

Júlio César, de William Shakespeare: Representando Roma e o Ditador, Moldando o Imaginário Popular Inglês

Fátima Vieira

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO – CETAPS

Citation: Fátima Vieira. “*Júlio César*, de William Shakespeare: Representando Roma e o Ditador, Moldando o Imaginário Popular Inglês.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 8, n.º 2, 2019, pp. 36-49. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

Abstract

Perhaps because it does not contain any complicated scenes of seduction and because it promotes a moral lesson considered important about the characters' reactions to dilemmas that force them to choose between private interest and the common good, *Julius Caesar* has been one of the most discussed Shakespearean plays in the context of the British school system. The representation of the Roman society that the play offers and, in particular, of Julius Caesar, is one of the most debated issues, and there have been many voices accusing Shakespeare of having distorted the “truth of History”, having transformed Julius Caesar into a tyrant who deserved to die and his killers into true heroes. The play shows, however, a remarkable knowledge of Rome's history by Shakespeare. This paper proposes an analysis of the representation of Rome and Caesar that the play promotes and a reflection on the political message that Shakespeare may have tried to convey to the contemporary audience. Taking into account issues such as the anachronistic elements present in the play and the political and social context of the turn from the 16th to the 17th century, this article describes how, through *Julius Caesar*, Shakespeare shaped the English popular imagination about Roman times to intervene in pressing political issues of his time.

Keywords: Shakespeare; Rome; Julius Caesar; Representation; Republicanism

Resumo

Talvez por não conter cenas complicadas de sedução e por promover uma lição de moral considerada importante sobre a reação das personagens face a dilemas que obrigam à escolha entre o interesse privado e o bem comum, *Júlio César* tem sido uma das peças shakespearianas mais discutidas no contexto do sistema escolar britânico. A representação da sociedade romana que a peça oferece e, em particular, de Júlio César, é uma das questões mais debatidas, e não

têm sido poucas as vozes a acusar Shakespeare de ter distorcido a “verdade da História”, tendo transformado Júlio César num tirano que merecia morrer e feito dos seus assassinos verdadeiros heróis. A peça evidencia, contudo, um conhecimento notável da história de Roma por parte de Shakespeare. Este trabalho propõe a análise da representação de Roma e de César que a peça promove e uma reflexão sobre a mensagem política que Shakespeare terá tentado transmitir ao público coevo. Tendo em consideração questões como os elementos anacrônicos presentes na peça e o contexto político e social da viragem do século XVI para o século XVII, descreve-se a forma como, através de *Júlio César*, Shakespeare moldou o imaginário popular inglês sobre a época romana para intervir em questões políticas prementes do seu tempo.

Palavras-chave: Shakespeare; Roma; Júlio César; representação; republicanismo

Orson Welles, 1937: a morte do ditador

1937, Mercury Theatre, Nova Iorque. Orson Welles põe em palco personagens em uniformes militares. Neles se percebe rapidamente a evocação dos uniformes da Alemanha nazi e da Itália fascista. Esta é uma encenação inovadora de *Júlio César*, de William Shakespeare - destemida, como muitos a classificam pela forma como evoca o caos que nesta época se apodera da Europa e explora o medo em relação às ditaduras. Na década de 30, o som das canções e saudações fascistas tornou-se comum na rádio, tal como se tornaram também familiares, nos jornais e revistas europeus e americanos, as imagens das sociedades militarizadas da Alemanha e da Itália (France 2001, 1).

Welles, que para além da encenação da peça assume o papel de Bruto, procede a cortes de cenas, reorganiza algumas, e permite-se modificar radicalmente outras: Cína, o poeta, que na peça de Shakespeare é morto pela população (que o confunde com Cína, o conspirador), morre, na encenação de Welles, às mãos da polícia secreta. A encenação de Welles revela-se violenta pela forma como evidencia as consequências, a todos os níveis, de uma ditadura militar.

Welles modifica também a peça ao optar por abrir com a entrada triunfal de César em Roma. É, afinal, o que lhe interessa salientar: este César que entra em Roma é altivo, imperial. Se alguma dúvida houvesse, o título escolhido por Welles serviria para a dissipar: já não apenas *Julius Caesar*, como lhe chamou Shakespeare, mas *Caesar: The Death of a Dictator* - a “morte de um ditador”, e não apenas do ditador que era César. Note-se como o raciocínio de Welles parte exatamente da extrapolação da morte de César, que foi merecida, para a morte que certamente mereceria qualquer contemporâneo de Welles que, como César, seja um ditador.

Numa encenação levada ao palco do Olivier Theatre, em Londres, John Schlesinger viria a contrapor, em 1977, uma imagem bem diferente de César:

interpretado por John Gielgud, o Ditador apresenta-se como um herói em declínio - mas, ainda assim, um herói. Desde o início da peça, sobressai a personalidade fascinante de César e o poder imenso que teve - e é essa personalidade que deixa o público desconcertado, pois quando vê César a ser assassinado não consegue esquecer a sua grandeza e as qualidades anteriormente evocadas.¹

O contraste entre a apresentação violenta que Welles oferece de César, o déspota que mereceu morrer, e a apresentação indulgente e quase apologética em que mais tarde aposta Schlesinger ecoa a velha polémica que se instalou à volta da peça logo desde a sua apresentação no teatro *The Globe*, muito provavelmente no ano de 1599.² Terá sido César um herói, brutalmente assassinado pelos conspiradores liderados por Cássio e Bruto? Ou terá antes sido Bruto o verdadeiro herói, um homem íntegro, que pensa apenas no bem público, em Roma? Na verdade, se lermos a peça com atenção, veremos que as duas versões do assassinio de César nos são oferecidas por Shakespeare. E nisso é certamente fiel a Plutarco, a sua fonte principal para a peça, que, tendo escrito sobre César um século volvido sobre o seu assassinio, retrata ambas as facetas do Ditador: a sua eloquência, a sua inteligência, a sua afabilidade, a sua valentia - mas também a sua ambição.³

Como a crítica tem vindo a salientar,⁴ Plutarco não afirma expressamente que César tenha querido ser feito imperador, mas deixa essa hipótese no ar. Embora tenha sido fiel a Plutarco na oferta desta dupla perspetiva, o retrato que Shakespeare oferece das debilidades de César é bem mais acentuado do que o de Plutarco, ao ponto de George Bernard Shaw se ter indignado com a representação distorcida de um homem cujos feitos foram celebrados por tantos séculos (Ripley 1).

Na verdade, Shakespeare transforma o episódio em que Plutarco relata a forma como César se salva por ser um bom nadador numa cena caricata, em que César quase se afoga, tendo de ser salvo por Cássio (que por isso não consegue compreender como pode ser César “maior” do que ele).⁵ E embora Plutarco reconheça a doença de que sofria César, Shakespeare concede-lhe destaque, aproveitando para mostrar o ridículo em que cai César quando, sofrendo do “mal caduco”, tem um ataque epilético e tomba por terra perante a multidão.

Apesar destes episódios, uma interpretação como a que Welles nos oferece na sua encenação de 1937 não deixa de ser considerada, por parte da crítica, como muito forçada - mas sê-lo-á, na realidade?⁶ É certo que o público foi em 1937 ao Mercury Theatre, logo à partida, com uma ideia pré-concebida em relação a Júlio César. O título que Welles escolhe para a sua peça - *César: A morte de um ditador* - “engana” porque no século XX o conceito de ditador tem um sentido completamente diferente

daquele que tinha na época de César. Com efeito, o espectador do século XX, a não ser que tenha ainda bem presente a história de Roma, não se lembrará decerto de que o título de “Ditador” não tinha então implicações negativas, sendo atribuído a um homem forte, a quem eram reconhecidas capacidades para resolver um momento de crise (sabemos também que, em princípio, o título seria provisório, o que não aconteceu com César, que se autoneomeou Ditador para a vida).⁷ E por isso é importante, como defende Andrew Hadfield, investirmos numa análise genealógica da peça, atendermos ao seu contexto de produção, compreendermos de que forma foi a peça escrita e levada a palco, considerá-la no contexto histórico (Hadfield 12), mas também, como lembra Jean Howard, atentarmos nas práticas materiais do teatro, isto é, ir para além do texto e lembrarmo-nos de que Shakespeare escreveu não para ser lido, mas para ser encenado - e por isso teremos de pensar também nas roupas, nos adereços, nos gestos... (Howard 18). E só então poderemos perceber se Orson Welles esteve ou não muito longe do que queria Shakespeare.

É essa a viagem que aqui proponho: um regresso à Inglaterra isabelina e a tentativa de compreensão da peça no seu contexto histórico, o que implicará procurarmos resposta para questões que vão para além daquelas que mais têm ocupado a crítica - se César mereceu ou não morrer e se Bruto foi um assassino ou um herói. Como ponto de partida, proponho a aceitação da classificação canónica de *Júlio César* como uma “problem play”⁸: Shakespeare coloca-nos perante um dilema que não encontra resolução.

A leitura de *Júlio César* que aqui ofereço resulta de uma interpretação que tem em conta três planos distintos: o plano da materialidade da peça (os adereços, os anacronismos); o plano da recepção da peça (o público e o seu conhecimento da história de Roma); e o plano da escrita (as ideias de Shakespeare, a razão para a escolha do tema e a sua mensagem política). A conjugação da análise destes três planos conduzir-nos-á a uma melhor compreensão da forma como Shakespeare representou Roma e o Ditador e moldou o imaginário inglês isabelino.

Shakespeare, 1599: materialidade, recepção e escrita

São muitos os anacronismos que têm vindo a ser sublinhados pela crítica shakespeariana, desde relógios que batem as horas⁹ a referências que o público isabelino reconheceria como coevas: rituais fúnebres, o costume de os indivíduos doentes atarem um lenço na cabeça, a ronda da guarda (nos moldes isabelinos), a alusão às máscaras então utilizadas nas peças de teatro ou a referência às prostitutas que viviam nos subúrbios de Londres.¹⁰ E claro que há ainda o chapéu que indignou de

tal forma Pope que, na edição de *Júlio César* que preparou para publicação, deixou um espaço em branco para a palavra, tendo-se recusado a escrever “hat”.¹¹ Esta mistura, que escandalizou a crítica ao longo dos séculos (não podemos esquecer, para além da indignação de Pope, a crítica feroz de Dr. Johnson às “imprecisões históricas” da peça),¹² era comum na época e de certa forma podemos dizer que servia os interesses e os propósitos de Shakespeare.¹³ Acresce a todos estes anacronismos que encontramos dentro da peça o guarda-roupa anacrónico dos próprios atores que, na peça levada ao palco de The Globe, em 1599, deverá ter sido misto: apenas as personagens principais terão vestido túnicas para aludir ao período romano; as personagens secundárias, como era costume na altura, deverão ter envergado roupas da época isabelina.¹⁴ Para compreendermos a recepção destes anacronismos, contudo, teremos de atentar no público coevo e no conhecimento que tinha da história de Roma, bem como nas expectativas que teria em relação a uma peça sobre Júlio César.

Valerá a pena salientar, em primeiro lugar, o facto de a história de Roma e a leitura dos clássicos fazer, à época, parte da educação do homem inglês - Shakespeare terá aliás entrado em contacto com grande parte dos autores que utilizou como fonte para as suas peças históricas aquando dos seus estudos em Stratford.¹⁵ Será ainda de realçar que o público que assistia às peças do *The Globe* era, na sua maioria, um público educado e esclarecido. É certo que, como tem vindo a ser comentado pela crítica, era um público heterogéneo, na medida em que os lugares em pé eram mais baratos, mas os lugares melhores eram vendidos a preços que só indivíduos com algum desafogo económico seriam capazes de suportar (McMurtry 11). Shakespeare esperaria, por isso, que muitas pessoas no público fossem capazes de compreender alusões - e também paródia - a autores latinos. E todos saberiam certamente pelo menos a história de César - desde a constituição do triunvirato à vitória de César sobre Pompeu, ao seu assassinio, à guerra civil, ao caos, à instauração do Império e fim absoluto do espírito democrático que caracterizara os tempos da República.¹⁶

Na verdade, Roma não estava muito longe da Inglaterra Isabelina - o que se aprendia na escola é que Roma fazia parte do passado de Inglaterra. A Torre de Londres - dizia-se - fora mandada construir por Júlio César.¹⁷ E havia ainda as muralhas de Adriano, sinais bem presentes no quotidiano isabelino que testemunhavam um passado romano, e todas as cidades inglesas terminadas em “chester”, que recordavam os castros romanos que haviam estado nas suas origens. César era também uma figura próxima, sendo a percepção mais comum - que terá perdurado na Inglaterra medieval - a de um herói, um conquistador, um estratega hábil que conheceu a glória.¹⁸ Por essa razão se colavam os monarcas ingleses à imagem da

glória de César - como fazia Isabel I, nas cerimónias oficiais, organizadas com pompa romana, ou ainda como se constatou na entrada de Jaime I em Londres, triunfal, recordando propositadamente, nos mais ínfimos detalhes, a glória triunfal de César (Kahn 1997, 5). Roma era o berço de Inglaterra - era essa a percepção coeva. Ao trazer Roma para o palco isabelino, Shakespeare trazia até aos ingleses a sua história - como o fizera, aliás, nas peças históricas inglesas. Tal como nessas peças, a sua intenção era recordar os erros do passado para que não fossem incorridos no presente e trouxessem as consequências que o conhecimento da história assegurava que viriam a acontecer.

A história de Júlio César é a história de uma guerra civil com consequências desastrosas para Roma - conhecemos bem o seu desfecho: o declínio do Império Romano. O caso inglês, aos olhos de Shakespeare, não era muito diferente: na viragem do século XVI para o século XVII, a Inglaterra tinha uma rainha em muitos aspetos semelhante a César. Como o Ditador romano, Isabel I não tinha herdeiros; como ele, tinha inimigos mesmo entre os que lhe eram mais próximos (Maria Stuart, sua prima, havia sido poucos anos antes condenada à morte por ter alegadamente conspirado contra a rainha). No ar, ameaçadora, pairava a possibilidade de assassínio, de uma guerra civil devastadora: era este cenário que Shakespeare recordava ao público isabelino, que não conseguira certamente ainda esquecer a desolação causada pela anterior guerra civil, a Guerra das Rosas. Os anacronismos (plano da materialidade da peça), que tanto escandalizaram a crítica, cumpriam no fundo a mesma função que Orson Welles lhes atribuíra ao colocar as personagens da sua peça em palco ostentando uniformes nazis: traziam Roma até à Inglaterra Isabelina, justapunham duas histórias que tinham muitos elementos em comum e faziam com que Roma se tornasse inteligível para os espectadores da Inglaterra finissecular (plano da recepção da peça).

No plano da escrita da peça, o fator que mais importa salientar é que Shakespeare escrevia textos não para serem lidos, mas para serem representados - e, mais relevante ainda, fazia-o dentro da lógica do teatro comercial.¹⁹ Se queremos compreender por que razão escolheu Shakespeare escrever sobre Roma e sobre a história de César, este é sem dúvida um aspeto que não pode ser ignorado. Proliferavam na altura peças sobre a história de Roma que haviam suscitado grande interesse, e o sucesso de bilheteira era sem dúvida um objetivo de Shakespeare. Mas a forma como o dramaturgo conta a história de César não é inocente. Vimos já como, recorrendo a anacronismos, ele cola a história de Roma à história coeva de Inglaterra. E fá-lo - é essa a tese que aqui defendo - com uma intenção política.

Shakespeare escreve para o palco sabendo que o palco é um local de subversão. De facto, como tem vindo a ser salientado pela crítica, a censura não era muito apertada na altura: havia pouca censura, no que respeita à literatura, e ainda menos no que respeita ao teatro, a não ser que fossem feitas graves ofensas à monarca.²⁰ Não vou aqui defender que Shakespeare tenha sido um revolucionário - conhecemos bem a posição que assumiu nas suas peças sobre a história de Inglaterra. Parece-me, contudo, que lhe foi demasiadamente colado, durante muito tempo, o rótulo de conservador (mesmo ao longo do século XX). Essa interpretação deveu-se, em grande parte, ao estudo de E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, publicado em 1943, mas ainda considerado de referência nas universidades na década de 80, sobre o conceito de “the Great Chain of Being”, a grande cadeia do ser, que, segundo Tillyard, informava a cosmovisão isabelina: o mundo encontrava-se organizado segundo uma ordem que, quando desafiada, sucumbia, gerando o caos. Nessa perspetiva, o pensamento de Shakespeare seria essencialmente conservador, em defesa da estabilidade política, pois a consequência do seu desafio traria um futuro sempre pior.²¹

Shakespeare não terá sido um revolucionário, mas a ideia da “Great Chain of Being” não explica, de forma alguma, esta sua peça romana. Para a compreendermos, teremos de ter em consideração não apenas a peça (o texto em si), mas também o facto de Shakespeare escrever para o teatro e de o teatro comercial se ter tornado, na época, um espaço de subversão.

Na verdade, mesmo as peças escritas expressamente para a corte continham frequentemente uma mensagem que, em vez de refletir a ideologia coeva, colocavam os monarcas perante situações exemplares, mostrando-lhes os comportamentos mais virtuosos que serviriam não os interesses dos monarcas, mas o interesse público. Por essa razão nos fala Jean Howard do “poder do teatro”, que invertia as relações normais de poder, com o dramaturgo a ditar condutas ditas de exemplaridade. E se isto era verdade para as peças escritas para a corte, mais ainda o terá sido para o teatro comercial, para o qual muitas das peças eram adaptadas - adquirindo um carácter ainda mais subversivo (Hadfield 11; 18).

O tema do palco como espaço de subversão tem sido amplamente tratado pela crítica shakespeariana, e com especial interesse pela área dos Estudos de Género, que tem vindo a identificar a forma como a ideologia patriarcal era apresentada nos palcos londrinos - em particular a maneira como questões como a homossexualidade ou os chavões colados a estereótipos femininos e masculinos eram denunciados pelo recurso a atores apenas do sexo masculino, desempenhando papéis femininos (Howard 13).

Como defende Howard, o teatro comercial isabelino tornou-se um espaço de contestação cultural, política e social. Os dramaturgos isabelinos estavam conscientes do poder que tinham ao colocar os espectadores perante dilemas morais, fazendo-os chegar a conclusões políticas na sua maioria nada conservadoras (Howard 3). Em *Júlio César*, em particular, a retórica é especialmente relevante. Bruto, honesto, pensando apenas no bem público quando assassina César, não é bom orador, e por isso perde para Marco António, que habilmente conduz os plebeus à conclusão de que os conspiradores, em vez de serem vistos como libertadores, deveriam ser perseguidos como assassinos. Na verdade, a subversão acontece essencialmente a nível discursivo, aspeto a que deveremos prestar especial atenção para compreendermos a mensagem de Shakespeare.

A consideração do nível discursivo leva-nos a conclusões inequívocas: o que Shakespeare faz, em *Júlio César*, é pôr em palco uma Inglaterra com raízes romanas que parece ter esquecido o que mais caracteriza a sua romanidade: os ideais republicanos. Como defende Andrew Hadfield em *Shakespeare and Republicanism*, o dramaturgo nasceu no seio de uma cultura saturada de imagens e argumentos republicanos; não poderemos, por isso, entender as suas peças - em especial as peças romanas, em que ele investe de forma consistente, a partir da década de 90 do século XVI - se não tivermos em conta a sua familiaridade com as alternativas políticas ao regime monárquico, tal como se encontrava estruturado na Inglaterra quinhentista finissecular. Hadfield lembra, em particular, que o republicanismo estava omnipresente na discussão política do século XVI, e que uma versão dos princípios republicanos de representação e de participação cidadã nas decisões políticas acabou por informar a cosmovisão isabelina quando o termo latino “res publica”, que literalmente significa “a coisa pública”, foi traduzido, em língua inglesa por “Common weal”, e mais vulgarmente como “commonwealth”. O que importa fazer notar, em relação a esta tradução, é que o conceito de “Commonwealth”, o conceito republicano de “coisa pública”, foi tornado compatível com o conceito de monarquia. Esta compatibilidade foi notada, entre outros autores, por Sir Thomas Smith, em *A Discourse on the Commonwealth*, texto que foi publicado apenas em 1583, mas que terá circulado, ao longo de 18 anos, em manuscrito, onde o autor afirma:

O Parlamento é o que faz com que Inglaterra se assemelhe à República Romana: mesmo tratando-se de uma constituição “mista” com um monarca, funciona como uma “Commonwealth”, integrando todos os homens na esfera política, tantos quantos possível, incluindo-os no processo de criação de leis. Da mesma forma que a Roma republicana era uma democracia indireta, um sistema em que o povo podia legitimamente apresentar petição aos governantes, esperando ser ouvido, assim se passa em Inglaterra. (*apud*. Hadfield 21, tradução minha)

Sir Thomas North não se encontrava isolado nesta sua comparação entre os princípios democráticos da república e o sistema monárquico inglês. Abundavam, como prova Hadfield, comparações entre a Inglaterra, por exemplo, e a república de Veneza (40).

Mas voltemos ao palco de The Globe, e pensemos em *Júlio César*, atentemos nos anacronismos que colocam Roma próxima de Londres, e vejamos o teatro como aquilo que realmente é, nesta altura: um espaço discursivo, onde se apresentam e debatem ideias, onde é moldada a imaginação política. E aqui, no palco do The Globe, nesse teatro que representa o mundo, as palavras adquirem um significado particular. Em cima do palco, fala-se de um conceito que parece estar esquecido, mas que faz parte da história de Inglaterra (não esqueçamos que o berço de Inglaterra é romano): a ideia do indivíduo enquanto cidadão. Em Inglaterra, o conceito de cidadão foi, entretanto, substituído pelo de “súbdito” - é nesses termos que a própria monarca se refere a quem ela governa -, mas no palco do The Globe encontramos, acima de tudo, cidadãos reclamando direitos civis.

Contudo, em *Júlio César* Shakespeare recorda também, ao público isabelino, outros valores que estão associados à ideia de republicanismo: mais do que os direitos de intervenção política dos cidadãos, a própria ideia de cidadania e de dever de intervenção política - e também aquilo que encontramos em Bruto: a ideia de virtude. O que está em causa, então, para além de uma retórica contra a tirania, é um compromisso com um programa humanista de reforma através da educação e da leitura dos clássicos com potencialidades para, por um lado, levar à adoção da linguagem dos direitos naturais dos cidadãos, e, por outro lado, promover uma formação íntegra do ser humano e assegurar que apenas os homens virtuosos estarão no poder para controlar a corrupção, esse grande fator de destruição da sociedade. Na verdade, estou plenamente de acordo com Hadfield quando ele afirma que um dos elementos-chave para a compreensão da peça *Júlio César* é a quase completa ausência de Cícero, o verdadeiro representante dos últimos dias da república romana (Hadfield 171).

A obra de Cícero era bem conhecida do público isabelino - o tratado filosófico *The Officis (Dos Deveres)* tornou-se um dos textos mais influentes do século XVI, ocupando um lugar central no currículo escolar inglês, tendo conhecido, ao longo do século, diferentes traduções e edições e tendo-se assumido como uma referência incontornável para qualquer debate sobre virtude, governo e cidadania. Mas conheceu também ampla circulação na Inglaterra Isabelina o diálogo de Cícero sobre a amizade, um texto onde o filósofo defendia que é a amizade que distingue os seres humanos dos

animais, e que ela só pode existir entre dois indivíduos virtuosos. Cícero fez, pois, da amizade um dos princípios da república por se encontrar associada a outro conceito sem o qual a república não poderá existir: a virtude (Hadfield 169). Shakespeare apresenta, em *Júlio César*, uma sociedade republicana decadente, com uma tirania emergente, onde não existe já uma cultura partilhada (aspeto enfatizado pela forma como as personagens se encontram divididas em grupos, em encontros clandestinos). Trata-se de uma cultura militarizada, onde os valores de república não têm já lugar, uma sociedade angustiada com a perspectiva de uma guerra civil - e nesse aspeto muito semelhante à Inglaterra de Shakespeare.²²

A mensagem política de *Júlio César*

A recepção da encenação que Welles leva ao palco, em 1937, é controversa, gerando acusações de interpretação forçada. Contudo, uma boa parte da crítica coeva reserva para Welles os melhores elogios, manifestando apreço, em particular, pela forma como o encenador conseguiu, com o seu génio, fazer sobressair a “sensibilidade política” de Shakespeare, fazendo chegar, desde a Inglaterra isabelina, a voz revolucionária do bardo (France 104).²³ Na verdade, ao colocar em palco, em 1937, personagens em uniformes fascistas, Welles faz, em relação à peça de Shakespeare, aquilo que Shakespeare fez na sua peça em relação a Roma. Convocando para a Inglaterra isabelina a história de Júlio César, no espaço de suspensão que constitui o teatro, Shakespeare moldou o imaginário do público, contribuindo para acentuar a ideia de que a história de Roma - o berço de Inglaterra - não se encontra distante da Inglaterra isabelina. E, ao fazê-lo, exaltou as ideias-chave do pensamento republicano de direitos civis, de cidadania, de virtude e de interesse pelo bem público, acomodando-os ao sistema monárquico inglês e evidenciando o seu poder transformador.

Não creio que Shakespeare tenha sido um republicano, como alguns críticos têm feito crer (não podemos esquecer o sempre enigmático contributo de Shakespeare - as três páginas que se pensa ter escrito - para a peça *Sir Thomas More*, de feição marcadamente conservadora, onde é claro o dever de obediência ao monarca e o medo da população). Acredito, contudo, que Shakespeare, como muitos homens do seu tempo, considerava que os valores essenciais da república eram transferíveis - deveriam ser transferíveis - para o sistema monárquico inglês. E se Shakespeare exprimiu claramente, em *Júlio César*, o medo da força da população, tê-lo-á feito não para veicular a ideia de que é preferível o poder de um tirano a uma população

descontrolada, mas para evidenciar que o que falta à sociedade inglesa é a virtude - um governo virtuoso saberá sempre conduzir as energias populares para o bem.

Uma última nota, que me parece importante, e que tem vindo a ser cada vez mais acentuada pela crítica shakespeariana contemporânea: Shakespeare não escrevia sozinho.²⁴ As peças chegaram-nos assinadas com o seu nome, e ele pode bem ter sido responsável por grande parte da tradução das ideias em palavras, mas elas eram, regra geral, escritas colaborativamente, resultando de um processo de reflexão cúmplice sobre os temas a tratar e a forma como deveriam ser abordados e apresentados em palco. O teatro, um espaço relativamente livre de censura desde que os dramaturgos codificassem a sua mensagem para não ofender diretamente a monarquia, assumiu-se, assim, como um veículo para a promoção de ideias que circulavam já em Londres, em círculos mais restritos, mas que eram deste modo oferecidas ao grande público como matéria para discussão.

No caso de *Júlio César*, a questão que Shakespeare colocou ao público coevo foi: quererá a Inglaterra ser como Roma? Que escolhas poderão ser feitas para se impedir que Isabel I seja Júlio César? Que opções estarão disponíveis para se evitar uma guerra civil quando Isabel I morrer sem deixar descendentes? Escrevendo para o palco, Shakespeare reinventou a “romanidade” para fazer passar a sua mensagem política - e assim moldou o imaginário popular inglês.

Works Cited

- Armitage, David et al. *Shakespeare and Early Modern Political Thought*. Cambridge University Press, 2009.
- Bevington, David. *Shakespeare's Ideas: More Things in Heaven and Earth*. Wiley-Blackwell, 2008.
- Bloom, Harold, ed. *Julius Caesar*. *Bloom's Shakespeare through the Ages*. Infobase Publishing, 2008.
- Boecker, Alexander. *A Probable Italian Source on Shakespeare's Julius Caesar*. S. editor, 1913.
- Cerasano, S. P. *Julius Caesar (by William Shakespeare), An Authoritative Text, Contexts and Sources, Criticism, Performance History: A Norton Critical Edition*. Norton & Company, 2012.
- Craik, George. *The English of Shakespeare. Illustrated in a Philological Commentary on his Julius Caesar*. Chapman and Hall, 1859.

- Daiches, David. *Shakespeare: Julius Caesar*. Edward Arnold, 1976.
- Dorsh, T. S. (ed.) / *Julius Caesar* (by William Shakespeare). Methuen, 1972.
- Elloway, David (ed.) *Julius Caesar* (by William Shakespeare). MacMillan, 1986.
- France, Richard, ed. *Orson Welles on Shakespeare: The W.P.A. and Mercure Theatre Playscripts*. Routledge, 2001.
- Geen, David C. *Julius Caesar and its Source*. Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 1979.
- Goonewardena, D. G. *A Companion to Shakespeare's Julius Caesar*. Times of Ceylon Steam Press, 1890.
- Gray, Patrick. "Caesar as Comic Antichrist: Shakespeare's Julius Caesar and the medieval English Stage Tyrant." *Comparative Drama*, 2016: no. 1.
- Greenhill, Wendy. *Julius Caesar*. Oxford: Heinemann, 1995.
- Grierson, H. J. C. "Reviewed Work: The Elizabethan World Picture by E. M. W. Tillyard." *The Modern Language Review*, Jan. 1944, pp. 69-73.
- Hadfield, Andrew. *Shakespeare and Republicanism*. Cambridge University Press, 2005.
- Howard, Jean E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. Routledge, 1994.
- Jacob, Alexander. *The Roman Civil War in English Renaissance Tragedy. An Edition of Catiline, Caesar and Pompey, and Julius Caesar with an Introduction. Drawn from Roman Sources*. The Edwin Mellen Press, 2002.
- Kahn, Coppélia. *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds, and Women*. Routledge, 1997.
- Kelly, T. J. *Understanding Shakespeare. Julius Caesar*. John Murray, 1967.
- Mason, Lawrence, ed. *The Tragedy of Julius Caesar*. Yale University Press, 1919.
- McMurtry, Jo. *Julius Caesar: A Guide to the Play*. Greenwood Press, 1988.
- Moody, J. *A commentary and Questionnaire on Julius Caesar (Shakespeare)*. Pitman, 1927.
- Mulherin, Jennifer. *Julius Caesar*. Cherrytree Books, 1989.
- Ripley, John. *Julius Caesar on Stage in England and American 1599-1973*. Cambridge University Press, 1980.

- Rowse, A.L., ed. *Julius Caesar: Modern Text with Introduction*. Boston University Press, 1984.
- Schanzer, Ernest. *The Problem Plays of Shakespeare: A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra*. Routledge & Kegan Paul, 1965.
- Spevack, Marvin (ed). *Julius Caesar* (by William Shakespeare). Cambridge University Press, 1988.
- Wills, Garry. *Rome and Rhetoric: Shakespeare's Julius Caesar*. Yale University Press, 2011.
- Wilson, Richard. "Drama as pretext: plot and pattern in Julius Caesar." Em *Julius Caesar: William Shakespeare*, ed. Linda Cookson & Brian Loughrey. Longman, pp. 106-13, 1992.
- Wilson, Richard. "Introdução." Em *Julius Caesar*, de William Shakespeare, ed. Richard Wilson. Palgrave, 2002, pp. 1-28.

¹ Para uma descrição mais detalhada destas produções, ver Greenhill 21.

² Esta data, consensualmente aceite, foi definida com base no relato de um médico Suíço, Thomas Platter, sobre uma peça no Globe que representava "a tragédia do grande imperador Júlio César" (McMurtry 11).

³ Plutarco é reconhecido como a principal fonte de Shakespeare para a criação de *Júlio César*, embora a crítica tenha vindo, ao longo do tempo, a tentar identificar outras fontes. A título de exemplo, cite-se o estudo de Alexander Boecker, de 1913, onde o crítico defende que os três primeiros atos da peça foram inspirados em *Cesare*, de Orlando Pescetti, uma tragédia italiana publicada em Verona em 1594 (por sua vez, Pescetti ter-se-á inspirado em Apiano). Esta é, contudo, apenas uma das múltiplas influências que têm vindo a ser apontadas (Boecker 6-9). Plutarco continua a ser, apesar de tudo, a fonte mais reconhecível, mas será de notar que a utilização que Shakespeare faz dessa fonte é muito livre. Na verdade, Shakespeare permitiu-se reorganizar a cronologia oferecida por Plutarco, selecionar apenas alguns acontecimentos e comprimi-los no tempo, conseguindo com essa estratégia gerar tensão e levar o público a pressentir, com a sucessão das cenas de conspiração, um fim inevitavelmente trágico (Cerasano XVI-XVII).

⁴ Cf., por exemplo, Elloway 4.

⁵ Segundo Patrick Gray, o episódio do quase afogamento de César foi inventado por Shakespeare. No seu relato, Plutarco elogia César pelas suas qualidades de bom nadador (Gray 1).

⁶ A recepção da peça variou muito, na altura em que foi levada ao palco. Como faz notar Richard France, para mais do que um crítico, o génio de Welles revelou-se ao fazer sobressair as "próprias sensibilidades políticas de Shakespeare" (France 104).

⁷ Em tempos de crise, o governante recebia o poder absoluto - tomando o título de "Ditador". Em princípio, era nomeado oficialmente, devendo abandonar o título depois de a crise estar resolvida. Sobre o assunto, ver Elloway 4.

⁸ Já em 1965 Ernest Schanzer classificava *Julius Caesar* como uma "problem play", uma vez que a leitura da peça depende do entendimento que cada indivíduo possa ter da justiça da conspiração (Schanzer 33).

⁹ Os relógios só foram inventados no século XIII, tendo-se contudo tornado bastante populares nos tempos de Shakespeare. Dorsch sublinha, a este propósito, que Shakespeare pensa em termos da cronologia moderna (Dorsch 44, n.v. 191). Daniel defende que o anacronismo de um relógio a bater as horas em 44 a.C. só ofenderá quem não tiver noção do tempo imaginativo. Spevack sugere que o "bater das horas" pudesse ter sido produzido por um sino (Spevack, n. 2.1.191).

¹⁰ A questão dos anacronismos da peça tem vindo a ocupar a crítica, ao longo dos tempos. No seu *Companion to Shakespeare's Julius Caesar*, D. G. Goonewardena apresenta uma lista dos anacronismos da peça (Goonewardena 1).

¹¹ Lembra T. S. Dorsh que os romanos também usavam chapéus ou bonés, embora com características diferentes das dos chapéus isabelinos (Dorsh, nota XI).

¹² Sobre o assunto, ver Ripley 1980, 4.

¹³ Como explica Cerasano, Shakespeare não pretendia, com *Júlio César*, oferecer um modelo preciso da República Romana, mas antes construir um lugar que parecesse “romanizado”, apto a receber personagens que pudessem ser vistos como historicamente creíveis pelo público (Cerasano XVI).

¹⁴ Sobre o assunto, explica Coppélia Kahn: “... the earliest known illustration of a Shakespeare play conveys the ambiguous perception of Rome as both near and far from England that characterized popular theatrical representations of it. While Titus wears Roman dress, the soldiers attending him wear Elizabethan military dress and carry halberds” (Kahn 4).

¹⁵ Segundo Andrew Hadfield, o conhecimento que Shakespeare tinha da história de Roma era muito vasto. Ver Hadfield 102.

¹⁶ Como esclareceu Clifford Ronan, entre 1585 e 1635 foram escritas e apresentadas, nos palcos ingleses, quarenta e três peças, na sua maioria “peças sérias”, tendo Roma como palco de fundo (*apud*. Cerasano XIV). O público das peças shakespearianas estava, pois, familiarizado com a história de Roma (Cerasano XIV).

¹⁷ John Stow, que assinou várias crônicas da Inglaterra tudoriana, confirmava na altura a ideia de que as fundações da Torre de Londres haviam sido lançadas por César (Cerasano XIV). Mais tarde, em 1859, George Craik publicaria um estudo sobre a relevância de Júlio César no conjunto da dramaturgia de Shakespeare, recordando como, em Ricardo III (iii.1), numa cena particularmente significativa para a peça, o jovem príncipe pergunta a Buckingham se a Torre de Londres foi construída por Júlio César (Craik 51).

¹⁸ Explica David Daiches que, na visão medieval, o Império Romano era o veículo para a conversão da Europa ao Cristianismo; nessa perspectiva, o assassinio de Júlio César teria sido uma forma de impedir a sua propagação. Na visão renascentista, a República é vista como a grande instituição de Roma e o Império como degenerado e imoral. Na visão medieval, César é um herói e Bruto e Cássio assassinos; na visão renascentista, César é um tirano e os seus assassinios libertadores (Daiches 9).

¹⁹ Sobre o assunto, ver Howard 152. Andrew Hadfield lembra que muitas das peças do teatro comercial inglês do período versavam sobre temas políticos. Havia uma longa tradição, na corte, de peças de índole política, que tinham como objetivo oferecer aconselhamento, aberto ou subtil, ao monarca (Hadfield 4).

²⁰ Sobre o assunto, cf. Hadfield 5.

²¹ Na leitura que ofereceu de *Julius Caesar*, em 1944, H. J. C. Grierson sublinhou este pano de fundo medieval das peças de Shakespeare: uma sociedade que, ao mesmo tempo que lida com as consequências do Pecado Original, se rege pelos princípios da lei, da ordem e do respeito pela hierarquia (Grierson 69).

²² Explica Hadfield: “Rome exists as a militarized culture weary from years of civil war very similar to the society that Shakespeare had already represented in *Richard III* in which post-civil war England bore a striking resemblance to imperial Rome” (172-3).

²³ Richard France oferece-nos uma boa panorâmica da recepção da peça em *Orson Welles on Shakespeare*, relatando, com espírito crítico, o entusiasmo fácil que muitos críticos revelaram nos jornais coevos. Ver France, especialmente pp. 104-6.

²⁴ As peças eram, na altura, frequentemente escritas por vários escritores, trabalhando em colaboração (Hadfield 230).