

O REI LEAR ENTRE A INGLATERRA JACOBINA E A RESTAURAÇÃO

DR. LEONARDO BÉRENGER

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
(leoberenger@yahoo.com.br)

RESUMO: Entendendo-se a tragédia shakespeariana como “uma interação de extraordinária abertura entre ordem social e desintegração social” (WILLIAMS, 2000), o artigo tem por objetivo analisar relações tópicas que *O Rei Lear* e a adaptação da tragédia por Nahum Tate estabelecem com seus contextos políticos. Escrito no início da era Stuart, *O Rei Lear* é uma peça marcada pela turbulenta relação política estabelecida entre Jaime I e o Parlamento constituído por uma ideologia constitucionalista. *The History of King Lear*, de Nahum Tate, não se furta a ser igualmente compreendida como uma obra teatral em grande parte referida ao momento de sua produção, marcado pela Crise de Exclusão de Jaime II e pelo ganho de poder do Parlamento.

Palavras-chave: *O Rei Lear*. Nahum Tate. Adaptação.

Artigo recebido em: 15 set. 2019.
Aceito em: 10 out. 2019.

KING LEAR BETWEEN JACOBAN AND RESTORATION ENGLAND

ABSTRACT: Understanding Shakespearean tragedy as "an interplay of extraordinary openness between social order and social disintegration" (WILLIAMS, 2000), the article aims to analyze topical relationships that *King Lear* and the adaptation of the tragedy by Nahum Tate establish with their political contexts. Written at the beginning of the Stuart Age, *King Lear* is a play marked by the turbulent political relationship established between James I and a Parliament constituted by a constitutionalist ideology. Nahum Tate's *The History of King Lear* does not shy away from being equally understood as a theatrical play largely referred to the moment of its production, marked by Jaime II's Crisis of Exclusion and the power gain of the Parliament.

Keywords: *King Lear*. Nahum Tate. Adaptation.

INTRODUÇÃO

William Shakespeare (1564-1616), o mais renomado escritor da língua inglesa, expressou o seu talento em diferentes gêneros e formas literárias. Autor de poemas, sonetos e peças, é, no entanto, a sua obra dramática a que mais tem sido objeto de interesse e discussões por parte de críticos especializados e do público em geral. Como dramaturgo, Shakespeare também circulou por vários gêneros, legando-nos comédias, peças históricas, romances e tragédias.

Muito embora possamos perceber que, desde a primeira divisão de sua obra dramática em gêneros (aquela apresentada na primeira edição de suas obras completas – o *Fólio*, de 1623), Shakespeare tenha produzido mais comédias do que tragédias, sua fama como comediógrafo jamais suplantou o impacto que suas tragédias vêm causando em seu público leitor e teatral nesses mais de quatro séculos de difusão de sua obra. Além disso, são as suas tragédias mais tardias, talvez pela maturidade poética alcançada pelo autor, as que mais têm sido caras ao gosto do público e da crítica, sendo, inclusive, chamadas de “as quatro grandes tragédias”, expressão cunhada pelo professor A. C. Bradley (1851-1935), em sua obra fundamental *A tragédia*

shakespeariana (1904), em que o crítico inglês analisa as peças *Hamlet* (1600-1), *Otelo* (1603-4), *O Rei Lear* (1605-6) e *Macbeth* (1606)¹.

Considerada por muitos como a obra-prima definitiva de Shakespeare, *O Rei Lear* tem sua apresentação pela companhia *The King's Men*, da qual Shakespeare era acionista e dramaturgo residente, documentada na corte do Rei Jaime I a 26 de dezembro de 1606. Como de hábito, Shakespeare, que dentre outros talentos desenvolveu enormemente o de adaptador, não é original na criação do enredo da peça. A personagem de Lear já figurava em obras muito anteriores à tragédia do bardo, remontando ao século XII e à obra de Geoffrey de Monmouth (1100 – 1155), que conta a história de Lear como sendo parte da história da Inglaterra. O historiador Raphael Holinshed (1529-1580) também escreve sobre o rei bretão em sua obra *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1577), bem como Edmund Spenser (1552-1599) em seu poema épico *The Faerie Queene* (1596). Dramaticamente a figura de Lear aparece em outras fontes usadas por Shakespeare, como na peça *Gorboduc* (1561), de Thomas Norton (1532-1584) e Thomas Sackville (1536-1608), a primeira tragédia senequiana inglesa, na qual toda a trama se desenrola porque um rei, ainda em vida, divide seu reino entre seus dois filhos, e na antiga peça anônima *The True Chronicle History of King Leir and His Three Daughters*, cuja republicação, em 1605, pode, de acordo com o crítico Stanley Wells, ter servido de estímulo a Shakespeare para a composição de sua tragédia (WELLS, 1997, p. 261).

Muito embora a peça conte com inúmeras fontes, o trabalho de Shakespeare é altamente original em termos de criação. A peça, hoje considerada pelo crítico norte-americano Harold Bloom “o máximo da experiência literária” (BLOOM, 1998, p. 589.), foi durante quase três séculos tida “como uma obra tão monumental quanto a Capela Sistina ou a Nona Sinfonia de Beethoven, porém impossível de ser encenada” (HELIODORA, 1998, p. 7), não só pelo desconhecimento que dramaturgos e diretores teatrais tinham da forma do teatro elisabetano e seus palcos exterior, interior e superior (muito mais plásticos que o monolítico palco italiano), como também pela discussão crítica que a obra levanta acerca da fixação de seu texto, intrinsecamente instável pela sua natureza teatral, e pelas releituras e adaptações que a tragédia recebeu, com especial relevo para o trabalho de adaptação (1681) do dramaturgo irlandês Nahum Tate (1652-1715), que deu à peça um final feliz e que dominou os palcos até o ano de 1843.

¹ As referidas datas de composição das peças foram checadas junto a *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, obra editada por Stanley Wells e Gary Taylor (2006).

Tematicamente, acreditamos que, a despeito da obra tratar de questões familiares (a relação de Lear com as filhas, e a de Gloucester com os filhos), as questões políticas levantadas em *O Rei Lear* nos impossibilitam de lê-la como uma tragédia doméstica apenas, como pode ser o caso de *Otelo*, essa sim uma tragédia que aborda questões essencialmente da esfera familiar. Os problemas de Estado presentes em *O Rei Lear* se relacionam estreitamente com inúmeras questões políticas inglesas contemporâneas ao tempo de composição da obra, articulando-se com tópicos como soberania estatal, sucessão e estabilidade monárquica e emergência de uma sociedade moderna, que se desamarrava de uma moldura ainda marcadamente feudal.

Ao analisar o que foi o fenômeno teatral inglês do Renascimento, o crítico cultural Raymond Williams entende o palco elisabetano como um lugar de confluência entre as esferas pública e privada, isto é, a ordem pública e suas questões estão presentes nas figuras individuais e particulares das personagens dramáticas, em uma acepção tanto temática, quanto linguística, pois para o crítico, “a tragédia elisabetana, particularmente a shakespeariana, admitia, como sua forma expressiva, uma interação de extraordinária abertura entre ordem social e desintegração social” (WILLIAMS, 2000, p. 155). Isto posto, e seguindo o preceito teórico de Williams, procuramos analisar ao longo deste artigo a presença das tensões coletivas, públicas, de Estado, portanto, presentes na tragédia de Shakespeare, localizando-a historicamente como uma obra situacionalmente jaimesca. É igualmente interessante buscar o mesmo tipo de compreensão da adaptação impetrada por Nahum Tate, buscando relacionar sua obra com questões tópicas da Restauração inglesa. Antes, no entanto, devido à relevância que a questão vem ganhando dentro dos estudos shakespearianos, julgamos necessário, em nome de uma maior clareza acadêmica, muito embora valha ressaltar não ser este o escopo de nosso trabalho, tratarmos, ainda que com brevidade, sobre a questão textual que *O Rei Lear* levanta na crítica contemporânea.

OS TEXTOS DE LEAR

A primeira vez em que *O Rei Lear* aparece em publicação foi em uma edição in-quarto de 1608, com o título de *The True Chronicle History of the Life and Death of King Lear*. Um texto substancialmente diferente desse vai aparecer, no entanto, na edição do *Fólio* de 1623, intitulado *The Tragedy of King Lear*. O texto de 1608 tem cerca de trezentas linhas que não aparecem no *Fólio*, incluindo o diálogo em que o Bobo implicitamente chama Lear de bobo

(4.136-51), provavelmente subtraída de edições subsequentes por algum ato de censura da parte do Rei Jaime I. Dentre inúmeras outras cenas e passagens que compõem a edição in-quarto, são igualmente exclusivas ao texto de 1608 a famosa cena em que Lear, dominado pela insanidade, julga as suas filhas (13.13-52), e a cena em que Albany protesta sobre o tratamento que as filhas dispensam ao Rei. O *Fólio* de 1623, por sua vez, traz cerca de cem linhas que lhe são exclusivas, sendo exemplo corrente deste tipo de exclusividade na crítica textual a cena em que o Bobo reporta a estranha profecia de Merlin, ao fim da segunda cena do terceiro ato da peça².

Por cerca de um século após a morte de William Shakespeare, as duas versões da peça tiveram suas existências independentes, havendo, assim, reedições da obra de 1608 e da obra de 1623, separadamente. A partir do início do século XVIII, no entanto, com a voga de edições das chamadas “obras completas” do bardo, o texto do *Fólio* começou a ser editado com enxertos das passagens que a edição in-quarto trazia e que não estavam presentes no *Fólio*, compondo-se desta maneira um texto amalgamado, fundido (*conflated text*). A teoria subjacente ao texto amalgamado encontra origens na crença de existência de um texto primeiro, do qual as duas versões teriam se originado e que, a partir da recomposição e da fusão das duas diferentes versões, poderia ser recuperado, chegando-se ao texto arquetípico.

A partir da década de 1970, porém, essa crença começa a ruir junto com a noção de que as diferentes versões de um texto seriam corrupções de um primeiro texto verdadeiramente original, este sim, nascido da pena de Shakespeare. A crítica textual shakespeariana passa então a encarar os dois textos como versões independentes e legítimas que, se não se originaram de dois *prompt-books* diferentes (WELLS, 1997, p. 264), devem ter se originado de duas versões elaboradas pelo próprio autor, a partir de correções, alterações e adições, nascidas da experiência do texto em performance, sendo ambas, portanto, legítimas e de autoria incontestes.

Assim colocado, cabe-nos informar que, ao longo deste artigo, a análise está se referindo ao texto in-quarto de 1608, conforme o trabalho de editoração dos Professores Stanley Wells e Gary Taylor, em publicação intitulada *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*.

² Cabe aqui mais uma vez ressaltar o fato de que não é nossa intenção fazer um estudo comparativo entre os dois textos. As diferenças entre as duas versões são inúmeras. Os exemplos de passagens aqui citadas são apenas para ilustrar e reforçar o cuidado que o estudioso da peça deve ter ao se debruçar sobre o texto de *O Rei Lear*.

O CONTEXTO DA PEÇA

Se as forças sociais ecoam no texto teatral, conforme postulado por Raymond Williams, julgamos necessário, antes de nos atermos à análise de topicalidades que *O Rei Lear* encerra, apresentarmos, ainda que de forma panorâmica, o cenário político-social da Inglaterra no início da dinastia Stuart.

Com a morte de Elisabete I (1533-1603), encerra-se na história da Inglaterra a dinastia Tudor, iniciando-se a era dos Stuart, que será marcada por graves conflitos religiosos, que chegam ao seu clímax com o governo republicano de Oliver Cromwell (1599-1658), durante os anos de 1649 e 1660. Jaime I, o primeiro dos monarcas Stuart, já rei na Escócia, era filho de Maria Stuart (1542-1587) e, como descendente direto de Henrique VII, tinha direitos ao trono que foram encarados como superiores aos de outros pretendentes. A subida ao trono de Jaime I permitiu, portanto, que a Escócia, pela primeira vez, ficasse ligada à Inglaterra em uma união pessoal: a figura do rei. A dinastia Stuart, entretanto, transplantada para a Inglaterra, perseguiu os ideais da realeza absolutista que eram então regra geral de todas as cortes da Europa ocidental, conforme nos informa o historiador inglês Perry Anderson (ANDERSON, 2004, p. 137), em seu trabalho *Linhagens do Estado absolutista*. Neste sentido, as relações políticas entre Jaime e o Parlamento mostraram-se desde o início bem mais problemáticas do que foram durante o reinado de Elisabete I. As necessidades financeiras do monarca eram enormes, devido às gratificações que distribuía entre os nobres de sua corte escocesa e seus luxos pessoais. O rei, desagradado em ter de lidar com um Parlamento que vetava seus gastos constantemente, optou por dissolvê-lo em inúmeros momentos de seu reinado, levantando um temperamento “crescentemente oposicionista da pequena nobreza inglesa” (ANDERSON, 2004, p. 137), fazendo com que alguns historiadores apontem, já no governo de Jaime, as causas decisivas para a revolução puritana de 1642 (ASHLEY, 2007, p. 306).

No entanto, a oposição enfrentada por Jaime I não encontra raízes apenas nos setores nobres da sociedade, mas também ecoa pelas chamadas camadas médias (ASHLEY, 2007, p. 306), mormente por motivações de cunho religioso. Embora não fosse católico, Jaime não era um protestante fervoroso. Por ser filho daquela que havia se tornado aos olhos populares uma mártir católica, Maria Stuart, sua ascensão ao trono alimentou esperanças das elites católicas de encontrarem espaço de liberdade para o seu credo. A decepção com a qual tais setores católicos tiveram que lidar fomentou a eclosão de um dos episódios mais marcantes da história moderna inglesa: a chamada Conspiração da Pólvora, que se tratou de um plano diabólico de explodir

Jaime, a família real, e todo o seu Parlamento com pólvora, enquanto estivessem reunidos em Westminster.

O líder do movimento era Robert Catesby (1572-1605), assessorado por Guy Fawkes (1570-1606), um veterano das guerras espanholas. A conspiração, porém, não atingiu seus objetivos, pois a trama chegou ao conhecimento de Robert Cecil (1563-1612), e os porões do Parlamento foram vasculhados e os explosivos retirados a tempo. Fawkes foi preso imediatamente, e houve muita agitação em Londres. Aproveitando-se da comoção popular, o rei desceu para a abertura do Parlamento e fez um discurso emocionado sobre a honra que ele teria em morrer junto aos seus leais Comuns (CHURCHILL, 2009, p. 189).

Embora tenha enfrentado tamanhas turbulências em seu reinado, o principal conflito que Jaime teve de enfrentar com o seu Parlamento foi a visão que o monarca tinha do que era o papel do governante, que se opunha a séculos de tradição política inglesa, desde a promulgação da Magna Carta, em 1215, que firmava a noção de que o rei governava por contrato, e que os direitos parlamentares eram invioláveis. Para Jaime, no entanto, o rei governava por direito divino, devendo ocupar o Parlamento uma posição submetida às necessidades monárquicas: um estilo de fazer política muito menos atraente que o de Elisabete, por exemplo (JONES, 1999, p. 33). Esse embate, que se pode chamar ideológico, acaba por gerar “conflitos cada vez maiores entre o rei e o Parlamento, [que] unidos às irresponsáveis políticas econômicas de Jaime I e Carlos I, seu sucessor, levaram a Inglaterra à Guerra Civil, em 1642, e à execução de Carlos I em 1649” (ROCHA, 2008, p. 64).

A PEÇA E A REALIDADE SÓCIO-POLÍTICA INGLESA

Sem dúvida alguma, como nos aponta Norman Jones, Shakespeare foi testemunha de uma época de mudanças radicais, pertencendo a uma geração que presenciou mudanças que geraram uma nova concepção sobre o lugar do indivíduo na sociedade inglesa (JONES, 1999, p. 25). Leituras contemporâneas de *O Rei Lear*, subscrevendo a opinião de Jones, principalmente aquelas nascidas em uma moldura teórica marxista, tendem a ler a peça como um retrato de uma sociedade em período de radical transição: de estrutura intrinsecamente feudal para uma estrutura mercantil e liberal.

Logo no início da peça, Lear mostra-se absorvido na ilusão de realeza e poder absolutos. Lear reparte seu reino entre as filhas, mas continua visando ao exercício de seu poder com todos os privilégios, mas sem responsabilidades que a coroa lhe impunha, reservando para si certos direitos intangíveis. A

força de tal imagem imediatamente pode nos remeter à figura de um governante tirânico, que não exige necessariamente de suas filhas sentimentos sinceros, mas apenas frases cerimoniais capazes de expressar o amor e a devoção de um vassalo.

De acordo com o crítico materialista Paul Delany, Shakespeare vai estabelecer ao longo de toda a tragédia um embate ideológico representado por um choque que poderíamos também compreender como geracional: por um lado, temos a velha ordem feudal, corporificada nas figuras de Lear, Gloucester e Kent; por outro, o embrião de uma nova sociedade, fundada em ideais liberais e ambições comerciais, personificada nas personagens de Edmund, Goneril e Regan. Para Delany, ao associar essa sociedade emergente a personagens com falhas de caráter tão irrefutáveis como no caso de Edmund e das irmãs Goneril e Regan, Shakespeare estaria tomando uma postura crítica em relação às mudanças que testemunhava na sociedade na qual estava inserido, revelando, inclusive, certa nostalgia no tocante às relações interpessoais características de uma sociedade feudal. Nas palavras do Delany: “aparentemente para Shakespeare também, uma sociedade aberta como Edmund imagina representa simplesmente o triunfo do crime” (DELANY, 1995, p. 26)³.

Entretanto, questões menos ligadas à estrutura dos meios de produção e mais referidas a aspectos específicos do momento político inglês de produção da peça também estão no texto shakespeariano. O crítico Jonathan Bate nos alerta ao fato de que *O Rei Lear* está intimamente ligada à ambição do rei Jaime em unir os reinos da Escócia e da Inglaterra em um único Estado, encontrando na oposição parlamentar um forte obstáculo (BATE, 2009, p. 320).

Em uma análise das personagens de Goneril e Regan, a crítica Margot Heinemann aponta-nos para o fato de que o aspecto político da peça não está restrito à interpretação já difundida em meio à crítica especializada que vê nas filhas de Lear a representação do Parlamento em oposição ao poder monárquico absoluto de Lear, em uma referência à difícil relação que o Rei Jaime vivia com os Comuns. O argumento usado por Heinemann é o de que a desintegração social pela qual o reino da Bretanha passa tem suas origens na recusa do rei em ouvir o aconselhamento que lhe é dado, e não na diminuição de seu poder absoluto, a partir da divisão do reino, o que invalidaria uma associação das personagens com a instituição parlamentar, por parte da plateia jaimesca. Naquele contexto, postula Margot Heinemann, as referidas

³ “apparently for Shakespeare also, an open society such as Edmund envisions represents simply the triumph of crime”.

personagens (Goneril e Regan) e Edmund estariam mais próximas a serem identificadas com os bajuladores de ocasião, na maioria nobres escoceses mais chegados ao rei, que circulavam pela corte, angariando postos, títulos e privilégios, reforçando a imagem de uma velha ordem feudal (HEINEMANN, 2008, p. 231). Assim, há uma passagem na peça que pode ser lida como uma referência à distribuição de terras que o Rei Jaime promovia entre seus nobres favoritos e que vem pela voz do Bobo (HEINEMANN, 2008, p. 236), em diálogo com Lear, acerca da divisão do reino e de seu posicionamento inflexível frente aos apelos de Kent:

That lord that counselled thee
To give away thy land,
Come, place him here by me;
Do thou for him stand.
The sweet and bitter fool
Will presently appear,
The one in motely here,
The other found out there
(Q. 4. 135-142)

Na mesma cena do texto in-quarto, temos outra fala do Bobo em uma alusão tópica ao acúmulo de privilégios e monopólio de poder nas mãos do rei, revelando, segundo Margot Heinemann, a pressão política exercida pelos Comuns, que vai culminar com a redação de *Apology of the Commons*, um documento parlamentar de 1604, que buscava limitar os poderes absolutos do monarca (HEINEMANN, 2008, p. 237). Assim, diz o Bobo:

FOOL: No, faith; lords and great men will not let me. If I had a monopoly out, they would have part on't, and ladies too, they will not let me have all the fool to myself – they'll be snatching. Give me an egg, nuncle, and I'll give thee two crowns. (4. 147-151)

Ainda em referência à passagem citada, a crítica e professora Janet Clare alerta-nos de que a mesma foi suprimida do *Fólio* de 1623, revelando uma possível censura pela referência implícita ao Rei Jaime (CLARE, 1990, p. 133). Por todo o reinado de Jaime, a prática de garantir monopólios a nobres foi difundida na corte. Tais privilégios da aristocracia opunham-se diametralmente aos interesses do Parlamento, que já havia legislado contra tal prática em 1602.

Outra importante topicalidade política da peça refere-se a alusões à invasão de tropas francesas no território inglês, explicitada na voz de Kent: “From France there comes a power / Into this scattered kingdom” (9. 21-22). Tradicional inimigo militar da Inglaterra, a França, no entanto, tinha um histórico de alianças com os escoceses. Certamente, podemos supor que cenas retratando uma bem sucedida invasão francesa ao território inglês não agradariam à figura do monarca, que, inclusive, declarava ter uma aversão pessoal a guerras (CLARE, 1990, p. 136), gerando uma supressão de tais referências na edição do *Fólio*, revelando uma provável censura por parte do *Master of the Revels*, conforme nos informa Clare (1990, p. 137).

Em face ao que foi dito até então, vale retornar às palavras do crítico Jonathan Bate, quando diz que “O Shakespeare jacobino foi um dramaturgo que falou abertamente em favor do projeto do seu Patrono Real para criar (ou recriar) um reino da Grã-Bretanha”⁴ (BATE, 2009, p. 320). No que se refira à tragédia de *O Rei Lear*, tal afirmativa pode parecer precipitada, se tomamos a edição in-quarto como base de leitura da peça. O que vemos no texto publicado em 1608 é a habilidade de um dramaturgo em fazer da sua pena um veículo de questionamento político, ou, como melhor sintetizado nas palavras de Heinemann, optamos por crer que a peça “capacita as pessoas comuns na platéia a pensar e julgar por si mesmas os assuntos geralmente considerados ‘mistérios de Estado’, nos quais ninguém, a não ser os ‘governantes naturais’ - a nobreza, a nobreza e as elites profissionais – devem ser autorizados a interferir”⁵ (HEINEMANN, 2008, p. 228).

A INGLATERRA DE NAHUM TATE

A Inglaterra das últimas décadas do século XVII testemunhou, a despeito de uma monarquia restaurada após anos de guerra civil e de uma ditadura puritana, eventos bastante conturbados em sua cena política. Com a Restauração da monarquia inglesa, sobe ao trono Carlos II (1630-1685), filho de Carlos I (1600-1649), o rei que fora destituído do trono e decapitado pelas tropas revolucionárias de Oliver Cromwell.

A ascensão de Carlos II ao trono estava, no entanto, intimamente atrelada a questões religiosas. Durante os primeiros anos de seu governo, o rei

⁴ “Jacobean Shakespeare was a dramatist who spoke openly in favor of his Royal patron’s Project to create (or re-create) a kingdom of Britain”.

⁵ “empowers ordinary people in the audience to think and judge for themselves of matters usually considered ‘mysteries of state’ in which no one but the ‘natural rulers’ – the nobility and gentry and professional elites – should be allowed to meddle”.

tentou restabelecer a Igreja da Inglaterra, mediante reformas de caráter inclusivo a puritanos e às minorias católicas. O chamado Parlamento Cavalier (1661), no entanto, foi rigorosamente contra a política de tolerância religiosa defendida pelo monarca, oposição esta que se configurará, ao longo de todo o reinado de Carlos, como determinante da política inglesa (MORRILL, 2000, p. 62). A intolerância do Parlamento inglês, informa-nos o historiador Mike Ashley, faz com que o rei volte seus olhos a antigas simpatias que alimentava pela fé católica, com a qual teve contato intensificado em seus anos de exílio na França. Casado que era com Catarina de Bragança (1638-1705), princesa católica portuguesa, o rei assina, em 1672, a chamada Declaração de Indulgência, que garantia o culto católico nas esferas privadas (ASHELEY, 2002, p. 320).

Embora considerado um rei mundano, famoso pela quantidade de amantes que teve, dentre elas “uma jovem refugiada galesa, Lucy Walters, de quem tivera um bastardo que fez duque de Monmouth” (MAUROIS, 1959, p. 290), e que quando da morte do pai irá reivindicar seus direitos ao trono da Inglaterra, e pelos outros dezesseis filhos que teve fora do casamento e que acabou por reconhecer, Carlos era de tal forma imbuído de misticismo que se mostrou amplamente adepto das práticas taumatúrgicas⁶, revelando também uma forma de governar bastante próxima dos modelos das monarquias absolutistas continentais. Esse modelo absolutista de governo contava com o apoio da Igreja Romana para sua estabilidade no poder. Assim, suas tendências católicas e sua estreita relação com seu primo Luís XIV (1638-1715), rei de França, geravam alarme entre os ingleses, mormente entre as facções antirrealistas do Parlamento (MORRILL, 2000, p. 65).

A grande crise governamental, no entanto, que o rei teve de enfrentar foi a chamada *Exclusion Crisis* (1678-81). A crise teve suas origens em um fanático clérigo anglicano, Titus Oates, que acusou falsamente Jaime (1633-1701), futuro Rei Jaime II, irmão de Carlos, e outros nobres de um "complô papista", que teria como objetivo assassinar o rei Carlos II e colocar Jaime no trono. A crença no complô criou uma histérica reação anticatólica em todo o reino. Jaime decidiu prudentemente sair da Inglaterra rumo a Bruxelas. Em 1680, foi designado como Alto Lorde Comissionado da Escócia e tomou como residência o palácio de Holyrood em Edimburgo.

Na Inglaterra, inúmeras foram as tentativas por parte de Lord Shaftesbury e de outros membros da aristocracia para excluir Jaime da linha de sucessão (MORTON, 1970, p. 241). Alguns parlamentares, inclusive,

⁶ Crença que remonta à Idade Média de que o toque de um rei, indivíduo ungido por Deus, seria capaz de curar feridas na pele denominadas escrófulas.

propuseram que a coroa passasse ao filho ilegítimo de Carlos II, James Scott, Duque de Monmouth. Quando em 1679, a Lei de Exclusão estava para ser sancionada, Carlos II decidiu dissolver o Parlamento. A crise da Lei de Exclusão contribuiu para o desenvolvimento do sistema político bipartidário inglês; os Whigs eram favoráveis à lei, enquanto os Tories eram seus opositores (MAUROIS, 1959, p. 296). Dois novos Parlamntos foram abertos em 1680 e 1681, mas foram dissolvidos pela mesma razão que levou à sua dissolução em 1679.

Depois da dissolução do Parlamento de 1681, não houve a convocação de outro. Carlos, cuja popularidade era muito alta nesse momento, permitiu que Jaime voltasse a Inglaterra em 1682. O Complô de Rye House, de 1683, uma conspiração protestante que tinha como objetivo assassinar Carlos e Jaime, fracassou completamente, mas serviu para aumentar a simpatia popular pelo rei e seu irmão. Jaime voltou com influência no governo, convertendo-se em líder do partido Tory. Seu irmão o recolocou no posto de Grande Lorde Almirante em 1684.

O TRABALHO DE ADAPTAÇÃO DE TATE E A ANÁLISE DE ALGUMAS DE SUAS TOPICALIDADES

Nascido em Dublin, capital irlandesa, em uma família de clérigos puritanos, Tate gradua-se no conceituado Trinity College em 1672, e muda-se para Londres em 1676, iniciando, em caráter profissional, sua carreira de poeta e dramaturgo. Inicia a sua série de adaptações de dramas elisabetanos a partir de uma reescritura da peça histórica shakespeariana *Ricardo II*, reentitulada *The Sicilian Usurper* (1681), em sua adaptação. A peça, no entanto, foi suspensa em sua terceira apresentação, acusada de propaganda antimonarquista, na medida em que, ao trazer uma cena de deposição régia, possíveis analogias ao difícil momento que Carlos II passava com um Parlamento que lhe era hostil poderiam ser estabelecidas. Após o fracasso de *The Sicilian Usurper*, Tate adapta a tragédia *O Rei Lear*, em 1681, com título de *The History of King Lear* e, em 1682, adapta a peça romana *Coriolanos*, batizada em sua versão de *The Ingratitude of a Commonwealth*. Além das adaptações de peças shakespearianas, Tate foi responsável pelo *libretto* da ópera *Dido and Aeneas* (1689), que o levou a conquistar grande respeito da crítica da época e que lhe traz o título de poeta laureado, em 1692.

A despeito de uma carreira literária razoavelmente prolífica, é justamente *The History of King Lear* que vai garantir a Tate a presença de sua obra nos palcos ingleses por praticamente cento e cinquenta anos. A

adaptação que Tate faz de *O Rei Lear* encerra características que o crítico Christopher Spencer compreende como típicas das adaptações da Restauração: “cortes substanciais de cenas, falas e atribuições de falas; muita alteração da linguagem; e pelo menos uma e geralmente várias importantes adições (ou aumento de cenas)” (SPENCER, 1965, p. 7)⁷.

Em *The History of King Lear*, portanto, Tate encurta o texto de Shakespeare, removendo a figura do Bobo por completo, cuja linguagem podia ser difícil e indecorosa ao público da Restauração; moderniza o uso da língua em muitos aspectos e, em termos de enredo, introduz uma história de amor, cortando a personagem do Rei da França e fazendo com que Cordelia e Edgar vivam um romance com final feliz. Mais além, com o objetivo de concluir a história “um Sucesso para as Pessoas inocentes” (TATE, 1965, p. 203)⁸, Tate opta por preservar as vidas de Lear, Kent e Gloucester, que encontram a paz na maturidade. A peça se encerra, então, com a fala otimista de Edgar, que declara a Cordelia:

Our dropping Country now erects her Head,
Peace spreads her balmy Wings, and Plenty Blooms.
Divine *Cordelia*, all the Gods can witness
How much thy Love to Empire I prefer!
Thy bright Example shall convince the World
(Whatever Storms of Fortune are decreed)
That Truth and Vertue shall at least succeed.
(V.vi.155-161)

A inserção da história de amor entre Cordelia e Edgar mostra-se motivo de orgulho para Tate, que buscava tornar mais claros aspectos da tragédia obscuros ao público da Restauração, como a recusa de Cordelia em expressar publicamente a sua devoção ao pai, pois, conforme nos indica a crítica Marjorie Garber, “Cordélia, portanto, conscientemente ‘tenta’ seu pai a não lhe deixar nenhum dote, de modo que Borgonha se recuse a se casar com ela, tornando-a livre para prosseguir um relacionamento com Edgar” (GARBER, 2008, p. 236)⁹. Além disso, Cordelia, a princípio, recusa o amor de Edgar, levando-o a fazer uso de seu disfarce, com o objetivo de provar seu

⁷ “substantial cuts of scenes, speeches, and speech assignments; much alteration of language; and at least one and usually several important (or scene-length) additions”.

⁸ “a Success to the innocent Persons”.

⁹ “Cordelia thus consciously ‘tempts’ her father to leave her no dowry, so that Burgundy will refuse to marry her, and she will be free to pursue a relationship with Edgar”.

amor e devoção à princesa. Nas palavras do próprio Tate, em seu “Prefácio”, tal alteração “igualmente confere nobreza ao disfarce de Edgar, fazendo dele um projeto generoso, e não um deslocamento pobre salvar sua vida” (TATE, 1965, p. 203)¹⁰. A relação entre os dois jovens gera outras alterações no enredo da peça, como quando Cordelia e sua aia Arante (personagem inserida na trama por Nahum Tate) são forçadas a cruzar os campos também disfarçadas. Durante a travessia, as duas são admoestadas por rufiões que haviam sido enviados pelo vilão Edmund. Edgar, que se encontrava nas redondezas, ao ouvir os gritos de socorro de Cordelia, enfrenta os rufiões armados, acentuando, assim, os traços heroicos que Tate quis lhe imputar e, por conseguinte, tornando a cena “uma das mais populares na peça, sem uma única linha escrita por Shakespeare” (LYNCH, 2007, p. 120).

Outra razão de natureza estética apontada por críticos como motivadora da alteração que Tate promove ao final da peça, preservando as vidas de Lear, Cordelia, Gloucester e Kent, seria diminuir o impacto de violência do texto shakespeariano, excessiva aos olhos do público da Restauração, com tantas mortes no último ato do texto-fonte, conforme apontado por Jay Halio (HALIO, 1992, p. 32), em sua introdução à tragédia de Shakespeare, em edição da *The New Cambridge Shakespeare*. No entanto, críticos com uma formação materialista, como Michael Dobson, em sua obra *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, apontam as motivações de Tate para suas alterações em uma outra direção, que não a exclusivamente estética, levantando aspectos contemporâneos da cena política inglesa, que se materializam no texto dramático.

De acordo com Dobson, as alterações promovidas por Tate estão fortemente condicionadas à política monarquista, muito embora contenham também “sementes das formas mais *whiggish* que dominariam o repertório teatral na época de Rowe e Addison”¹¹ (DOBSON, 1995, p. 91). Ainda conforme postulado pelo crítico, a peça, produzida em meio ao clímax da crise da Lei de Exclusão, momento no qual a ala Whig do Parlamento defendia a legitimação do Duque de Monmouth ao trono inglês, não poderia ser mais monarquista ao apresentar no palco uma personagem como Edmund, filho ilegítimo como Monmouth, que tem seus planos de usurpação da coroa inglesa frustrados pela força que a legitimidade de Edgar representa na obra. A fala de Edmund, quando derrotado pelo irmão, remetaria, segundo Dobson, o público de 1681 a

¹⁰ “likewise gives Countenance to Edgar’s Disguise, making that a generous Design that was before a poor Shift to save his Life”.

¹¹ “seeds of the more Whiggish forms which would dominate the theatrical repertory in the time of Rowe and Addison”.

pensar na figura de Monmouth, que pleiteava seus direitos de herdeiro do trono, frente à crise de sucessão que o aberto catolicismo de Jaime gerou:

Thy mother being chaste
Thou art assured thou art but Gloster's son.
But mine, disdainning constancy, leaves me
To hope that I am sprung from nobler blood,
And possibly a King might be my sire.
But my Birth's uncertain Chance as 'twill,
Who 'twas that had the hit to Father me
I know not; 'tis enough that I am I:
Of this one thing I'm certain – that I have
A daring Soul, and so have at thy Heart.
Sound trumpet.
(V.v.45-56)

As palavras de Edmund revelam não apenas o estigma da bastardia, mas reservam em si a possibilidade de compreensão do comportamento maléfico da personagem, que tem a sua vida marcada pela incerteza de sua origem. Edmund, que, segundo Dobson, é a grande estrela da peça de Tate (DOBSON, 1995, p. 82), não tem, no entanto, relevo no “Prefácio” da obra, no qual o autor explica e justifica as escolhas de sua adaptação. A não referência à figura de Edmund no “Prefácio”, porém, revela-nos muito mais sobre os perigos da dimensão política da personagem do que nos omite sobre ela. Ainda, como apontado por Dobson:

Apesar de grandes adições ao papel de Edmund, incluindo um plano para estuprar Cordélia na tempestade, ele não é mencionado uma única vez no prefácio de Tate – uma omissão provavelmente ditada pela prudência. Um epílogo que criticava Monmouth levou, mais de um ano depois, à prisão de Aphra Behn e da atriz Mary Lee, e o iletrado Duque de Guise, de Dryden e Lee, provavelmente não poderiam ter sido publicados sem seu prefácio inteiramente cínico, que insistia que qualquer semelhança com os duques ingleses, especialmente Monmouth, foi pura coincidência. (DOBSON, 1995, p. 82)¹²

¹² “Despite major additions to Edmund’s role, including a plan to rape Cordelia in the storm, He is not mentioned once in Tate’s preface – an omission probably dictated by prudence. An epilogue criticizing Monmouth led over a year later to the imprisonment of both Aphra Behn and the actress Mary Lee, and Dryden and Lee’s outlawed Duke of Guise probably could not have been published at all without its entirely mendacious

O “Prefácio” a *The History of King Lear* busca chamar a atenção de seus leitores para os talentos de William Shakespeare, silenciando a ideologia política que a peça veicula e, por conseguinte, protegendo seu autor – Nahum Tate - de fins desastrosos como o que ocorreu à sua adaptação de *Richard II*.

Isto posto, acreditamos ser uma interpretação reducionista da obra de Tate aquela que volta seus olhos apenas para os aspectos estéticos que as adaptações da Restauração promoviam. Inserido em uma época de grande agitação política, Tate posicionava-se ideologicamente em suas peças. O final feliz que o autor dá à tragédia shakespeariana não tem suas razões limitadas a questões de recepção e expectativas estéticas do público da Restauração, mas também, e principalmente, ao enquadramento e aos eventos políticos que lhe foram contemporâneos.

CONCLUSÃO

Em face ao que foi dito ao longo deste texto, acreditamos ser altamente enriquecedora uma leitura materialista de textos teatrais. Ao buscarmos a compreensão dos contextos de produção e de recepção das obras dramáticas, conquistamos a possibilidade de encarar tais textos como produtos de uma época e da teia ideológica à qual dramaturgos e públicos estavam submetidos quando da produção e performance das peças. Se pensarmos na obra de Nahum Tate especificamente, e no teatro da Restauração como um todo, podemos perceber que peças que, ao longo da história das críticas literária e dramaturgica, foram muitas vezes classificadas como “apolíticas” guardam em seus textos, muito pelo contrário, topicalidades estritamente ideológicas e de claro posicionamento político, buscando contestar estruturas políticas e formas de governo estabelecidas ou se alinhar a elas.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, P. *Linhagens do Estado Absolutista*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ASHLEY, M. *A Brief History of British Kings and Queens*. Philadelphia and London: Running Press, 2002.

BATE, J. *Soul of the Age: A Biography of the Mind of William Shakespeare*. New York: Random House, 2009.

preface insisting that any similarity to English dukes, especially Monmouth, was purely coincidental”.

BÉRENGER, Leonardo. O *Rei Lear* entre a Inglaterra jacobina e a restauração. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 107-124.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 dez. 2019.

BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O` Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BRADLEY, A. C. *A tragédia shakespeariana*. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHURCHILL, W. S. *Uma história dos povos de língua inglesa*. Trad Vera Giambastiani, Antonio Sepulveda, Gleuber Vieira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

CLARE, J. *'Art made tongue-tied by authority': Elizabethan and Jacobean dramatic censorship*. New York and Manchester: Manchester University Press, 1990.

DELANY, P. "King Lear and the Decline of Feudalism". In: KAMPS, Ivo (ed). *Materialist Shakespeare: A History*. London and New York: Verso, 1995, p. 20-38.

DOBSON, M. *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation, and Authorship 1660-1769*. Oxford: The Clarendon Press, 1995.

GARBER, M. *Shakespeare and Modern Culture*. New York: Pantheon Books, 2008.

HELIODORA, B. "Introdução". In: SHAKESPEARE, William. *O Rei Lear*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

JONES, N. "Shakespeare's England". In: KASTAN, Davis Scott (ed). *A Companion to Shakespeare*. Oxford: Blackwell Publishing, 1999, p. 25-42.

KAMPS, I. *Materialist Shakespeare: A History*. London and New York: Verso, 1995.

KASTAN, D. S. *A Companion to Shakespeare*. Oxford: Blackwell Publishing, 1999.

LEÃO, L. C. & SANTOS, M. S. (orgs). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

LYNCH, J. *Becoming Shakespeare*. New York: Walker & Company, 2007.

MAUROIS, A. *História da Inglaterra*. Trad. Carlos Domingues. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1959.

MORRILL, J. *Stuart Britain: A Very Short Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2000.

BÉRENGER, Leonardo. *O Rei Lear entre a Inglaterra jacobina e a restauração*. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 107-124.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 dez. 2019.

MORTON, A. L. *A história do povo inglês*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ROCHA, R. F. “O jogo político na era dos Tudors: absolutismo e Reforma”. In: LEÃO, L. C. & SANTOS, M. S. (orgs). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p. 35-64.

SHAKESPEARE, W. *The History of King Lear: The Quarto Text*. In: SHAKESPEARE, William. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. Ed. Stanley Wells & Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press, 2005.

_____. *O Rei Lear*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

_____. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. Ed. Stanley Wells & Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press, 2005.

_____. *The Tragedy of King Lear*. Ed. Jay Halio. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

SPENCER, C. (ed). *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1965.

STONE, L. *As causas da Revolução Inglesa: 1529-1642*. Trad. Modesto Florenzano. Bauru: EDUSC, 2000.

TATE, N. “*King Lear*”. In: *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*. Ed. Christopher Spencer. Urbana: University of Illinois Press, 1965.

WELLS, S. *Shakespeare: A Life in Drama*. New York and London: W. W. Norton & Company, 1997.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LEONARDO BÉRENGER é Doutor em Interdisciplinar Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014). Atualmente é professor do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), além de desenvolver pesquisa de Pós-Doutorado acerca da presença de William Shakespeare na literatura inglesa do século XIX, sob supervisão da Dra. Marlene Soares dos Santos, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 2019, foi aprovado em processo seletivo para a posição de *Visiting Scholar*, em Brown University, com supervisão da Profa. Coppélia Kahn.

BÉRENGER, Leonardo. *O Rei Lear* entre a Inglaterra jacobina e a restauração. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 107-124.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 dez. 2019.