



MAQUIAVEL E SHAKESPEARE: A CONSTRUÇÃO DE UM PENSAMENTO POLÍTICO TRÁGICO

MACHIAVELLI AND SHAKESPEARE: THE CONSTRUCTION OF A TRAGIC POLITICAL THOUGHT

Miguel Wady

Doutor em Sociologia pela USP. Professor do Programa de Pos-Graduação em Ciências Sociais da PUC/SP

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6692-1502>

Resumo

Sabe-se que William Shakespeare (1564-1616) foi leitor de Nicolau Maquiavel (1469-1527) e incorporou várias formulações do autor florentino. Nesse sentido, o artigo busca aproximações entre a obra de Shakespeare e o pensamento político de Maquiavel. Tomando como eixo a ideia de política como tragédia, foram selecionados os conceitos de poder, poderio externo, guerra e ação humana como parâmetros teóricos para buscar aproximações e diferenças entre os dois autores. Constatando que Shakespeare encena Maquiavel, o texto também é um exercício para debater o potencial da produção de saber permitido pela arte. Além do livro *O Príncipe* de Maquiavel são analisadas as peças *Macbeth*, *Antônio e Cleópatra* e *Júlio César* de Shakespeare, buscando estabelecer relações entre os fundamentos da política e as consequências do exercício do poder nestes dois autores. A centralidade da guerra que bem expressa a permanência agônica dos conflitos na política pode ser verificada nas obras de Maquiavel e Shakespeare – permitindo caracterizar a política como tragédia. Para Maquiavel a guerra se inclui na racionalidade política, enquanto no caso de Shakespeare a sua permanência afeta dolorosamente a vida individual e social. Por este motivo, o impacto sobre a vida, Shakespeare se detém nas ações humanas destacando a maldade, a servidão e os impasses no interior do povo. Nestes dois autores existem correspondências entre poder, poderio externo, guerra, povo e ação humana enquanto relações de forças e tensões permanentes. O artigo parte do pensamento político de Maquiavel para verificar de que maneira suas ideias são replicadas na construção das obras teatrais de Shakespeare.

Palavras-chave: Teoria política; Arte política; Maquiavel; Shakespeare; Guerra.

Abstract

It is known that William Shakespeare (1564-1616) was a reader of Niccolò Machiavelli (1469-1527) and incorporated several of the Florentine author's formulations. In this sense, the article seeks similarities between Shakespeare's work and Machiavelli's political thought. Taking the idea of politics as tragedy as its axis, the concepts of power, external power, war and human action were selected as theoretical parameters to seek similarities and differences between the two authors. Noting that Shakespeare plays Machiavelli, the text is also an exercise to debate the potential of the production of knowledge allowed by art. In addition to the book *The Prince* by Machiavelli, the plays *Macbeth*, *Antony and Cleopatra* and *Julius Caesar* by Shakespeare are analyzed, seeking to establish relationships between the foundations of politics and the consequences of the exercise of power in these two authors. The centrality of war, which well expresses the agonizing permanence of conflicts in politics, can be seen in the works of Machiavelli and Shakespeare – allowing politics to be characterized as a tragedy. For Machiavelli, war is included in political rationality, while in Shakespeare's case its permanence painfully affects individual and social life. For this reason, the impact on life, Shakespeare focuses on human actions, highlighting evil, servitude and impasses within the people. In these two authors there are correspondences between power, external power, war, people and human action as relations of forces and permanent tensions. The article starts from Machiavelli's political thought to verify how his ideas are replicated in the construction of Shakespeare's theatrical works.

Keywords: Political theory; Political art; Machiavelli; Shakespeare; War.

Introdução

A guerra, em suas múltiplas significações, está enfaticamente presente nas análises de Nicolau Maquiavel (1469-1527) e constantemente tratada na dramaturgia de William Shakespeare (1564-1616). Para o primeiro autor, a guerra se inclui na racionalidade política, exigindo dos governantes a formação de exércitos regulares que garantam a dominação política contra os perigos internos, a defesa do próprio território e facilitem novas conquistas para ampliar as fronteiras. No caso do

dramaturgo, a guerra sempre permeia suas peças, iniciando e fechando ciclos das histórias e, como metáfora que tanto prenuncia tragédia ou purifica, por um curto espaço de tempo, personagens e cenários, quanto simboliza os enfrentamentos e cooperações entre personagens e grupos e, fundamentalmente, denuncia os perenes conflitos individuais. Shakespeare leu e encenou Maquiavel em diversas peças. Os dois autores chamam a atenção para o significado da guerra, apontando para o funcionamento do poder político e para a difícil sociabilidade.

Trata-se neste artigo de ampliar a análise das questões internas de governo em direção à política externa, dada pela relação entre Estados, conforme as perspectivas dos dois autores.

A centralidade da guerra

A teoria contemporânea das relações internacionais, ao constituir seus paradigmas explicativos, inclui entre eles o realista, cuja origem pode ser buscada em Nicolau Maquiavel, além de outros autores clássicos. Essa concepção realista de relações entre Estado

a mais antiga e a mais influente entre as concepções sobre os fenômenos internacionais. Também é chamado de paradigma tradicional ou clássico. Seus antecedentes remontam à Grécia Antiga. No entanto, foi durante o período de formação dos Estados nacionais europeus que dois pensadores modernos, Nicolau Maquiavel e Thomaz Hobbes, inspiraram a geração do realismo político, nos moldes em que ele veio a desenvolver-se (Rodrigues, 1994, p. 19).

Maquiavel, diplomata, consultor político e militar do República de Florença, inclui cada Estado e seu território no interior de um cenário com inúmeras unidades semelhantes e com ações equivalentes, constituindo-os, assim, um grande conjunto de agentes que estabelecem relações entre Estados ou entre principados, baseadas em interesses próprios e racionais, onde cada unidade exclui a possibilidade de condutas éticas, enquanto atores que se guiam pelo realismo político.

É assim que a atual teoria realista supõe o cenário internacional fragmentado, com unidades diferenciadas em conflito entre si. Cada parte, formada por um Estado nacional ou interesses conjuntos de um Estado nacional, é separada e equidistante de todas as outras. Trata-se, portanto, de atores unitários e racionais que procuram cada qual realizar finalidades e interesses próprios, buscando, além do mais, os

instrumentos para alcançar os interesses nacionais internos; estabelecendo-se, dessa forma, vinculações entre política interna e a externa.

Em Maquiavel ou em Hobbes o reconhecimento realista da natureza humana afeta (Maquiavel) ou fundamenta (Hobbes) a essência da relação política; assim como define um conceito de interesse do Estado. O cenário amplo ou mundial estaria caracterizado pelas inúmeras presenças de agentes em relações conflituais, imprimindo o sentido da dinâmica das relações internacionais.

Esse realismo político, principalmente ao se retomar Maquiavel, considera que as ações dos governantes estão vinculadas necessariamente aos mecanismos do Estado, que por sua vez possui razão própria na relação com outro Estado. O princípio passa a ser a prática. Se o Estado se utiliza das armas e das guerras para a expansão territorial, elas são necessárias politicamente – neste caso, o conflito ou a violência pode se tornar um princípio.

Trata-se, em síntese, de reconhecer que de Maquiavel até os dias atuais se mantém em discussão a possibilidade realista de análise internacional, entre outros paradigmas, como o idealista, marxista, integrativo ou da pesquisa para a paz. Pode-se, inclusive, estabelecer relações estreitas entre Maquiavel e Carl Von Clausewitz que, em *Da guerra*, vinculando política e guerra, afirma que esta última nada mais é do que o prosseguimento da política de Estado por outros meios, propondo que se analise a política como um conjunto de relações que se estendem por outros meios restantes, supondo, então, a guerra como um artifício da "racionalidade política" ou um "momento da lógica política" (Clausewitz, 2023). Essa concepção de guerra como uma política temporária e cíclica se encontra tanto em Maquiavel quanto em Shakespeare, principalmente ao se considerar as suas peças históricas.

Mantêm-se atuais muitas formulações originais de Maquiavel, ao contribuir para o debate teórico contemporâneo e para a gênese de um paradigma que

vê nas relações internacionais relações interestaduais de base conflitual, encontrando-se a sociedade internacional num estado de natureza e buscando cada ator estadual o seu interesse nacional. Nesta perspectiva, as relações internacionais são, antes de mais nada, determinadas pelas relações de forças existentes entre os Estados (Brailard, 1990, p. 18).

A obra de Maquiavel lança um olhar pedagógico ao que ocorre nas relações internas do poder, sem perder de vista os conflitos externos, mesmo porque todo governante não apenas governa para o povo (seja ele amigo ou inimigo), mas governa

considerando o perigo que representam outros poderios externos. Os principados, conforme Maquiavel, devem se preocupar com a criação de milícias contra a frequente utilização de soldados mercenários; aliás, o autor se esforça por demais para persuadir os príncipes dessas suas convicções, que fundamentarão a criação dos exércitos modernos.

Após discorrer sobre as espécies de principados, as causas do bem-estar e do mal-estar desses, Maquiavel confessa que

resta-me agora falar de forma genérica dos meios ofensivos e defensivos que em cada um dos citados principados possam ocorrer...Os principais fundamentos que os Estados têm, tanto os novos como os velhos ou os mistos, são as boas leis e as boas armas. E, como não pode haver boas leis onde não existam boas armas e onde existam boas armas convém que haja boas leis, deixarei de falar das leis e me reportarei apenas às armas (Maquiavel, 1969, p. 77-78).

A ênfase de Maquiavel nas armas e nas guerras, seja como meios defensivos ou ofensivos, mostra-nos que elas se constituem como mecanismos políticos que imbricam políticas interna e externa.

Dessa forma, todo governante deve estar atento aos fenômenos políticos que ligam decisões internas a fatos externos. A guerra é, assim, uma atividade política que dá significado a ligações desse tipo:

Deve, pois um príncipe não ter outro objetivo nem outro pensamento, nem tomar qualquer outra coisa por fazer, senão a guerra e a sua organização e disciplina, pois que é essa a única arte que compete a quem comanda. E é ela de tanta virtude, que não só mantém aqueles que nasceram príncipes, como também muitas vezes faz os homens de condição privada subirem àquele posto; ao contrário, vê-se que, quando os príncipes pensam mais nas delicadezas do que nas armas, perdem o seu Estado. (...) Deve o príncipe, portanto, não desviar um momento sequer o seu pensamento do exercício da guerra, o que pode fazer por dois modos: um com a ação, o outro com a mente (...) Esses conhecimentos são úteis por duas razões: primeiro, aprende-se a conhecer o próprio país e pode-se melhor identificar as defesas que ele oferece; depois, em decorrência da prática e do conhecimento daqueles sítios, com facilidade poderá entender qualquer outra região que venha a ter de observar (...) (Maquiavel, 1969, p. 91-92).

Tais formulações de Maquiavel podem ser avaliadas, de forma extremamente clara, em várias obras de Shakespeare, cabendo destacar *Hamlet*, *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra*, além de toda série de tragédias históricas (*Henrique IV* e *Ricardo III*). Essa dinâmica, apontada por Maquiavel, referente à guerra e o seu papel tanto na política interna quanto na externa, atinge o destino de cada personagem shakespeariano.

Maquiavel, no capítulo I, de *O Príncipe*, diferencia os Estados e governos entre repúblicas e principados, distinguindo entre estes últimos os novos, *locus* de tensões e paradoxos candentes, onde a legitimidade hereditária é quebrada e novos esforços de legitimação são exigidos, apontando inusitadas perspectivas para a política enquanto futuro.

Nessa situação de principado novo surge tanto o *condottiere*, o novo príncipe, quanto uma nova territorialidade, expandida por conquistas. Esses novos príncipes podem obter e assegurar o poder por várias maneiras: pela *virtù* (valor, capacidade, eficácia), fortuna (acaso, circunstância), consentimento dos cidadãos (ênfase no significado do povo ou dos dominados) ou ainda pelas armas de guerra (utilização dos recursos ofensivos e defensivos racionalmente organizados). Expressam essas dimensões personagens como Henrique, Ricardo, Marco Antônio, Macbeth e, como síntese do príncipe novo, o surpreendente Próspero, em suas transformações de leitor compulsivo (em Milão) em dirigente máximo (no governo da Ilha).

O principado conquistado pela *virtù* pode ser mais duradouro do que aquele alcançado pela fortuna, mesmo porque, para Maquiavel, o poder tende a desaparecer no tempo:

Digo, pois, que no principado completamente novo, onde exista um novo príncipe, encontra-se menor ou maior dificuldade para mantê-lo, segundo seja mais ou menos virtuoso quem o conquiste. E porque o elevar-se de particular a príncipe pressupõe ou virtude ou boa sorte, parece que uma ou outra dessas duas razões mitigue em parte muitas dificuldades; não obstante, tem-se observado, aquele que menos se apoiou na sorte reteve o poder mais seguramente. Gera ainda facilidade o fato de, por não possuir outros Estados, ser o príncipe obrigado a vir habitá-lo pessoalmente (Maquiavel, 1969, p. 40).

Por sua vez, o principado conquistado pela violência, armas e guerras, não distingue o príncipe de um tirano, assim, essa situação política exige que o príncipe mantenha o poder de fato, com a legitimação ocorrendo enquanto processo no transcurso de um (longo) tempo:

Ainda, os Estados que surgem rapidamente, como todas as demais coisas da natureza que nascem e crescem depressa, não podem ter raízes e estruturação perfeitas, de forma que a primeira adversidade os extingue; salvo se aqueles que, como foi dito, assim repentinamente se tornaram príncipes, forem de tanta virtude que saibam desde logo preparar-se para conservar aquilo que a fortuna lhes pôs no regaço, formando posteriormente as bases que os outros estabeleceram antes de se tornar príncipes (Ibid, p. 46).

Sempre apontando para as dificuldades presentes na obtenção e conservação do poder, Maquiavel afirma que tais dificuldades residem principalmente no caso de um novo principado, pois se acrescentando um membro anexado a um Estado hereditário, ofende-se súditos com a conquista e com os soldados e enfrenta-se, às vezes, diferentes costumes e línguas que virão a ser alterados.

No capítulo III de *O Príncipe*, Maquiavel nos oferece um tratado a respeito das colônias e das dificuldades e possibilidades dos governantes as manterem. É interessante observar que também nesse capítulo, como em outros, o autor se volta à história romana, aproximando mais ainda suas análises com as poeticamente realizadas por Shakespeare no conjunto das três peças romanas:

Os romanos, nas províncias de que se assenhorearam, observaram bem estes pontos (da conquista e da conservação): fundaram colônias, conquistaram a amizade dos menos prestigiosos, sem lhes aumentar o poder, abateram os mais fortes e não deixaram que os estrangeiros poderosos adquirissem conceito. (...) Contudo, os romanos, prevendo as perturbações, sempre as tolheram e jamais, para fugir à guerra, permitiram que as mesmas seguissem seu curso, pois sabiam que a guerra não se evita mas apenas se adia em benefício dos outros (...) (Maquiavel, 1969, p. 23).

Essas observações adequam-se às tramas políticas construídas por Shakespeare em *Júlio César*, mas, principalmente, em *Antônio e Cleópatra*, claramente, percebidas nas relações entre Roma e o Egito, e com outras colônias romanas. Essa dimensão política decanta nos indivíduos, criando as tensões no interior do triunvirato, composto por Marco Antônio, Otávio César e Emílio Lépido, à medida que cada qual recebe o governo de partes do Império Romano, cabendo a Otávio César a sede e aos demais as áreas coloniais. As políticas interna e externa também se expressam nas difíceis, dramáticas e tensas relações entre Antônio e Cleópatra e entre Antônio, César e Octávia (irmã de César e esposa de Antônio).

Os capítulos III, V e VI de *O Príncipe*, principalmente, embora outros também sirvam como referência, fundamentam uma geopolítica que trata das condições de conquista e anexação de províncias ou territórios, sistematizando uma série de conhecimentos percebidos na história. Maquiavel coloca essa geopolítica no interior de uma política ampla, constantemente instável, gerida por um príncipe a partir de um Estado. Por isso, em inúmeras passagens, chama a atenção para o fato de que "um príncipe deve ter cautela", pois o processo político está em permanente movimento e em instabilidade, colocando em risco constantemente a segurança do exercício do poder, percebido nas formas de temores que um príncipe deve considerar: temor de

outros indivíduos ou facções com força ou poder, temor dos conspiradores, temor do povo, temor dos estrangeiros e de potências vizinhas. Vê-se assim que os fatores internos e externos se entrecruzam, gerando o ato de governar entendido como algo que se amplia do interno ao externo.

Na peça *Macbeth* (1605), Shakespeare coloca a política focada nos conflitos e conspirações internas do reino da Escócia, indicando ainda a força que representa o exército e as guerras no desfecho das lutas políticas internas. Essa peça se inicia com uma guerra e termina com outra, indicando, num primeiro momento, como o resultado de uma guerra pode deflagrar a instalação de um regime tirânico, afinal foi para um general vitorioso que as três bruxas predizem, ao final da guerra, ou seja, a Macbeth, o vencedor dos rebeldes da Escócia, que "sereis rei um dia". No segundo momento, a guerra ou invasão, conduzida por Macduff e organizada com a ajuda da Inglaterra, leva a um desfecho a tensa e tirânica política interna implantada por Macbeth.

A visão metafórica da guerra é colocada numa imagem que afronta a natureza: o movimento das árvores, solidamente fixas no solo; tanto que, para Macbeth,

Tal jamais se verá! Que destemido/ Pode mandar nas árvores, fazer/ Uma floresta inteira obedecer/ És suas ordens? Augúrios excelentes!/ Rebelião, não me mostreis os dentes/ Antes que contra mim toda não ande/ De Birnam a floresta. Até lá, o grande/ Macbeth há de reinar. Chegará ao fim/ Normal de sua vida, como assim/ O quer a natureza (Shakespeare, 1989, p. 80).

A guerra tanto aparece como o inesperado e até o indesejado para esse governante, mesmo que seja caracterizada como continuidade da natureza da política interna, ao se considerar o reino no seu conjunto. Em *Macbeth*, a guerra se desdobra em diferentes níveis: afeta os indivíduos, sejam eles governantes ou oposição, também altera as formas de regime político e, ainda, inclui reinos ou Estados vizinhos no interior da política interna.

Dessa forma, as polarizações política-horror e política-paz estão intermediadas, em *Macbeth*, pela guerra. Tanto deflagra uma política tirânica, quanto pode renovar as esperanças, permitindo a implantação de um novo regime baseado na legitimidade e, portanto na ordem. É nesse sentido que se pode fazer uma leitura da última fala de Malcolm, ao ser introduzido por Macduff como o novo rei da Escócia, após decapitar Macbeth:

(...) O que me resta/ Por fazer, e que as novas circunstâncias/ Pedem venha a cumprir-se, como seja:/ Reconduzir ao lar nossos amigos/ Que, fugindo às ciladas do tirano,/ Tiveram que passar-se ao estrangeiro;/ Desembuçar os pérfidos ministros/ Do carniceiro morto e da diabólica/ Rainha, que, ao que

dizem, por suas próprias/Mãos se matou violentas; isto e o mais/Que for mister, farei executar./Com a graça de Deus, em seu lugar/E tempo. A todo vós, agradecido./A Scone, à minha coroação convido (Ibid., p. 119).

Depreende-se dessa fala que um novo *initium* político se fará, inaugurando outro começo; e também indica que o novo esforço político de recondução à ordem exigirá o uso da violência contra os pérfidos inimigos sobreviventes da tirania.

A guerra final, em *Macbeth*, é gerada por motivos internos, quando o governo desse rei adquire contornos tirânicos. Conspiradores, liderados por Macduff e por Malcolm, passam a agir. Macduff, ao fugir para a Inglaterra, começa a articulação de uma invasão a partir do exterior para derrubar o tirano, associado às ações desenvolvidas por Malcolm.

A síntese dessa trama se encontra na cena III, que se desenrola na Inglaterra, na sala no Palácio do Rei:

Malcolm. Procuremos alguma desolada/Sombra e em lágrimas tristes aliviemos/Os nossos corações/Macduff. Não! Empunhemos/Nossas mortais espadas: como bravos./Defendamos a pátria malferida./Cada nova manhã novas viúvas/Gemem de dor e novos órfãos choram/Novas calamidades bofeteiam/Os céus na face, e eles ressoam como/Se sentissem com a Escócia e os mesmos gritos/ De dor soltassem (Shakespeare, 1989, p. 88).

Ao saber das ações tirânicas, que incluíam assassinatos de mulheres e crianças, Ross se refere à Escócia assim:

Ai, pobre pátria!/Mal ousa conhecer-se. Nem podemos/Chamar-lhe mãe, que é, antes, sepultura;/Onde ninguém se vê sorrir, exceto/Quem não sabe o que faz; onde suspiros/E lamentos e gritos dilaceram/O ar sem serem notados, e violentas/Dores parecem já triviais pesares (Ibid., p. 95).

Macbeth é um "príncipe novo", astuto, mas sem *virtù*, conforme descrições de Maquiavel; porém com a intemperança na alma, que como fala Macduff, quando ilimitada, "é tirania em nós da natureza". Tornando-se um tirano, quando, antes de tomar o poder, "foi julgado um homem de bem", amado até por Macduff. Macbeth, diferentemente de Hamlet, é um homem de ação, possui a capacidade de agir politicamente, seguindo à risca um destino. Esse destino é marcado por dois aspectos: o primeiro, pela nomeação das bruxas, que acenam com uma possibilidade política, alimentando a ação de Macbeth, levando-o a confundir-se entre a possibilidade da realização da profecia ou a sua interrupção. Macbeth se deixa guiar apenas pela sua natureza de homem intempestivo e pela natureza do poder, não agindo virtuosamente, e nem sabendo domar a fortuna. Escolhe por buscar a realização da profecia. A tirania

é um resultado imediato das condições do encontro entre Macbeth e o poder. O segundo aspecto é a presença de Lady Macbeth, que impulsiona e reforça "as fúrias da tempestade!", conforme antecipa a primeira bruxa. Macbeth e Lady Macbeth configuram a imagem metafórica do trono manchado de sangue, expressando a presença da dualidade racionalidade masculina-percepção e desejo feminino nas articulações políticas. Desdobra-se, assim, o par razão-loucura, dificultando ou impossibilitando alcançar os equilíbrios temporários necessários às conjunturas políticas.

Querendo cumprir a profecia, através de ações políticas, voltadas a assegurar seu governo, o texto de Shakespeare apresenta o poder como força descomunal, de difícil controle e que pode ser acionado e exercido com imprevisibilidade ou através de regras que tendem a impedir o seu descontrole. Ao analisar *Macbeth*, Frye assinala que um rei legítimo pode ser cruel e inescrupuloso e ainda assim permanecer rei. Mas, ser fraco ou incompetente criará um vácuo de poder na sociedade, pois a ordem da natureza e a vontade de Deus exigem um governante forte e centralizador (Frye, 1992).

Nesse sentido, pode-se recuperar a ideia de que essa força descomunal, que é o poder, pode constituir uma tragédia onde o medo e o sangue invadem o mundo. Diz Macbeth:

Haverá sangue./Dizem que o sangue pede sangue...(...) Lady Macbeth: Necessitais do sono./Reparador de toda criatura... Macbeth: Sim, tens razão, durmamos. Minha estranha/Ilusão foi efeito de meu medo,/Fruto da inexperiência nestes atos,/Em que ainda somos, eu e tu, novatos (Shakespeare, 1989, p. 69-70).

Buscando responder à pergunta "por que os governantes sentem medo; e conseqüentemente por que também amedrontam os governados?", Guglielmo Ferrero sugere que existe uma escala de diferenciação desses medos, mas o medo do governante está ligado à não legitimidade e o dos governados também se originaria na não legitimidade do governante (Ferrero, 1945). Shakespeare, em diversas obras, aponta o temor que atinge os usurpadores do poder.

A peça *Macbeth* reforça, assim, as dores de uma metamorfose política e a afirmação do mal, que inverterá valores e desordenará uma ordem social. É o caso de se pensar que nessa peça o poder aparece como anjo devastador, que por um período de tempo, durante o reinado de Macbeth, torna a política o reino do horror,

utilizando-se da visão que Macduff tem ao abrir a porta do quarto onde o rei Duncan fora assassinado: “Oh horror! horror! horror!/Boca nem coração poderão nunca/Nomeá-lo ou concebê-lo” (Shakespeare, 1989, p. 43). Neste sentido, esta peça pode ser vista como um tratado sobre a maldade, presente na natureza humana e que pode ser exacerbada pela perspectiva do indivíduo em conquistar o poder e nele se manter.

Com o reinado de Macbeth, tem-se uma visão das trevas, formada pelo despertar de um tipo de poder que compreende “Que a vida/É uma sombra ambulante: um pobre ator/Que gesticula em cena uma hora ou duas,/Depois não se ouve mais; um conto cheio/De bulha e fúria, dito por um louco,/Significando nada.” (Shakespeare, 1989, p. 111). Talvez, a metamorfose política, experimentada por Macbeth, tenha levado esse governante a ser confundido pelo seu destino e a ter de suportar a consciência do nada; deixando de guiar-se por valores políticos legítimos que pudessem vir a fundar uma nova era política.

Mesmo considerando a existência de tais tensões e paradoxos, Macbeth sempre será um homem de ação, deflagrando inúmeras tramas políticas que tendem a acelerar e a radicalizar a tirania. Com isso, organizam-se oposições e articulações, tendo em vista sua deposição. As decisões e ações violentas de Macbeth e Lady Macbeth criam as condições para as, também, violentas reações políticas, resumidas na forma da guerra ofensiva comandada por Macduff e Malcolm. O tempo político, instaurado por Macbeth, atingiu as circunstâncias da sua própria interrupção, como se observa na seguinte fala de Malcolm:

(...) As nossas forças estão prontas/Para marchar. Só falta despedirmo-nos./O tirano Macbeth está maduro/Para ser sacudido; e as forças do Alto/Preparados já têm seus instrumentos./Aceitai o conforto que em tamanha/Dor possa dar-vos nossa simpatia:/Longa é a noite que nunca chega ao dia (Shakespeare, 1989, p. 98).

Contudo, num outro extremo, pode-se encontrar o âmbito da política republicana; ou como escreve Maquiavel “passando a outra parte, quando um cidadão privado, não por perfídia ou outra intolerável violência, porém com favor de seus concidadãos, torna-se príncipe de sua pátria, o que se pode chamar principado civil” (Maquiavel, 1969, p. 61). Maquiavel introduz o povo como amigo, a amizade do povo como fonte de legitimação e a liberdade como alternativa à desordem e à anarquia. Essa abordagem, que remete ao valor positivo do regime republicano, encontra-se em

Comentários sobre a primeira década de Tito Lívio, em que o autor recupera a história romana para entender a grandeza de cidades, principados e nações, e ela estaria baseada na liberdade, nas boas leis e num povo participante. Sugerindo que o caráter da multidão, como o dos príncipes, “todos estão sujeitos aos mesmos erros, quando não há freios que moderem as paixões” (Maquiavel, 1979, p. 184). Assim, ainda conforme o autor

Um povo que tem o poder, sob o império de uma boa constituição, será tão estável, prudente e grato quanto um príncipe... A diferença que se pode observar na conduta de um e de outro não vem do caráter - semelhante em todos os homens, e melhor no povo; provém do respeito às leis sob as quais vivem, que podem ser mais ou menos profundo (Maquiavel, 1979, p. 185).

Estão dados os pontos que, por mais positivos que sejam na valorização da República, também podem originar conflitos entre ideais republicanos e vontade de tirania e entre príncipes e povos, como mostram as tramas de *Júlio César* e como aponta *Antônio e Cleópatra*, de Shakespeare.

Júlio César, Antônio e Cleópatra: confrontos pelo poder

Contra a interpretação de Voltaire, que argumentava ser Shakespeare apreciado apenas em sua nação, Johnson publica, em 1765, *Prefácio a Shakespeare*, importante obra na qual defende a sobrevivência deste autor nos séculos posteriores, enfatizando a universalidade do seu pensamento, alcançando nações e conquistando novos tempos, além da própria Inglaterra e da época elizabetana.

Nesse sentido, considera que

Shakespeare é, acima de todos os escritores, ao menos de todos os escritores modernos, o poeta da natureza, o poeta que apresenta a seus leitores um espelho fiel dos costumes e da vida. Suas personagens não se alteram segundo os hábitos de lugares específicos, desconhecidos pelo resto do mundo, segundo objetos de estudo ou profissões peculiares que se manifestam apenas em poucos, ou segundo os produtos de hábitos transitórios ou opiniões temporárias: elas são a legítima prole da humanidade comum, aquelas que o mundo sempre proferirá e a observação sempre encontrará. Suas figuras agem e falam sob a influência daquelas paixões e princípios que agitam todos os espíritos e que mantêm a esfera da vida em movimento. Nas obras de outros poetas, uma personagem é quase sempre um indivíduo; nas obras de Shakespeare, geralmente é uma espécie (Johnson, 1996, p. 37).

Em *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra* a dimensão política em Shakespeare é retirada do drama como espelho da vida, pois suas cenas são ocupadas por homens e mulheres que agem no dia a dia, mas pressionados por conflitos pessoais, familiares, amorosos e até conflitos bélicos. Neste sentido, o autor mostra a natureza humana se expressando em situações difíceis e tensas, criando correspondências entre tragédias pessoais e a política como tragédia.

Heliodora coloca duas grandes vertentes influenciando o pensamento de Shakespeare, levando-o a analisar e entender a “essência do governo”. A primeira delas, compõe-se pelo corpo de ideias que perpassavam a época da dinastia Tudor: alta consideração pelo soberano, obediência ao poder soberano, valorização do ordenamento político e reconhecimento da desordem como causas do perigo da guerra civil e outras instabilidades. A segunda vertente é aquela dada tanto pela tradição medieval de visão global do universo quanto pela influência exercida por Plutarco e Maquiavel sobre Shakespeare, que passou a considerar, após a leitura do pensador italiano, o fato político livre de outras considerações, assumindo uma posição realista (Heliodora, 1978, p. 67,150-159). Essa autora coloca que

A natureza essencialmente conflitiva das lições sobre ordem e desordem, obediência e rebelião, bem e mal, subordinação e ambição prestavam-se precipuamente à forma dramática e, em seus primeiros trabalhos para o teatro, William Shakespeare iria buscar nessa ideologia político-religiosa a própria essência de sua visão do homem e do Estado (Heliodora, 1978, p. 67).

Quanto a Maquiavel, entende que as relações de forças possuem racionalidades decantadas em ações de homens em face de outros na relação de poder. As ações e relações políticas possuem natureza e dinâmica adequadas tanto ao indivíduo (*virtù* e fortuna) quanto ao Estado (instituição com razão própria). Trata-se da inauguração de uma concepção realista da política que se manifesta na esfera interna de um principado, nação ou, em síntese, de um Estado; e também concepção que se manifesta realisticamente na esfera externa ao se considerar as relações entre principados, nações ou entre Estados.

Do ponto de vista interno, trata-se de estabelecer a importância do poder como centralizador das ações humanas, mas também de diferenciar os homens entre governantes e governados, tornando-se Maquiavel um dos primeiros autores a indicar a desigualdade, considerada então a partir de um critério político. Nesse sentido, *O Príncipe* pode ser considerado uma reflexão crítica e pedagógica a respeito das

necessidades para se manter ou obter o poder. Desse ponto de vista interno, Maquiavel trata das instabilidades e estabilidades do governante, da segurança e fragilidade de quem exerce o poder. Utilizando-se de um termo político moderno, pode-se dizer que política é uma luta constante, em busca de hegemonia, ainda assim transitória.

Em *Júlio César* (1599) e *Antônio e Cleópatra* (1606), partes de uma trilogia que contempla ainda *Coriolano* (1606 ou 1608), Shakespeare constrói dramas históricos de argumento romano, inspirados em *Vidas*, de Plutarco.

Júlio César trata das ações e sentimentos de homens ligados a razão de Estado, expondo sequencias políticas próprias da dominação interna como a luta pelo poder, as crises de sucessão, as transferências de soberania, a busca da hegemonia – tendo como pano de fundo o confronto monarquia *versus* república e tirania *versus* ações coletivas. Ainda nessa peça o povo (plebe, cidadãos) adquire significado relevante, desdobrando politicamente as ações desse segmento através de mobilizações e revoltas, fundamentais nas correlações de forças.

Em *Júlio César*, tem-se ainda dois grandes referenciais: de um lado, o clima político das guerras civis, alimentado pelos indícios da substituição da república pela monarquia e pela crescente oposição republicana, por outro lado, tem-se as conspirações tramadas por libertadores guiados pelo ideal republicano.

Júlio César é profundamente romano no sentido de que nos prende aos acontecimentos internos a Roma, ou em outras palavras, é uma obra que trata das questões políticas internas ao principado, ou ao Estado. Ao contrário de *Antônio e Cleópatra*, cujo cenário é o mundo, inclui as relações externas ao tratar de um momento delimitado da Pax Romana.

Antônio e Cleópatra, ao tratar fundamentalmente dos amores entre o triúviro romano e a rainha egípcia, deixa-nos entrever o mundo. O pano de fundo é dado tanto pelos confrontos internos ao Estado quanto pelo clima político que originam e alimentam as guerras externas.

Nessa peça ganha importância à dilatação das fronteiras romanas e as relações de domínio com suas províncias. Por isso que ela se desenrola em diversos cenários do Império Romano, sendo a peça que engloba o maior espaço físico para fazer evoluir a sua trama: Roma, Alexandria, Atenas, Messina, Âncio, Misena e até a Síria.

Júlio César é uma contundente tragédia que introduz o temor da tirania, dominada por questões extremamente relevantes como liberdade e responsabilidade e, além do mais, elas constituem-se em prólogo para *Antônio e Cleópatra* e *Coriolano*.

Marco Antônio é um personagem presente tanto em *Júlio César* quanto em *Antônio e Cleópatra*, deslocando-se de forma significativa de uma trama a outra, em tempos e espaços diferentes e sequenciais. Na primeira peça é personagem de relevo e, na segunda, fundamental. Quando Júlio César é assassinado, Antônio assume posições que estariam iluminadas pelos ensinamentos de Maquiavel, e o faz com tanta eficiência que leva à mudança da situação por meio de uma hábil manipulação das massas, utilizando-se do seu poder discursivo. *Antônio e Cleópatra* é uma peça imersa numa atmosfera pesada de volúpia e corrupção, onde batalhas navais de uma guerra expansionista compõem o pano de fundo de um amor outonal e letal.

Essas duas peças se situam nos últimos tempos da república romana e sua transformação em estado monárquico. Júlio César fazia parte do triunvirato, montado por Pompeu, do qual também participava Crasso. Com a morte deste último e a fuga para o Egito e assassinato de Pompeu, Júlio César passa a assumir crescentemente os poderes de César. No início do ano de 45, o mundo romano inteiro lhe estava submetido. Com a morte de Pompeu no Egito, Júlio César chega até aí com o seu exército e Cleópatra se vê obrigada a aceitar o protetorado de Roma. Após o Egito e Síria, César avança sobre a Ásia menor, Tunísia e Espanha.

Além de concentrar poderes ditatoriais vitalícios e receber o direito do uso do título de Imperador (e também Cônsul, Censor, Grande Pontífice e Tribuno), César empreende a reorganização do Estado, desde melhoramentos administrativos até os artísticos e urbanísticos.

Paralelamente, crescia a oposição republicana, que articula o assassinato de César, conforme conta Plutarco:

No momento em que César entra no Senado, o Senado inclina-se e levanta-se para honrá-lo. Cúmplices de Bruto, uns cercam por detrás a cadeira de César, outros vão à sua frente como para juntar as suas instâncias às de Túlio Cimber, que pede a volta de seu irmão exilado. César, sentando-se, repele as suas súplicas, e, como eles instam mais vivamente, encoleriza-se contra cada um deles. Então Túlio agarra-lhe a toga com ambas as mãos e leva-a para baixo do pescoço; era o sinal do ataque. Casca, primeiro, fere-o com a sua espada no pescoço; mas a ferida não é mortal nem profunda. César volta-se, toma a espada e prende-o. Ambos gritam ao mesmo tempo, a vítima em latim: "Casca celerado, que fazes?" e o matador em grego a seu irmão: "Irmão, socorro!". Nesse momento, os conjurados sacam as espadas, envolvendo a César; para onde quer que se dirijam os olhares, só se

encontram ferros que ferem nos olhos e no rosto...Alguns contam que César percebendo a presença de Bruto com a espada desembainhada, envolveu a cabeça no manto e abandonou-se aos golpes;...vários dos conjurados feriram-se mutuamente desferindo tantos golpes em um só corpo. (Alba, 1964, p. 126-127)

O povo permanece indiferente à notícia do assassinato de César, conforme Alba. Contudo,

Dois ambiciosos dele se aproveitaram para insinuar-se no poder: um general de César, Antônio, brutal, um corpo de Hércules, e o filho adotivo de César, Otávio, um moço de dezenove anos, fraco, que tinha medo da escuridão e do raio, porém hábil e sem escrúpulos (Alba, 1964, p. 127).

Esses dois, a princípio, unem-se contra os republicanos, vitimando Cícero e derrotando o exército comandado por Bruto na Macedônia; uma vez que Antônio habilmente reverte os efeitos do assassinato de César em benefício de Otávio e de si próprio.

Após a morte de César, proscuições e batalhas, forma-se o triunvirato para governo do Império Romano: Otávio fica governando o Ocidente, centrado em Roma; Antônio fica com o Oriente, passando a viver no Egito e, sob a crítica de Roma, desposa a rainha Cleópatra e lhe faz a doação da província da Síria, e Emílio Lépido, como o terceiro membro, do triúviro, com partes menos significativas.

Otávio, bom administrador, restabelecendo a ordem e da paz nos seus domínios, subleva a opinião dos romanos contra a rainha do Egito que, diziam querer tornar Alexandria a capital do mundo greco-romano. Otávio consegue “que o Senado lhe conferisse poderes extraordinários para dirigir a guerra contra o Egito. *Em realidade era a luta pelo domínio supremo que se travava entre Otávio e Antônio*” (Alba, 1964, p. 128).

Em consequência desse confronto pela expansão e centralização do mundo romano, trava-se a batalha de Actium, ao sul do mar Adriático, onde a esquadra naval egípcia foi vencida. Antônio e Cleópatra se suicidam a seguir (31 a.C.) e Otávio anexa o Egito. Era o fim da República e o começo de um Estado Monárquico no Império Romano (29 a.C.).

Do controle do Estado ao controle do mundo em Shakespeare

Shakespeare escreve sob os fortes impactos da renascença, sensível às transformações da sociedade, à ampliação da experiência individual, à renovação intelectual e, até mesmo, ao início da expansão do capitalismo que estava exigindo ampliações de territórios, criação de mercados e, conseqüentemente, engendrando possessões e colônias. Paris coloca que na Inglaterra toda a política externa dos Tudor era dirigida basicamente para garantir a produção de mercados, tendo por base uma intensa atividade da indústria naval. Esse autor chama a atenção e transcreve a seguinte passagem de *O mercador de Veneza*:

“Sua mente é jogada pelo mar,/onde suas galeras, enfunadas/Como fidalgos ou burgueses ricos,/Estrelas do espetáculo do mar,/Passam os olhos nos barcos pequenos/Que as saúdam, humildes, quando passam/Voando, com suas asas bem tecidas” (Paris, 1992, p. 6-7).

Paris aponta para a importância que as necessidades do capitalismo adquirem na obra de Shakespeare. Fenômenos como criação de mercados, descobertas continentais e a conquista de possessões e colônias constituem uma série encadeada de acontecimentos que configuram uma mundialização, ou internacionalização, ainda que inicial, mas que já sensibilizam e fornecem argumentos a Shakespeare.

Retomar a história romana permitirá a Shakespeare não só discutir as questões internas do poder, através das lutas travadas, tendo em vista a conquista ou a manutenção do poder do Estado, como também lhe dará subsídios para pensar a política no nível externo. Tanto Shakespeare quanto Maquiavel fazem da história romana uma fonte relevante para o desenvolvimento do conhecimento renascentista, permitindo, assim, melhor pensar a política, buscando compreender a sua natureza.

Maquiavel, em *Comentários sobre a primeira década de Tito Lívio*, ao analisar os diversos modos como os romanos ocupavam as terras, escreveu:

Como os romanos estavam sempre voltados para a guerra, a fizeram com vantagem, no que se refere às despesas e a todas as demais providências. Por isto sempre evitaram apoderar-se de uma cidade pelo assédio regular, operação que consideravam de tal forma incômoda e dispendiosa que as vantagens alcançadas nunca compensavam os esforços exigidos. Pensavam que era melhor empregar outros meios para subjugar uma cidade; assim, a longa sucessão das suas guerras contém poucos exemplos de assédios. (Maquiavel, 1979, p. 301)

A luta política e o amor se entrecruzam para configurar a distinção interna ao poder e o alargamento da divisão entre o mundo da história e o mundo da paixão.

Júlio César vive uma tragédia política envolto de uma tríade formada por Brutus, Marco Antônio e o povo romano. César

aparece aí como herói, exaltado, tirano não tirânico, admirado por seus inimigos, tomando Brutus para seu conselheiro, deixando Cássio em liberdade... Mas por ser Brutus “um homem honrado”, ele recusa o vaidoso Cícero, indigno de purificar a República; por não acreditar na retórica brilhante, permite a Antônio falar nos funerais de César... Seu estoicismo tanto quanto o epicurismo de Cássio não pode guiar o mundo da *Realpolitik*: o tiranicídio fez de César uma vítima e de Brutus um criminoso, precipitando o triunfo dos homens lúcidos que sabem aliar a astúcia da raposa à força do leão. (Boquet, 1969, p. 31)

A tragédia de César é a tragédia de Brutus, é a valorização do povo como massa de manobra à disposição de habilidosos retóricos e é também a ocasião para que políticos astutos como Antônio e Otávio surjam na direção da política.

Conforme Boquet, Otávio se encontra sempre pronto para encontrar uma justificativa moral para as suas ações, encarnando assim o messianismo da ordem romana que procura submeter o mundo à sua disciplina, incluindo aí a utilização da corrupção como cálculo político.

Antônio é visto por Boquet como um homem preso num mundo dissolvente de superstições, encontrando o seu lado cruel, apaixonado e bárbaro. Por ter consumido em beijos o Egito, o terceiro pilar do mundo deixa pender a roda da fortuna para Otávio. Além do amor de Cleópatra, o vencido de Actium recebe também a traição dessa rainha.

Cleópatra opõe ao sentido da história a magia de um ser dionisíaco ao assegurar a fertilidade do Egito. A rainha luxuriosa, nega o mundo da história ao privar Otávio de seu maior triunfo: ela própria, a ser exibida em Roma; e ao se unir a Marco Antônio, tencionando mais ainda as relações internas de poder no interior do triunvirato e as relações entre as províncias e Roma (ibid., p. 52-53).

Logo no início de *Antônio e Cleópatra*, Shakespeare coloca na boca de Fílon as seguintes palavras: “A verdade é que esta paixão do nosso general excede todas as medidas... Eles aí vêm; vede. Não deixeis de observar bem e vê-lo-eis, a esse terceiro pilar do mundo, transformado em bobo duma prostituta: prestai atenção e vereis” (Shakespeare, 1988b, p. 2-3). Essa passagem fundamenta algumas das observações feitas acima e também delimita dois mundos, o de Cleópatra e o de Antônio, ou seja, o do Egito desprestigiado e o de Roma valorizado.

A ligação entre as peças *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra* é feita através de um liame político e simbólico, no qual Antônio se inclui no assassinato de César por Bruto e no qual acaba ocorrendo uma intervenção soberana da palavra e da força armada. Domando essa fortuna e também servido pela *virtù*, Antônio consegue transferir para a sua pessoa uma parte essencial do poder, ou melhor, um terço do poder, herança de César, dividido com Otávio e Lépido. Será em *Antônio e Cleópatra* que se travará a luta política interna ao triunvirato e o esforço expansivo e imperial da centralização do Império Romano (Sibony, 1992).

O personagem de Antônio, que liga as duas peças, além de ser um chefe militar manipulador das massas é também uma possibilidade de fazer a política se desenvolver como organizadora do caos, ao preencher o vazio político deixado por César, na obra *Júlio César*. Se ele triunfa e coloca-se como uma possibilidade real de exercício do poder, em *Antônio e Cleópatra*, Antônio se desmorona devido ao choque do amor e do prazer com a prática política e a redução da sua astúcia e força. Tal desorganização e fracasso no amor tem equivalência no plano político e militar, como o desfecho da batalha de Actium e, na sequência, o duplo suicídio.

Sibony avalia que Antônio, em *Júlio César*, assim como teve capacidade para dominar a guerra civil e o pânico, após a morte de César, experimentou uma situação de domínio que se revelará insustentável e excessivamente forte para ele – como se constatará em *Antônio e Cleópatra*.

Tanto Maquiavel quanto Shakespeare mostraram a tragédia que significa obter o poder político mas não conseguir mantê-lo no enfrentamento com outros homens rivais em ação e no interior de uma dinâmica política que tende a fugir do controle individual. Assim, nesses dois autores, ganha significado tipificar a política como tragédia, uma vez que essa dimensão da vida social está fundamentada em conflitos agônicos e em ações que não permitem prever os seus desfechos.

É necessário destacar que, embora a multidão possa ser manipulada, como foi no caso da interferência de Antônio, Shakespeare partilha da inquietude de Maquiavel quando coloca no capítulo XXV de *O Príncipe* que "a multidão é incontrolável como águas em fúria". A instabilidade passional da plebe romana, indiferente a tudo, desde que tenha pão e circo, está pronta para renegar seus aplausos a César quando Bruto anuncia sua morte como libertação; e também está apta a revoltar-se contra Bruto, quando Antônio lhe faz saber que ela é a herdeira de César. Assim, o povo realiza

movimentos pendulares entre César, Bruto e Antônio, conforme se pode ver nas seguintes passagens de *Júlio César*:

Flávio – Por que razão não estás hoje no teu cubículo e capitaneias essa turba através das ruas?; 2º Cidadão: Com franqueza, senhor, é para fazer-lhes gastar o calçado e ter mais trabalho. A verdade, porém, é que tomamos esta folga para ver César e rejubilarmos com o seu triunfo (Shakespeare, 1988a, p. 23).

A essa manifestação de apoio a César, Marulo, republicano, critica o cidadão com as seguintes palavras "Rejubilard-vos? não sei porque! Quais foram as conquistas que ele trouxe para a sua pátria?... Oh! monos, pedras, criaturas piores do que as coisas insensíveis! Oh! corações empedernidos, cruéis habitantes de Roma!" (Shakespeare, 1988a, p. 23-24).

A multidão é legitimadora do governo de César, oferecendo-lhe o apoio, simbolizado na coroa, por três vezes:

Casca – Houve quem lhe apresentasse uma coroa, mas ele repeliu-a com as costas da mão; então o povo rompeu em aclamações... Cássio – Aplaudiram três vezes; qual foi o motivo da última aclamação?... Casca – Foi, e de todas as três vezes ele a recusou com a mão, de cada vez, porém, mais brandamente; a cada nova recusa, os nossos concidadãos aplaudiam-no. Cássio – Quem lhe ofereceu a coroa?. Casca – (Foi) Antônio (Ibid., p. 37-38).

Tal situação, que tende a levar César à tirania, contra a República, assusta cada vez mais os republicanos, que percebem o poder da massa em outorgar a coroa e a capacidade de Antônio em se colocar como intérprete intencional do povo na ligação com César.

No terceiro ato, então, onde ocorre o assassinato de César, verifica-se a relação entre senado, povo e conspiradores. Nesse ato, o senado está em sessão e o povo invadiu a rua que conduz ao Capitólio e no meio deles os conspiradores republicanos. No interior do senado, frente a Júlio César, Metelo clama pelo irmão, Bruto beija-lhe a mão, pedindo a clemência e a liberdade desse irmão, situação em que Casca inicia o ritual de assassinato de César, apunhalando-o pela primeira vez, segue ferido por outros conspiradores e, em último lugar, por Bruto:

César – Também tu, Bruto? Morre então, César! (Morre... Os senadores e o povo fogem em grande confusão.). Cina – *Liberdade! Independência!* Morreu a tirania! Ide a correr por essas ruas, gritando, proclamando que morreu a tirania. Cássio – Que alguns de entre vós subam às tribunas públicas, bradando: *Liberdade! Independência!*. Bruto – Povo! Senadores! Não vos assusteis! Não fujais; conservai a serenidade. A dívida da ambição foi paga. Casca – Sobe à tribuna, Bruto!. Décio – E Cássio também (Shakespeare, 1988a, p. 82-90).

Os republicanos se encontram confundidos em face da situação do assassinato e, principalmente, assustados com a reação do povo, alguns cheios de terror fogem para casa. Temem por não conseguirem controlar o povo e, portanto, a situação política.

De imediato Bruto tentará controlar a situação, mas ela será resolvida e orientada na direção desejada apenas por Antônio:

Bruto – Acreditamos isso: a morte é então um benefício. De sorte que nós somos amigos de César, por lhe haveremos abreviado o tempo em que teria de temer a morte. Curvemo-nos, Romanos, curvemo-nos e mergulhem os nossos braços até o cotovelo no sangue de César; tinjamos com ele as nossas espadas e depois saiamos para a praça pública, brandindo as nossas armas ensanguentadas por sobre as nossas cabeças e gritemos todos: *Paz! Liberdade! Independência!* (Ibid., p. 91-92)

Ainda sem controle da situação, surge a possibilidade de Antônio se dirigir ao povo. Cássio, lúcido politicamente da situação e da astúcia de Antônio, coloca-se contra tal possibilidade. Bruto, valorizando mais a amizade e vacilando, justifica e apoia a fala de Antônio:

Cássio – São esses os meus desejos, apesar de ter contra a minha vontade, medo dele. Os meus pressentimentos são justificados sempre... Bruto - (solicitando ao servo que vá chamar Antônio) O teu senhor é um sábio e valente romano. Nunca pensei dele outra coisa... Bruto – (pedindo paciência a Antônio) Somente, sede paciente até que tenhamos apaziguado a multidão a quem o medo transtornou. Depois, explicar-vos-ei porque é que eu, sendo amigo de César, me vi obrigado a feri-lo como feri (Ibid., p. 94-95).

Contra a sua vontade e atendendo ao apelo de Bruto, Cássio se dirige a ele, à parte, e diz: "Cássio – Vós não sabeis o que fazeis. Não consentais que Antônio fale a favor dos funerais de César. Sabeis até que ponto o povo se pode exaltar ao ouvir as palavras de Antônio?" (Shakespeare, 1988a, p. 98).

Bruto não aceita, pede silêncio e passa a palavra a Antônio, pedindo que "ninguém daqui saia, exceto eu, até que Antônio acabe de falar".

Antônio sobe à tribuna, no funeral, e transforma o temor do povo em força contrária aos republicanos e em força de apoio às suas pretensões políticas. Tem início a longa e retórica fala de Antônio, em várias oportunidades como réplica aos cidadãos:

Antônio – Amigos, romanos, compatriotas, prestai-me atenção. Vim para sepultar César, não para o louvar... Eu não falo para reprovar o que Bruto diz; mas estou aqui para dizer o que sei. Todos vós o amáveis antigamente, e não era sem motivo. Porque, pois, não o pranteais hoje? O que é que vos impede disso? À razão, onde está tu razão? Refugiaste-te nas brutas feras, e os homens ficaram sem ti! [...] Mas eis aqui um pergaminho com o selo de

César, que encontrei no seu quarto. É o testamento dele. Se o povo conhecesse este testamento, que não faço tensão de ler, iria beijar as feridas do corpo de César [...] Se tendes lágrimas, preparai-vos para derramá-las... Olhai! Neste ponto foi atravessado pelo punhal de Cássio. Vede que rasgão lhe fez neste ponto o invejoso Casca. Foi aqui que Bruto, o bem-amado, o feriu... Vede-o! É ele desfigurado; foi neste estado que os traidores o puseram! (Shakespeare, 1988a, p. 107-113)

Para Heller, Shakespeare demonstrou muitas vezes que não existe um conhecimento total dos homens e a tragédia de Júlio César documentaria essa posição. César e Bruto são grandes conhecedores dos homens no que se refere à avaliação do caráter político e Bruto uma pessoa incapaz de avaliar realisticamente os seus oponentes sob uma ótica política. Enquanto Bruto facilita a fala de Antônio (dizendo que a fala seria mais vantajosa aos republicanos do que prejudicial), Cássio deseja impedir que Antônio discursasse no funeral (sabe que Antônio poderá levantar o povo). Heller se pergunta se Bruto seria um mal conhecedor dos homens em geral, respondendo que não: "O seu conhecimento do caráter moral dos homens é maior do que o de César ou de Cássio. Bruto apercebe-se melhor do que qualquer um deles de quem é um homem honesto e quem é um patife, quem pode ser considerado amigo e quem não o pode" (Heller, 1982, p. 188).

Vinculando conhecimento e ação política, essa autora coloca que a perspectiva de mundo e o comportamento de Bruto seriam típicos de um moralista, decorrendo o atrofiamiento do seu conhecimento político dos homens, mas, mantendo-se, simultaneamente, o refinamento de seu conhecimento privado, moral, desses homens (Heller, 1982, p. 189).

A eloquência de Antônio, enfocando em seu discurso questões sentimentais e políticas, leva os cidadãos a reverem a imagem de César (César não quis aceitar a coroa; portanto é certo que não era ambicioso; César foi vítima de uma grande injustiça: falam os cidadãos). O povo passa a legitimar Antônio ("Tendes a nossa autorização", "Homens honrados! Traidores é o que eles são") e até inicia uma revolta ("Revoltar-nos-emos!; Queimaremos a casa de Bruto!"). Contudo, Antônio consegue controlar a situação e, com a chegada de Otávio a Roma, forma-se um novo triunvirato, para ocupar o espaço de vazio político deixado tanto por César assassinado quanto pelos republicanos derrotados.

Tratando dessa questão da relação povo e governante, Sibony escreve:

Quanto às "massas" que abandonam o chefe quando ele fracassa, Shakespeare aprofunda aqui suas motivações, esclarece a força que as

move e as faz refluir. Como ama o povo? e por que tão frequentemente "a contratempo"... É por "amor" (amor por si mesmo e pelo laço que o liga) que o povo se inventa um chefe e não suporta deixar um lugar vazio, ser abandonado a si mesmo e às suas pulsões primárias que ele tanto teme quanto ama. (Sibony, 1992, p. 55)

Tal interpretação se aproxima daquela formulada por La Boétie em *Discurso da servidão voluntária*, que descola a questão do mando, como colocado por Maquiavel, para a da obediência. Por que existe a obediência? Ou melhor, por que o homem se deixa invadir pela dominação? Por que a submissão de todos a um só, que na maioria das vezes não é mais do que um nome?

Portanto são os próprios povos que se deixam, ou melhor, se fazem dominar, pois cessando de servir estariam quites; é o povo que se sujeita, que se degola, que, tendo a escolha entre ser servo ou ser livre, abandona sua franquia e aceita o jugo; que consente seu mal - melhor dizendo, persegue-o (La Boétie, 1987, p. 14).

Na cena II, refletindo a respeito do que o soberano, que nos domina, possui a mais, Cássio faz rapidamente um elogio da vontade pelo método, enfatizando que basta querer e quem se submete é porque quer:

Cássio – Ele firma-se neste estreito mundo como um colosso (referindo-se a Júlio César); e nós, homens minúsculos, vagabundamos por baixo das suas pernas, rondando ora de um lado, ora do outro, procurando para nós mesmos sepulturas ignominiosas. Há ocasiões em que os homens são senhores dos seus destinos; se nós somos subalternos, o erro, caro Bruto, não está nas estrelas, mas em nós próprios (Shakespeare, 1988a, p. 33).

Nessa passagem, a obediência ou a servidão decorre de nós mesmos, além de que nada em nosso destino nos escapa, se assim desejarmos. Cada um tem condições de se salvar, bastaria querer. Mas, como coloca La Boétie: "Decidi não mais servir e sereis livres. Mas em verdade de nada serve debater se a liberdade é natural, pois não se pode manter alguém em servidão sem mal-fazer e nada há mais contrário ao mundo que a injúria, posto que a natureza é completamente razoável" (La Boétie 1987, p. 16,17 e 18).

A continuação daquela fala de Cássio nos remete novamente a La Boétie quando ele diz que gostaria de entender porque tantos homens, burgos, cidades e nações suportam um tirano "(...) de algum modo (ao que parece) encantados e enfeitiçados apenas pelo nome de um, de quem não devem temer o poderio pois ele é só, nem amar as qualidades pois é desumano e feroz para com eles" (La Boétie,

1987, p. 12). Comparativamente, cabe aqui a continuação da fala de Cássio, dirigindo-se a Bruto:

Cássio – *Bruto e César!* Que há neste César? Porque é que este nome há-de soar melhor do que o teu? Escreve-os ambos: o teu é também um belo nome; pronuncia-os juntos;... pesa-os juntos;... emprega-os ambos para uma conjura: *Bruto* evocará um espírito tão rapidamente como César. Em nome de todos os deuses, de que substância se alimenta o nosso César, para se tornar tão grande?... Agora Roma, na verdade, é tão vasta, que só um homem nela vive! (Shakespeare, 1988a, p. 33)

A elaboração da resposta dada por La Boétie, a essa perda voluntária da liberdade, distancia-se da reflexão de Shakespeare em muitos pontos, porém pode aproximá-los em outros, como estes dois aspectos presentes em *Júlio César*: o povo se movimenta de um "nome" a outro como agrupamento, buscando voluntariamente a servidão; os homens não convivem com espaço político vazio, que os deixa abandonados a si mesmo, com suas pulsões primárias.

Essa movimentação dos cidadãos em *Júlio César*, suas interferências e rebeliões dão um significado político bastante importante ao povo, enquanto um componente necessário na relação de dominação, que nos remete à ideia do desequilíbrio que dele pode nascer, interferindo no jogo das relações de forças políticas. Essa ideia pode ser entendida a partir do texto, à medida que se verifica na trama a existência simultânea da disposição à obediência, a uma autoridade por parte do povo e a presença de diferentes capacidades de mando. Ocorre que esse equilíbrio entre dominantes e dominados pode ser rompido, seja em virtude da ineficiência política por parte dos governantes, seja pela instabilidade e rebelião das massas.

Vale lembrar que no capítulo IX de *O Príncipe*, Maquiavel aponta o fato de que os grandes desejam governar e oprimir o povo, mas este não quer ser oprimido.

Algo nessa direção é colocado por Sibony, ao constatar que em *Júlio César* está enunciada "a lei da inércia do povo", paradoxalmente com um sentido dinâmico:

não se trata de um peso morto, mas de uma inércia positiva onde o movimento impresso à massa pode, por força da inércia, fazê-la retornar ao ponto que havia abandonado. A inércia não é uma "lentidão" abstrata, e corresponde a que *um movimento impulsionado agora só se manifeste mais tarde*; contratempo manifesto. A inércia é justamente aquilo que cria o grupo, o laço, a massa; que não se move como um indivíduo. (Sibony, 1992, p. 56)

Nessa peça, num quadro contentemente permeado pela violência, sangue e caos, misturam-se desejos de poder e poderes de desejo. No contexto dessa obra, a questão soberania se destaca por ser o objeto de litígio entre grupos portadores de

ideias políticas e entre homens em luta pelo poder. Júlio Cesar é o poder soberano, arrancado do trono por Cássio e Bruto. Esses dois, ao assassinar César, estão frente a um poder, agora vazio, e, com ele, não sabe o que fazer. As hesitações e insucessos políticos fazem os dois serem esmagados pela dinâmica política incontrolada. Somente com Antônio e, em seguida com Octávio, a soberania será restabelecida. Governantes e governados conseguirão, então, agir conforme a razão de Estado e se entregar à obediência e servidão, respectivamente.

Sibony aponta que se ambiciosos procuram derrubar o soberano, “o povo primeiro fica confuso, mas seguem-nos caso sejam bem-sucedidos; não por fraqueza: simplesmente porque não se deve deixar vazio esse lugar de identidade... É em cima disso que em *Júlio César* irá explodir o espaço social e político” (Sibony, 1992, p. 286). Por isso que se pode responder da seguinte forma à pergunta de por que se mantém a submissão: a questão se recoloca após a morte do tirano, de forma sangrenta com o povo apontando a necessidade de se ocupar o lugar do soberano, pedindo a base que dá o suporte da soberania. Mas os libertadores republicanos hesitam, como se responsabilizasse o próprio povo para o restabelecimento da soberania. Para Sibony, isso é um insulto e um desprezo pelo coletivo – que nem pode restabelecer a soberania, e mais do que isso, tem a necessidade do outro para isso (Sibony, 1992, p. 287).

Por isso a dúvida inicial de Bruto e Cássio, como já foi citado anteriormente: “Que há neste César? Porque é que este nome há de soar melhor do que o teu?”. Tal situação que pode dar desencadeamento ao caos, após a entrega do corpo e da verdade de Júlio César ao povo, através de Antônio, será recontrolada pela presença soberana de Antônio e Octávio: porque o lugar da soberania não deve permanecer vazio, o coletivo não deve se tornar órfão, e, ainda, conforme o texto shakespeariano, o povo possui o desejo do laço unindo-o à autoridade. Contudo: “Para a soberania, o ser singular que se identifica com ela deve encontrar graça e consentimento: é preciso que ela consinta nele; era assim com César: o povo o festejava, o povo estava contente (...)” (Sibony, 1992, p. 291-292). Aqui, está recolocado o valor da legitimidade originada, seja na linhagem dinástica, na justiça e interesse pelo bem comum ou no próprio desejo do povo.

Com o seu discurso, já citado anteriormente, Antônio emociona o povo, colocando-o em movimento, através de uma racionalidade política expressa em

palavras e ardis, mas com fundamento de autenticidade e conhecimento da natureza da massa. Por isso é que Antônio diz que não se pode enterrar um homem, por menos caro que tenha sido, como Júlio César, sem que o povo chore. Com isso, Antônio quis dizer que é necessário honrar o laço entre povo e soberano. Antônio não remete o povo à sua impotência, tanto que consegue transferir a autoridade de Júlio César para si próprio.

Antônio, este governante que fora um exemplar político pelo bom uso da *virtù* e da fortuna em *Júlio César*, transforma-se numa figura dividida, em permanente tensão consigo mesmo e envolvido em constantes conflitos políticos internos e externos em *Antônio e Cleópatra*. Em sua última fala, nessa peça, confessa:

Nem lamentos nem tenhas pena da miserável mudança do meu fim. Recordate antes da minha antiga fortuna, de quando eu era o maior príncipe do mundo, e o mais nobre. Lembra-te que não morro vilmente, nem cobardemente entrego o elmo ao meu compatriota: morro como Romano valentemente vencido por outro Romano. Agora o espírito abandona-me: não posso mais (Shakespeare, 1988b, p. 244-245).

Nessa segunda peça, Antônio se percebe fora do lugar, ao mesmo tempo é romano e quer ser egípcio, é e não é Roma, é e não é o Egito. Mas sendo um elo entre o centro do Império e a província dominada, ele sofre os paradoxos de ser simultaneamente dominador e dominado. Em outra frase contundente dita por Antônio, confirma-se tal tragédia individual, engendrada em fatores sociais e políticos:

Subverta-se Roma no Tibre e desabe o arco imenso do constituído império! O meu universo está aqui (Alexandria) Os reinos são barro; este mundo, todo coberto de estrumeiras, alimenta por igual as feras e os homens; na existência só é nobre fazer isto (Abraça Cleópatra), quando dois como nós se correspondem, quando um casal pode abraçar-se; e nisto obrigo o mundo a saber, sob pena de castigo, que não há dois que se amem como nós nos amamos. (Shakespeare, 1988b, p. 4)

Ao mesmo tempo que acredita que seu universo se encontra no reino de Cleópatra, pelo amor a essa rainha, percebe-se um ser evanescente por entender que os reinos são de barro e, mesmo o seu Egito está colocado num mundo coberto de estrumeiras que alimentam feras e homens.

Ao receber notícias de Roma, que sempre assustam devido a suas informações que desestabilizam as relações, principalmente ao se tratar de um governante subordinado, Antônio ouve o seguinte de Cleópatra, sarcástica: “Ouvi-as, Antônio; talvez Fúlvia esteja zangada; ou, quem sabe se o lampinho César não vos manda as

suas poderosas ordens a dizer-vos: *Faze isto ou aquilo; vai conquistar tal reino e libertar tal outro; obedece, ou nós te amaldiçoamos*” (Shakespeare, 1988b, p. 3).

A dimensão política dá a medida da tragédia vivida por Antônio e Cleópatra. Antônio, de um lado, titubeia e enfraquece como governante que perdeu as qualidades de um bom príncipe, no sentido dado por Maquiavel, que possuía em *Júlio César*, por outro, não conseguiu resolver o conflito de experimentar simultaneamente o papel de dominado e de dominador. Tornar-se egípcio e ser romano simultaneamente é uma impossibilidade, que mesmo se ocorrer temporariamente conduz a um desenlace trágico. Antônio diz a seu acompanhante: “Tenho de quebrar estes grilhões egípcios; senão, perco-me nesta paixão insensata” (Shakespeare, 1988b, p. 19). Também convida Cleópatra: “Vamo-nos; vem. A nossa separação é real e não existe, porque tu, ficando aqui, levo-te comigo, e eu, alongando-me daqui contigo fico. Vamos!” (Shakespeare, 1988b, p. 35).

Se Antônio é a metáfora dos conflitos originados pela expansão romana, e, portanto, da frágil situação política de uma província (mesmo porque Cleópatra expressa uma forte forma de resistência), Octávio César representa a força da Pax Romana. César e Antônio estão em conflito aberto, cada vez mais acirrado, principalmente após a derrota do elo mais frágil do triunvirato, Lépido. Nesse caso, após a morte de Antônio, Octávio César concorda com Enobardo, de que dois líderes como eles “não poderiam caber no mesmo mundo”.

Essa Paz de império, conforme uma tipologia elaborada por Aron em *Paz e guerra entre as nações*, é baseada em um verdadeiro e autêntico domínio, exercido pela força dos exércitos; diferentemente da Paz de equilíbrio e de hegemonia, fenômenos mais recentes que remetem, por exemplo, à complexa Pax Americana.

Toda a peça *Antônio e Cleópatra* é perpassada por guerras, batalhas, acordos ou alianças, tendo em vista a imposição da Pax Romana. Estão em conflitos de armas, Crasso *versus* Partas, Antônio *versus* Octávio César e entre esses dois últimos, a frota naval egípcia de Cleópatra, ora aproximando-se de um, ora enfrentando outro. César atrai Cleópatra para a guerra; Cleópatra trai Antônio no meio da batalha de Actium, quando ela simplesmente retira parte de sua frota da batalha. Os confrontos marítimos são metáforas de um mundo que aparentemente é caótico, mas é regado por leis políticas, originadas na segurança do poder.

Antônio e Cleópatra sofrem a grande expansão territorial de Roma, na qual Octávio busca a centralização do império:

Antônio – Que vos importava a minha permanência no Egito?; César – Nada mais do que a vós, no Egito, vos importava a minha residência em Roma: contudo, se vós lá complotáveis contra a minha autoridade, a vossa permanência no Egito podia ser-me interessante; Antônio – Que entendeis por complotar?; César – Facilmente compreendereis o meu pensamento pelo que aqui me aconteceu. Vossa esposa e vosso irmão moveram-me guerra: vós éreis o tema das suas hostilidades; éreis o grito da sua guerra; Antônio – ... Se quereis buscar azo para uma disputa, sem ter em absoluto motivo para ela, não pode ser este o seu pretexto (Shakespeare, 1988b, p. 57-58).

Nessa política de expansão imperial, os três donos do mundo, Octávio César, Emílio Lépido e Marco Antônio, lutam acirradamente, caindo o segundo e em seguida o terceiro, mesmo porque cada um deles quer tornar-se senhor do mundo. No interior desses conflitos Antônio não saberá agir racionalmente, viverá impasses que se revelam na busca constante do seu lugar (“Aqui é o meu lugar”). Na convivência com Cleópatra, a rainha tentará reativar os desejos políticos de Antônio, porém de forma contraditória, pois ela também se insere nas mesmas relações de forças, rivalidades, lutas e traições.

Cleópatra, por sua vez, enfrenta politicamente (principalmente na esfera das armas, mas também na instância do corpo) tanto Júlio César quanto Marco Antônio, seja para evitar a derrocada do seu reino, buscando evitar a dominação romana sobre o seu povo; seja desejando fundamentar condições para estabelecer uma área de influência no Oriente, nucleada em Alexandria – temor romano que acontecesse. Essa rainha, virtuosa na manutenção do poder, utiliza meios adequados a seus fins políticos, instrumentalizando inclusive a sexualidade, traindo e estabelecendo inesperados apoios e alianças com lideranças romanas.

Nesse sentido, são exemplares as falas em *Antônio e Cleópatra* (Shakespeare, 1988b, p. 153): “Cleópatra - Afunde-se Roma, e apodreçam as línguas que lá falam contra nós! Temos nesta guerra um interesse, portanto, como chefe do meu reino, tenho de apresentar-me nela como se fosse homem. Não fales contra a minha determinação: não ficarei atrás”; “Antônio – Tudo está perdido. Essa miserável Egípcia atraçou-me. A minha frota cedeu perante a do inimigo. Além estão a atirar com os chapéus ao ar e a beber juntos, como amigos há muito separados. A três vezes desleal meretriz!” (Shakespeare, 1988b, p. 224).

Essa última fala de Antônio é mais uma referência para se perceber a desigualdade estabelecida no mundo, a partir do centro romano. O Egito e sua rainha são considerados subjugados, miseráveis e traiçoeiros e, no caso da rainha, meretriz. Nas primeiras linhas dessa peça, Filon já dissera: “Não deixeis de observar bem e vê-lo-eis, a esse terceiro pilar do mundo, transformado em bobo duma prostituta”.

Cleópatra era o espectro da inimiga de Roma, por isso ela consegue aprofundar os sentimentos romanos contra o luxuriante Egito. Quanto a Cleópatra pode-se dizer que:

A totalidade de Cleópatra está em tudo o que ela expressa, seja isso esplêndido, tolo, banal grandiloquente, malicioso ou ingênuo. Portanto, sua fascinação inerente perpassa todos os estados de espírito. Ela possui o equivalente feminino do tipo de magnetismo que torna Antônio um líder nato, que será seguido por seus soldados mesmo em face de uma desgraça evidente (Frye, 1992, p. 159).

É por isso tudo que Cleópatra vencerá ao final, pelo ato do suicídio, que será mais um instrumento do triunfo dessa rainha sobre Octávio César: “Cleópatra – O imperial triunfo deste afortunado César nunca terá o adorno da minha pessoa” (Shakespeare, 1988b, p. 242). Cleópatra leva ao extremo a racionalidade política, ao eliminar seu próprio corpo, sacrificando-o para desfechar mais um golpe político – agora contra Octávio, mas como sempre, contra Roma. Tratando-se de Cleópatra, parece ser esse ato menos motivado pelo amor, pela morte de Antônio e mais um lance político de grande efeito nas relações entre Roma e Egito. Revertendo sua derrota em benefício do Egito e atingindo o centro do poder do império.

Antônio e Cleópatra é uma peça que tende a se tornar ainda mais significativa, expressando a política como tragédia, uma vez que ela tende a demonstrar a permanência das guerras, num movimento do poder se expandir, geopoliticamente, como demonstram as dezenas de guerras deflagradas na contemporaneidade pelo ímpeto expansionista e até por conflitos internos.

No atual cenário, as peças romanas de Shakespeare entregam pistas relevantes para pensar o nosso mundo, permitindo estabelecer largas relações entre os acontecimentos ligados ao poder interno de uma nação e as guerras externas que eclodem. A percepção dessa realidade da política como tragédia está fortemente ligada à constatação de que Maquiavel e Shakespeare produziram obras viventes.

REFERÊNCIAS

- ALBA, A. **Roma**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1964.
- ARON, R. **Paz e guerra entre as nações**. Brasília: Editora UnB, 1979.
- BOQUET, G. **Teatro e sociedade: Shakespeare**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- BRAILLARD, P. **Teoria das relações internacionais**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- CHAIA, M. A Natureza da Política em Shakespeare e Maquiavel. **Revista Estudos Avançados USP**, v. 9, n. 23, pp. 165-182, 1995.
- _____. (org.) **Arte e política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- CLAUSEWITZ, C. **Da guerra**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2023.
- FERRERO, G. **O poder – os gênios invisíveis da cidade**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1945.
- FRYE, N. **Sobre Shakespeare**. São Paulo: Ed. USP, 1992.
- HELIODORA, B. **A expressão dramática do homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HELLER, A. **O homem do Renascimento**. Lisboa: Editorial Presença, 1982.
- JOHNSON, S. **Prefácio a Shakespeare**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.
- LA BOÉTIE, E. **Discurso da servidão voluntária**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- MAQUIAVEL, N. **O Príncipe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. **Comentários sobre a primeira década de Tito Lívio**. Brasília: Ed. UnB, 1979.
- _____. **História de Florença**. São Paulo: Musa Editora, 1995.
- PARIS, J. **Shakespeare**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1992.
- RODRIGUES, G. **Relações internacionais**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- SHAKESPEARE, W. **Júlio César**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1988a.
- _____. **Antônio e Cleópatra**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1988b.

_____. **Macbeth**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

SIBONY, D. **Na companhia de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.