear*, na forma como predominantemente o vimos processando, a sedução das perplexidades sobre sanidade e loucura que ao longo da peça se dramatizam, convergindo com a interrogação dos juízos sobre saúde mental que vem marcando as nossas culturas, sensíveis ao ónus social que tantas vezes envolveu a produção de diagnósticos nessa área.

A dramatização n’*O Rei Lear* da velhice e da loucura, como temas de notável candência nas sociedades do nosso tempo, é, então, um dos fatores de atração desta tragédia para os públicos que hoje encontra – como para os criadores que dela se apropriam para a adaptarem. *Lear* proporciona um entendimento mais rico da experiência humana através de representações não de plenitude, mas antes de disfunção ou de perda de capacidades. O impacto de tais representações é majorado por envolver as feições definidoras de um protagonista trágico, configurado (como é próprio deste sub-gênero dramático) para obter o nosso comprometimento emocional através

---

<sup>5</sup> Ver, por exemplo, os estudos compilados por Dale Dannefer e Chris Phillipson (eds.), *The SAGE Handbook of Social Gerontology* (London: Sage, 2010); Malcolm Sargeant (ed.), *Age Discrimination and Diversity: Multiple Discrimination from an Age Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011); Maria Conceição Antunes e Maria Engrácia Leandro, *Envelhecimento, Perspetivas, Projetos e Práticas Inovadoras* (Lisboa: Húmus, 2016).

do nexu agónico de “terror” e “compaixão” (como Aristóteles famosamente o propôs na *Poética*). A propensão desta tragédia para vincular a falibilidade do protagonista a uma identidade em processo de fratura e perda como que encontra uma homologia retórica nas condições do próprio texto.

Com efeito, e como muitas vezes se fez notar, *O Rei Lear* é uma das peças do cânone shakespeariano que de modo mais evidente nos confrontam com as incertezas textuais desse cânone – do qual (à exceção de um fragmento) não chegaram até nós manuscritos nem evidências sólidas de intervenção autoral nos trânsitos da escrita para a publicação. Edições divergentes e um elevado número de variantes textuais fazem da fixação do texto uma das vertentes mais exigentes e especializadas da “indústria crítica” shakespeariana. Esta indústria encontra n’*O Rei Lear* objeto maior da sua atenção: entre a edição *in quarto* de 1608 e a grande edição *in folio* de 1623 (publicada sete anos após a morte de Shakespeare), o texto desta tragédia exhibe mais de 800 variantes lexicais, passos que constam de uma mas não da outra edição, diferenças de estrutura cénica e de atribuição de falas a personagens – um amplo conjunto de desafios para os especialistas em

crítica textual<sup>6</sup>. Longe de operarem em detrimento da reputação d’*O Rei Lear*, as incertezas do seu texto têm beneficiado do favor concedido pelo nosso tempo cultural e intelectual a objetos marcados pela incompletude ou truncamento, resgatados de qualquer menoridade para (pelo contrário) os perspetivarmos como imaginativa e criticamente mais produtivos do que se se apresentassem como plenamente “acabados”, unos e íntegros.

As dúvidas quanto aos textos através dos quais conhecemos *O Rei Lear* e à sua relação com as intenções e intervenções do autor entram, como acima se sugeriu, numa curiosa homologia com a deriva cognitiva e discursiva do protagonista d’*O Rei Lear* em direção à loucura; e a convergência de tais feições – formais e de representação – goza hoje, como também se notou, de particular favor cultural. A isto acrescentarei a sedução de vermos um texto instável e que dramatiza instabilidades humanas a tornar-se objeto preferencial de outra instabilização: a que envolve o trânsito da peça de Shakespeare para o âmbito criativo de outros autores a operarem noutra tempo. O vincado interesse por adaptações de Shakespeare, e em particular d’*O*

---

<sup>6</sup> Para uma apreciação recente de tais desafios, ver o artigo / recensão de Laurie Maguire, “All the additions to a King”, *Times Literary Supplement* (April 22, 2022), edição digital, <https://www.the-tls.co.uk/articles/king-lear-editor-richard-knowles-book-review-laura-maguire/>.

*Rei Lear*, deve-se em muito aos desafios concomitantes que um texto de contornos incertos encontra ao cruzar regimes semióticos, desse modo se prestando a recriações no quadro de diferentes meios de expressão e significação – a partir (mas também para lá) do verbal.

No ensaio que se segue, Peter Holland explora os atrativos de algumas adaptações ao mesmo tempo que problematiza os seus limites. Holland debate os termos em que pode ainda imputar-se um nexo de derivação e consequência entre dois objetos – especificamente, entre uma peça de Shakespeare e um artefacto definido pelas condições plurimedias próprias do cinema. A sua argumentação opera entre polaridades, uma vez que o alcance do seu texto vai de casos em que a relação e a recriação são explícitas e servidas por um sentido de necessidade, situadas num patamar de evidência que gera a percepção de uma leitura dual (sempre que se atenta no objeto de chegada pondera-se a sua relação com o de partida), até ao extremo oposto, aquele em que imputar uma derivação se torna estritamente um exercício interpretativo, um desígnio crítico. A clareza da prosa de Holland dispensa esta breve Introdução de qualquer propósito explicativo, apenas se acrescentando, nalgumas linhas mais, uma breve

delineação de noções que detêm valor estruturante nos chamados “estudos de adaptação” – e que se reconhecem também como capacitadoras de alguns dos argumentos que o ensaio nos apresenta.

Uma noção fundadora da área de inquirição em causa é a da valia cultural e criativa de uma adaptação, autonomamente considerada face ao objeto que lhe está na origem. Os estudos de adaptação ganham o seu lugar entre as áreas que produzem saberes na contemporaneidade justamente quando as práticas a que se reportam são resgatadas do juízo de menoridade que (em particular desde a cultura literária do Romantismo) tradicionalmente impendeu sobre criações vistas como “derivativas” e, portanto, supostamente desprovidas de “originalidade”. Esse resgate torna-se possível num ambiente de história intelectual que se revelou caracteristicamente cético quanto à singularidade e superioridade de “originais”, tendo este ceticismo assistido o emergir de áreas de estudo que revelam importantes margens de sobreposição conceptual e procedimental com os estudos de adaptação – como é o caso dos estudos de tradução<sup>7</sup>. Num como noutro caso, revelou-se

---

<sup>7</sup> Sobre as consequências da denúncia pós-estruturalista da “metafísica de origem”, bem como de noções de “fidelidade” em tradução, para o estudo de Shakespeare e práticas “apropriativas” ver Huang and Rivlin, *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, p. 8.

fundamental desmontar o discurso de “fidelidade” – ou seja, a expectativa de que o sucesso e valia de uma adaptação (como de uma tradução) deva ser aferido pela sua proximidade formal e referencial face ao objeto de partida. A crescente aceitação de que às adaptações se reconheça o valor de objetos autónomos de fruição, como também de consideração crítica, desenvolveu-se historicamente a par da disponibilização generalizada de tecnologias de som e imagem que sustentaram a plétora de derivações criativas (em especial a partir de precedentes nas artes verbais) características das culturas da contemporaneidade<sup>8</sup>. Ou não tenha Linda Hutcheon expressamente invocado, como um dos fundamentos para a sua influente propositura de uma “teoria da adaptação”, um dado estatístico de relevância quer genérica quer específica para esta Introdução e o ensaio que se lhe segue: “85% de todos os vencedores do Óscar para melhor filme são adaptações”<sup>9</sup>. Ao que acrescentou, com algum triunfalismo: “nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção”<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, pp. xi-xii e *passim*.

<sup>9</sup> Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, p. 4.

<sup>10</sup> Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, p. 177.

A prevalência cultural desta prática no nosso tempo não implica, porém, que a adaptação se tenha tornado neutra ou não problemática em termos éticos e políticos. Os processos apropriativos que a definem dificilmente se libertam do entendimento implícito de que precedência é prioridade, por muito que um impulso anti- ou contra-hierárquico defina os ambientes de consumo cultural e exercício crítico em que a adaptação encontra um processamento mais favorável. Mesmo em tais ambientes, o modo como se perspectiva a relação entre a adaptação e o objeto adaptado situa-se algures entre o tributo e o desafio, entre o reconhecimento de uma colaboração em processos de significação mais ricos e a apologia de uma estratégia subversiva, de usurpação de autoridade cultural – sendo que tais oscilações resultam maximizadas sempre que o precedente apropriado é Shakespeare, por força da sombra canónica que projeta<sup>11</sup>. Prevalece, em muitos casos, a ambivalência, o entendimento de que as adaptações se tornam parte dos processos que, ao expandirem a consequência imaginativa de Shakespeare, lhe maximizam a saliência canónica – ao mesmo tempo que contribuem para a

---

<sup>11</sup> Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, p. 94; Fischlin, *Outerspeares*, p. 12.

contestação dessa saliência ao participarem (ainda que simplesmente por existirem) de um desígnio contra-hierárquico e contra-canônico, que pluraliza a percepção do que constitui Shakespeare.

Essa percepção é também seletiva e reconfiguradora – sendo este outro entendimento crucial proporcionado pelo estudo de práticas adaptativas. Quem adapta chama a si condições de escrutínio e agência que incluem procedimentos de seleção, exclusão e intensificação que resultam na construção de um Shakespeare cuja diversidade evidencia o poder transformativo da adaptação. Em permanente tensão entre o mesmo e o outro (Shakespeare e não Shakespeare, nos termos usados por Peter Holland no seu ensaio), o objeto de chegada do processo adaptativo tem a sua legitimação intimamente ligada a uma valia hermenêutica e criativa que o define – como também (re)define Shakespeare<sup>12</sup>. Noutros termos, o estudo de adaptações é também fonte de uma compreensão mais profunda daquilo que foi objeto de adaptação; estudar adaptações de Shakespeare é também e fundamentalmente estudar Shakespeare em condições que maximizam, diversificam e (portanto) transformam a sua obra. É minha convicção

---

<sup>12</sup> Huang and Rivlin, *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, p. 3.

que o ensaio que assim venho concisamente prefa-  
ciar constitui instância privilegiada de demonstração  
desse ganho de conhecimento.



# **QUANDO É QUE *REI LEAR* NÃO É *REI LEAR*?**

**Peter Holland**  
Universidade de Notre Dame



Um dos aspetos da profissão académica que sempre achei particularmente difícil é a expectativa de que produzamos um título e muitas vezes um resumo para as nossas palestras, conferências e artigos muito antes de começarmos a pensar adequadamente no que efetivamente o produto final poderá ser. Em resultado disso, como aconteceu com este ensaio, produzimos algo verdadeiramente misterioso e que pouco revela ao nosso público. Se eu me tivesse lembrado a tempo de um subtítulo para este ensaio, teria sido algo como “Adaptando e não adaptando O Rei Lear para o cinema”. Ou talvez algo como “Quando é que uma adaptação de Rei Lear não é uma adaptação de Rei Lear”. Mas cada um destes subtítulos é provavelmente tão misterioso quanto a minha primeira tentativa de obter um título<sup>1</sup>.

O que o título do meu ensaio certamente ecoa – sem que isso tivesse sido planeado – é um comentário do próprio Lear no início da peça, furioso com o tratamento que recebera de Goneril e do seu criado Oswald. Ei-lo na versão do *Fólio*:

Há aqui alguém que me conheça? Este não é Lear.  
Lear caminha ou fala assim? Onde estão os seus olhos?  
Ou o juízo lhe enfraquece ou o discernimento

---

<sup>1</sup> *N.T.*: mantemos deliberadamente as marcas de oralidade do texto original da palestra, proferida *online* a 1 de julho de 2021 e disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bxgtfTP-2aw>.

Se oblitera... Ah! Acorda! Não é assim!

Quem pode dizer-me quem eu sou? (1.4.200-4)<sup>2</sup>

Este último verso é uma daquelas extraordinárias sequências de monossílabos de Shakespeare em que o ritmo do pentâmetro jâmbico se pode transformar numa sequência de palavras igualmente ponderadas<sup>3</sup>. No texto do *Quarto*, Lear responde à sua própria pergunta com outra pergunta: “A sombra de Lear?” (*Quarto*, 14, 226). Mas no texto do *Fólio* é o Bobo quem responde, com uma afirmação, não uma pergunta: “A sombra de Lear” (205).

Nunca soube exatamente que tipo de resposta era esta – ou melhor, tenho só a certeza de que constitui uma ambiguidade shakespeariana clássica: estará o Bobo a dizer que a sombra de Lear pode dizer-lhe quem ele é ou estará ele a dizer que Lear é agora apenas uma sombra de Lear? Qualquer uma destas hipóteses é possível, e ambas são prováveis. Lear não pode falar com a sua sombra, exceto na medida em que o Bobo é ele mesmo, em alguns aspetos, o eu-sombra de Lear, pois o Bobo também diz que ele é a sombra que pode dizer a Lear quem Lear é. Mas a sombra de Lear tanto é Lear como não é Lear, um sinal da sua presença e simultaneamente uma negação

---

<sup>2</sup> Todas as citações desta peça provêm da seguinte versão: William Shakespeare, *O Rei Lear*, tradução, introdução e notas de M. Gomes da Torre [2.ª ed.] (Lisboa: Relógio D’Água, 2016).

<sup>3</sup> *N.T.*: na sequência monossilábica original, “Who is it that can tell me who I am?”

da sua existência corporal, pois, embora a sombra só exista graças à existência do corpo, ela não possui em si mesma qualquer materialidade corporal. Os atores, como Shakespeare nos lembra em *Sonho de uma Noite de Verão*, são eles próprios sombras: como Puck diz no início do Epílogo da peça: “Se nós sombras ofendemos” – mas será que ele está a falar como personagem, encarnando a personagem, ou estará a falar como ator visto que a peça já acabou? Portanto, talvez quem nos possa verdadeiramente dizer quem Lear é seja o ator que representa Lear naquele momento, parte de uma *mise en abyme* de existências que se desvanecem em si mesmas, cada uma interligada, mas distinta das outras.

Mas, para mim, aquele passo também evoca o momento em que o Tróilo de Shakespeare, ao ver Créssida com Diomedes no acampamento grego, anuncia:

Esta é e não é Cressida.  
Na minha alma se gera uma batalha  
De natureza estranha: o que é inseparável  
Cria maior distância que entre a terra e o céu,  
Porém, o largo abismo de uma tal divisão  
Não permite orifício para ponto tão fino  
Onde entre de Ariadne o bastidor quebrado.  
(*Troilus e Créssida*, 5.2.149-55)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> N.T.: esta versão portuguesa é da autoria de Ana Luísa Amaral (gentilmente cedida pela escritora).

Este objeto que ele vê deveria ser singular, “uma coisa inseparada”, indivisível, conectada com todas as ocorrências anteriores daquela individualidade, *aquele-ser-Crédida* que Tróilo encontrou, e que ainda assim ele não consegue ver como um ser único, apenas como algo que “divide mais do que o céu e a terra”. Mas ainda continua a reter tanta capacidade de interconexão que “a largura espaçosa desta divisão” não permite a menor frecha, abertura ou orifício (Tróilo usa a palavra rara “orifex”) onde algo tão finamente fiado como um fio de uma teia de aranha poderia ser inserido. Crédida e não-Crédida são e não são o mesmo eu coerente que ele conheceu e amou anteriormente. Não há forma de ele separar as duas ou de as ver como interligadas. Elas – ou melhor, ela – parecem-lhe uma criação impossível.

Vou centrar-me em filmes que podem ser sombras de Lear, que parecem ter ecos d’*O Rei Lear* como o seu ponto de origem ou um dos seus pontos de origem e que ainda assim possam manifestar-se como *não-Lears* para outros observadores, como objetos que, para alguns, terão uma ligação, enquanto outros a negarão enfaticamente. O ponto de vista é o que definirá para o observador do que se trata – *Lear* ou *não-Lear* – e, como no princípio da incerteza, o ato da observação transforma o objeto em algo definido e limitado: ou é um exemplo de *Lear* ou é um exemplo de *não-Lear*; é incapaz de ser ambos.

Como começar então a ver as ambiguidades e a natureza discutível dos objetos, do desejo de ver filmes como adaptações de *O Rei Lear* e contudo, simultaneamente, questionar a sua posição como tal? Em primeiro lugar, tentarei fazer isso através de uma narrativa de Hollywood, uma história de estúdios, de autoria e de conectividades que pode ajudar a revelar os tipos de enigmas que quero abordar, uma narrativa da acomodação de processos criativos em estruturas que sustentam reivindicações de origem e autoria, por dentro de uma cultura de poder e controlo contestados.

Em 1941, Jerome Weidman, um romancista americano hoje praticamente esquecido, publicava o seu terceiro romance. O seu primeiro livro fora publicado em 1937 quando ele tinha apenas 26 anos e chamava-se *I Can Get It for You Wholesale* [Posso Arranjar-to a Preço de Revenda] – um relato derivado das suas próprias experiências nas fábricas clandestinas do comércio de roupas da indústria da moda de Nova Iorque. As acusações de que Weidman estava a propagar ódio contra a sua própria identidade judaica cresceram de tom, pois a indústria era maioritariamente propriedade de judeus. E isso ofereceu notoriedade suficiente ao romance para tornar a estreia de Weidman moderadamente eficaz. O seu terceiro romance foi *I'll Never Go there Any More* [Nunca Mais Lá

Vou], uma história, uma vez mais provavelmente semiautobiográfica, sobre a passagem à vida adulta de um jovem recém-saído da faculdade. Como dizia a descrição na capa de uma das edições do livro, “Umas férias de Verão impeliram-no para a idade adulta”<sup>5</sup>.

Pouco depois, o romance chamou a atenção de Sol Siegel, então produtor da 20<sup>th</sup> Century Fox, um dos mais poderosos estúdios de cinema. Siegel estava em busca de material que pudesse ser transformado em argumentos para o novo e bem-sucedido género de melodramas sobre crime urbano, como *Nos Bastidores de Nova Iorque* [*The Naked City*], da Universal Studios, realizado por Jules Dassin, que acompanhou as investigações policiais de assassinatos de tal forma que pareciam situar-se entre o documentário e o filme *noir*, e terem Nova Iorque como tema – para além do seu próprio enredo. Além disso, o filme foi filmado inteiramente em Nova Iorque (e não em estúdio), o que era muito invulgar naquela época. Siegel viu no romance de Weidman um potencial filme para a 20<sup>th</sup> Century Fox, que poderia ajudá-los a entrar nesse novo mercado. Não foi utilizado o enredo principal do romance de Weidman, mas um único capítulo, o capítulo 6, “Max”, um relato de 25 páginas, uma descrição um tanto monótona da história de vida de uma das personagens principais do romance, Max Maggio. Não

---

<sup>5</sup> Jerome Weidman, *I'll Never Go There Any More* (Nova Iorque: Avon Publications, 1941).

é claro como Siegel chegou a esta decisão, mas foi uma jogada perspicaz, pois ele viu como aquele esboço poderia ser transposto para formas várias: tanto de romance para filme quanto para outras formas às quais voltarei em breve; esse capítulo forneceu a Siegel uma narrativa a que agora chamaríamos um *meme*, algo pronto para ser refeito vezes sem fim.

Siegel contratou Philip Yordan, na altura um jovem e promissor argumentista, para escrever o argumento. Quando Yordan, trabalhando com prazos apertados, apresentou um rascunho de três quartos do argumento, Siegel achou-o tão mau, tão inviável como projeto para um filme, que o despediu. Darryl Zanuck, chefe de produção dos estúdios da Fox, entregou então o projeto a Joseph L. Mankiewicz, que havia acabado de fazer *Carta a Três Mulheres* [*A Letter to Three Wives*], pelo qual ganharia o Óscar de melhor argumento e melhor realização. Joseph era o irmão mais novo de Herman Mankiewicz, que coescrevera o argumento de *O Mundo a seus Pés* [*Citizen Kane*] com Orson Welles (cf. o filme *Mank*, de 2020). Zanuck deu a Joe Mankiewicz a escolha entre alterar o rascunho de Yordan ou reescrevê-lo substancialmente e Mankiewicz escolheu a segunda hipótese. O melhor relato que conheço do processo que levou ao filme resultante, agora intitulado *Sangue do Meu Sangue* [*House of Strangers*], considera o “diálogo

duro e espirituoso” como “sendo todo ele certamente de Mankiewicz”<sup>6</sup>. O filme, protagonizado por Edward G. Robinson e Richard Conte como pai e filho, não foi bem-sucedido. Mas Mankiewicz ficou ainda mais furioso com a decisão do Screen Writers’ Guild de que o crédito pela escrita ficasse a dizer “História Original por Philip Yordan; Argumento por Philip Yordan e Joseph L. Mankiewicz”<sup>7</sup>. Ficou tão zangado que preferiu recusar receber qualquer crédito do que partilhá-lo com Yordan.

Em 1954, Siegel refez *Sangue do Meu Sangue*, mudando o seu género de policial urbano *noir* para *Western*, agora intitulado *A Lança Quebrada* [*Broken Lance*], protagonizado por Spencer Tracy e realizado por Edward Dmytryk. Embora o argumento fosse de Richard Murphy, Yordan, que não fez absolutamente nada no projeto, recebeu crédito pela história, ou seja, pelo seu trabalho em transformar, sem sucesso, *Never Go There Any More* em *Sangue do Meu Sangue*, e ganhou o Óscar por Melhor Argumento Original. Triunfante, Yordan colocou um anúncio de duas páginas na *Variety* que dizia “Obrigado, Sol Siegel”. Siegel, agora também ele furioso, enviou um telegrama à *Variety* dizendo que Yordan não tinha

---

<sup>6</sup> Chery Bray Lower e R. Barton Palmer, *Joseph L. Mankiewicz* (Jefferson, Carolina do Norte: McFarland & Company, 2001), pp. 55-60, p. 56.

<sup>7</sup> Alan K. Rode, “The Philip Yordan Story”, *Noir City Sentinel*, novembro/dezembro de 2009, pp. 12-15, p. 13.

nada a ver com o filme, mas a sua mensagem nunca foi publicada<sup>8</sup>.

Ocorreriam ainda mais duas transformações. Em 1956, uma alegada adaptação para televisão de Maurice Zimm a partir do argumento de Philip Yordan foi realizada por Lewis Allen como um episódio chamado *O Último Patriarca* [*The Last Patriarch*] da série dramática de televisão *The 20<sup>th</sup>-Century Fox Hour*, protagonizado por Walter Slezak e John Cassavetes, este último prestes a alcançar fama no cinema devido aos seus papéis em *Terror na Noite* [*The Night Holds Terror*], *Juventude em Perigo* [*Crime in the Streets*] e, especialmente, *Um Homem tem Três Metros de Altura* [*Edge of the City*] (1957). Por fim, em 1961, a narrativa mudou para ainda outro género cinematográfico, desta vez um filme sobre o circo, *Os Ambiciosos Não sabem Perder* [*The Big Show*], protagonizado por Esther Williams, mais famosa por musicais aquáticos, naquele que seria o seu último filme de Hollywood. Desta vez, o realizador foi James B. Clark, com um argumento escrito por Ted Sherdeman e nem Yordan nem Mankiewicz foram creditados.

Aqui termina a minha narrativa do processo. É altura de voltar aos detalhes das narrativas dos três filmes – não posso comentar *O Último Patriarca*, que

---

<sup>8</sup> Ver Sydney Ladensohn Stern, *The Brothers Mankiewicz* (Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2019), p. 211.

ainda não vi e de cujo enredo não consigo encontrar uma sinopse. A razão da minha insistência no seguimento deste caso é, claro, como já poderão ter adivinhado, que todos os três filmes foram vistos como adaptações do *Rei Lear* e todos eles aparecem na lista surpreendente e virtuosística de muitas centenas de filmes que Douglas Lanier compilou para a secção “Film Spin-Offs and Citations” da enciclopédia em dois volumes a que Richard Burt chamou *Shakespeares After Shakespeare* – ou nas palavras do próprio, “O Bardo nos meios de comunicação e na cultura popular”<sup>9</sup>.

Nenhum dos três filmes cita diretamente *O Rei Lear*: não há um único verso da peça, nenhum nome que ecoe uma personagem, nenhuma referência passageira à peça, nenhum exemplo do tipo de citação referencial que indique uma consciência de alusão, um incentivo à busca de conexões. Para dar um exemplo totalmente diferente, em *A Vida Continua* [*Life Goes On*], um comovente filme de 2009 realizado por Sangeeta Datta ao qual retornarei mais tarde, a mais nova das três filhas do Dr. Sanjay Banerjee, Dia, é uma aspirante a atriz ainda na escola de teatro. No início do filme, assistimos

---

<sup>9</sup> Richard Burt, ed., *Shakespeares After Shakespeare*, 2 vols., (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2007). Os filmes estão listados como os itens 792 (*Sangue do Meu Sangue/House of Strangers*), 793 (*A Lança Quebrada/Broken Lance*) e 797 (*Os Ambiciosos não Sabem Perder/The Big Show*), 2: 188-90. Há uma comparação inicial dos filmes que é intrigante, de forma relativamente tabular, em Patrick Brion, “Biofilmography of Joseph L. Mankiewicz”, *Cahiers du Cinéma in English*, no.8 (fevereiro de 1967), pp. 42-52, 51-2.

a um ensaio de *King Lear* com Dia como Cordélia. Aliás, o ator que interpreta o Rei Lear nessa sequência é René Weis, mais conhecido como um estudioso de Shakespeare do que como um ator (ele considera ser péssimo em cena) e o único exemplo que conheço de alguém com múltiplos talentos, tanto para editar a peça como para desempenhar o papel principal. Caso o público ainda não tenha percebido as ligações entre *A Vida Continua e Rei Lear*, a cena encoraja-nos a termos consciência disso. Mas nada disto acontece nos três filmes que tenho vindo a analisar. Da mesma forma, nenhuma referência desse tipo aparece no romance de Weidman – na verdade, comecei a suspeitar, talvez injustamente, de que eu pudesse ser o primeiro a ler o romance no contexto da consideração desses filmes.

Weidman apresentou Max Maggio, a personagem cuja história ele traçará no capítulo crucial, como um indivíduo enigmático, bom no seu trabalho a fiscalizar contas para várias empresas, mas ríspido e hostil para com o jovem herói do romance. Depois, o patrão do herói, Dorgenicht, um amigo de infância de Max, conta-lhe o que aconteceu. O pai de Max era barbeiro e tinha quatro filhos. O pai desistira de cortar cabelo e tinha tido imenso sucesso numa nova carreira em investimentos financeiros e empréstimos, como um pequeno banqueiro local. Ganhou dinheiro suficiente

para mandar os quatro filhos para a faculdade de direito (nada menos do que para a Harvard Law School) e para lhes montar depois um escritório em Wall Street. Três dos filhos tornaram-se prudentes e enfadonhos advogados de negócios, casando-se com mulheres de famílias de renome, enquanto Max, o mais velho, se torna um advogado da área do direito penal com fortes ligações ao crime organizado. Extremamente bem-sucedido, Max exibe a sua riqueza assumindo um estilo de vida de *playboy*. Mais tarde, o pai tem um ataque cardíaco e confessa aos filhos que foi intimado judicialmente numa investigação sobre o que o romance designa como “práticas usurárias”<sup>10</sup>. Max propõe aos irmãos uma solução: forjarem uma série de documentos que tornariam Max o presidente da empresa e, portanto, deixariam o pai incólume, pois o velho jamais sobreviveria a um julgamento. Os outros três recusam-se a envolver-se e Max expulsa-os de casa. A fortuna de Max e a fortuna de seu pai são suficientes para pagar àqueles que o seu pai defraudou e Max evita a pena de prisão, embora seja expulso da Ordem dos Advogados. Apenas dois meses após o julgamento – oh, ironia cruel – percebe-se que o autossacrifício de Max foi em vão quando o pai morre de outro ataque

---

<sup>10</sup> Weidman, *I'll Never Go There Any More*, p. 59.

cardíaco. Max reconstrói a sua fortuna, apenas para a perder novamente no *crash* de Wall Street em 1929. Seis anos depois, agora um homem destruído, sobrevive a fazer trabalho de rotina para Dorgenicht por um salário muito pequeno.

Então, o que sugere *O Rei Lear*? Weidman não está minimamente interessado no pai, a quem ele inclusivamente nem dá um nome, nem nos três irmãos anónimos. O pai é totalmente passivo: não se propõe dividir a sua empresa ou falsificar os documentos que lhe retiram o poder. Obviamente, mudar o sexo dos filhos não importa: a gloriosa adaptação de Akira Kurosawa em 1985 como *Ran – Os Senhores da Guerra* [*Ran*] (que significa “caos”) dá a Hidetora três filhos. Nem tão pouco importa mudar o número de filhos, quatro em vez de três, nem mesmo o facto de Max ser o mais velho e não o mais jovem, que tem (para quem quer ver essa narrativa como *Lear*) de funcionar como uma figura de Cordélia. O ato de autossacrifício de Max é comovente e carinhoso, mas não é em nada semelhante ao de Cordélia. E Max sobreviveu, a sua vida destruída não pelo ato de salvar o seu pai, mas pelo duro golpe do *crash* de Wall Street. Por mais que tente, não consigo encontrar *O Rei Lear* aqui. Este é, sinto-me razoavelmente confiante em dizer, um

exemplo claro de um *não-Rei Lear*. Nem encontrei nenhuma sugestão de que a narrativa de Weidman seja de facto uma versão de *Lear*.

O argumento de Mankiewicz introduz uma série de ajustamentos no enredo de Weidman. *Sangue do Meu Sangue* é uma narrativa de uma família de imigrantes italo-americanos em ascensão e uma espécie de alusão às atividades da família Giannini, que fundou o Bank of America – Amadeo Giannini assumiu o controle do Bank of America, sucedendo a Orra Monnette, e a figura paterna no filme chama-se Monetti, certamente uma alusão deliberada. Spyros Skouras, o poderoso presidente da 20<sup>th</sup> Century Fox, também terá considerado o argumento desconfortavelmente próximo da sua própria ascensão ao poder. Obviamente, estamos no mundo do *noir*(ismo) revestido de algo que anos mais tarde se tornaria as histórias da máfia de *O Padrinho* [*The Godfather*] – e é claro que há muitos ecos deliberados d’*O Rei Lear* em *O Padrinho, Parte 3*. O filme transforma o pai, Gino Monetti, interpretado por Edward G. Robinson, num patriarca brutal cujos maus tratos a três dos seus filhos justificam a recusa deles em ajudar o pai a evitar as repercussões da Lei do Setor Bancário através do plano de Max de compartilharem a responsabilidade financeira entre os quatro.

O favorecimento de Max por Gino explica a disposição de Max em ficar com as culpas em nome do pai – ele vai para a prisão durante sete anos por influenciar os membros do júri – e a disposição dos seus irmãos de traírem Max e entregarem-no à polícia. Enquanto Max está preso, os irmãos assumem o controlo do banco e destituem Gino, humilhando-o ao porem-no a receber uma mesada. Quando Max sai da prisão, diz aos seus irmãos que, a mando de seu pai, jurou vingança, mas o filme termina com ele casando-se com uma não italiana e mudando-se para a Califórnia.

A própria força da presença de Gino no enredo e o seu controlo “corrosivo e autoritário”<sup>11</sup> sobre a sua família começam a tornar visível uma possível reformulação de *O Rei Lear*. Ao confrontá-lo com *O Rei Lear* as variações começam a ser intrigantes: é, por assim dizer, Cordélia, e não Lear, Max, e não Gino, que propõem dividir o “reino”, ou seja, o controlo do banco, enquanto Joe, Pietro e Tony (de certo modo, Regan e Goneril) resistem, em vez de, como em Shakespeare, ser Cordélia a recusar-se a jogar o jogo, enquanto Regan e Goneril estão ansiosas pela sua parte. Não há aqui nenhuma viagem para Gino, como Lear, percorrer; em vez disso, ele, como diz Lanier, “oferece

---

<sup>11</sup> Lanier, 2: 188.

uma justificativa vigorosa dos seus maus tratos aos filhos” e “morre sem arrependimento”<sup>12</sup>.

Ainda não fui capaz de descobrir em que altura *Sangue do Meu Sangue* começou a ser referido como um *spin-off* de *Lear*. E não é *Sangue do Meu Sangue*, mas *A Lança Quebrada*, que tem sido visto com mais frequência como uma adaptação de *Lear*. *A Lança Quebrada* é certamente uma versão de *Sangue do Meu Sangue*, embora acrescente características marcantes próprias. A família Devereaux é mais complexa nas suas estruturas do que os Monettis, pois Matt, o pai, voltou a casar e Joe, o mais novo dos seus filhos e aquele que vai para a prisão para salvar o seu pai, é meio-irmão dos outros três. A segunda esposa, embora sempre referida como Señora Devereaux, é claramente identificada como americana nativa, um membro do povo Comanche. O *trailer* do filme apelida-a de “a bela madrasta” como se o facto de Matt lhe ter dado uma identidade para que ela pudesse passar por espanhola tivesse mitigado os insultos racistas que ela e – novamente na descrição do *trailer* – o seu filho “mestiço” recebem dos enteados<sup>13</sup>. As tensões familiares resultantes produzem um arco

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> O *trailer* para o filme está disponível na Internet Movie Database em [https://www.imdb.com/video/vi129483033?playlistId=tt0046808&ref\\_=tt\\_ov\\_vi](https://www.imdb.com/video/vi129483033?playlistId=tt0046808&ref_=tt_ov_vi), acedido em 16 de junho de 2021.

narrativo totalmente diferente, pois a agressividade violenta que Ben Devereaux, o irmão mais velho, manifesta continuamente em relação ao seu pai pela sua escolha de segunda esposa e em relação ao seu meio-irmão culmina numa luta climática entre Ben e Joe, com a vida de Joe salva apenas pelo tiro de longo alcance que mata Ben, um tiro da caçadeira de Two Moons, também americano nativo, protegendo alguém que lhe está etnicamente ligado.

Num artigo breve e um tanto sucinto na *Shakespeare and Film Newsletter* de 1977, numa época em que o estudo de Shakespeare e do cinema e, igualmente, os estudos de adaptação estavam na sua infância, Bernice Kliman, uma excelente estudiosa de Shakespeare e uma das primeiras investigadoras de Shakespeare no cinema, anunciou que “*A Lança Quebrada não é Lear*”. Kliman abre assim o seu argumento:

É hora de pôr termo de uma vez por todas à noção de que *A Lança Quebrada...* é uma adaptação de *Lear*. Em nenhum lugar das campanhas publicitárias, créditos ou críticas contemporâneas, há qualquer menção a *Lear*. Na verdade, seria difícil encontrar qualquer semelhança. Spencer Tracy, como Matt Devereaux, não é velho, nem abre mão dos seus bens para crianças que fingem amá-lo. A cerca de meio do filme, ele cede relutantemente a maior parte da sua

propriedade a três dos seus quatro filhos, mas apenas como uma manobra legal para evitar ser processado por uma empresa de mineração. Robert Wagner como Cordélia? Nunca há uma rutura entre ele e o seu pai – e esta é apenas uma das discrepâncias<sup>14</sup>.

Não que isso tenha sido suficiente para enterrar o assunto. Os estudiosos ainda continuam a encarar o filme como uma adaptação, vendo-o, por exemplo, como um Western elegíaco ou como um documento na história das representações do racismo americano<sup>15</sup>. Mas isso depende ainda da aceitação, pelo menos por parte de cada escritor, de que é útil entender o filme como uma modulação de Shakespeare.

O que importa em toda e qualquer explicação que vê *A Lança Quebrada* como uma adaptação de *Lear* é como ele muda *O Rei Lear*, não como se baseia nele. O que intriga os críticos de Shakespeare que sobre ele escrevem é como *A Lança Quebrada não é Rei Lear*, ou pelo menos como usa a peça alterando-a, e não a

---

<sup>14</sup> *Shakespeare and Film Newsletter*, 2.1 (1977), 3, tradução nossa.

<sup>15</sup> Ver, por exemplo, Robert F. Willson, Jr., *Shakespeare in Hollywood, 1929-1956* (Madison, Wisconsin: Fairleigh Dickinson University Press, 2000), pp. 115-21; Yvonne Griggs, “King Lear as Western Elegy”, *Literature/Film Quarterly*, 35.2, (2007), pp. 92-100; Pierre Kapitaniak, “Negotiating Authorship, Genre and Race in King of Texas (2002)” in Victoria Bladen *et al.*, eds., *Shakespeare on Screen: King Lear* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019) pp.111-24; Kinga Földvály, *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos* (Manchester: Manchester University Press, 2020), pp. 42-8.

maneira como segue Shakespeare, sendo uma nova versão de *O Rei Lear*. É claro que a adaptação é um processo de transformação. É claro que cada nova versão muda a sua fonte (tal como *Sangue do Meu Sangue* mudou o romance de Weidman e *A Lança Quebrada* alterou *Sangue do Meu Sangue*). E é claro que a intenção por parte do autor ou argumentista ou realizador ou máquina de publicidade do estúdio não é o único determinante da identificação de uma adaptação, revisitação ou influência. Aceito que, para os estudiosos que resistem à rejeição por Kliman de que *A Lança Quebrada* seja uma versão de *Rei Lear*, o filme entre numa relação poderosa com a peça. Interessa-me a forma como eles leem o filme, mas não me fornecem argumentos suficientemente persuasivos para que eu o entenda como sendo *O Rei Lear*.

Aqui está um exemplo significativamente diferente: *A Lança Quebrada* pode muito bem chamar Joe a um dos filhos porque o nome foi usado em *Sangue do Meu Sangue*, mas quando a sua versão de Joe é atacada pelos seus meios-irmãos, eu aceito facilmente que este Joe evoca o José bíblico, o mais amado dos filhos e o mais odiado dos irmãos. Mas a tentativa de dividir o império de gado de Devereaux não é uma divisão para efeitos de dote, “para evitar / lutas futuras”, como Lear diz no texto do *Fólio* (1.1.45-6), mas uma

manobra legal para evitar perder o negócio da família para a empresa de cobre cujo pedido de indemnização leva Matt a tribunal – e a ideia não vem do próprio Matt, mas de Horace, o governador, cuja atitude em relação a Matt é tudo menos amigável. E o que na peça é o iniciador da ação, no filme é uma tática invocada apenas numa fase adiantada. Se isto é uma revisitação de *Lear*, apenas o é tardiamente, e não o primeiro passo crucial no enredo.

Philip Yordan tinha decerto em mente uma adaptação de Shakespeare na altura em que coescreveu o argumento de *Joe MacBeth*, lançado em 1955, uma versão subestimada da peça como filme de gângsteres que também aponta para o tratamento de *Macbeth* como filme da máfia em *Traição e Vingança* [*Men of Respect*], lançado em 1990, mesmo ano em que Coppola encerrou a saga *O Padrinho*. O jogo de detetar ecos, ressonâncias e ligações é sempre divertido e eu questiono-me se Yordan, quando viu *A Lança Quebrada*, guardou para uso futuro a morte extraordinária de Matt Devereaux, que é fulminado por um ataque cardíaco enquanto galopava atrás dos seus filhos e morre na sela. O cadáver de Devereaux mantém-se em cima do cavalo que passa pelos filhos estupefactos e atónitos, um momento que pode ter influenciado o fim espetacular do argumento de Yordan para o épico *El Cid* (1961), quando Rodrigo,

morto, interpretado por Charlton Heston, é amarrado ao seu cavalo e conduz o seu exército à vitória.

As minhas leituras sobre adaptações dizem-me que raramente se pensa no seguinte: o que acontece quando há uma discordância fundamental sobre se um texto é ou não uma adaptação de outro texto? Quando olho para a pilha de DVDs de filmes de *Lear* no meu escritório, este trio – *Sangue do Meu Sangue*, *A Lança Quebrada* e *Os Ambiciosos não sabem Perder* – surge-me como um caso único de ambiguidade. Algumas adaptações para o cinema têm *Lear* no seu título, como *O Rei Lear Iídiche* [*The Yiddish King Lear*] (1935), ou no nome da personagem principal, como com John Lear, interpretado por Patrick Stewart em *O Rei do Texas* [*King of Texas*] (2002). É consensual que *O Rei Está Vivo* [*The King Is Alive*] (2000), de Kristian Levring, ou a versão cinematográfica de 1997 do romance *A Herdade* [*A Thousand Acres*], de Jane Smiley, ou mesmo o filme de 1954 sobre a peça *Hobson's Choice* de 1916, de Harold Brighouse, fazem uma releitura de *Lear*<sup>16</sup>. E não há atualmente uma disputa em torno destes três filmes que esteja pendente de qualquer tipo de prova. Talvez escondido nos arquivos de Mankiewicz ou de Yordan haja um pedaço de papel que diz “Vou transformar o capítulo de Weidman numa versão

---

<sup>16</sup> Ver a brilhante discussão de Diana Henderson, “Romancing *King Lear*: *Hobson's Choice*, *Life Goes On* and Beyond” in Bladen *et al.*, eds., pp. 125-39.

d’*O Rei Lear*”, mas duvido que algum dia encontremos tal documento. Mas nenhum dos primeiros críticos que escreveram sobre estes filmes mencionou a ligação, ninguém pensou nela até os estudiosos de Shakespeare o fazerem, como se tivéssemos imposto a leitura através da nossa própria perspectiva. Precisamente porque queremos expandir o nosso campo – para abarcarmos policiais, dramas familiares, *Westerns*, até mesmo filmes sobre o circo – estes três filmes foram colonizados e anexados como partes do crescente império de Shakespeare. De um certo modo, se assim o quisermos, qualquer coisa se pode tornar Shakespeare.

No caso desse trio de filmes, estamos muito longe do tipo de presença fantasmagórica de Shakespeare que Maurizio Calbi apelidou de “espectral”<sup>17</sup>. Os exemplos de Calbi fragmentam, remediatizam e repensam Shakespeare, mas não há dúvida em nenhum dos seus exemplos sobre a sua origem shakespeariana.

É claro que parte do problema em lidar com tais casos nos estudos de adaptação tem sido a disputa contínua sobre noções de fidelidade, como se o estatuto de uma adaptação fosse inerente ao objeto original. Num excelente artigo, Nico DiCecco argumentou que é preciso reorientarmo-nos para a recepção:

---

<sup>17</sup> Maurizio Calbi, *Spectral Shakespeares* (Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013).

Julgo que a adaptação não é essencialmente uma forma, mas sim uma potencial resposta à forma... Parte do prazer da adaptação vem da identificação de ligações intertextuais...; o que requer atenção minuciosa é o facto de que esse prazer não depende de um anúncio formal explícito de que a adaptação é deliberada. Em vez disso, quando mudamos a ênfase de um interesse ontológico pelo que as adaptações possam ser para um interesse performativo ou discursivo pelo que a adaptação realmente faz, surge a possibilidade de que o público possa identificar *erroneamente* um texto como uma adaptação e, no entanto, obter dele o mesmo prazer. Por outras palavras, se é possível demandar os prazeres associados à identificação de uma adaptação (*enquanto tal*) a partir de uma identificação errónea, então há ainda mais motivos para desenvolver modelos de adaptação que descentralizem as definições formais do fenómeno<sup>18</sup>.

Mas, por mais brilhante que seja o seu argumento, DiCecco não oferece nenhuma base para percebermos o que seria um erro de identificação, nem explora exemplos específicos desse fenómeno. Quem define uma identificação como *errónea*? Que estrutura de

---

<sup>18</sup> Nico DiCecco, "State of the Conversation: The Obscene Underside of Fidelity", *Adaptation*, 8.2 (2015), pp.161-75, 166. Ver também Dennis Cutchins e Kathryn Meeks, "Adaptation, Fidelity and Reception" em Dennis Cutchins *et al.*, eds., *The Routledge Companion to Adaptation* (Abingdon: Routledge, 2018), pp. 301-10.

autoridade opera em tal definição? Se for consequência de um ato do consumidor, está, portanto, para lá do que é comprovável. Como podemos provar ou refutar tal posição subjetiva? O meu argumento tem sido o de que esses filmes que não são *Lear* representam estudos de caso para o reconhecimento de que fala DiCecco, mas a afirmação, mesmo por shakespeareianos eminentes, de que um filme é uma adaptação de *O Rei Lear* não o torna uma adaptação. E eu continuo a resistir a um rótulo que respeita apenas ao que o filme não é ou ao que ele altera em *O Rei Lear*, em vez de se reportar ao tipo de reformulação que as adaptações em regra proporcionam.

Gostaria agora de me focar num tipo diferente de mudança, algo que restitua à narrativa de *Lear* – mesmo no ato de a adaptar – algo que Shakespeare pareça deliberadamente ter deixado de fora, algo já vislumbrado de passagem em *A Lança Quebrada* e que se mostrará crucial em *A Vida Continua*. É um facto conhecido que as peças de Shakespeare são parcas em informação sobre mães – supostas, mas ausentes. *O Rei Lear* começa com um diálogo que discute a mãe de Edmund, um tópico ao qual Edmund retorna: “O meu pai arranjou-se com a minha mãe” (1.2.126). Mais tarde, Lear imagina Goneril como mãe quando a amaldiçoa com esterilidade ou, “Se ela tiver de criar, / Dai-lhe um filho de fel” (1.4.260-1);

ele fala da “*Hysterica passio*” como esta mãe que “se me alastra ao coração” (2.4.54-6); e, quando Regan entra no castelo de Gloucester e cumprimenta Lear com “Estou feliz por ver Vossa Alteza”, Lear responde com a declaração extraordinária: “Julgo que estás.../ ...Se não estivesses alegre, / Eu divorciava-me do túmulo da tua mãe, / Por sepultar uma adúltera.” (2.4.124-8), a única menção à esposa de Lear na peça.

A principal fonte de Shakespeare para a sua peça é uma peça muitas vezes apelidada de “Rei Lear, o impronunciável”, uma vez que não podemos estabelecer verbalmente uma diferença entre o título da peça de Shakespeare e este *Rei Leir*. Esta peça começa com *Leir* e seus nobres entrando em cena vindos do enterro da sua rainha:

Foi pois a nossa dor em exéquias exposta  
Da nossa bem amada e defunta Rainha,  
Cuja alma arrebatada em alegrias divinas  
Cavalgue triunfal por entre Querubins...<sup>19</sup>

A morte e o funeral da sua esposa são o estímulo explícito que o leva a pedir conselhos aos seus nobres sobre o que fazer com suas filhas, pois, como ele diz,

---

<sup>19</sup> *The true Chronicle History of King Leir and his Three Daughters, Gonorill, Ragan and Cordella* (Londres, 1605, sig.A2r). A tradução destes versos é de Ana Luísa Amaral.

às mulheres “faltam agora bons conselhos das suas mães, / Sob cujo governo elas receberam / Um padrão perfeito de uma vida virtuosa”. Leir vai mais longe, identificando o quão pouco sabe sobre elas: “Ainda assim, somos ignorantes das suas questões: / Pois os pais melhor sabem governar os filhos; / Mas os passos das filhas são a conselho das mães”, e menciona também “Um filho que queremos que suceda à nossa coroa” (A2r).

É material fascinante que se pode usar como forma de entrar na peça: a perda do cônjuge, a divisão de papéis de género para criar os filhos, a falta de um filho varão, tudo poderia ter sido um motor poderoso para a cena 1.1 de Shakespeare. Mas ele não usa nada disto. Ter-se-á esquecido do que o *Rei Leir* oferecia no início? Poderia argumentar-se que sim, mas parece um apagamento tão deliberado que o esquecimento é uma causa mais do que improvável. Como Howard Barker faz notar, na introdução da sua emocionante peça *Seven Lears* [*Sete Lears*],

O Rei Lear de Shakespeare é uma tragédia familiar com uma ausência significativa.

É negada a existência da Mãe em *Rei Lear*.

Ela mal é citada, mesmo nas profundezas da raiva ou piedade.

Ela foi, portanto, apagada da memória.

Essa extinção só pode ser interpretada como repressão<sup>20</sup>.

Houve tentativas de compensar essa lacuna, especialmente na peça *King Lear's Wife* [A Mulher de King Lear] (1920), de Gordon Bottomley.

Como repressão, expunção e extinção, a ausência da esposa/mãe da peça de Shakespeare é algo que as adaptações mais recentes de *Lear* ousaram repensar. Tomemos, por exemplo, *O Meu Reino* [*My Kingdom*], o filme de Don Boyd de 2001 que transpõe *Lear* para a Liverpool moderna e para uma cultura gângster que controla a cidade, com Richard Harris num dos seus últimos papéis no cinema como Sandeman, o patrão do crime que vê toda a cidade como o seu reino. O filme começa com uma cena em família. O Natal aproxima-se e Sandeman e a sua esposa Mandy vão a um espetáculo de *O Messias de Händel* na catedral, evento ao qual chegam tarde e durante o qual Sandeman atende o telemóvel, interrompendo temporariamente o espetáculo. Ninguém se atreve a dizer-lhe para guardar o telefone. Depois, ao saírem muito antes de o espetáculo acabar, o casal é abordado por um assaltante armado que exige a carteira de Mandy. Sandeman confronta-o

---

<sup>20</sup> Howard Barker, *Seven Lears, Golgo* (Londres: John Calder, 1990), p. [viii].

e desafia-o a disparar. A arma falha duas vezes, mas, quando Sandeman afasta o cano da arma, esta dispara e Mandy é morta instantaneamente.

E este evento precipita toda a tragédia, exceto que nesta narrativa há sobreviventes inesperados, especialmente Sandeman / Lear e Jo, a filha / Cordélia, uma toxicod dependente em recuperação que recusa a parte no império do crime que o pai dá a cada uma das filhas, levando a cabo o plano de reforma que havia começado a esboçar com Mandy no carro a caminho do espetáculo e que ele agora executa como uma consequência natural da sua dor. As cenas finais do filme tornam a sobrevivência do pai, embora não da filha, ambígua, através do ângulo da câmara e da localização, quando saem de plano em direções diferentes, vivos mas não reconciliados, deixando-nos na incerteza quanto aos eventos para lá dos “créditos” (por assim dizer). Mas os seus cadáveres não são adicionados ao longo rol dos mortos no filme: os equivalentes a Gloucester, Cornwall, Regan, Goneril e o Bobo (este último é um dos netos de Sandeman) morrem, com Gloucester, nesta versão, a conseguir o que a personagem de Shakespeare queria fazer: suicidar-se.

Brutalmente violento e profundamente comovente, o filme aproveita ao máximo o efeito de abertura com a família normalizada, um dos tropos recorrentes

dos dramas policiais, aqui completando *Lear* com a mãe ausente. É Mandy quem representa por excelência a normalidade da família. O seu relacionamento com as filhas e a terna proximidade de marido e mulher são estabelecidos com firmeza e rapidez. Este é um casamento longo e bem-sucedido, independentemente da sua fonte de riqueza. Enquanto conversam no carro a caminho do concerto, ele dá a entender que considera finalmente reformar-se e ela sugere que passem os dois um mês de férias em Lanzarote, o epítome do destino de férias britânico, claramente o auge da imaginação dela. É o ponto de origem a partir do qual a ganância das outras duas filhas cria o rápido colapso do reino de Sandeman, a sua própria casa vendida por elas sem o conhecimento dele, deixando-o nas ruas do seu reino, ainda convencido de que o assalto que levava à morte de Mandy fora parte de um golpe planeado contra ele.

Lynn Redgrave, que interpretou Mandy, foi a única outra grande estrela do filme e dedicar-lhe apenas 12 minutos é um exemplo ainda mais extremo do que Alfred Hitchcock fez ao assassinar Janet Leigh tão cedo em *Psico* [*Psycho*]. Mas as ressonâncias da sua presença e as profundezas da sua ausência permitem que a precariedade desta família seja irremediável e imediatamente desestabilizada. Apesar de todos os

seus mecanismos de contrabando de drogas e impérios do crime, *O Meu Reino* volta sempre à sua preocupação central com o drama familiar, tão intenso nesse seu foco quanto o é *O Rei Lear*, mesmo que estejam em jogo o estado da nação num deles e um reinado de crime em Liverpool no outro. O que Shakespeare escolhe alcançar sem a mãe alcança-se neste caso tornando a mãe fortemente visível antes de a apagar. A minha sugestão é que se a presença da mãe, ainda que breve, pode ser um sinal do *não-Rei-Lear*, *O Meu Reino* demonstra que a sua exploração judiciosa de *Lear* se baseia com sucesso na presença dela.

Isso é ainda mais evidente em *A Vida Continua*, de Sangeeta Datta, ao qual já aludi brevemente. Situado em Londres, o filme começa com o Dr. Sanjay Banerjee, um médico rico e bem-sucedido, que regressa a casa e encontra a sua esposa Manju desmaiada no chão. Manju é rapidamente levada para o hospital, onde é declarada morta. O intervalo de tempo do filme é de seis dias, entre a sua morte e o funeral. O movimento do filme é frequentemente intercalado por imagens pastorais de Manju (uma delas tornou-se a principal imagem publicitária do filme), ou dela cantando e tocando cítara. Tudo o que Sanjay tem de enfrentar é redefinido pela dor insuportável da morte da sua esposa, até mesmo a revelação por parte da sua filha

mais nova de que está num relacionamento e grávida de um muçulmano. Como afirma Kinga Földváy, no seu excelente (e recente) *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos*, “ao contrário do destino trágico de metade do elenco da peça de Shakespeare... nesta adaptação britânico-asiática (em melodrama) de *Rei Lear* a única personagem que morre é a única que nem se esperaria que estivesse lá.”<sup>21</sup>

Aqui, o retorno da mãe não é uma despolitização da reflexão sobre *O Rei Lear*. *A Vida Continua* ocupa-se intensamente das múltiplas formas de expropriação e deslocamento, de emigração e imigração, das diferenças religiosas que definem nações, do ódio a nível local que pode levar ao assassinio, e das complexidades das políticas sexuais. Cada uma das filhas de Sanjay tem um relacionamento que representa para ele um problema cultural: o marido de Lolita é branco e o casamento está com problemas por causa das ambições profissionais e do adultério dele; Tuli é lésbica e tão obcecada pela sua carreira como jornalista desportiva que não vê os pais há dois meses; e, como já mencionei, o parceiro de Dia é muçulmano. Este último revela em Sanjay o seu ódio profundo e racista por todos os muçulmanos, mas também evoca as suas próprias memórias terríveis

---

<sup>21</sup> (Manchester: Manchester University Press, 2020), p. 100. Tradução nossa.

das suas experiências na época da divisão da Índia e do Paquistão em 1947 e os massacres raciais que isso provocou. O nome do companheiro de Dia é Imtiaz, também o nome do amigo de infância de Sanjay em Dacca, que fazia parte da multidão que incendiou a casa dos seus pais e cuja família foi morta por uma turba hindu por vingança. O sentido de Sanjay da sua própria autoridade patriarcal, talvez ainda mais central aqui do que em *O Rei Lear*, está profundamente entrelaçado com a sua crença na sua identidade bengali, como racial, religiosa, nacional e cultural, algo que não vai ser levado para a próxima geração e que é subvertido através da partilha entre as quatro mulheres (mãe e três filhas) do conhecimento dos segredos umas das outras, segredos estes todos escondidos do pai.

Como aponta Földvary, o espaco da me  o espaco domstico. Embora Manju tivesse um emprego fora de casa, numa biblioteca, nunca a vemos a trabalhar l, apenas a vemos a sair da biblioteca no final do dia de trabalho. O seu espaco  predominantemente dentro de casa, no jardim e num parque prximo de casa. Enquanto o reino de Sandeman  fora de casa e o estatuto social de Sanjay  profundamente importante para ele como homem profissional numa comunidade que o aceita e respeita, o domnio de Manju , em certo

sentido, convencionalmente definido como feminino na sua domesticidade, mas também um espaço que se revela ser aquele através do qual as múltiplas políticas se cruzam.

*O Rei Lear* é transversal a toda a narrativa. Após a morte de Manju, Sanjay quer que as filhas partilhem um fundo que dividirá a sua riqueza entre as três – a riqueza é considerável: a casa de Londres está avaliada em 5 milhões de libras e Sanjay também tem um chalé no Lake District. Dia-Cordélia recusa-se a aceitar por causa da raiva que sente pela rejeição do parceiro por parte do seu pai. No final do filme, Dia e Sanjay reconciliam-se após ele passar uma noite a caminhar pelas ruas de Londres, tendo sido encontrado durante a madrugada a dormir num banco de um parque com vista para a cidade. A cena da charneca deste *Lear* parece ter ido parar a Hampstead Heath, o vasto parque no norte de Londres.

Considero algumas das referências à peça um pouco forçadas, não tanto o facto de Dia estar a interpretar Cordélia numa produção universitária, mas mais o momento em que Lolita diz ao pai: “Sabes como as outras duas raparigas te chamam? Rei Lear?”; ou quando Sanjay, olhando para o bebé de Lolita no início do filme, diz a Dia: “Tu sabes que eu amo *Lear*” – para depois citar, não com muita precisão:

Vimos aqui para chorar.

Sabes que da primeira vez que cheiramos o ar  
Gememos e choramos.

... que chegámos

A este palco de loucos. (4.6.174-9)

Mais bem-sucedidos e mais poderosos são os momentos em que ouvimos a voz de Sanjay em *voz-off*, por exemplo, “Soprai, ventos” enquanto ele se move pela tempestade; “Sou um velho louco, tonto,” enquanto abraça Dia no dia seguinte; “Os dois, sós, vamos cantar como pássaros na gaiola”, enquanto a família alargada e agora reconciliada, incluindo Imtiaz, solta balões brancos após a cremação de Manju.

Portanto, não há absolutamente nenhuma dúvida sobre esta ser uma adaptação de *O Rei Lear* e isso permite-me encontrar *O Rei Lear* e outras possíveis referências a Shakespeare noutros lugares do filme de Sangeeta Datta, pois ela escreveu o argumento além de o realizar. De facto, embora a linha do tempo não seja muito clara, intriga-me que este tenha sido o seu primeiro filme como realizadora e o seu primeiro argumento a ser filmado, sendo que, na carreira dela, o filme imediatamente anterior, em que ela foi realizadora adjunta, foi *O Último Lear* [*The Last Lear*] (2007). Trata-se de um filme de Bollywood em língua

inglesa, realizado por Rituparno Ghosh, sobre um ator shakespeariano de teatro que sai da reforma para ser protagonista no seu primeiro filme, ficando em coma na sua casa nos becos de Calcutá após um acidente no local de filmagens – outro filme que se volta para *Lear* para explorar o luto.

Dado o grau de presença explícita de *Lear* em *A Vida Continua*, quero finalmente abordar algumas outras ressonâncias possíveis, tentando novamente ver quão longe, neste caso, poderá ir a busca por *Lear* (para mim pouco convincente em *A Lança Quebrada*). Para além de Shakespeare, o filme faz uso extensivo de canções de Rabindranath Tagore, o grande escritor bengali cuja estátua foi, por acaso, colocada nos jardins do local de nascimento de Shakespeare em Stratford-upon-Avon. As suas canções estão ligadas a Manju, que vemos em casa, e em vários *flashbacks*, como cantora e tocadora de cítara. De facto, há uma outra ligação para Manju, como Diana Henderson brilhantemente apontou: o facto de ser interpretada por Sharmila Tagore, uma estrela do cinema bengali e hindi e sobrinha-neta do poeta, com a sua própria filha Soha Ali Khan interpretando Dia, recordando às plateias indianas que Sharmila Tagore cruzou as fronteiras religiosas para se casar com o pai de

Ali Khan<sup>22</sup>. Uma das canções de Tagore diz o seguinte: “Se novos laços escondem o teu antigo amor / Atrás da teia de novas relações / Lembra-te de mim, continua a lembrar-te de mim. / Se eu estiver perto de ti / Como uma sombra esquiava / Entre a verdade e o sonho, / Lembra-te de mim.” Não posso deixar de pensar em Manju como a sombra de Sanjay, assim como o Bobo fala por um momento, possivelmente de si mesmo, como a sombra de Lear.

No final do filme as novas relações começam a estruturar-se, sempre com o espaço lembrado da ausência de Manju, mas esta é uma ausência modificada de maneira diversa, ao longo do filme, pelas múltiplas revelações de histórias ocultas. Estas incluem a relação entre Manju e o amigo mais próximo de Sanjay, Alok, muitos anos antes, ou a história de Sanjay e os seus pais deixando Bengala, episódio sobre o qual as suas filhas nada sabiam. E o repetido “Lembra-te de mim” da música faz-me igualmente lembrar a injunção repetida do fantasma do pai de Hamlet, as palavras de um pai quase ausente a coexistirem, ao longo daquela peça, com uma muito presente mãe. Mas talvez isso pertença a um futuro ensaio intitulado “Quando é que *Hamlet* não é *Hamlet*?”

---

<sup>22</sup> Diana Henderson, “*Romancing King Lear*”, p. 132.



Se eu me tivesse lembrado a tempo de um subtítulo para este ensaio, teria sido algo como “Adaptando e não adaptando *Rei Lear* para o cinema”. Ou talvez algo como “Quando é que uma adaptação de *Rei Lear* não é uma adaptação de *Rei Lear*”. Mas cada um destes subtítulos é provavelmente tão misterioso quanto a minha primeira tentativa de obter um título. O que o título do meu ensaio certamente ecoa — sem que isso tivesse sido planeado — é um comentário do próprio Lear no início da peça, furioso com o tratamento que recebera de Goneril e do seu criado Oswald. Ei-lo na versão do Fólho: “Há aqui alguém que me conheça? Este não é Lear / Lear caminha ou fala assim? Onde os seus olhos? / Ou o juízo lhe enfraquece ou o discernimento / Se oblitera... Ah! Acorda! Não é assim! / Quem pode dizer-me quem eu sou?” (1.4.200-4).

