

## KING LEAR: AS PALAVRAS (MALJDITAS)

«Never seek to tell thy love,  
Love that never told can be;  
For the gentle wind does move,  
Silently, invisibly»

*William Blake*

A peça *King Lear* tem sofrido diversas abordagens por parte de uma crítica que, consoante o momento histórico em que se inscreve, a lê de diferentes formas. Neste trabalho, abordarei esta peça — onde o que se diz é tão importante como o que fica por dizer, onde o acto de fala e os momentos de silêncio conduzem à desintegração interior e cósmica — como uma *tragédia da linguagem*.

Os erros devem-se à assintonia dialógica, como se a função fática estivesse desequilibrada, ameaçada por «ruídos» (o trovão, a loucura, a cegueira mental). Tudo se ganha (e perde) por falar (ou calar). É graças à profusão de palavras ocas, embora belas, que Regan e Goneril recebem cada uma metade do reino de Lear, tal como é devido à linearidade verbal que Cordelia se vê privada da sua parte e é banida pelo pai. Recusando-se a permanecer silencioso e optando antes por gritar a injustiça, Kent é expulso. É a palavra oral que faz perder Lear, tal como é a palavra escrita a responsável pela perdição de Gloucester: a resposta de Cordelia, entendida erradamente pelo primeiro, corresponde, no enredo secundário, à interpretação errada, feita por Gloucester, da carta que Edmund lhe apresenta e que ele acredita ser de Edgar. Os provérbios do Bobo, ora falados, ora cantados, funcionam como auxílio na caminhada de Lear para o (re)conhecimento, assim como as palavras de Edgar, disfarçado de Poor Tom, ora sussurradas, ora gritadas, por entre o clamor da batalha, ao ouvido de Gloucester, cego, são o único veículo que este possui para se manter em contacto com o mundo exterior. Será também a palavra o motor que conduz a uma espécie de regeneração na cena do reencontro entre Lear e Cordelia, assim como,

no final, agora gritada com força desumana, será ainda ela a expressão do sofrimento da alma de Lear. Finalmente, à semelhança de figura conclusiva da lição moral, Edgar, a quem pertence a última fala da peça, equaciona o problema da correspondência entre sentimento e linguagem.

A aproximação que proponho relativamente ao tratamento da peça é que nela encontramos quatro tipos de linguagem: a que se fala no início, em última instância, verdadeira expressão do *silêncio da linguagem*, em que a afirmação de Sartre «não falar é já falar» adquire um significado real; a *linguagem da loucura*, que atinge o seu apogeu nos momentos centrais da peça; a *linguagem* que se fala quase no final, sobretudo na cena do reencontro entre Lear e Cordelia, conotada com o *amor* numa convivência utópica; e, finalmente, num momento último da peça, aquilo a que chamaria a *linguagem do silêncio*, outro tipo de discurso que, retomando a carga trágica do desespero, conduz, irreversivelmente, ao vazio, ao nada, desta vez sem qualquer possibilidade evolutiva, sem qualquer capacidade de regeneração.

## 1. O silêncio da linguagem

«The weeping child could not be heard,  
The weeping parents wept in vain»

*William Blake*

A tragédia da linguagem começa a ter sentido, quando se pretende fazer entrecruzar o discurso político com o discurso amoroso. O erro básico que despoletará toda a tragédia jaz precisamente no momento em que o privado se imiscui no público. O que Lear exige a Cordelia na cena da divisão do reino revela-se impossível de cumprir: é que o ritual de que ela se reveste (o aspecto de pompa, de cerimónia) é respeitado por Cordelia na sua resposta «I love your Majesty / According to my bond, no more nor less», resposta que, porque convencional, se integra perfeitamente no contexto de que Lear se rodeia \ Movendo-se num universo de pensamento feudal de

---

<sup>1</sup> Para Lawrence Danson, por exemplo, as respostas de Regan e Goneril não contêm essa carga de ritual, afastando-se da estrutura exigida por Lear (*Tragic Alphabet, Shakespeare's Drama of Language* [New Haven and London: Yale University Press, 1974], pp. 165-6). Wolfgang Clemen por sua vez defende

*KING LEAR: AS PALAVRAS (MAL)DITAS*

direitos e deveres, Cordelia não consegue responder satisfatoriamente às exigências absolutistas de Lear. A linguagem de Cordelia integra-se num pensamento medieval, que tem como base uma organização feudal, ao passo que a linguagem de Lear aponta já para um pensamento renascentista, que se enraíza no mercantilismo.

A resposta que Lear deseja não tem nada a ver com o ritual, o público, o político, mas com o privado, o pessoal, o único. É talvez esse o seu maior erro. É que o poder, representado por Lear, enquanto rei, não pode abandonar o discurso do político, não pode ser privado. E é exactamente isso que Cordelia não consegue fazer: oferecer uma resposta pessoal num contexto político.

«What shall Cordelia speak? Love and be silent» (I, 1: 61-2)

«Then poor Cordelia!

And yet not so, since I am sure

My love's more ponderous than my tongue» (I, 1: 175-7).

Cordelia confessa aqui a sua incapacidade para se expressar em termos de amor <sup>2</sup>. Mas o pedido de Lear tinha sido claro: é exactamente por palavras que ele deseja saber-se amado. E, na linguagem de Cordelia, o erro assume-se.

«What can you say

To draw a third more opulent than your sisters? Speak.

*Cordelia*. Nothing, my lord. *Lear*. Nothing? *Cordelia*.

Nothing.

*Lear*. Nothing will come out of nothing. Speak again»

(I, 1: 84-9)

---

que o diálogo que Lear mantém com as filhas, na cena da divisão do reino, não é, na realidade, um verdadeiro diálogo, visto Lear ter estabelecido, «a priori», as respostas que irá receber. As suas falas adquirem, pois, um carácter monológico (*The Development of Shakespeare's Imagery*) [London: Methuen & Co. Ltd., 1951].

<sup>2</sup> Segundo Roy Battenhouse, Cordelia procura auto-justificação, estando a sua rectidão eivada da auto-interesse. De que outra forma, pergunta Battenhouse, se pode explicar o facto de que, mais tarde, ela consiga gritar o nome do pai (IV, 3: 26-7) e agora não consiga sequer fazer subir o coração aos lábios? (*Shakespearean Tragedy, Its Art And Its Christian Premises*) [Indiana: Indiana University Press, 1968], p. 279.

Preparou-se o caminho para a resposta de Cordelia, este «nothing» repetido, despojado na sua simplicidade e, contudo, tão rico de sentidos, confirmação da necessidade do silêncio do seu amor. O aviso tinha-nos surgido: «Love and be silent». Contudo, na realidade, nem Cordelia ficou silenciosa, nem o seu «nothing» é expressão de vazio. Na redundância de ser definido como nada, significa já alguma coisa. A máxima «amar e permanecer silenciosa» transforma-se, assim, numa previsão irónica do seu destino trágico.

Por outro lado, as respostas de Regan e Goneril, quando comparadas à sobriedade das respostas de Cordelia, que não fogem ao lugar comum e onde a linguagem é pensada como dispensável, quando o que está em jogo é o amor, surgem-nos intoxicantes de palavras belas e expressões metafóricas, onde o vocábulo «love», de tanto ser repetido, acaba por ser esvaziado do seu verdadeiro sentido e, em última instância, significar nada.

Será Cordelia quem, no momento de despedida às irmãs, as irá definir, atribuindo-lhes uma carga de riqueza semelhante àquela com que elas ornamentaram as suas respostas ao pai. O que se disse sobre o preciosismo verbal de Regan e Goneril encontra-se resumido por Cordelia, quando, ao dizer-lhes adeus, lhes chama «The Jewels of our father» (I, 1: 266), o que acentua a carga de mentira presente nas respostas das irmãs e contrasta singularmente com os elementos que servirão mais tarde (Acto IV, Cena 3) para caracterizar os olhos de Cordelia—«pearls e «diamonds». É que, quer as pérolas, quer os diamantes, surgem da natureza em estado puro, enquanto a jóia é um produto humano, (artificial), um composto de pedras e metais preciosos e, portanto, já não espontâneo, porque afastado do natural. Na ambivalência da metáfora, que possui o sentido de «preferidas», mas, no contexto, evoca também claramente o rebuscamento das falas das filhas mais velhas do rei, encontramos, com «jewels», uma definição correcta da sua natureza, que Lear não conseguiu discernir.

Arrastada pela indignação que lhe provocaram as palavras de Regan e Goneril, Cordelia responde a Lear de uma forma onde a verdade e a ironia se encontram indissociadas:

«Unhappy that I am, I cannot heave  
My heart into my mouth. I love your Majesty  
According to my bond, no more nor less» (I, 1: 83-5).

encontra-se patente na continuação da sua resposta:

«Good, my lord,  
You have begot me, bred me, loved me. I  
Return those duties back as are right fit,

Why have my sisters husbands, if they say  
They love you all?» (I, 1: 94-6; 97-9).

Nesta fala de Cordelia, surge-nos a ideia de exacta retribuição do amor. Porém, e neste momento da peça, esta ideia, que expressa bem o pensamento feudal de Cordelia, não tem nada a ver com o calculismo com que Lear propôs o torneio de amor, nem com as respostas de Regan e Goneril, a quem Cordelia critica, ao estabelecê-las como termo de comparação. Quer as respostas das irmãs, quer o que Lear lhe propôs, parece a Cordelia fugir às leis da normalidade. Daí a sua resposta que, sendo talvez expressão de orgulho e indiferença, é-o, sobretudo, de verdade, surgindo como a única conclusão lógica, possível e natural, num universo tão afastado da lógica, onde os valores se encontram invertidos e desviados do seu curso normal<sup>3</sup>.

Lear movimenta-se num universo de absolutos, de certezas. A única contingência que nos surge na sua figura, nesta Cena, é a convicção de que o sentimento é proporcional aos bens materiais. A função de Cordelia é demonstrar-lhe que o amor é a única verdade

---

<sup>3</sup> Cf. a leitura diferente proposta por Battenhouse, *op. cit.*. Para Battenhouse, a resposta de Cordelia cai num raciocínio meramente legalista, tal como a sua afirmação de que o marido que a tomar levará também consigo metade do amor que ela dedica ao pai (I, 1: 99-103) não passa de uma fórmula matemática, semelhante à proposta de Lear de dividir o reino. Neste sentido, o «nothing» de Cordelia é, ironicamente, nada, porque se apresenta deficiente como resposta. O amor dividido resume virtualmente a tragédia. E Battenhouse acrescenta, referindo-se ao momento em que Lear exige das filhas provas de amor e à atitude de Cordelia: «She is viewing her father only as a demanding creditor, not as fellow man who, having fallen among thieves, needs compassion».

absoluta que não admite medida nem condição<sup>4</sup>; neste sentido, o seu «no more nor less» e a sua referência à divisão do amor surgem como tentativas de desmistificação das palavras de Regan e Goneril, pretendendo ser sinónimo de equilíbrio e sobriedade. Mas o objectivo não é atingido. A chave estará contida na resposta de Cordelia a Lear, que funciona, parece-me, como resumo de todas as suas falas. Quando Lear lhe pergunta, indignado e ferido

«So young and so untender?» (I, 1: 105),

surge a resposta

«So young, my lord, and true» (I, 1: 106).

Note-se a ausência de sintonia entre a forma e o conteúdo nas duas falas: se elas obedecem à mesma estrutura formal<sup>5</sup>, a temática inerente desmente por completo esse equilíbrio, o que reforça a ideia de incompreensão verbal. Ao «untender» de Lear, que tem sobretudo a ver com o poder de lisonja expresso nas palavras de Regan e Goneril, contrapõe-se o «true» de Cordelia, o qual, até na sua qualidade de adjetivo monossilábico, se defronta com o seu oponente, muito mais longo. Esta palavra com que Cordelia se auto-caracteriza, é expressão de completo despojamento. A juventude liga-se, agora, à verdade. E Cordelia, que pretende ser verdadeira na sua contenção de palavras, assume-se duplamente sincera, na redundância de se definir.

---

<sup>4</sup> Num ensaio intitulado «Command, Question and Assertion in *King Lear*», centrando-se na problemática da sintaxe e sua adequação a *King Lear*, Madeleine Duran tenta provar que os padrões sintácticos de «ordem, questão e afirmação» foram estabelecidos na cena da divisão do reino, variando e desenvolvendo-se à medida que a peça progride, e adequando-se ao universo de absolutos dos contos de fadas. Duran realça ainda a escassez de frases condicionais nas falas de Lear, precisamente porque o mundo do rei é um mundo de absolutos, de certezas, não de contingências (*Shakespeare's Dramatic Art* [Chicago: University of Chicago Press, 1973], pp. 53-78).

<sup>5</sup> Ressalte-se a inserção da expressão «my lord», que irá fornecer à resposta de Cordelia a mesma cadência rítmica que existe na pergunta de Lear.

*KING LEAR: AS PALAVRAS (MAL)DITAS* À resposta de

Cordelia, segue-se a condenação de Lear: «Here I disclaim

ali my paternal care» (I, 1: 112).

Ao dividir o reino, Lear negara o que era social e politivamente impossível negar — o seu estatuto e poder de rei; agora, na invocação das forças naturais (que se irá tornar uma constante da sua linguagem da loucura), ao negar o que é social e biologicamente impossível negar — a paternidade—, Lear acrescenta um novo elemento à sua tragédia, que se iniciara já pela linguagem.

A Kent, que intercede por Cordelia, Lear responde:

«The bow is bent and drawn; make from the shaft»  
(I, 1: 142).

Sem o saber, é a sua própria situação que Lear prevê, nesta fala. Tendo abdicado da coroa em favor das filhas, Lear cedeu também a sua posição na estrutura moral e social do reino; só lhe resta agora esperar as consequências que, inevitavelmente, atingirão o alvo<sup>6</sup>. A própria linguagem de Kent no seu diálogo com Lear, nesta Cena, sofre uma evolução que marca a tensão dramática que começa a adensar-se em torno das personagens: inicialmente dirigindo-se a Lear chamando-lhe «my liege», depois «Royal Lear», atinge o momento máximo, quando, despojando-o simbolicamente do estatuto de rei, lhe diz:

«Be Kent unmannerly  
When Lear is mad. What woukTst thou do, old man?»  
(I, 1: 144-5).

Após ter sido quebrado por Cordelia o compromisso social da linguagem, todos se deixaram enredar nele.

É essa a tragédia da linguagem. A desintegração social, inevitável a partir do momento em que Lear anunciara o «darker purpose»

---

<sup>6</sup> A propósito deste passo, Wolfgang Clemen escreve: «At this moment, without being aware of it, [Lear] has delivered himself up to his coming fate. *Nothing can now recall the arrow*». (*Op. cit.*, p. 140. Sublinhado meu).

(a abdicação), instalou-se definitivamente. O arco foi esticado; a seta foi lançada e o alvo atingido. Também irreversível, a desintegração linguística (e, com ela, a tragédia) passou a dominar o universo da peça.

## 2. A linguagem da loucura

«Life ... is a tale told by an idiot,  
full of sound and fury, Signifying  
nothing»

*Macbeth* (V, 3)

A linguagem da loucura em Lear caracteriza-se por um desfazamento do discurso em que, frequentemente, o significante se revela mais importante que o significado <sup>7</sup>. Neste percurso, marcado pelo sofrimento, Lear irá ser acompanhado pelas figuras de Kent — disfarçado de Caius — e, também, a um outro nível, por Gloucester e Edgar — este disfarçado de Poor Tom. É, de resto, possível articular a linguagem da loucura com o motivo do disfarce, tão importante na peça. Mas não me irei ocupar deste ponto aqui. Citarei apenas o caso do Bobo — símbolo máximo do próprio motivo do disfarce. Com os seus enigmas verbais, as suas falas plenas de paradoxo e verdade, muitas vezes cruéis na crítica amarga de que se revestem, o Bobo vai ser uma figura, tanto enigmático quanto necessária, do ponto de vista simbólico. Sendo «fool», é, ironicamente, o único que, neste universo invertido, paradigmaticamente o bom senso.

A linguagem da loucura surge como resultado de um discurso tirano e absolutista, no qual o desejo impera e a verdadeira razão se encontra ausente. Deparamos com a progressiva tomada de consciência, por parte de Lear, de um estado de loucura que se avizinha e irá culminar na cena da tempestade, a qual funciona como coro da sua tragédia, ou, se quisermos, elemento também interveniente no discurso. Assim, a tempestade física começa a fazer-se ouvir, aproximando-se, da mesma forma que a tempestade mental. Assistimos, no II Acto, Cena 4, à justaposição (coincidência) dos momentos de

---

<sup>7</sup> Note-se a frequência com que nos surgem, repetidas, determinadas palavras, geralmente curtas e sonoras.



*KING LEAR: AS PALAVRAS (MAL)DITAS*

caos: a crueldade das filhas, expressa por palavras, a própria fala de Lear e o ruído da tempestade que se avizinha:

«*Goneril*. What need you five and twenty?  
*Regan*. ... What need one?  
*Lear*. ... You think HI weep.  
No, HI not weep.  
I have fuU cause of weeping /*storm heard approaching*/  
but this heart  
Shall break into a hundred thousand flaws Or  
ere HI weep. O Fool I shall go mad»  
(II, 4: 257-82).

Finalmente, no Acto III, Cena 2, vamos encontrar Lear definitivamente louco, a própria cabeça descoberta, perdido num cenário também despojado — a charneca—, invocando as forças naturais, convocando a fúria dos elementos, ele também parte da tempestade que à sua volta se desencadeia. A loucura e o que se diz nela é, sobretudo, a continuação distorcida de um discurso absolutista; o patético e a autoridade desprendem-se da figura de Lear, mesmo dizendo-se fraco, mesmo sabendo-se louco. Tendo-se afastado do humano, é agora unicamente com as forças naturais que ele consegue estabelecer uma espécie de diálogo:

«Blow, winds, and crack your cheeks!  
rage, blow!  
let fall  
Your horrible pleasure.. Here I stand your slave, A  
poor, infirm, weak and despised old man»  
(III, 2: 1-2; 16-8).

«I will be the pattern of ali patience; I  
will say nothing» (III, 2: 37-38),

anuncia Lear, conotando o «nada», que tinha tão acerbamente criticado a Cordelia, com paciência, prenúncio de humildade. Será o Bobo quem, duas cenas depois, irá reforçar, demonstrando por palavras, a condição trágica a que as personagens são arrastadas:

«This cold night will turn us ali to fools and  
madmen» (III, 4: 77-8).

Com réplica à asserção do Bobo, as falas seguintes, que pertencem a Lear e Edgar atestam a inexistência de um verdadeiro diálogo; cada um dos intervenientes, centrando-se no seu próprio discurso, acaba por cair no monólogo, que ajuda a criar uma atmosfera de absurdo. Como uma constante, o ruído da tempestade faz-se regularmente sentir, aspecto demonstrado através da repetida indicação cénica «*storm stilh*. Reforçando este estado de coisas, entra Gloucester, que, tendo-se decidido a auxiliar Lear e introduzindo-se tacitamente na linguagem deste e dos seus companheiros, decide também o seu destino futuro — a cegueira.

«Tis the time's plague when madmen  
lead the blind» (IV, 1: 46-7),

observa Gloucester. Se, em termos de presente, esta afirmação funciona explicitamente como referência à sua própria situação, ela pode também ser pensada como antevisão do momento em que ele e Lear se encontram, na qualidade de cego e louco<sup>8</sup>. Nessa Cena (IV, 6), Lear surge coroado de flores (elementos grotesco, já que pretende funcionar como símbolo falhado de realeza) e afirmando-se rei:

«No, they cannot touch me for coining. I am the  
King himself

*/touching his crown/ Ay, every inch a king»*  
(IV, 6: 83-4; 107).

Recordemos que, ainda nesta Cena, Lear se dirigira a Gloucester nos seguintes termos:

«I remember thine eyes well enough. Dost thou  
squiniy at me?  
Do thy worst, blind Cupid. PU not love»  
(IV, 6: 136-7).

---

<sup>8</sup> A um outro nível, parece-me ser possível, a partir dos binómios Loucura/Razão, Cegueira/Visão, estabelecer um paralelismo entre as personagens. Teríamos, assim, como personagens detentoras de Razão e Visão, Cordelia, Kent, Edgar, o Bobo e Albany, podendo Goneril, Regan, Edmund, Cornwall e Oswald ser definidos como «loucos» e «cegos» para o amor, a compaixão e o conhecimento. Neste contexto, Lear e Gloucester são personagens essencialmente dinâmicas, que caminham progressivamente, num movimento doloroso, mas positivo, da Loucura para a Razão e da Cegueira para a Visão.

Para além da implícita relação entre razão («remember») e visão («eyes»), acho importante destacar desta fala de Lear a frase final «Fll not love», porquanto ela nos vai conduzir ao terceiro momento de que se reveste o seu discurso — a linguagem do amor.

### 3. A linguagem do amor

«Se eu pudesse iluminar por dentro as palavras de todos os dias para te dizer, com a simplicidade do bater do coração, que afinal ao pé de ti apenas sinto as mãos mais frias e esta ternura dos olhos que se dão».

*/l. Gomes Ferreira*

A linguagem do amor marca uma nova etapa na progressão trágica de Lear e das outras personagens, na medida em que parece evocar um mundo de comunhão e harmonia. É que se assistimos, através do reencontro entre Lear e Cordelia, ao restabelecimento de uma ordem, o que é certo é que essa ordem é só aparente, porque acaba por se revelar como nada.

Na Cena 4 do Acto III, referindo-se a Cordelia, Kent pergunta a um Fidalgo: «Made she no verbal question?» (IV, 3: 25). Interessa reter este passo para compreendermos a peça como tragédia da linguagem, sobretudo se atendermos à contenção expressiva de Cordelia nas réplicas oferecidas a Lear, no início, e as compararmos com o que o Fidalgo responde a Kent:

«Faith, once or twice, she heaved the name  
of 'father'  
Pantingly forth, as if it pressed her heart»  
(IV, 3: 25-7).

Na cena de divisão do reino, Cordelia confessara ao pai: «I cannot heave my heart into my mouth»; repare-se que agora, na descrição do Fidalgo, vão ser retomados dois elementos que eram palavras-chave na resposta de Cordelia a Lear: «heave» e «heart». Cordelia não encontra, nesta altura, qualquer dificuldade em extravasar os sentimentos por palavras e de forma bem audível, precisamente porque na ausência do objecto amado. É importante reter que, só neste

momento, Cordelia se afirma capaz de falar e não pôde (ou não quis) fazê-lo no início, quando havia ainda tempo de evitar a tragédia.

No encontro entre Lear e Cordelia, o ambiente é pacificador, calmo e ordenado, por oposição à desordem, ao tumulto, à tempestade humana e natural que dominara os actos centrais: a música suave faz agora parte dos mecanismos cénicos e Lear é trazido para cena adormecido, «carried by servants, clad in his royal robes», de acordo com o seu estatuto, que lhe é restituído pela filha banida.

A dificuldade da comunicação continua a fazer parte da figura de Cordelia. Confrontada com a presença física de Lear e a sua realidade enquanto possível interlocutor, quando o vê acordar, pede ao Médico: «Speak to him»; ironicamente, a resposta deste é a seguinte: «Madam, do you; 'tis fittest» (IV, 7: 43).

Assim, falando de amor, perdoando e abençoando por palavras, se vai construindo o diálogo entre Lear e Cordelia. A indicação cénica da entrada de Lear encontra o seu equivalente em termos verbais nas palavras com que Cordelia abre a sua fala:

«How does my royal lord? How fares  
your Majesty?» (IV, 7: 44).

Já não, como no início, inserida num contexto político, mas no campo do privado, Cordelia continua a falar uma linguagem de pensamento feudal, que, de resto, nunca abandonará; e o estatuto irónico da cena eleva-se, sobretudo se pensarmos que o «royal lod», que a «majesty» a quem ela se dirige já não é um senhor real e muito menos tem o direito de possuir o estatuto de majestade, porque abdicou dele. Uma possível conclusão que podemos extrair da atitude de Cordelia, neste momento, é que, para ela, o público e o privado não podem separar-se. Não será lícito inferir, nesta altura da peça, que é Cordelia a verdadeira absolutista da linguagem, porquanto, no seu discurso, significante e significado se adequam exactamente?

Quando Cordelia ajoelha e pede ao pai que a abençoe, demonstrando, por gestos e palavras, a sua convicção de súbdito, porque filha, em relação a Lear, mantendo-se num discurso de teor implicitamente legalista, a resposta de Lear surge completamente desfasada, como se a sua linguagem possuísse e utilizasse um código diferente daquele que possui a linguagem de Cordelia. Tudo se preparou para a Cena 3 do último Acto e para o diálogo que pai e filha mantêm antes de serem levados para a prisão. À pergunta de Cordelia «Shall

*KING LEAR: AS PALAVRAS (MAL)DITAS*

we not see these daughters and these sistears?» (V, 3: 7), Lear responde:

«No, no, no, no. Come, lefs away to prison.  
We two alone will sing like birds i'th'cage.  
When thou dos ask me blessing, Fll kneel down  
And ask of thee forgiveness. So we'U live  
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh  
At gilded butterflies ...  
And take upon's the mystery of things,  
As if we were God's spies» (V, 3: 8-17).

A linguagem de Lear sofreu, aparentemente, uma transformação radical. As imagens de natureza repulsiva cederam lugar a outras de natureza delicada reflectindo uma nova imagética. O cárcere funciona, assim, não como sinónimo de opressão, mas de libertação, porque só nele é possível viver em total intimidade. A musicalidade e gentileza que parecem desprender-se desta nova linguagem estão bem de acordo com essa ideia de intimidade e alegria suave, expressa na enumeração de prazeres gratificantes, porque simples e elementares. As próprias palavras são curtas e musicais e até mesmo o aspecto sintáctico se apoia num fluir natural, revelando-se a copulativa indispensável para servir a ideia de harmonia. Aparentemente, contudo, já que o clima dialogico real continua perturbado. Se o cárcere, para Lear, funciona como símbolo de liberdade, que permite a intimidade e a efabulação, para Cordelia, ele tem o significado real de opressão<sup>9</sup>. A ordem e a harmonia que presidem a este diálogo não passam de um interlúdio de uma possível convivência utópica. Se, na linguagem da loucura, o elemento perturbador da mensagem era, principalmente, o receptor, aqui, o que está sobretudo em causa é o problema do referente como desestabilizador da comunicação.

---

<sup>9</sup> É curioso pensar como, na fala de Lear, aquilo a que chamei «enumeração de prazeres simples e elementares» sofre um crescendo semântico, que culmina com os versos «And take upon's the mystery of things/As if we were God's spies», os quais são expressão de um quase fervor místico, na ideia que estabelecem de ligação com o divino. Confesso-me tentada a definir este momento como uma espécie de discurso balélico, com os naturais envios bíblicos de «hybris» (cf. paralelismo entre a construção da torre que se eleva e a gradação de imagens na fala de Lear) e castigo (confusão das linguagens, conducente à incomunicabilidade).

A fala de Lear, que compreende dois momentos, um primeiro de resposta (em que a negativa nos surge repetida quatro vezes) e um segundo de convite, prova, em última instância, a impossibilidade de comunicação, prevendo, também, a tragédia.

À preocupação política demonstrada por Cordelia (que, na realidade é expressão de uma situação artificial, utópica, porque, de facto, o público desapareceu), Lear responde com uma total indiferença, um desrespeito total pelo estatuto que a filha continua a teimar conferir-lhe. O próprio termo «away» atesta a ideia de alheamento e fuga ao real, a que Lear, egoisticamente, deseja associar Cordelia. Absurdamente ansioso por ir para a prisão, Lear desenvolve uma fala que comporta uma sensação de anormalidade e desvio a todos os níveis (humano, social e amoroso). Esquecendo que Cordelia deixou, por ele, um país onde reinava, o único desejo de Lear é que «sozinhos, possam cantar como pássaros numa gaiola». Só se consegue estabelecer uma espécie de diálogo num universo utópico, porque alheado no espaço e no tempo, porque afastado do social — e também do natural. É que o discurso de Lear é um discurso de amante, não um discurso de pai — e, muito menos, de rei.

Uma vez mais, surge-nos a questão da relação entre o público e o privado. É o poder que impera, no público; o amor é do domínio do privado. Se o amor é necessário para a gestão do privado, como se verifica agora, tudo está perdido e só resta esperar a catástrofe. Daí que este terceiro momento não passe de um mito de comunicação e comunicabilidade, porque o universo niílista em que se insere lhe denuncia a harmonia, estabelecida, momentaneamente, como vazio, como nada, conducente a uma linguagem de silêncio.

#### 4. À linguagem do silêncio

«Agora só falta amordaçar, o resto, o  
vento, os pássaros, as fontes, os vulcões, o  
fogo, as maçãs, os oboés, os tufões, a  
desordem do sonho»

*/ J. Gomes Ferreira*

No último Acto, na última Cena, Lear entra, com Cordelia morta nos braços. E a linguagem readquire o tom dos momentos centrais de loucura e raiva. Ressurge a violência nas palavras. A voz

de Lear assume novamente o tom de comando a que tínhamos sido habituados no início, quando invectivara Kent e Cordelia. Mas Lear há muito que não é rei e a irreversibilidade da sua abdicação prova-se uma vez mais pelo ressurgimento da linguagem da loucura.

O terrível grito semi-humano «Howl!», imediatamente seguido da exclamativa «O, you are men of stones!», articula-se com a certeza da morte de Cordelia: «She's gone for ever. She's dead as earth»<sup>10</sup>. Sem qualquer transição, porém, e realçando a imagem da loucura, surge-nos a esperança na voz de Lear no seu pedido do espelho, na sua crença de que a pena se move, indício de vida em Cordelia<sup>11</sup>. O espelho devolve uma imagem — reverso do real. E o real é o horror de Cordelia morta, tal como o mundo em que esse horror tem lugar se transformou num universo invertido, porque as relações familiares e sociais foram definitivamente truncadas.

Progressivamente, marcada pelo desfasamento do discurso, a loucura reinstalou-se e, com ela, o vazio e o silêncio.



A definição de *King Lear* como tragédia da linguagem adquire um significado real nesta cena, que funciona como conclusão. Como se viu, tudo se perdeu por falar (ou não falar); a relação de Lear e Cordelia foi particularmente marcada por este aspecto. E Lear reconhece-o, quando pergunta à filha, morta: «What is it thou say'st» (V, 3: 272). A frase interrogativa lembra-nos imediatamente a ordem por ele dada a Cordelia, na cena da divisão do reino: «Speak!». Do imperativo, que recebera uma resposta insatisfatória, passa-se à pergunta, que tem, como única resposta, o silêncio — agora irreversível,

---

<sup>10</sup> Em IV, 4, Cordelia tinha caracterizado o pai da seguinte forma: «As mad as the vexed sea». É flagrante a analogia entre os elementos com parados e as ideias que eles expressam — loucura e morte.

<sup>11</sup> Roy Battenhouse, *op. cit.*, defende que a emoção de Lear circula entre o desespero e a esperança, à medida que diferentes estádios se vão nele desenrolando: a utilização progressiva do espelho, da pena, do ouvido e da visão funciona como símbolo de esperança. Battenhouse defende ainda que existe uma espécie de espiral na própria gramática do sofrimento de Lear.

porque Cordelia está morta. Sem qualquer transição, do pseudo-diálogo, Lear passa ao monólogo e recorda Cordelia:

«Her voice was ever soft,  
Gentle and low, an excellent thing in woman»  
(V, 3: 272-3).

Evocando desta forma carinhosa a voz de Cordelia, Lear evoca também a sua escassez de palavras; e a acusação implícita surge: a linguagem contida de Cordelia foi também responsável pela tragédia.

«Thoult come no more, Never,  
never, never, never, never! Pray you, undo  
this button. Thank you, sir. Do you see this?  
Look — her lips! Look there, look there!»  
(V, 3: 307-11).

São estas as últimas palavras de Lear. Imaginamos a dor desumana expressa pelo termo «never», como se a própria palavra, de tanto ser repetida como uma litania, pudesse anular a ação do objecto a que se reporta. A mesma ideia está contida no pedido «undo this button», possível imagem do apagar (desfazer) o pesadelo que é a morte de Cordelia. Que pretende Lear transmitir, quando sussura «Look there, look there»? Que experiência deseja o rei partilhar com os seus companheiros de infortúnio (e o público)? Ou será que, pelo contrário, tudo o resto se apagou, as figuras que o rodeiam desapareceram e que, agora, sozinho no palco da vida, murmura para si próprio palavras que se referem a algo que só ele consegue ver? A peça termina com as falas de Kent e Edgar, as quais provam ter sido a linguagem o agente conducente à tragédia. À proposta feita por Albany de ser co-responsável pelo governo do reino, Kent replica:

«I have a journey, sir, shortly to go: My  
master calls me; I must not say no»  
(V, 3: 321-2).

Para além da controvérsia que desperta o termo «journey», que tanto pode possuir um sentido literal como um sentido metafórico, não nos pode passar despercebida a presença, já no segundo verso, de duas



formas verbais relativas ao acto de fala: «calls» e «say». O paralelismo com a atitude de Cordelia, nos já citados versos 25-7 de IV, 3, é flagrante. Tal como ela, que só conseguira gritar o nome do pai, estando ele ausente, também só agora, que Lear está morto, Kent se dispõe, publicamente, a segui-lo e consegue ouvir o que ele tem para dizer. Só quando o «outro» não se afirma (não se impõe) enquanto possível interlocutor, só nessa situação se consegue obedecer, se consegue, paradoxalmente, dialogar.

Finalmente, a última fala da peça é de Edgar e funciona, em parte, como um conselho (lição moral):

«The weight of this sad time we must obey; Speak  
what we feel, not what we ought to say. The oldest  
hath borne most: we that are young, Shall never  
see so much, nor live so long»

(V, 3: 323-6).

Numa perspectiva optimista, o facto de esta última fala pertencer a Edgar pode fazer-nos pensar, dada a juventude desta personagem, na possibilidade de redenção. A esperança, o futuro (melhor, mais aberto) estariam assim concentrados nesta figura jovem, caridosa (e verdadeira). Porém, até que ponto poderemos falar de inocência, em Edgar? Se ela existiu, no início, foi, tal como em Cordelia, rechaçada por duras experiências: Edgar encontrou-se banido e perseguido pelo pai, viu-o sem vista e abandonado, privou com a maldade e os seus efeitos, acompanhou de perto a cegueira e a loucura. Num espaço de tempo extremamente curto, viu-se obrigado a sobreviver, a mentir, a disfarçar-se, a lutar pelos seus direitos. Foi-lhe imposta uma visão amarga da existência. Como é, pois, possível que tal figura possa ser inocente, ou simbolizar a esperança?

Na sua condensação, linearidade e transparência, que contrastam com a linguagem opaca, com as palavras oblíquas que dominaram o resto da peça, esta fala de Edgar permite abranger uma série de questões.

Abandonou-se totalmente o discurso metafórico, tal como deixou de se conseguir oferecer um sentido preciso e completo aos acontecimentos. Aquilo que significa tragédia imensa é eufemisticamente definido como «sad time». Depois, com o segundo verso «Speak what we feel, not what we ought to say», somos imediatamente

transportados para o início da peça, quando Cordelia dissera ao pai: «I cannot heave / My heart into my mouth». Como se pode entender a máxima proposta por Edgar, se Regan e Goneril disseram o que sentiam, daí redundando, igualmente, a sua tragédia?

A única conclusão possível, o único «ensinamento» que podemos extrair da fala de Edgar é que nada se aprendeu, é que os erros dos velhos não serviram como exemplo positivo aos novos caminhos dos jovens, é que não há saídas possíveis, já que nem se consegue oferecer um sentido ao processo trágico.

As palavras de Edgar só podem ser pensadas como exemplo do ponto extremo a que chegou, pela linguagem, a tragédia. Plenas de tristeza, elas falam-nos de um futuro antecipadamente traumatizado pelo desespero do presente, marcado pela incompreensão ou maldade do passado, falam-nos de um tempo de dor e de luto, em que a juventude, longe da espontaneidade, se encontra atormentada pelo desespero, coagida pela obediência ao peso de um tempo amargo e duro.

As palavras de Edgar falam, em suma, não da possibilidade de redenção, mas da ausência dela, não do diálogo mas do silêncio.

*Ana Luísa Ribeiro Barata do Amaral*