

O THEATRUM MUNDI NA VIDA DE JÚLIO CÉSAR DE SUETÔNIO

Andressa Mayra AMANCIO
Orientadora: Profa. Dra. Isabella Tardin CARDOSO

Resumo: A ideia de que a vida é um teatro foi celebrizada nos palcos shakespearianos (por exemplo, na máxima “All the world is a stage”, em *As you like it*, 2.7.139-166). Estudos têm demonstrado, porém, que essa comparação do mundo com um teatro, modernamente denominada de “teatro do mundo” (*theatrum mundi*), é um *topos* literário e filosófico registrado em textos antigos desde Platão (KOKOLAKIS 1960; CURTIUS 1967) e muito presente na literatura romana (CARDOSO 2010; 2020; 2022). Tendo observado a presença de tal *topos* na tragédia *Julius Caesar*, de Shakespeare, o foco desta comunicação foi investigar se tais registros já ocorrem em textos romanos tomados como modelo pelo autor inglês. Nomeadamente, analisamos *A Vida de Júlio César*, do biografista Gaio Suetônio Tranquilo (75-160 d.C.). Com base em nossa análise, constatamos que as referências a teatro e representações de espetáculos presentes na obra têm como efeito gerar um ambiente de teatralidade. Um dos impactos do *topos* nessa biografia é enfatizar um contraste entre aparência e verdade, bem como ressaltar a simulação como estratégia para obtenção de poder.

Palavras-chave: Estudos Clássicos; *Theatrum mundi*; Suetônio; Vida de Júlio César; *De Vita Caesarum*.

1. INTRODUÇÃO: PLUTARCO, SUETÔNIO E SHAKESPEARE

O presente trabalho faz parte de nossa pesquisa em andamento¹ que, mais amplamente, busca investigar a presença de elementos jurídico-teatrais na tragédia *Julius Caesar* de William Shakespeare (1564-1616), cotejando a obra shakespeariana com seus modelos antigos, sobretudo com *A Vida de Júlio César* (que integra a obra *Sobre a vida dos Césares, De uita Caesarum*) do biografista romano Gaio Suetônio Tranquilo (75-160 d.C.). Ao comparar a obra antiga e a moderna, a investigação de fundo se insere na esteira da corrente teórica denominada “Classical Reception Studies” (MARTINDALE, 1993; HARDWICK, 2003); contudo a presente comunicação terá ainda um viés analítico do texto, tomando como foco a presença da teatralidade na biografia que Suetônio escreveu no segundo século de nossa era e, a partir daí, sugerindo correspondências que servirão de ponto de partida para, numa próxima etapa, estudarmos o modo como aquele texto foi recebido na obra do autor renascentista.

Normalmente, tende-se a privilegiar a presença do biógrafo grego Plutarco na tragédia *Julius Caesar*. De fato, pelas notas de Antônio da Silveira Mendonça, tradutor de Suetônio, e também de acordo com nossa própria leitura até o momento, parece-nos que realmente a biografia *César*, que compõe a obra *Vidas Paralelas* de Plutarco², está bastante presente na obra de Shakespeare (e possivelmente de um modo mais amplo

1. Pesquisa de Iniciação Científica contemplada com bolsa do Edital PIBIC 2022/2023.

2. As passagens da biografia de César por Plutarco aqui referidas, ou citadas em português, seguem a tradução de Ísis Borges da Fonseca(2007).

do que a de Suetônio), sobretudo no que se refere aos acontecimentos da conspiração, narrados no ato II da tragédia shakespeariana, e ainda do funeral de César, narrado no ato III. Esse passo, que costuma ser considerado o coração da peça, é também o trecho de maior interesse para nossa pesquisa, ao menos inicialmente.

Por exemplo, no cotejo com a tragédia de Shakespeare, ressentimo-nos do fato de que, em Suetônio, não haja nenhuma consideração especial a respeito da figura de Bruto (MENDONÇA, 2007,p.120), nem sobre a participação de Cássio, ou mesmo sobre a influência do discurso de Marco Antônio na revolta da população. Já em Plutarco, há bastante foco na virtude de Bruto³ e na raiva de Cássio⁴, aspectos que parecem importantes para a composição da peça de Shakespeare.

Além disso, há em Plutarco a referência a uma ostentação do corpo ensanguentado de César como elemento decisivo para a revolta da população, imagem que não é mencionada em Suetônio, mas é explorada em Shakespeare:

Mas depois que, tendo sido aberto o testamento de César, foi averiguado que a doação feita a cada romano era considerável, e depois que se viu ser o corpo transportado através do *forum*, desfigurado pelos ferimentos, o povo já não mantinha disciplina nem ordem, mas amontoando em torno do cadáver bancos, grades e mesas tomados do *forum*, aí pôs fogo e queimou o corpo. (Plutarco, *César*;68.1)

A semelhança com a passagem de Shakespeare⁵, no discurso de Marco Antônio, é evidente:

I tell you that which you yourselves do know,
Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb mouths,
And bid them speak for me. But were I Brutus,
And Brutus Antony, there were an Antony
Would ruffle up your spirits and put a tongue
In very wound of Caesar that should move
The stones of Rome to rise and mutiny.

3. Por exemplo, quando o biografista mostra a consideração de César por Bruto dizendo que “Ele tinha recebido a mais célebre pretura entre aqueles de então e devia ser cônsul três anos depois, tendo sido preferido a Cássio que disputavam com ele. Com efeito, diz-se que César declarara que Cássio tinha argumentos mais justos e que, entretanto, ele não poderia passar adiante de Bruto” (Plut., *Cés.*, 62.4-5). Conforme nota Ísis Borges da Fonseca (*ad locum*), tal afeição seria em razão de um amor apaixonado vivido por César com a mãe de Bruto – há quem diga que tal *affair*, associado a outras circunstâncias, levam alguns a crer na possibilidade de que este tenha sido filho daquele.

4. De acordo com Plutarco, Cássio foi figura importante na conspiração, encorajando Bruto a prosseguir com o plano: “insistia mais do que antes e o instigava, porquanto também ele tinha certo motivo de ódio contra César, por razões que eu indiquei na *Vida de Bruto*” (Plut., *Cés.*, 62).

5. As passagens da tragédia shakespeariana *Julius Caesar* aqui referidas ou citadas seguem a edição de David Daniell, publicada pela abaliza da editora Arden (Shakespeare, 1998). A tradução é de José Francisco Botelho (2018).

ALL: We'll mutiny.

1 PLEBEIAN: We'll burn the house of Brutus.

3 PLEBEIAN: Away then, come, seek the conspirators.

(3.2.217-225)

Eu digo o que vocês todos já sabem, Mostro as feridas do bondoso César,
Pobres bocas, ó pobres bocas mudas, E eu as deixo falar em meu lugar.

Porém, se eu fosse Bruto, e Bruto, Antônio, Esse outro Antônio havia de
incendiar

Seus corações, e em cada chaga aberta botaria uma língua cuja voz

Poderia mover até as pedras

De Roma a se insurgir e rebelar.

TODOS: Revolta!

PRIMEIRO PLEBEU: Queimem a mansão de Bruto! TERCEIRO PLEBEU:

Vamos lá! Atrás dos conjurados!

Partimos da hipótese de que há nesse ato uma atmosfera de tribunal: nossa impressão é de que o dramaturgo coloca a nós, seu público, assim como os cidadãos de Roma ali representados, na posição de júri, ouvindo respectivamente o advogado de defesa e o promotor de acusação. Empregava-se com isso um procedimento que consistia em ouvir as duas partes de uma causa, denominado *utramque partem* na *ars dicendi* antiga. O segundo orador se sai vitorioso, devido ao seu exímio discurso. No trecho acima, está o veredito: a morte de César é tida pelos romanos como injusta e, portanto, os responsáveis devem ser punidos.

Segundo Brooke (1968, p. 157), que trata da passagem em estudo sobre a intersecção entre Direito e Literatura, o discurso de Antônio é “uma exibição da destruição da razão pela retórica” (“a nexhibition of the destruction of reason by rhetoric”). Brooke enfatiza que tal discurso era estrategicamente passional — ao contrário da fala de Bruto, cujo caráter abertamente argumentativo colocaria o público em guarda e prejudicaria sua empatia. Interessa-nos particularmente o fato de que o discurso de Antônio traz apelo a elementos teatrais, o que assemelha o personagem a um dramaturgo dentro da tragédia mesma (POSNER, 2009 [1988], p. 450-455). Não é de se espantar, por isso, que, com ele, o personagem consiga inflamar a multidão para vingar-se dos conspiradores. Como pretendemos apontar em etapa posterior da pesquisa, esses elementos teatrais apreensíveis no discurso funcionam efetivamente como um recurso que confere efeitos persuasivos à argumentação de Marco Antônio. Antes disso, procuraremos ver em que medida estavam presentes nos modelos em que o bardo inglês hauriu da Antiguidade.

Apesar da sabida influência de Plutarco sobre Shakespeare (constatada na semelhança de trechos essenciais em ambas as obras, conforme ilustramos acima),

motiva a presente investigação sobre Suetônio o fato de que, na obra biográfica desse autor romano, os elementos teatrais – tais como os apontados pelos referidos estudiosos como fundamentais para o sucesso do discurso do Antônio shakespeariano, por exemplo – parecem ser bastante significativos. Por isso, de nossa parte, pretendemos observar mais de perto se, e de que modo, a biografia suetoniana pode nos ajudar a compreender a representação espetacularizada de cenas da tragédia shakespeariana em estudo. Nas próximas seções, vamos nos concentrar, portanto, na obra do autor romano.

2. *THEATRUM* E BIOGRAFIA EM SUETÔNIO

Na biografia apresentada por Suetônio para a *Vida do Divino Augusto*⁶(*Diuus Augustus*), temos o célebre momento final em que o *princeps* Augusto, no leito de morte, pergunta se teria bem representado “o mimo da vida” (“*ecquid iis uideretur mimum uitae commode transegisse*”, Suet., *Vita Augusti*, 99.1). A pergunta de Augusto faz referência a um gênero de espetáculo teatral bastante popular naquela época —, e a ela se acrescenta ainda, em grego, uma espécie de epílogo: “Como muito bem se atuou, aplaudi, / e despedi-nos vós todos com alegria”. Desse modo, o biografista utiliza uma metáfora em que a vida é designada como um espetáculo, de forma semelhante ao que ocorre em outros autores romanos, como trechos do diálogo filosófico *Cato Maior (De Senectute)* de Cícero (CARDOSO, 2010). Ali, no quinto capítulo, a velhice é apresentada ao leitor como o ato final (*extremum actum*) dos papéis ou partes que um homem desempenha no drama da vida (*partes aetatis*).

É notório que o *topos* literário e filosófico modernamente denominado de “teatro do mundo”(*theatrum mundi*), i.e., a ideia de que a vida é um teatro, foi celebrizada nos palcos shakespearianos (sobretudo no verso “*All the world is a stage*”, da comédia *As you like it*, II,7,cf.vv.139-166). Mais recentemente, estudos vêm demonstrando que essa comparação do mundo, da vida e da morte comum palco de teatro é registrada em textos antigos desde Platão (KOKOLAKIS, 160; CURTIUS1967) e está também muito presente na literatura e filosofia romana (CARDOSO 2010; 2020; 2022).

Ora, segundo Cardoso (2009, 2020) defende, em certos textos de Cícero (como *Cato Maior de Senectute*, ou discursos como *Pro Caelio*, *Pro Sestio*, *Pro Roscio Comoedo*) a metáforada vida como teatro não costuma ter uma aparição meramente pontual, e sim é um recurso construído ao longo da obra, marcada por referências ao teatro, atores, espectadores, obras, entre outros elementos. Essa variação, segundo Cardoso (2009,

6. As passagens da biografia de Augusto por Suetônio aqui referidas ou citadas seguem a edição de Henri Ailloud, publicada na coleção Les Belles Lettres (1931). A tradução é de Matheus Trevizam e Paulo Sérgio Vasconcellos(2007).

2020) também impacta sobre o sentido em que o topos é explorado no texto, por vezes denotando significados diversos, desde a efemeridade da vida, seu determinismo, até mesmo fingimento e manipulação.

Olhando mais de perto a biografia suetoniana de Augusto, podemos notar que também ali há outras passagens com referência a elementos teatrais, de modo que tal conclusão com o “mimo david a” parece ter sido preparada em momentos prévios do texto. Por exemplo, na seção 45, vemos referências a ator e a pantomimo (uma espécie de dançarino), usando-se, respectivamente, os termos *histrion* (“ator”) e *pantomimus*. Inclusive, há na *Vita Augusti* referência à imagem do próprio Augusto como espectador, comparada à de César:

Ipsae circenses ex amicorum fere libertorumque cenaculis spectabat, interdum ex puluinarum et quidem cum coniuge ac liberis sedens. Spectaculo plurimas horas, aliquando totos dies aberat, petita uenia commendatisque qui suam uicem praesidendo fungerentur. Verum quotiens adesset, nihil praeterea agebat, seu uitandi rumoris causa, quo patrem Caesarem uulgo reprehensum commemorabat, quod inter spectandi ac uoluptate, qua teneri se neque dissimulauit umquam et saepe ingenue professus est. [Ibid., 45]

Ele mesmo assistia aos espetáculos de circo, na maioria das vezes, dos camarotes dos amigos e libertos e, eventualmente, do camarote imperial, sentado com a esposa e os filhos. Após desculpar-se, ausentava-se dos espetáculos por muitas horas ou mesmo por dias inteiros, indicando homens de confiança que presidiriam em seu lugar. Mas, na verdade, todas as vezes que estava presente nada fazia além disso, seja para evitar a desaprovação pública, pois recordava seu pai, César, repreendido pelo povo por aproveitar o tempo para ler livros ou escrever cartas entre as atrações, seja por desejo de acompanhar o espetáculo e por prazer, pois jamais escondeu sentimento e muitas vezes o confessou abertamente.)

Levando em conta essa presença da metáfora do *theatrum mundi* na *Vida do Divino Augusto* (da qual aqui damos apenas uma amostra), no presente trabalho nosso olhar se volta para a biografia que Suetônio dedica a Júlio César⁷. Com isso, nosso objetivo é identificar se ali também há presença de elementos teatrais, se essa presença é singular, ou articulada mais amplamente no texto, e quais os seus efeitos.

3. *THEATRUM* NA *VITA* DE JÚLIO CÉSAR

Na leitura da biografia de Júlio César escrita por Suetônio, constatamos que, de um lado, há várias referências a espetáculos teatrais e de gladiadores em Roma. De outro, ao se narrar a conduta de César e seus coevos, mencionam-se elementos que caracterizam o

7. As passagens da biografia de César por Suetônio aqui referidas ou citadas também seguem a edição Les Belles Lettres (1931). A tradução dessa *Vita* é de Antonio da Silveira Mendonça (2007).

teatro e outros espetáculos da época. Segundo Suetônio, César se empenhou na tarefa de fomentá-los:

Edidit spectacula uarii generis: munus gladiatorium, ludos etiam regionatim urbe tota et quidem per omnium linguarum histriones, item circenses athletas naumachiam. (Suet., Diu. Iul., 39.1)

Proporcionou espetáculos de vários tipos: combates de gladiadores, representações teatrais por todos os bairros da cidade e, mais, com atores falando em todas as línguas, jogos de circo, lutas de atletas e batalhas navais.

Em outro trecho, há uma ocorrência da vida de César marcadapelo travestimento de um outro célebre personagem histórico da política na República Romana. Trata-se de Públio Clódio Pulcher, que se disfarçara de mulher, aparentemente para ficar próximo de Pompéia, a esposa de César, em ritual religioso — algo que gerou suspeita de adultério e conseqüentemente seu divórcio:

In Corneliae autem locum Pompeiam duxit Quinti Pompei filiam, L. Sullae neptem; cum qua deinde diuortium fecit, adulteratam opinatus a Publio Clodio, quem inter publicas caerimonias penetrasse ad eam muliebri ueste tam constans fama erat, ut senatus quaestionem de pollutis sacris decreuerit. (Suet., Diu. Iul., 6.3)

Com a morte de Cornélia ele se casou com Pompéia, filha de Quinto Pompeu e neta de LúcioSila; dela posteriormente se divorciou, ao supor que mantivera relações adúlteras com Públio Clódio; e tão consistentes eram as notícias de que este se insinuara junto dela em trajes femininos [*muliebriueste*] durante cerimônia religiosa, que o Senado decretou um inquérito sobre sacrilégio.

Embora não se empregue aqui o termo *ornamenta*, que é o mais utilizado para figurino teatral (conforme CARDOSO, 2005), esse disfarce pode ser enquadrado no que, ao citar Patrice Pavis (1999, p. 104), Zélia de Almeida Cardoso (2010, p. 128) qualificou como sendo “uma situação fundamental do teatro, onde o ator ‘brinca de ser outro’”.

Há também um trecho que muito interessa a nossa investigação: trata-se do momento em que César se emociona, preocupado com a sua imagem — sua reputação, sua memória — em comparação com a de Alexandre:

Quaestori ulterior Hispania obuenuit; ubi cum mandatu praetoris iure dicundo conuentus circumiret Gadisque uenisset, animaduersa apud Herculis templum Magni Alexandri imagine ingemuit et quasi pertaesus ignauiam suam, quod nihil dum a se memorabile actum esset in aetate, qua iam Alexander orbem terrarum subegisset, missionem continuo efflagitauit ad captandas quam primum maiorum rerum occasiones in urbe. (Suet., Diu. Iul, 7.1)

Como questor, coube-lhe a Hispânia Ulterior; estando lá administrando a justiça nas assembleias de cidadãos romanos, por delegação do pretor, veio ter a Cádiz e, à vista da estátua de Alexandre

Magno junto ao templo de Hércules, se pôs em pranto e, como que insatisfeito com sua inatividade por nada ainda ter realizado de memorável numa idade em que Alexandre já era senhor do mundo, pediu incontinentemente sua dispensa para deitar mão, o mais rápido possível, às oportunidades de maiores feitos na cidade.

De acordo com a nota do tradutor, são significativos em diversas obras os episódios em que as vidas de César e de Alexandre “se cruzam e se confrontam”. Isso nos faz pensar em o quanto Suetônio com isso sublinha a imitação, ou seja, a recriação da realidade a partir de uma imagem ou modelo. Embora o trecho acima não se trate de uma referência especificamente teatral, o conceito de “teatralidade”, na definição de Chanotis (1997, p. 223) trata justamente do “empenho de indivíduos ou grupos para construir uma imagem de si mesmos” (“effort of individuals or groups to construct an image of themselves”), devido à necessidade de “obter controle das emoções e dos pensamentos de outros”. Mais especificamente, tratar-se ia de “ter o controle das reações, como pesar, compaixão, medo, admiração ou respeito” (“to gain control over the emotions and the thoughts of others, to provoke reactions, such as sorrow, pity, fear, admiration, or respect”). Desse modo, o teatro — ou a teatralidade — funciona como uma metáfora, sendo transladado para a vida cotidiana e política.

Em seguida, vemos mais uma referência à imitação de modelos:

Acilius nauali ad Massiliam proelio, iniecta in puppem hostium dextera et abscisa, memorabile illud apud Graecos Cynegiri exemplum imitatus transiluit in nauem umbone obuios agens. (Suet., Diu. Iul, 68.9, grifo nosso)

Ácilo, tendo numa batalha naval em Marselha a mão direita decepada ao se lançar contra um navio inimigo, **imitou** o exemplo de Cinegiro, famoso entre os gregos; saltou no navio e repeliu com o escudo os que se apresentavam à sua frente.

Ao falar da lealdade e da dedicação que o exército de César tinha para com ele, Suetônio traz esse episódio em que um dos soldados de César imita o herói ateniense que morrera na tentativa de se apoderar de um navio inimigo.

Sobre a atuação de César como orador em público, destacamos o seguinte trecho:|

Pronuntiasset autem dicitur uoce acuta, ardenti motu gestuque, non sine uenustate. (Suet., Diu. Iul, 55.4)

Diz-se que discursava com voz penetrante, commovimentos e gestos incisivos e um certo fascínio.

Aqui se nota a importância da voz ou pronúncia (*uox*), bem como dos gestos (*gestus*) — e sua relação com as palavras — na construção do discurso. Essa teatralização era

mesmo vista como parte do exercício da oratória, tão frequentemente comparada – não sem restrições (vide Quintiliano, *Inst.Or.X*)—com uma performance teatral.⁸

No trecho seguinte, temos uma referência a um *gestus* específico, o de deixar cair uma toga:

Tanusius adicit Crassum paenitentia uel metu diem caedi destinatum non obisse et idcirco ne Caesarum quidem signum, quod ab eo dari conuenerat, dedisse; conuenisse autem Curio ait, ut togam de umero deiceret. (Suet. *Vita Caes.*, 9.2)

Tanúsio acrescenta que Crasso, por arrependimento ou medo, não compareceu no dia marcado para a matança e, em vista disso, César também não deu o sinal combinado. Ora, Curião diz que o combinado era que César deixasse cair a toga do ombro.

O *gestus* na representação retórica (*actio*) e na do teatro antigo (*imitatio*) é uma categoria que envolve não apenas gesticulação, como também o uso de expressões faciais e de roupas. O sinal combinado, isto é, deixar cair a toga, traz a lembrança lembrar de recursos teatrais, de forma semelhante a alguns apresentados por Zélia de Almeida Cardoso (2010, p. 130) no texto sobre as fraudes em tragédias de Sêneca, como quando, nas peças *Agamêmnon* e *Medeia*, “a progressão da ação e o desencadeamento da catástrofe dependem diretamente do sucesso de dissimulações.”

De modo semelhante, temos o ato de despir-se da toga *praetexta* como metáfora para o abandono das funções de administração da justiça coloca a toga como um figurino, símbolo de um personagem:

Ac ihilo minus permanere in magistratu et ius dicere ausus, ut comperit paratos, qui ui ac per arma prohiberent, dimissis lictoribus abiectaque praetexta domum clam refugit pro condicione temporum quieturus. (Suet. *Vita Caes.*, 16.2)

Ele, no entanto, atreveu-se a continuar na magistratura e a administrar a justiça, mas, quando se deu conta de que os inimigos estavam prontos a barrá-lo com a força das armas, despachou os litores, despiu-se da *praetexta* e furtivamente se refugiou em casa, disposto a se aquietar em razão das circunstâncias.

Um outro *gestus* que nos chamou bastante a atenção se encontra na seguinte narrativa:

Alexandriae circa oppugnationem pontis, eruptione hostium subita compulsus in scapham pluribus eodem praecipitantibus, cum desilisset in mare, nando per ducentos passus euasit ad proximam nauem, elata laeua, ne libelli quos tenebat madefierent, paludamentum mordicus trahens, ne spolio poteretur hostis. (Suet. *Vita Caes.*, 64)

Durante um assalto a uma ponte em Alexandria, ele, em razão de uma investida súbita dos inimigos, teve de pular em um barco para o qual se precipitava um grande número de pessoas; tendo-se

atirado ao mar, nadou por duzentos passos até o navio mais próximo, segurando alguns escritos seus no alto da mão esquerda para não molhá-los e puxando pelos dentes o paludamento, para que o inimigo não se apoderasse desse despojo.

Aqui, a conservação do manto de comandante, a todo custo puxado pelos dentes, se mostra bastante teatral e significativa, reiterando a preocupação de César com sua imagem, expressa por meio de roupas e seu simbolismo.

Por fim, mais um episódio bastante emblemático da relação entre gestus e figurino relacionados à imagem de César enquanto político se mostra por ocasião de um festival público romano, a festa dos Lupercalia, dedicada a Fauno, divindade itálica também conhecida como Lupercus (LUPERCALIA, 2016). Vejamos o que diz o texto de Suetônio:

Neque ex eo infamiam affectati etiam regii nominis discutere ualuit, quanquam et plebei regem se salutanti, Caesarem se, non regem esse responderit et Lupercalibus pro rostris a consule Antonio admotum saepius capiti suo diadema repulerit atque in Capitolium Ioui Optimo Maximo miserit. (Suet. Vita Caes. 79.3)

A partir de então não conseguii se livrar do labéu de pretender o título de rei, apesar de retrucar à plebe, que o apregoava rei, que ‘ele era César e não rei’, e repelir, por ocasião das Luperciais, diante dos rostros, o diadema que o cônsul Marco Antônio repetidas vezes tentava aproximar-lhe da cabeça e que ele encaminhou ao Capitólio, ao Muito Bom e Grande Júpiter.

Mendonça (2007, p. 112) sublinha o quanto esse episódio, para muitos autores, é o “mais espetaculoso incidente do processo dramático que vai ter seu desfecho trágico com o assassinato de César”. A atitude de Marco Antônio de oferecer várias vezes a coroa seria, de acordo com o estudioso, “um “golpe teatral” daquele que seria o “verdadeiro promotor da morte de César”. Tem-se, pois, um movimento bastante estratégico, supostamente para estreitar as relações com César, mas com o mero intento de dar fim a este, por sua ambição.

4. CONCLUSÃO

Em todas as referências aqui aventadas, pudemos constatar, conforme havíamos cogitado, possíveis associações com o mundo do teatro (e também com o da oratória e da política, concebidos como já teatralizados). Não encontramos, porém, nesta leitura da biografia suetoniana de César, nenhum trecho que se aproxime da utilização do teatro como uma metáfora para a vida de forma tão explícita como já vista na biografia de Augusto.

Contudo, parece-nos verossímil defender que tal conjunto passagens com ênfase na aparência, na imagem, na voz e nos gestos, bem como no figurino e em ações emblemáticas, quando lidas num contexto de tão frequentes referências a teatros e representações de

espetáculos – vários dos quais promovidos por César - tem como efeito a construção de um ambiente de teatralidade que não nos parece casual.

Se, na *Vita Augusti*, a teatralização contribui para destacar a efemeridade do mimo da vida, na *Vita Caesaris*, a espetacularização do cotidiano contribui para sublinhar em especial um contraste entre verdade e aparência, bem como ressaltar a simulação como estratégia de poder. O modo como esses aspectos vão reverberar na tragédia *Julius Caesar*, de Shakespeare, é assunto para os próximos passos da pesquisa.

REFERÊNCIAS

- BROOKE, Nicholas (1968). *Shakespeare's Early Tragedies*. New York: Barnes & Noble; London: Methuen.
- CARDOSO, Isabella Tardin (2005). *Ars Plautina: metalinguagem em gestos e figurino*. Tese de Doutorado em Letras Clássicas – Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, USP, São Paulo.
- CARDOSO, Isabella Tardin (2010). Ilusão e engano em Plauto. In: CARDOSO, Z.C.; DUARTE, A. S. (eds.), *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, p. 127-146.
- CARDOSO, Isabella Tardin (2010). O espetáculo da vida humana em Cato Maior de Senectute. *Nuntius Antiquus*, [S.I.], v.6, p. 41-66, dez. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/2085>. Acesso em: 15 maio 2022.
- CARDOSO, Isabella Tardin (2020). *Theatrum mundi: filologia e imitação*. *Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 33(2), p. 121-149. Disponível em: <<https://revista.classica.org.br/classica/article/view/942>> Acesso em: 14 maio 2022.
- CARDOSO, Zélia de Almeida (2010). Fraudes e falácias nas tragédias de Sêneca. In: CARDOSO, Z.C.;
- DUARTE, A. S. (eds.), *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, p. 127-146.
- CHANOTIS, Angelos (1997). “Theatricality beyond the theater. Staging public life in the hellenistic world”. *Pallas*, N. 47, p. 219-59. Disponível em: <<https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/171/1/>>
- CHANOTIS, Angelos (1997). “Theatricality beyond the theater. Staging public life in the hellenistic world”. *Pallas*, N. 47, p. 219-59. Disponível em: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/171/1/Chaniotis_theatricaliy_beyond_the_theater_1997.pdf> Acesso em 20 set. 2022.
- CURTIUS, Ernst (1967). *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.
- KOKOLAKIS, M. (1960). *The dramatic simile of life*. Athen: [sem editora].
- HARDWICK, Lorna (2003). *Reception studies. Greece & rome*. *New Surveys in the classics*, nº 33. Oxford: Oxford University Press.
- LUPERCALIA (2016). In: *Oxford Classical Dictionary* [Online]. Disponível em: <<https://oxfordre.com/classics/display/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-3795?sessionid=94AC660E9A27E5A89D9020E31C9275E8>>. Acesso em 07 nov. 2022.

MARTINDALE, Charles (1993). *Redeeming the text*. Cambridge: Cambridge University Press.

MENDONÇA, Antonio da Silveira; FONSECA, Ísis Borges Belchior (2007). *Vidas de César: O divino Júlio de Suetônio*. Tradução e notas de Antonio da S Silveira Mendonça; César de Plutarco. Tradução e notas de Ísis Borges Belchior da Fonseca. São Paulo: Estação Liberdade.

PAVIS, Patrice (1999). *Dicionário de Teatro*. Trad. de J. Guinsburg e M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva.

POSNER, Richard (2009 [1988]). *Law and literature*. Harvard University Press.

SHAKESPEARE, William (2018). *Júlio César*. Tradução e notas de José Francisco Botelho; prefácio de Harold Bloom. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.

SHAKESPEARE, William (1998). *Julius Caesar*. Edited by Dav Daniell. Walton-on-Thames: Nelson.(The Arden Shakespeare, Third Series).

SUÉTONE (1931). *Vie des douze Césars. César - Auguste*. Établi et traduit par Henri Ailloud. Paris: Les Belles Lettres, t. 1.

SUETÔNIO; AUGUSTO (2007). *A vida e os feitos do Divino Augusto*. Tradução de Matheus Trevizam, P. S. de Vasconcellos e A. M. de Rezende. Belo Horizonte: Editora da UFMG.