

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

O CORPO EM CENA: CONSIDERAÇÕES SOBRE *HAMLET* E *JÚLIO CÉSAR*¹

Pedro Süsssekind²,

Resumo:

O objetivo deste texto é analisar um uso temático e retórico que Shakespeare faz da presença do corpo (do corpo morto, do corpo reduzido à sua mera corporeidade). As referências para a análise serão duas peças, escritas aproximadamente na mesma época: *Júlio César* e *Hamlet*. Do ponto de vista da composição teatral, esse uso está ligado à criação de um efeito incômodo, que pode se desenvolver em registro cômico ou trágico.

Palavras-chave: Shakespeare; Hamlet; César; trágico; cômico.

Abstract:

The aim of this paper is to discuss Shakespeare's thematic and rhetorical usage of the presence of the body (the dead body, reduced to its mere corporeality). The references for this discussion will be two plays, written approximately at the same period: *Julius Caesar* and *Hamlet*. From the perspective of theatrical composition, this usage is linked to the creation of an uncomfortable effect, which can develop in a comic or in a tragic register.

Keywords: Shakespeare; Hamlet; Caesar; Tragic; Comic.

¹ The Body On The Scene: Considerations on *Hamlet* and *Julius Caesar*.

² Doutor em Filosofia pela UFRJ, com especialização em Literatura Comparada na Universidade Livre de Berlim. Trabalha na UFF como Professor Associado do Departamento de Filosofia. Publicou, além de diversos artigos acadêmicos, os livros *Shakespeare, o gênio original* (Zahar, 2008) e *Teoria do fim da arte* (7letras, 2017). Endereço de e-mail: pedrosuss@gmail.com

A presença do corpo morto em cena diz respeito à abordagem mais material da questão da morte, um tema central do gênero trágico. Em contraste com outros momentos de elaboração do tema, essa abordagem pode levar a cenas de humor negro, como ocorre no caso dos diálogos em torno do corpo de Polônio em *Hamlet*. A comicidade dos diálogos é uma variação de tom em relação a momentos dramáticos mais pesados e solenes da peça. Já no caso de *Júlio César*, o corpo do general assassinado, elemento decisivo para o desenvolvimento da ação, indica um problema hermenêutico, uma disputa entre atribuições de significado, numa peça que gira em torno, insistentemente, de possibilidades contraditórias de interpretação. Com isso, o corpo de César acaba sendo usado como a grande arma retórica em um dos mais inspirados discursos políticos escritos por Shakespeare.

Em geral, existem algumas dificuldades para datar com precisão as obras de Shakespeare, mas o consenso é que *Júlio César* e *Hamlet* são peças escritas quase em sequência, na virada do século quinze para o dezesseis. Elas pertencem a uma fase especialmente produtiva da carreira do autor, mais ou menos no mesmo período da construção e inauguração do teatro Globe pela companhia Os homens do Lorde Camerlengo, na qual Shakespeare trabalhava como ator e dramaturgo. Essa fase rendeu também o drama histórico *Henrique V* e a comédia *Como gostais*, portanto peças importantes em praticamente todos os gêneros.³

Júlio César provavelmente estava sendo encenada quando o autor começou a escrever *Hamlet*, e uma prova disso é a série de alusões ao drama romano espalhadas pela tragédia do príncipe da Dinamarca. A primeira dessas alusões é feita logo no início de *Hamlet* e está ligada à aparição do fantasma do rei. Por ser um *scholar* (um erudito), Horácio é chamado pelos vigias para tentar se comunicar com aquele espectro misterioso. Embora não consiga fazê-lo falar, ele dá algumas explicações, entre as quais a ideia de que uma aparição sobrenatural é o prenúncio de comoções no estado dinamarquês. Para ilustrar esse tipo de prodígio, Horácio remete ao mundo romano e se refere justamente a Júlio César, cuja morte teria sido antecipada por uma série de eventos sobrenaturais semelhantes àquele que os soldados testemunhavam na torre do castelo de Elsinore:

No elevado e tão próspero estado de Roma,
Pouco antes do potente Júlio sucumbir,
Tumbas ficaram vagas, mortos em mortaldas
Guinchavam e gemiam nas ruas romanas;
No céu surgiram chamas e orvalhos de sangue,
E desastres do sol...⁴

³ Cf., para ter uma noção precisa da importância desse período: SHAPIRO, James. **A year in the life of William Shakespeare: 1599**. Nova York: Harper Collins, 2005.

⁴ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Lawrence Flores Ferreira. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2015, p. 55. I, 1 (115-123).

Essa fala é quase uma autocitação pois, no *Júlio César* de Shakespeare, logo antes da morte do personagem que dá título à peça, sua esposa Calpúrnia o adverte com o anúncio de eventos sobrenaturais. Ela diz:

Jamais dei atenção a signos e prodígios,
Mas hoje tenho medo. Alguém veio dizer
Que, além das coisas que escutamos e enxergamos,
Há mais visões de horror, narradas pelos guardas.
Uma leoa pariu bem no meio da rua,
Os sepulcros se abriram, cuspidos nossos mortos...⁵

Essas ocorrências antinaturais que Calpúrnia interpreta como uma advertência são desprezados por César, que decide ignorar os pedidos de sua esposa e, com isso, dirige-se para a morte.

Segundo a filósofa húngara Agnes Heller, Shakespeare privilegiou em suas peças as hierarquias sociais e políticas, não as hierarquias metafísicas que subordinam as ações humanas a um ordenamento divino, cósmico. Com isso, eventos sobrenaturais que incluem fantasmas, fadas e bruxas são sempre interpretados por agentes humanos, e assim constituem sinais de ameaças políticas ou mudanças sociais futuras. A ênfase está justamente na interpretação dos sinais, no significado que os eventos têm para os personagens.⁶

Vale lembrar que, na última cena de *Hamlet*, ao dialogar com o protagonista à beira da morte, o próprio Horácio reconhece ser “mais romano que dinamarquês”.⁷ Ele deseja optar pelo suicídio, mas é impedido pelo príncipe. O gesto evidencia seu parentesco com personagens de tragédias romanas como o Bruto de *Júlio César*, nobre representante do heroísmo estoico que abre mão de seus afetos em nome da república, mas é levado ao suicídio no final da peça porque sua dignidade não pode conviver com a derrota na batalha gerada pela morte de César.⁸ Convenientemente, é esse representante do mundo romano inserido na peça dinamarquesa quem, depois de ver um fantasma, comenta a concepção clássica do sobrenatural como anúncio de uma grave comoção política. A alusão pode ser encarada também como explicitação irônica da repetição de um mesmo recurso, uma vez que já havia um fantasma em *Júlio César*: no final da peça, o espírito do general assassinado anuncia a morte de Bruto, que o tinha traído e matado.⁹

Especificamente, o sentido dos prodígios como um agouro da morte de César tem base em diversas fontes romanas, já que eventos sobrenaturais em torno

⁵ SHAKESPEARE, William. *Júlio César*. Trad. José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2018, p. 77, 78.

⁶ HELLER, Agnes. O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como Filósofo da História. *Revista Morus: Utopia e Renascimento*, v. 2, 2005, p. 20.

⁷ SHAKESPEARE, 2015, p. 192.

⁸ SHAKESPEARE, 2018, p. 224.

⁹ SHAKESPEARE, 2018, p. 126.

dessa morte são relatados nas *Metamorfoses* de Ovídio e nas *Geórgicas* de Virgílio, por exemplo, assim como na “Vida de César” contada por Plutarco, principal fonte usada pelo dramaturgo para desenvolver o enredo de sua peça. Como exemplo, há um trecho do Livro XV das *Metamorfoses* no qual Ovídio conta que os deuses, comovidos com o destino de Júlio César, emitem sinais de luto:

Dizem que um estrépito de armas entre negras nuvens / e o som de temíveis trombetas e trompas nos céus / pronunciaram o ímpio crime. A aparência do sol, triste, / também oferecia uma luz macilenta às angustiadas terras. / [...] Em mil locais, o mocho do Estúgio piou funestos agoiros [...] / No fórum e em roda das casas e dos templos dos deuses / uivavam cães pelas noites, dizia-se, erravam as sombras / dos mortos mudos, e a Cidade foi sacudida por tremores.¹⁰

Uma segunda alusão a Júlio César inserida em *Hamlet* remete ao mesmo assunto (a morte de César), mas tem um registro cômico e cria um curioso jogo metateatral. Ela ocorre em meio às conversas com atores e aos preparativos para a encenação da peça dentro da peça, que é o principal evento do terceiro ato da tragédia. Hamlet lembra que Polônio atuou certa vez quando era jovem. O conselheiro declara que sim e que foi considerado um bom ator. “Qual foi o seu papel?”, pergunta o príncipe, e ele responde: “Representei Júlio César. Fui morto no Capitólio. Brutus me matou.”¹¹

A explicação, obviamente redundante porque todo mundo sabe que César foi morto no Capitólio por Bruto, é um bom exemplo da comicidade de Polônio, cujas falas são marcadas por uma verborragia despropositada. Em sua introdução à edição de *Hamlet* da Oxford, Hibbard comenta que a resposta tem pelo menos três propósitos diferentes, que reforçam a metateatralidade desse momento da tragédia. Uma delas era simplesmente fazer propaganda de *Júlio César*, que ainda devia estar no repertório da companhia quando *Hamlet* foi encenada. Outra intenção era brincar com o fato de o mesmo ator da companhia, John Heminges, ter representado César e agora fazer o papel de Polônio. Sua declaração “Representei Júlio César” podia funcionar como uma piada para o público que tinha visto a peça anterior. A terceira intenção era indicar uma outra brincadeira a ser observada pelo público mais adiante, pois o Polônio de Heminges seria morto pelo Hamlet representado por Richard Burbage, o grande protagonista trágico da companhia, da mesma maneira que o César de Heminges tinha sido morto pelo Bruto de Burbage na peça anterior.¹²

A partir dessas duas alusões mais diretas, acho importante ressaltar uma terceira ligação entre as duas peças, que é criada justamente por intermédio desses dois

¹⁰ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2010. Livro XV, p. 386, 387.

¹¹ SHAKESPEARE, 2015, p. 119.

¹² HIBBARD, G. R. General introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Hamlet* - The Oxford Shakespeare. Oxford: Oxford University Press, 1987, p. 3-4.

personagens mortos em cena, César e Polônio. Com isso, chego ao tema principal deste texto: os corpos em cena. A presença dos dois cadáveres é destacada por Shakespeare em cada uma das peças, mas de modos muito diferentes. Essa diferença lembra aquela famosa observação de Marx, com base numa ideia de Hegel, na abertura de *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*: os grandes fatos históricos se repetem, mas na primeira vez aparecem como tragédia, na segunda, como farsa.¹³ A cena cômica e farsesca em torno do corpo de Polônio, em *Hamlet*, é uma espécie de repetição da cena trágica em torno do corpo de Júlio César. Imaginar o mesmo ator se fingindo de morto nas duas ocasiões pode reforçar o efeito farsesco dessa repetição.

Vou comentar os dois usos dos corpos em cena, começando pelo segundo. Ele acontece no final do terceiro ato, após a peça dentro da peça, quando Hamlet confronta a rainha Gertrudes. Polônio se esconde atrás de uma tapeçaria para ouvir a conversa entre os dois, mas acaba por denunciar sua presença com um grito quando o príncipe interpela sua mãe de maneira violenta e ameaçadora. A reação de Hamlet é impulsiva (um dos poucos momentos do personagem em que a ação prevalece sobre a reflexão): ele finca o florete na tapeçaria antes de verificar a identidade do espião e, assim, mata o conselheiro. O registro desse assassinato é tragicômico: o gesto de fincar a espada através da tapeçaria é acompanhado pela declaração “Um rato! Morto por um trocado!”, e tem como resposta o grito “Ah, me mataram”, derradeira expressão da redundância de Polônio.¹⁴ A rainha reage com o comentário “Meu Deus, o que fizeste?”, e Hamlet confessa que não sabe e pergunta se sua vítima era o rei Cláudio. Quando ergue a tapeçaria para descobrir a identidade do espião, ele se dirige ao corpo morto – “Tu miserável, absurdo, intrometido idiota – adeus! Eu te tomei por um teu maior” – e comenta que ser prestativo demais tem seus perigos.¹⁵

O lado ridículo dessa morte repercute o caráter de Polônio, principal interlocutor cômico de Hamlet nos diálogos da loucura fingida dos Atos II e III. O príncipe sai de seu confronto com a mãe arrastando o cadáver do conselheiro, presença incômoda em cena (pensem no ator inerte, deixando o corpo pesar). O Ato IV se inicia com o relato do assassinato, feito pela rainha, que enfatiza para Cláudio a insanidade de seu filho, “louco como o mar e o vento quando combatem”.¹⁶

Depois disso, há duas cenas que giram em torno do corpo escondido por Hamlet. Na primeira, os dois falsos amigos a serviço do rei, Rosencrantz e Guildenstern, são encarregados de recuperar o corpo. Mas, quando Rosencrantz pergunta ao príncipe o que ele fez com o cadáver, ouve a resposta: “Misturei-o ao pó, que é o seu mesmo elemento”.¹⁷ Na segunda cena, o próprio Cláudio intervém, perguntando “Vamos, Hamlet, onde está Polônio?”. A resposta aprofunda o tom

¹³ MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 25.

¹⁴ SHAKESPEARE, 2015, p. 135.

¹⁵ SHAKESPEARE, 2015, 135.

¹⁶ SHAKESPEARE, 2015, p. 143.

¹⁷ SHAKESPEARE, 2015, p. 145.

de humor negro: “Na ceia”. Ela é seguida pela explicação: “Não onde ele come, mas onde é comido. Há até um congresso de vermes políticos em cima dele”.¹⁸

Essa imagem dos vermes políticos serve de mote, então, para uma série de ironias ameaçadoras dirigidas ao rei. Em vez de informar a localização do corpo, Hamlet comenta: “O monarca cevado e o mendigo raquítico são só desvairanças do cardápio – dois pratos numa só mesa”.¹⁹ Diante da irritação de Cláudio, ele continua no mesmo registro: “Um homem pode pescar um peixe com o verme que comeu um rei, e comer o peixe que se nutria de um verme”. Cláudio se controla e pergunta novamente onde está Polônio, então finalmente obtém a resposta que desejava: “

No céu. Mande alguém lá para ver. Se o seu mensageiro não o encontrar lá, vá você mesmo procurá-lo em outro lugar. Mas se o senhor não o encontrar dentro de um mês, vai com certeza farejá-lo subindo as escadas a caminho do átrio.²⁰

Essas formulações de humor negro sobre a morte como destino comum de todos os seres encontrarão eco, mais tarde, nas considerações da cena do cemitério e na conversa com o coveiro, no início do quinto ato, quando os ossos desenterrados suscitam reflexões de Hamlet sobre aquilo a que todos os homens se reduzem, independentemente de sua importância durante a vida. Essas reflexões são concluídas por duas referências a grandes nomes da antiguidade clássica. O primeiro é o de Alexandre o Grande, que apesar de toda a sua importância em vida se tornou uma pilha de ossos como as outras, depois suas nobres cinzas talvez possam ser rastreadas no barro que tampa o fundo de um barril. O segundo é o de Júlio César, que ganha em sua homenagem versinhos rimados nos quais a imagem é repetida: “César dominador, morto e tornado barro, / Virou do furo tampo vedando ar no jarro”.²¹

Com essa última alusão a César feita em *Hamlet*, posso passar para a consideração do outro corpo em cena que me interessa aqui. O uso que Shakespeare faz dele é muito diferente do que ocorre com o corpo de Polônio. Por se tratar de um personagem histórico dos mais conhecidos, cuja morte foi contada e recontada em detalhes por diversos autores, esse uso tem a ver com a capacidade que uma encenação teatral tem de tornar presente um evento do passado. A ação encenada em tempo presente traz para o palco não só a morte de César, como também a disputa pelo sentido histórico dessa morte. Por isso mesmo, *Júlio César* é uma peça que tem como cerne o problema da interpretação.

Sinais e augúrios anunciam o que está para ocorrer, como se fosse possível evitar o desfecho. Assim, no início da peça, um vidente aparece em meio à multidão e

¹⁸ SHAKESPEARE, 2015, p. 147-148.

¹⁹ SHAKESPEARE, 2015, p. 148.

²⁰ SHAKESPEARE, 2015, p. 148.

²¹ SHAKESPEARE, 2015, p. 177.

previne o líder romano: “Teme os Idos de março”.²² Mas César o considera um sonhador e decide ignorá-lo. O mesmo ocorre depois com o sonho de Calpúrnia, que ela interpreta corretamente como uma previsão do assassinato. Em resposta, seu marido declara que o covarde morre mil vezes antes da morte, mas o valente a prova uma vez só.²³ A respeito das previsões, especificamente, ele sentencia:

De todos os prodígios de que ouvi falar
O mais estranho é que os homens estremeçam
Ao ver que nosso necessário fim, a morte,
Há de chegar quando chegar.²⁴

A esposa insiste, de joelhos, argumentando que é o medo dela e não o dele que o prende em casa, então César finalmente concorda em ficar, o que evitaria seu assassinato. Mas a decisão salvadora dura pouco, pois logo em seguida ele é dissuadido por um senador que chega para buscá-lo e que faz parte do grupo de conspiradores. Quando fica encarregado de transmitir aos demais senadores a mensagem de que César não irá ao Capitólio, ele solicita que lhe digam qual a causa, de modo que não riam quando der a notícia. César lhe conta, então, que Calpúrnia viu em sonho sua estátua derramando sangue, enquanto “ávidos romanos vinham sorrindo e ali banhavam suas mãos”.²⁵ Conforme explica o líder romano, é a interpretação do sonho feita pela esposa a causa de sua decisão, pois ela encara a imagem sonhada como “signos e prodígios e males iminentes”. Em resposta, Décio Bruto argumenta imediatamente que “esse sonho está mal interpretado”.²⁶ Comportando-se com um especialista em interpretação de sonhos (quase como um crítico literário), ele afirma em seguida que a visão da estátua é “ditosa e afortunada”, ao contrário do que pensava Calpúrnia. A imagem significa, segundo ele, que “a grande Roma / Beberá novo fluido e nova força, / E multidões de homens grandiosos / Buscarão as relíquias do teu sangue”.²⁷ Essa nova interpretação do sentido do sonho persuade César, que se envergonha da decisão anterior de ceder aos temores da esposa e parte em companhia de Décio Bruto para o local onde os conspiradores irão assassiná-lo.

Como se trata de uma peça baseada numa história célebre, já conhecida por todos, a preparação da cena de assassinato diz respeito às explicações de um erro trágico, já de antemão inevitável. Se Calpúrnia sonha exatamente com a cena que está prestes a acontecer, mesmo assim não consegue evitar o acontecimento. Isso porque todos os augúrios dependem de interpretações, todas as tentativas de prever o futuro são incertas. Como as ações se dão no tempo, as escolhas feitas no presente da representação revelam-se como determinações daquilo que está para ocorrer. Da mesma maneira, cada ação presente faz das possibilidades em aberto algo já acontecido, um passado, um fato a ser compreendido.

²² SHAKESPEARE, 2018., p. 47.

²³ SHAKESPEARE, 2018, p. 78.

²⁴ SHAKESPEARE, 2018, p. 78.

²⁵ SHAKESPEARE, 2018, p. 80.

²⁶ SHAKESPEARE, 2018, p. 80.

²⁷ SHAKESPEARE, 2018, p. 80.

A morte de César, encenada no início do terceiro ato da peça, passa a ser o grande objeto de disputa interpretativa. O fato, nessa altura, já está consumado, mas seu significado ainda está em aberto. Shakespeare elabora um exercício clássico de retórica, que ele mesmo deve ter praticado na escola (naquela época os principais assuntos estudados eram latim, literatura romana e retórica): o desenvolvimento de argumentações pró e contra os responsáveis pelo assassinato do líder romano.

A princípio, os conspiradores acreditam que podem convencer o povo a entender a morte de César como uma libertação. Depois que eles apunhalam César no Capitólio, um deles imediatamente proclama: “Liberdade, está morta a tirania! / Vão, corram, anunciem pelas ruas!”²⁸ O nobre Bruto está em consonância com essa interpretação. Ao contrário de outros conspiradores mais maquiavélicos, como Cássio, ele realmente acredita na justiça de suas intenções e compreende a morte de César como uma espécie de sacrifício religioso. Isso pode ser percebido por suas palavras após o assassinato:

[...] banhemos/ Nossas mãos neste sangue, até os braços; /
Manchemos as espadas de vermelho; / E avancemos à praça
do mercado, / Erguendo e sacudindo as armas rubras, / E
então gritemos: “Paz e liberdade”.²⁹

Cássio, por sua vez, faz um comentário que tem um sentido metateatral:

Em quantos séculos vindouros
Será reencenado nosso grande feito
Em línguas do futuro e em terras por nascer!³⁰

Parece que até mesmo os personagens sabem que fazem parte de um drama histórico. Shakespeare joga com a repercussão daquele acontecimento decisivo, transmitido, recontado e discutido por uma longa tradição até ser encenado agora, na peça *Júlio César* que estamos vendo, ou lendo. O desfecho dessa disputa é conhecido: Bruto e Cássio, os principais responsáveis pelo assassinato, serão considerados culpados no tribunal da história. Dante, por exemplo, os colocará no último círculo do inferno, ao lado de Judas.³¹

A partir desse momento, a peça apresentará as consequências do assassinato até a guerra civil que opõe os exércitos de Bruto e Cássio aos de Marco Antônio e Otávio César. Mas, no presente da ação, o sentido da morte de César ainda é um objeto de disputa, que Shakespeare transforma em ação dramática.

Quando discursa para a multidão sobre o que acabou de ocorrer, Bruto descreve sua compreensão da morte de César como um sacrifício necessário. “Acreditem-me por minha honra, e reconheçam minha honra para que possam acreditar”, ele

²⁸ SHAKESPEARE, 2018, p. 89.

²⁹ SHAKESPEARE, 2018, p. 90.

³⁰ SHAKESPEARE, 2018, p. 90.

³¹ ALIGHIERI. Dante. Inferno, Canto XXXIV. *Divina comédia*. Trad. De Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 250.

diz, porque sua honradez, reconhecida por todas, servirá de fiança para suas palavras.³² Para justificar a violência contra César, seu amigo tão próximo, ele argumenta que não agiu “por amar menos a César, mas por amar Roma ainda mais”. A pergunta que dirige ao povo parte da ideia de que o ato praticado foi um tiranicídio: “Preferiam ter César vivo e morrerem como escravos, ou verem César morto e viverem em liberdade?”³³

É durante esse discurso que o corpo de César é trazido para a cena. Bruto comenta: “Aí vem seu corpo, chorado por Antônio, que, embora não tenha participado em sua execução, receberá o benefício de sua morte”.³⁴ O povo se mostra convencido pelos argumentos apresentados e, quando o orador põe sua vida à disposição, aclama: “Vive, Bruto, vive!”. Com pequenas frases de plebeus que assistem ao discurso, Shakespeare constrói a disputa retórica que está em jogo nesse momento: “Carreguem-no em triunfo até sua casa”, grita um deles; “Deem-lhe uma estátua junto aos seus antepassados”, acrescenta o segundo; “Que ele seja César!”, defende o terceiro.³⁵

O erro fatal de Bruto, verdadeiro protagonista trágico da peça, é ter poupado a vida do principal apoiador de César, Marco Antônio, e ter permitido que ele, considerado um homem de ação e um não um grande orador, falasse em seguida para a multidão. Para reforçar esse erro, o próprio Bruto insiste para que o povo ouça o discurso a seguir, confiando em sua honradez, em sua habilidade retórica e no apoio da multidão: “Suplico que ninguém se afaste desta praça / Além de mim, até que Antônio tenha falado”.³⁶

Nessa recriação teatral do evento histórico, Shakespeare concebeu uma das mais geniais peças de retórica em toda a história da literatura: o célebre discurso de Marco Antônio que se tornou a fala mais repetida e discutida da peça. A virada na reação dos ouvintes levará à condenação dos conspiradores, perseguidos e expulsos de Roma como traidores, mas no presente da ação é ainda a interpretação de Bruto que está valendo. O povo demonstra hostilidade quando Marco Antônio toma seu lugar – “É mesmo bom que não nos fale mal de Bruto!”; “Era um tirano, aquele César” – e começa a falar tendo o corpo de César a seus pés, coberto por um manto.³⁷

O discurso de Marco Antônio, uma reinterpretação da morte de César como injustiça e traição, condena seus assassinos usando um elogio. Ele começa:

Irmãos, romanos, conterrâneos, me ouçam!
Eu venho enterrar César, não louvá-lo.
O mal que os homens fazem vive sempre,

³² ALIGHIERI, 2009, p. 98.

³³ ALIGHIERI, 2009, p. 98.

³⁴ ALIGHIERI, 2009, p. 99.

³⁵ ALIGHIERI, 2009, p. 100.

³⁶ ALIGHIERI, 2009, p. 100.

³⁷ ALIGHIERI, 2009, p. 101.

Mas o bem é enterrado com seus ossos.
Que assim seja com César. O bom Bruto
Disse que César era ambicioso.
Se for verdade, eis um grave crime.
E César foi punido gravemente.
Com permissão de Bruto e dos outros todos
— Porque Bruto é um homem muito honrado;
E os outros todos, homens muito honrados —
Venho falar no funeral de César.³⁸

A sentença “Bruto é um homem honrado”, repetida mais duas vezes ao longo da fala que se segue, recupera a ideia da honradez como fiança, que era a base da interpretação anterior, mas torce essa ideia a ponto de ela soar, no final, como uma ironia. O tema central é a suposta ambição de César, que justificava a visão de um tirano a ser eliminado em nome da liberdade. De maneira indireta, afirmando que veio ali apenas para enterrar César e não para contrariar o que disse Bruto, Marco Antônio recorre a argumentos que persuadem a multidão de que o líder morto não era ambicioso e de que sua condenação foi um ato de injustiça. Ele menciona, por exemplo, um suposto testamento de César, que teria deixado suas posses para o povo, despertando assim a curiosidade dos ouvintes. Em seguida, pede que todos se aproximem do cadáver para ouvir a leitura do testamento exigida aos gritos.

Bruto afirma que teme fazer mal “aos homens tão honrados cujos punhais golpearam César”, pois os “herdeiros”, ao escutar as doações de César, ficariam “incendiados de loucura”.³⁹ Nesse momento, a multidão já está inflamada por gritos como “Homens honrados nada! Traidores!” ou “São vilões e assassinos, todos eles!”. Contudo, quando se forma um círculo em torno do corpo de César, Marco Antônio não lê o testamento como todos pedem. Em vez disso, ele usa o próprio corpo morto de César como golpe retórico derradeiro. Era esse uso que eu pretendia ressaltar: “Amigos, se têm lágrimas guardadas, / Fiquem agora prontos para vertê-las”⁴⁰, avisa o orador, para então mostrar o manto com os rasgos causados pelos punhais dos assassinos. Ele prepara a retirada do manto com a descrição da morte, uma “queda imensurável” que afeta a todos, sob o efeito de uma “traição sangrenta”.

O golpe retórico final é deixar que o corpo morto produza a reação dos plebeus. Ao retirar o manto, Antônio anuncia: “Contemplem: eis aqui o próprio César, / Mutilado por mãos de traidores”.⁴¹ A multidão, cujo posicionamento foi completamente invertido, grita: “Vingança! Vamos lá! Procurem! Queimem! Fogo! Morte! Matança! Que nenhum traidor escape vivo!”. A morte de César, portanto, não foi um sacrifício em nome da democracia, um tiranicídio necessário, e sim um

³⁸ ALIGHIERI, 2009, p. 101.

³⁹ ALIGHIERI, 2009, p. 103.

⁴⁰ ALIGHIERI, 2009, p. 104.

⁴¹ ALIGHIERI, 2009, p. 105.

gravíssimo regicídio perpetrado por criminosos. É essa a interpretação que prevalece.

Marco Antônio termina por atribuir ao corpo morto a capacidade de produzir o discurso que ele mesmo acabou de fazer: “Mostro as feridas do bondoso César, / Pobres bocas, ó pobres bocas mudas, / E eu as deixo falar em meu lugar”.⁴² Se ele fosse Bruto, acrescenta ainda, comparando-se com aquele que era considerado um grande orador, incendiaria os corações dos ouvintes, e “em cada chaga aberta botaria uma língua cuja voz poderia mover até as pedras de Roma a se insurgir e rebelar”. Com isso, a multidão, que antes apoiava justamente Bruto, parte para queimar sua casa, perseguir todos os conspiradores e expulsá-los da cidade.

O uso retórico do cadáver na fala de Marco Antônio indica também, numa segunda camada de atribuição de significado, que a corporeidade simboliza a capacidade que a ação teatral tem de tornar presente um evento do passado, já muitas vezes julgado e interpretado. Ao reencenar o assassinato de César e pôr os espectadores diante do seu corpo morto, cujas feridas abertas são dotadas de línguas, o dramaturgo suspende por um momento todos os julgamentos já feitos. A presença do corpo morto de César é um signo trágico que exige interpretação, uma metáfora do que é a criação poética de um drama histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante. Inferno, Canto XXXIV. **Divina comédia**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HELLER, Agnes. O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como Filósofo da História. **Revista Morus: Utopia e Renascimento**, v. 2, 2005, p. 19-38.
- HIBBARD, G. R. General introduction. In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet - The Oxford Shakespeare**. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- MARX, Karl. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2010.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Lawrence Flores Ferreira. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2015.
- SHAKESPEARE, William. **Júlio César**. Trad. José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2018.

⁴² ALIGHIERI, 2009, p. 106.

SHAPIRO, James. **A year in the life of William Shakespeare: 1599**. Nova York: Harper Collins, 2005.

Artigo recebido em 19/12/2020

Aceito em 19/12/2020