

OS ESTUDOS
ANGLO-AMERICANOS
E O ENSINO DO INGLÊS
EM PORTUGAL

ACTAS DO VII ENCONTRO
DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE
ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS

OFIR - 1986

KING LEAR: AS PALAVRAS (MAL)DITAS

ANA LUÍSA RIBEIRO BARATA DO AMARAL

«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 trágicos devem-se à assintonia dialógica, como se a função fática estivesse perigosamente desequilibrada, constantemente 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, porém 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 enorme da alma de Lear. Finalmente, à semelhança de figura conclusiva da lição moral, Edgar, a quem pertence a última fala da peça, equaciona, numa ironia plena de amargura, 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 Barthes «não falar é já falar» adquire um significado real; a *linguagem da loucura*, que atinge o seu opogeu nos momentos centrais da obra; 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 not be heard,
The weeping parents wept in vain»

William Blake

A tragédia da linguagem começa a ter sentido, quando se pretende, impunemente, 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 1.^a Cena 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 direitos e deveres, Cordelia não consegue responder satisfatoriamente às exigências absolutistas de Lear. A linguagem de Cordelia apoia-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 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. 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).

Intimidada pelo ambiente frio e pomposo da corte, Cordelia confessa a sua incapacidade para se expressar em termos de amor. 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).

Preparou-se o caminho para a resposta de Cordelia, este «nothing» repetido, expressão de orgulho e indiferença, despojado da sua simplicidade, mas 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 antevisão 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 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 o seu carácter de riqueza artificial 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 significa «preferidas», mas, no contexto, evoca também claramente o rebuscamento da linguagem das filhas mais velhas do rei, encontramos, com «jewels», uma definição correcta da sua natureza que Lear, tragicamente, 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).

Esta relação 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 righ fit,
...
Why have my sisters husbands, if they say
They love you all?» (I, 1: 94-6; 97-99).

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, nada tem a ver com o calculismo absolutista 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, 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.

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 que não admite medida nem condição: 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 (ressalte-se a inserção da expressão «my lord», que irá fornecer à resposta de Cordelia a mesma cadência rítmica que existe na pergunta do pai), a temática inerente desmente, por completo, esse equilíbrio, o que acentua ainda mais a ironia na incompreensão verbal. Ao «untender» de Lear (que tem sobretudo que 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 adjectivo monossilábico, se defronta com o seu oponente, muito mais longo. Esta palavra, com que Cordelia se auto-caracteriza, é expressão total de complexo 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.

À resposta de Cordelia, segue-se a condenação de Lear:

«Here I disclaim all my paternal care» (I, 1: 112).

Ao dividir o reino, Lear negara o que era social e politicamente 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).

A imagem oferecida pelo rei surge-nos plena de ironia trágica: 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.

A própria linguagem de Kent no seu diálogo com Lear, nesta Cena, sofre uma evolução que marca a carga 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 would'st thou do, old man?» (I, 1: 144-5).

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

A desintegração social, inevitável a partir do momento em que Lear anunciara o «darker purpose» (a abdicção), 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. 5)

A linguagem da loucura em Lear caracteriza-se por um desfasamento do discurso em que frequentemente, o significante se revela mais importante que o significado. 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 enigmática 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. E o que se me afigura mais pungente é 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 interveniente no discurso. Assim, a tempestade física começa a fazer-se ouvir, aproximando-se, da mesma forma que a tempestade mental.

Finalmente, no Acto III, Cena 2, vamos encontrar Lear definitivamente louco, despojado de tudo, 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).

Será o Bobo quem, 2 Cenas depois, irá reforçar, demonstrando por palavras, a condição trágica a que as personagens são arrastadas:

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

No Acto seguinte, Gloucester, já cego, observa:

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

Se, em termos de presente, esta afirmação funciona explicitamente como referência à sua própria situação, ela pode também ser pensada como antevisão e antecipação dessa cena enorme de grandeza trágica em que ele e Lear se encontram, na qualidade de cego e louco. Nessa cena (IV, 6), Lear surge coroado de flores (elemento 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 squiny ay me?

Do thy worst, blind Cupid. I'll not love» (IV, 6: 136-7).

Para além da implícita relação entre razão («remember») e visão («eyes»), acho importante destacar, desta fala de Lear, a frase final «I'll 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»

J. 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, porque não representa senão um interlúdio de possível convivência utópica.

Na Cena 4, Acto III, referindo-se a Cordelia, Kent pergunta a um Fidalgo: «Made she no verbal question?» (IV, 3: 25). Este parece-me ser um momento de extraordinária importância para compreendermos a peça como tragédia da linguagem, se atendermos à contença expressiva de Cordelia nas réplicas oferecidas, no início, a Lear 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 da 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: «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. O cerne da tragédia da

expressão jaz precisamente no facto de, só neste momento, Cordelia se afirmar capaz de falar e não ter podido fazê-lo no início, quando havia ainda tempo de evitar o descalabro.

No encontro entre Lear e Cordelia, o ambiente é pacificador, calmo e ordenado, contrariamente 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 tragédia da expressão 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 a 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 a carga irónica avoluma-se, sobretudo se pensarmos que o «royal lord», que a «majesty» a quem ela se dirige já não é um senhor real e muito menos tem direito a possuir o estatuto de majestade, porque abdicou dele. Uma possível conclusão que podemos extrair da atitude linguística de Cordelia, neste momento, é que, para ela, o público e o privado não podem separar-se. Não será lícito inferior, nesta altura da peça, que é Cordelia a verdadeira obsolutista da linguagem porquanto, no seu discurso, signficante 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 we not see these daughters and these sisters?» (V, 3: 7), Lear responde:

«No, no, no, no. Come, let's away to prison.
We two alone will sing like birds i'th'cage;
When thou dost ask me blessing, I'll kneel down
And ask of thee forgiveness. So we'll live
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh
At gilded butterflies...
And 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 e paz totais. Aparentemente, contudo, já que o clima dialógico 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. A ordem e harmonia que presidem a este diálogo não passam de um interlúdio numa possível convivência utópica. Se, na linguagem da loucura, o elemento perturbador da mensagem era, principalmente, o receptor, aqui, o que está sobretudo em jogo é o problema do referente como desestabilizador da comunicação.

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.

A 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, egoística e tiranicamente, 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 nihilista em que se insere lhe denuncia a harmonia, estabelecida, momentaneamente, como vazio, como nada, conducente a uma linguagem de silêncio.

4. A 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 força 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 do discurso 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. 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. O espelho devolve uma imagem — reverso do real. E o real é o horror de Cordelia, monta, 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, 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 a voz de Cordelia, Lear invoca, também, ternamente, a sua escassez de palavras; e a acusação implícita surge: a linguagem contida de Cordelia foi também responsável pela tragédia.

Da mesma forma, quando, um pouco antes, Lear lamentara:

«I might have saved her; now she's gone for ever!
Cordelia, Cordelia, stay a little!» (V, 3: 270-3),

a ideia de salvação de Cordelia possui um duplo sentido, tornando-se a imagem irónica. O sentimento de culpa de Lear não se reporta só ao momento presente, em que salvar a filha dependia de aspectos de ordem física, mas também ao passado, quando ele não entendera o amor escondido por detrás das palavras de Cordelia. A morte poderia ter sido evitada, poder-se-ia ter evitado a loucura, Cordelia poderia ter sido salva, se não se tivesse estabelecido a assíntonia dialógica. O absurdo encontra-se precisamente no facto de a relação causa / efeito se dever, em última análise, não propriamente a acções exteriores, a factos palpáveis, mas a aspectos conceptuais, à palavra.

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

São estas as últimas palavras de Lear. Imaginamos a dor desumana expressa na termo «never», como se a própria palavra, de tanto

ser repetida como uma litania, pudesse anular a acção 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. A 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 duas formas verbais relativas ao acto de fala: «calls» e «say». O paralelismo com a atitude de Cordelia em 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 (ausente, no caso de Cordelia, morto, no caso de Kent), 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, assistiu à sua morte, foi obrigado a matar o irmão, privou com a maldade e os seus efeito, acompanhou de perto a cegueira e a loucura. Num espaço de tempo extremamente curto, viu-se forçado 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 uma 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 metafónico, 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 deviam (e foram condenadas) e Cordelia disse o que sentia (daí redundando, igualmente, a sua condenação)?

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 onde 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 compreensão verbal, mas da ausência dela, não do diálogo, mas do silêncio.