

Desejo mimético e bode expiatório em *Júlio César* e *Hamlet*, de William Shakespeare¹

Mimetic desire and scapegoat in Julius Caesar and Hamlet by William Shakespeare

Emilly Silva Rodrigues*

Universidade Federal do Maranhão - UFMA

217

Rafael Campos Quevedo*

Universidade Federal do Maranhão - UFMA

RESUMO: Este artigo objetiva abordar a presença do desejo mimético e do bode expiatório nas tragédias *Júlio César* e *Hamlet*, de William Shakespeare, tendo como base as contribuições teóricas de René Girard (2010). A partir da obra *A violência e o sagrado*, o teórico francês verifica, através de uma visão antropológica dos rituais primitivos, os efeitos disruptivos do desejo mimético, apontando a presença de um mecanismo expiatório como responsável pela resolução dos conflitos. A fim de compreender como a observação antropológica de Girard é articulada à matéria teatral de Shakespeare, este trabalho serve-se das considerações de Aristóteles (1997) sobre a tragédia na *Poética* e a divisão dos modos ficcionais de Northrop Frye (2013) na *Anatomia da crítica*. Nota-se nas duas peças que a resolução dos conflitos entre as personagens pelo bode expiatório possibilita a purgação das rivalidades no contexto da peça e proporciona a catarse da plateia.

PALAVRAS - CHAVE: Desejo mimético. Bode expiatório. William Shakespeare. René Girard.

¹ Este trabalho é resultado do projeto de iniciação científica (PIBIC) intitulado *Shakespeare e a teoria mimética de René Girard*, produzido entre agosto de 2020 e julho de 2021.

* Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

* Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB).

ABSTRACT: This article aims to approach the presence of mimetic desire and scapegoat in the tragedies *Julius Caesar* and *Hamlet* by William Shakespeare, it is based on René Girard's (2010) theoretical contributions. From the work *A violência e o sagrado*, the French theorist verifies, through an anthropological point of view about the primitive rituals, disruptive effects of the mimetic desire, he points out the presence of a scapegoat as responsible for resolution of conflicts. In order to comprehend how Girard's anthropological observation is articulated with Shakespeare's theatrical material, this work uses Aristotle's (1997) considerations about tragedy in the *Poética* and the Northrop Frye's (2013) division of fictional modes in *Anatomia da crítica*. It is possible to note that the resolutions of conflicts among the characters, through a scapegoat, provides purgation of rivalries in the context of the play and the audience's catharsis.

KEYWORDS: Mimetic desire. Scapegoat. William Shakespeare. René Girard.

Os ensaios de Girard (2010) sobre Shakespeare vão na esteira do que Samuel Johnson (2016), em seu *Preface to Shakespeare*, destaca acerca da peculiaridade das personagens, criadas pelo dramaturgo, em agir e falar a partir de emoções causadas pela agitação de paixões às quais todas as mentes são submetidas. Para René Girard (2010), essas emoções são geradas pela interação entre personagens que possuem seus desejos mediados por outro indivíduo. Sentimentos como a inveja e o ciúme, como também a propensão à rivalidade e à violência, são consequências das relações miméticas estabelecidas.

O conflito nas peças pode tomar proporções amplas que vão desde a disputa entre rivais eróticos nas comédias à indiferenciação entre membros de uma família ou comunidade nas tragédias. Na visão do teórico francês, o modo de resolução, violenta ou não, da contenda entre as personagens constitui uma diferença essencial nas espécies dramáticas - comédia e tragédia - que Shakespeare escreveu. Em *A violência e o sagrado*, Girard (1990) mostra a violência dirigida a um indivíduo como uma consequência comum às tragédias gregas da Antiguidade. Este mecanismo consiste no bode expiatório que também está presente na obra de William Shakespeare.

Em *Anatomia da crítica* (2013), Northrop Frye também aborda a presença de um indivíduo que é escolhido arbitrariamente e para quem a violência é conduzida, de modo que ele não é culpado pelas perturbações que ocorrem ao seu redor. Na teoria mimética, esse indivíduo faz parte do mecanismo expiatório que, na obra de Shakespeare, está vinculado à estratégia dramática do escritor, a fim de proporcionar a catarse capaz de restaurar, no plano das peças, a “harmonia entre os cidadãos ao purgar ou purificar as rivalidades miméticas”. (GIRARD, 2010, p. 418).

Johnson (2016, p.13) mostra que a divisão das peças de Shakespeare em tragédia, comédia e dramas históricos não foi fundamentada em noções muito precisas sobre cada gênero. Se uma ação terminasse bem para as personagens principais, ainda que tivesse incidentes graves ou angustiantes ao logo da peça, constituía uma comédia. Se o desfecho fosse modificado, geralmente com a morte do personagem principal, logo seria uma tragédia. Girard (2010) acrescenta que essa diferença de resolução cênica seria uma forma de controlar a exposição do desejo mimético.

Como consequência dos estudos sobre as contribuições da teoria mimética de René Girard para a literatura, objetiva-se examinar de que forma o bode expiatório, como um efeito do desejo mimético, apresenta uma resolução dramática, nas peças *Júlio César* e *Hamlet*, de William Shakespeare.

Os pressupostos sobre a tragédia contidos na *Poética*, de Aristóteles (1997), assim como as considerações de Frye (2013) em sua divisão dos modos ficcionais, na *Anatomia da crítica*, integram o escopo deste trabalho porque mostram concepções voltadas propriamente para a espécie dramática a qual as duas obras discutidas, de Shakespeare, pertencem. Dessa forma, procura-se responder questões como: qual a relação do bode expiatório com a tragédia de Shakespeare? Como Shakespeare conseguiu ficcionalizar o desejo mimético em *Júlio César* e *Hamlet*? As observações que integram esta

pesquisa são fundamentadas na incursão pelos estudos críticos que dizem respeito ao *corpus* e ao teatro de Shakespeare, bem como na compreensão da teoria mimética de René Girard.

O diálogo estabelecido entre Girard e outros trabalhos críticos sobre a arte dramática de Shakespeare é outro ponto observado nesta pesquisa. A concepção da catarse como “a sensação vitalizadora e unitiva que a multidão experimenta diante do sacrifício da vítima, da destruição do herói trágico” (GOLSAN, 2014, p. 71), abre margem para uma interação entre a noção de tragédia do teórico francês e outros estudos sobre o assunto.

Destaca-se, por fim, que os apontamentos apresentados resultam de um aprofundamento da teoria mimética de René Girard em diálogo com os Estudos Literários. Como o teórico mostra em *Shakespeare: teatro da inveja*, o potencial mimético presente na obra do dramaturgo é identificável tanto nas comédias quanto nas tragédias. Assim, a pesquisa investiga, a partir do *insight* que serve de ponto de partida para as discussões de Girard (2010) sobre as duas peças que constituem o *corpus*, a articulação entre a teoria mimética e os estudos críticos e literários sobre o drama e a obra shakespeariana.

Em *Tróilo e Cressida*, de William Shakespeare (2017), os elogios feitos por Pândaro ao jovem Tróilo possuem como intuito instigar o interesse da sobrinha, Cressida, pelo guerreiro:

Observai-o bem; tomai nota. Oh, bravo Tróilo! Olhai bem para ele, sobrinha; vede como a espada dele está cheia de sangue e seu capacete com mais entalhes do que o de Heitor...E como ele olha, e como ele anda...Oh, jovem admirável! Ainda não tem vinte e três anos. Continua nesse caminho! Se eu tivesse por irmã uma das graças ou por filha uma deusa, ele já teria achado sua eleita. Oh homem admirável! Páris? Junto dele, Páris é lodo; e posso assegurar-vos que, se Helena pudesse trocar um pelo outro, ainda daria um olho pelo negócio. (SHAKESPEARE, 2017, p. 31 - 32).

Girard (2010) destaca a referência à Helena como uma importante estratégia no convite amoroso contido na fala da personagem. Ainda que Cressida não acredite no desejo de Helena por Tróilo, “a imagem que Pândaro continuamente lhe oferece serve como a indispensável terceira parte, um modelo para seu desejo”. (GIRARD, 2010, p. 247). Este modelo, segundo a teoria mimética proposta por René Girard (2009), é responsável pela mediação dos desejos.

Em *Mentira romântica e verdade romanesca* o autor formula, a partir de romances publicados entre o século XVII e XIX, a presença do desejo mimético ou triangular composto por sujeito desejante, modelo e objeto. A metáfora espacial do triângulo é utilizada por Girard para representar o mediador como um ponto fundamental entre o sujeito e o objeto. Segundo esse pensamento, grandes escritores exibiram a desilusão do desejo autônomo através de seus personagens, como fez Miguel de Cervantes (2012) com seu Dom Quixote e Gustave Flaubert (2014) com sua Emma Bovary. De acordo com o teórico francês, a rivalidade gerada pela interação mimética é um material importante para o enredo das grandes obras. Girard (2010) mostra que esta *mimese conflituosa* é a principal causa dos atritos entre as personagens.

221

Para o francês René Girard (2010), em *Shakespeare: teatro da inveja*, a relação que as personagens estabelecem umas com as outras é tão importante que, em alguns casos, os seus desejos passam a ser mediados por essas influências. Segundo a teoria mimética do desejo formulada pelo teórico, a imitação pode juntar ou separar as personagens:

Quando pensamos nos fenômenos em que o mimetismo provavelmente desempenha um papel, vêm-nos à cabeça coisas como roupas, maneirismos, expressões faciais, linguagem, atuações teatrais, criações artísticas e daí por diante, mas nunca pensamos no desejo. Conseqüentemente, vemos a imitação na vida social como uma força de gregaridade e mera conformidade, advindas da reprodução em massa de alguns modelos sociais.

[...] A imitação não apenas reúne as pessoas, mas as afasta. Paradoxalmente, ela pode fazer essas duas coisas ao mesmo tempo. (GIRARD, 2010, p.42)

O teórico reconhece a importância da imitação na reprodução de comportamentos sociais, mas destaca também o poder de separação desta prática. Esta ideia da imitação como essencial ao ser humano remete à concepção aristotélica de que “imitar é natural ao homem desde a infância - e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar” (ARISTÓTELES, 1997, p. 57). Além de tomar a mimesis como primeira forma de conhecimento, outra causa natural nos homens, de acordo com o Estagirita, é o prazer ou a satisfação quando eles se prestam às práticas miméticas.

É na *Poética* que o filósofo grego, diferentemente de Platão (2012) nos livros II, III e X da *República*, discorre sobre a mimesis não a partir de noções éticas, mas primordialmente a partir de critérios estéticos. Com base nesta noção, Aristóteles (1997) versa sobre as espécies de poesia e suas finalidades, assim como o modo pelo qual elas devem ser elaboradas. Tais postulados foram interpretados pelos Renascentistas, que deram relevância para o fazer poético da época, sobretudo na Itália e na França. Soma-se à *Poética* o resgate da Antiguidade greco-romana, como a *Epistula ad Pisones*, do romano Horácio (1997) que discute sobre a arte de compor poesia e dramaturgia, além da necessidade de escrever obras primas que conciliem o engenho e a *ars*, que correspondem, respectivamente, ao talento e à técnica.

Pedro Sússekind (2008) destaca que a importância das traduções de Shakespeare na Alemanha do século XVIII acompanhou o desenvolvimento do Romantismo que procurava romper com os moldes que os tratados de poesia, os quais eram valorizados pelos neoclássicos, ofereciam para a produção artística, incluindo a dramaturgia. A primeira impressão durante a recepção da obra shakespeariana na Alemanha, segundo Sússekind (2008, p. 23), foi

marcada por polêmicas, uma vez que era difícil avaliar como o dramaturgo fora influenciado pelo teatro grego e francês, o que era comum no período em que Shakespeare produziu suas peças. No entanto, a teoria de René Girard (2010) mostra que Shakespeare, assim como os poetas da Antiguidade grega, também usou a mimesis, ainda que voltada para o desejo, em seu teatro.

Para Samuel Johnson (2016), Shakespeare possivelmente teria observado, de forma minuciosa, a humanidade; o seu drama seria uma espécie de “espelho” da vida em que a natureza humana é exibida em situações reais. Harold Bloom (2013), em *A Anatomia da influência*, ressalta a capacidade do dramaturgo em mostrar personagens interagindo no primeiro plano. Através delas, Shakespeare nos faz reconhecer nossas próprias emoções:

Ensinando Shakespeare, ensina-se a consciência, o impulso, e suas defesas, os distúrbios do ser humano, os abismos da personalidade, a distorção do éthos e sua transformação em páthos. Ou seja, ensina-se a amplitude do amor, do sofrimento, da tragédia familiar. Temos uma ponta de esperança de alcançar um pingô do desapego ou desinteresse do próprio Shakespeare, mas, desiludidos, somos levados a reconhecer que nossas supostas emoções eram na verdade os pensamentos de Shakespeare. (BLOOM, 2013, p. 53).

223

Girard (2009), ao considerar as consequências da interação mimética, mostra que a agitação das personagens é consequência do desejo mediado. Quando a distância entre o sujeito e o modelo é reduzida, as duas esferas penetram com mais profundidade uma na outra. Como resultado, temos o que o teórico chama de mediação interna. Golsan (2014) destaca que as imitações na mediação interna são fontes de angústia, uma vez que o rival passa a ser um obstáculo no caminho do indivíduo que copia seu desejo.

No teatro, de acordo com a espécie dramática, a resolução dos conflitos causados pela rivalidade mimética entre as personagens pode ocorrer de duas formas, como explica Girard (2010, p. 71):

A estrutura do conflito é a mesma nas comédias e nas tragédias. A única diferença está na maneira da resolução, que pode ser violenta ou não violenta por razões de conveniência dramática.

Todas as nossas teorias de conflito e até nossa linguagem refletem a visão do senso comum de que, quanto mais intenso o conflito, maior a separação entre os antagonistas. O espírito trágico opera a partir do princípio contrário: quanto mais intenso o conflito, menor a possibilidade de diferença. Shakespeare formula a verdade mimética central de muitas e diversas maneiras; tão logo a leiamos sob a luz mimética, sua lógica se torna evidente [...].

Desse modo, a leitura do teatro shakespeariano a partir da teoria mimética de René Girard indica que os antagonistas se tornam cada vez menos diferenciados à medida que a rivalidade entre eles é intensificada. Como o teórico francês aponta, em *A violência e o sagrado*, a tragédia é o principal veículo dramático que leva a violência ao palco, através da rivalidade mimética, da perda de diferenciação entre as personagens e do colapso das hierarquias. Este estágio avançado do desejo mimético aparece em duas tragédias escritas por Shakespeare: *Júlio César* e *Hamlet*. A leitura feita por Girard (2010) dessas duas obras considera o bode expiatório um mecanismo de resolução dos conflitos miméticos.

224

O bode expiatório surge na teoria mimética a partir de observações antropológicas de René Girard (1990), na obra *A violência e o sagrado*, sobre os rituais primitivos que, através da expiação de vítimas, purgava as rivalidades. De modo semelhante ao pensador francês, Northrop Frye (2013), em sua divisão dos modos ficcionais, considera a presença de um *pharmakós* ou bode expiatório nas tragédias. No entanto, a estrutura mimética que leva à vitimação não é considerada pelo crítico canadense.

Frye (2013, p. 183), assim como Girard, afirma que a abordagem crítica da literatura, desde Aristóteles (1997) em sua *Poética*, é essencialmente mimética, estando dividida entre uma forma “elevada” da epopeia e da tragédia e uma outra “baixa” encontrada na comédia e na sátira. Ao mesmo tempo que Girard admite essa abordagem da mimese no campo literário, ele

também objeta a ausência do tratamento da rivalidade mimética nas obras: “[...] de Platão e Aristóteles a Gabriel Tarde, todos os estudiosos experimentais modernos de comportamento imitativo deixaram passar o paradoxo essencial mas transparente da *mimese conflituosa*”. (GIRARD, 2010, p. 69).

Os apontamentos sobre a rivalidade mimética e o estabelecimento do bode expiatório em *Júlio César* e *Hamlet* mostram as contribuições de Girard (2010) para a interpretação destas duas peças. Um exemplo que parece clarear a compreensão sobre o caráter frágil de Júlio César está na predisposição da personagem para a vitimização, tal como Girard (2010) explica no ensaio sobre a obra de mesmo nome. Harold Bloom (2013, p. 59), de forma análoga a Girard, supõe que Hamlet “sabe o que não quer ser: o vingador em uma tragédia sangrenta”. (BLOOM, 2013, p. 59). A explicação mimética para esta recusa consiste na incapacidade de Hamlet em reunir os sentimentos miméticos necessários para vingar o assassinato do pai. Esta incapacidade seria, de acordo com Girard (2010), a repulsa pelo círculo interminável da vingança e pela rivalidade mimética.

225

Para René Girard (2010) a resolução violenta é apresentada de acordo com as conveniências dramáticas. Surge, portanto, o problema que direciona as discussões desenvolvidas neste trabalho: como a teoria mimética configura-se, nas tragédias *Júlio César* e *Hamlet*, levando em consideração a articulação entre os aspectos antropológicos que integram a teoria - o mecanismo do bode expiatório - e as noções sobre o teatro de Shakespeare em trabalhos críticos que tratam da dramaturgia do autor.

Em *Júlio César*, Bruto adverte os outros conspiradores sobre a importância de que a morte de César seja entendida pelo povo como um ato de sacrifício:

Caio, sejamos sacrificadores, não carniceiros. Todos nós estamos agora contra o espírito de César, e no espírito do homem não há

sangue. Se o espírito de César atingíssemos, sem desmembrarmos César! Impossível, infelizmente. Assim, por causa dele, César tem de sangrar. Nobres amigos, cortemo-lo em pedaços como prato para os deuses, em vez de mutilá-lo como carcaça própria para cães.[...] Assim, parecerá, quanto fizermos, necessário, sem laivo algum de inveja, o que aos olhos do povo há de ensinar-nos sermos chamados purificadores, não assassinos (SHAKESPEARE, 2017, p. 51).

Para Bruto, o assassinato do político romano é um ato necessário. Por isso, os conspiradores precisam agir como sacrificadores e devem ser chamados pelos romanos de purificadores. René Girard (1990), em *A violência e o sagrado*, destaca a função do sacrifício no apaziguamento de conflitos violentos, os quais são decorrentes da rivalidade mimética.

Através de textos teatrais da Grécia Antiga, ritos sagrados e comentários sobre os costumes de diferentes povos, o autor mostra como a violência resultante da rivalidade podia desencadear, sobretudo em sociedades primitivas desprovidas de poder judiciário, conflitos em cadeia que em muitos casos tinham o sacrifício como canalizador da violência. No exemplo retirado da obra de Shakespeare (2017, p.51) o sacrifício constitui o assassinato de César, que é uma forma de violência inevitável para Bruto: “César tem de sangrar!”. Em *Shakespeare: the invention of the human*, Harold Bloom (1998) questiona a facilidade com que a personagem é morta na peça de Shakespeare. Segundo o crítico, a morte precoce de Júlio César, no terceiro ato, faz dele uma personagem coadjuvante na obra que poderia ser chamada *The Tragedy of Marcus Brutus*.

A angústia de Bruto após o assassinato, bem como o fim trágico dos conspiradores, mostra que a morte de César não elimina aquilo que Girard (1990, p. 19) chama de *violência intestina*: “as desavenças, as rivalidades, os ciúmes, as disputas entre próximos, que o sacrifício pretende eliminar; a harmonia da comunidade que ele restaura, a unidade social que ele reforça”. Um breve momento de glória para os conspiradores é perceptível pela reação eufórica da turba durante o discurso em que Bruto expõe os motivos da

conspiração contra César. Entretanto, esta aclamação é momentânea, logo após o discurso de Marco Antônio, que cita um suposto testamento de César e mostra um manto do falecido, a turba passa a declarar vingança aos conspiradores. Depois deste momento, segue em Roma uma desestabilização violenta entre os cidadãos, que é marcada pelas mortes do poeta Cina, de Bruto e de Cássio.

G. Wilson Knight (2005, p. 141) compara a confusão que Bruto sente sobre o assassinato de César a de Macbeth. De acordo com o crítico inglês, o solilóquio de Bruto no início do segundo ato é fundamental para que o impulso de assassinato vença:

Preciso é que ele morra. Eu, por meu lado, razão pessoal não tenho para odiá-lo, afora a do bem público. Deseja ser coroadado. Até onde influirá isso em sua natureza, eis a questão.[...] Consideremo-lo ovo de serpente que, chocado, por sua natureza, se tornará nocivo. Assim, matemo-lo enquanto está na casca. (SHAKESPEARE, 2017, p.42).

227

Esta justificativa de Bruto não exime as lembranças que ele tem de César até o momento de seu suicídio quando suas últimas palavras são: “César, podes acamar-te; contente a morte aceito, como no instante de ferir-te o peito”. (SHAKESPEARE, 2017, p. 166). Ao questionar quem e o que é Bruto, Bloom (1998) considera que a personagem carrega consigo uma espécie de honra romana que faz dela alguém sem nenhum tipo de humor ou carisma. No entanto, a proximidade entre o líder da conspiração e o imperador romano é nítida na consideração que ambos sentem um pelo outro, que já estava presente nas biografias *César*, de Plutarco, e de modo mais paternal em *O divino Júlio*, de Suetônio (2007).

Segundo René Girard (2010), a função mimética da conspiração é fundamental para convencer não apenas Bruto, mas também os outros conspiradores sobre o assassinato de César:

A essência mimética da conspiração fica visível no recrutamento dos conspiradores. O Ato I é quase inteiramente devotado a isso. O primeiro e principal recruta é Bruto; o segundo, Casca; o terceiro, um homem chamado Ligário. O recrutamento é uma resposta positiva e uma forma de incitação mimética muito similar àquela que aparece nas comédias, excetuando o fato de que os recruta são incitados mimeticamente não a escolher o mesmo objeto erótico como mediador, mas a mesma vítima, um alvo comum de assassinato. (GIRARD, 2010, p. 356).

Semelhante aos incitadores do desejo nas comédias, Cássio é importante na mediação do desejo de outras personagens que fazem parte da conspiração. Como mostra Girard (2010), a mediação em *Júlio César* não aponta para objetos eróticos, mas sim para uma vítima. Ao mostrar que César não é digno da posição que ocupa, Cássio sugere aos assassinos a possibilidade de eliminar o político. No caso de Bruto, Cássio usa o que parece mais importante para o líder da conspiração: a própria Roma. Ele diz a Bruto: “Tempo, estás conspurcado! Já perdeste, Roma, a semente de teu sangue nobre!” (SHAKESPEARE, 2017, p. 21). Dessa forma, a morte de César deve ser tomada como um sacrifício a favor de Roma.

228

Em sua fase antropológica, René Girard (1990), na obra *A violência e o sagrado*, discute o potencial violento do desejo mimético a partir da interpretação de ritos adotados em comunidades primitivas. Neles o autor identifica a prática do bode expiatório que buscava conter a disseminação da violência ao transferir para uma única vítima a responsabilidade da situação caótica instalada no corpo social. Este mecanismo tinha como função apaziguar a violência coletiva, uma vez que ao destruir a vítima expiatória os homens acreditavam que estavam livres de todo mal.

O desvio da violência que ameaça a harmonia do corpo social é relacionado por Girard (1990, p. 33) com as práticas rituais porque o próprio sentido do religioso remete à canalização da violência. Conforme indica o autor:

O religioso sempre procura apaziguar a violência e evitar que ela seja desencadeada. As condutas religiosas e morais visam à não-

violência de uma forma imediata na vida cotidiana e, muitas vezes, de forma mediata na vida ritual, paradoxalmente por intermédio da própria violência.

Além dos rituais primitivos, as evidências do bode expiatório são mostradas por René Girard (1990) nos mitos e nas obras primas literárias, sobretudo nas tragédias gregas e shakespearianas. Nota-se que a identificação deste mecanismo se dá pelo exame do processo mimético e da violência presente entre os membros da comunidade.

Para que o mecanismo do bode expiatório exerça seu encargo de pacificar os indivíduos e expurgar as rivalidades que ameaçam o corpo social, a unanimidade violenta contra uma única vítima mostra-se um fenômeno fundamental, como aponta Girard (1990, p. 107):

Se todos os homens conseguirem se convencer que um único entre eles é responsável por toda mimese violenta, se conseguirem ver nele a “mácula” que a todos contamina, se forem realmente unânimes em sua crença, então esta crença se verificará, pois não haverá mais, em lugar algum da comunidade, qualquer modelo de violência a ser seguido ou rejeitado, ou seja, a ser inevitavelmente imitado e multiplicado [...].

229

Antes da expiação da vítima, ocorrem, no seio da comunidade, represálias violentas entre indivíduos, que ao se prepararem para reagir às tendências agressivas dos seus rivais, adentram cada vez mais em um ciclo vicioso de violência coletiva. Como consequência, ao direcionar, de forma unânime, todo o desejo de hostilidade para o bode expiatório, a cadeia interminável de agressões recíprocas é quebrada. Girard (1990), portanto, mostra a importância que o bode expiatório tinha para o reestabelecimento da harmonia em sociedades primitivas.

Como descreve Girard (2010, p.364), o cenário romano após a morte de César é marcado pela intensificação de uma crise sacrificial ou crise das diferenças. Antes do assassinato, a escolha cada vez menos seletiva da vítima durante o

recrutamento dos conspiradores já sugeria a perda das diferenças entre as personagens, como ocorre com Ligário, um dos conspiradores, para quem apenas “basta ser Bruto o guia” (SHAKESPEARE, p.59).

O assassinato de Júlio César acentua ainda mais a indiferenciação porque elimina a principal entidade do governo romano, o que causa instabilidade na ordem social. Outro aspecto importante para o fracasso do sacrifício consiste no fato de que os conspiradores não garantem a unanimidade sobre a vontade geral da morte de César, por isso o ato desperta reações, como é caso das manifestadas por Marco Antônio e Otávio César.

Golsan (2014) destaca que o próprio contágio mimético tende a corroer as diferenças entre indivíduos. É no ápice dessa crise das diferenças que a sociedade costuma encontrar uma solução: o bode expiatório.

230

Na realidade, é impossível haver um estado de indiferenciação completo nas comunidades humanas porque há sempre indivíduos excepcionais que são física, psicológica ou emocionalmente diferentes dos outros. Entre esses indivíduos se encontram os doentes mentais os enfermos, os deficientes físicos e os deformados. (GOLSAN, 2014, p. 63).

Algumas características de Júlio César fazem dele uma personagem marcada para ser um bode expiatório, como a fragilidade física, a audição debilitada e os ataques de epilepsia. Estes aspectos parecem enfraquecer a figura do político, de modo que Cássio os destaca quando incita Bruto à conspiração recordando da vez que viu César tremer de febre em uma viagem à Espanha: “Sim, esse deus tremia; seus covardes lábios ficaram pálidos, e os mesmos olhos que ao mundo todo inspiram medo o brilho a perder vieram” (SHAKESPEARE, 2017, p. 20). Assim, tal como o *pharmakós* da Grécia antiga, é preciso que a vítima escolhida apresente alguma vulnerabilidade que facilite sua execução.

O desejo unânime de expiação na comunidade é necessário para deter possíveis reações que procurem retaliar a morte da vítima. Girard (1990) caracteriza a vingança como um ciclo interminável de violência recíproca que precisa ser controlado e evitado. No entanto, a unanimidade sobre o assassinato de César é contestada uma vez que Marco Antônio e Otávio César reagem aos conspiradores. Logo, após a morte de César, instala-se em Roma uma crise sacrificial que desperta represálias violentas as quais não fazem mais distinção de vítimas, como ocorre com o poeta Cina que foi morto pela turba mesmo não sendo um conspirador. Antes de matá-lo, a multidão afirma a fúria dos romanos depois do assassinato de César: “Despedacemo-lo! Despedacemo-lo! Fogo! Tições! À casa de Bruto! De Cássio! Queimemos tudo!” (SHAKESPEARE, 2017, p. 109).

Em *Júlio César*, é o suicídio de Bruto, como um sacrifício voluntário, que consegue conquistar a *pax romana* e restaurar o cenário de polarização entre aqueles que estão do lado dos conspiradores e os que estão com Marco Antônio. No fim da peça, a fala de Otávio César marca o novo estado de Roma após a morte de Bruto:

De acordo com seu mérito o trataremos, realizando com o máximo respeito os ritos funerais. Esta noite seu corpo ficará na minha tenda com honras adequadas a um guerreiro. Mandai tocar repouso para o exército. Quanto a nós dividamos com alegria as glórias deste grande e feliz dia. (SHAKESPEARE, 2017, p. 168).

Este novo sentimento de alegria que toma conta de Roma é resultado da purgação das rivalidades pelo sacrifício de Bruto. Girard (2010) considera que *Júlio César* oferece duas leituras: uma catártica a qual também é sacrificial e outra mais profunda que reconhece a configuração do desejo mimético e o mecanismo do bode expiatório. Essas duas leituras são diferenciadas porque Shakespeare consegue ficcionalizar, na interpretação superficial, um mecanismo violento presente desde os povos primitivos e que só pode ser identificado através do reconhecimento da configuração mimética.

A catarse teatral na *Poética* de Aristóteles (1997) tem a função de depurar os sentimentos de pena e temor e está relacionada com a tragédia:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1997, p. 24).

Na obra, o Estagirita não desenvolve o termo fora da tragédia, uma vez que a *Poética* tinha como finalidade questões artísticas. Entretanto, a noção de catarse já existia e estava associada ao campo medicinal e religioso. Análogo a este último sentido, Girard (1990) concebe a catarse a partir dos rituais primitivos que procuravam purgar as rivalidades miméticas de um grupo ou comunidade.

232

O surgimento da tragédia grega é incerto, porém, conforme Tavares (2013, p.22), esta espécie dramática possuía conotação religiosa, visto que estava associada ao culto de Dioniso, no qual as apresentações eram inseridas no conjunto de outras manifestações em homenagem à divindade, tais como as procissões e os sacrifícios. Neste sentido, Girard (1990) interpreta a tragédia a partir de seu aspecto sacrificial presente, sobretudo, no teatro da Grécia Antiga e de Shakespeare. O autor cita o exemplo da obra *Medeia*, de Eurípedes (2010), e o sacrifício de seres humanos que aparece sob sua forma mais selvagem quando a protagonista assassina os próprios filhos.

Samuel Johnson (2016) aponta que o teatro elisabetano não considerava tão estritamente a divisão das peças como o filósofo grego propôs. Entretanto, é possível constatar, em *Hamlet*, quando Polônio anuncia a chegada dos atores que, mesmo sem rigidez classificatória, havia uma noção vigente de separação das peças:

São os melhores do mundo para tragédia, comédia, história, pastoral, comédia pastoral, pastoral histórica, pastoral trágico-histórica, trágico-cômico-histórica, cenas sem divisão ou poesia sem limite. Para eles, Sêneca não é muito pesado nem Plauto leve demais. São únicos para ler como no improviso. (SHAKESPEARE, 2017, p. 83).

Sobre a relação de Shakespeare com obras teóricas acerca da tragédia, A. C. Bradley (1992, p.55) argumenta que, diferente dos comentários a respeito do desconhecimento do dramaturgo da *Poética*, as ideias de Aristóteles podiam ser encontradas em trabalhos contemporâneos, como é o caso de *An Apology for Poetry*, de Philip Sydney publicado no ano de 1595. Em um estudo mais recente, Thomas Rist (2013) sugere a leitura catártica das peças no sentido de purgação, ao afirmar que poucos leitores da época conheciam diretamente a *Poética*. O próprio termo *catarse*, segundo Rist, não teve conotação teatral no país até o século XVIII. Pensar em um Shakespeare catártico, portanto, significaria considerar o apelo das peças às emoções, tal como a reação de Hamlet perante o ator chamado para encenar em Elsinor:

Que é ele de Hécuba, Hécuba que é dele, para chorar por ela? Que faria, se tivesse, como eu, deixas violentas? Inundara de lágrimas o palco, rasgara o ouvido a todos com seus gritos; assombrados deixara os inocentes, insanos os culpados, confundidos os ignorantes; sim, deixara atônitos os sentidos usuais da vista e do ouvido. (SHAKESPEARE, 2017, p.90).

Assim como em *Júlio César*, é possível identificar a configuração mimética e o mecanismo do bode expiatório em *Hamlet*. Antes que a personagem principal seja incitada à vingança pelo espectro do pai, Horácio explica que o atual cenário de Elsinor é decorrente dos conflitos violentos que começaram com a luta entre o falecido Hamlet e o norueguês Fortimbrás.

É o que se fala, ao menos: o defunto monarca, de quem vimos, ora, a imagem, foi desafiado, como é bem sabido, por Fortimbrás, a quem ciumento orgulho dava ousadia. O nosso bravo Hamlet - que assim por estes mundos lhe chamavam - matou o norueguês, que, por contrato selado e sancionado pelas normas da nobreza, legava ao adversário todos os territórios ocupados, se a vida a perder viesse na compita. [...] Mas agora o moço Fortimbrás, ardoroso, porém falho de experiência, alistou pela fronteira da Noruega, só a preço

de comida, uns tipos corajosos e sem terras, que anteveem qualquer empresa gorda - que não é outra, justamente, como nosso Estado, de há muito, o reconhece -, senão nos constranger pela violência das armas a entregar-lhes esses domínios que de seu pai nos vieram. (SHAKESPEARE, 2017, p. 14 - 15).

O trecho mostra um quadro mais geral da vingança do que o de Hamlet e Cláudio, o que revela a essência mimética da retaliação como um ciclo interminável de indiferenciação e violência. Assim, o assassinato do rei Hamlet por seu próprio irmão indica que é “impossível recorrer à violência contra um indivíduo sem expor-se a represálias de outros indivíduos, seus próximos, que considerariam seu dever vingá-los” (GIRARD, 1990, p. 25). Na peça, esta afirmação parece justificar a ação do príncipe Hamlet não apenas para o seu pai, mas também para o próprio Cláudio que teme a ação do sobrinho.

No entanto, o adiamento do assassinato do rei vigente, por Hamlet, sugere um conhecimento da personagem sobre um processo mimético sangrento e duradouro. A peça em si faz parte de um gênero conhecido como tragédia da vingança que tinha como principal representante *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd. A história presente em *Hamlet* tem inspiração na lenda do príncipe dinamarquês, Amleth, que matou o tio como vingança, após a morte do pai. Há também uma peça anterior à de Shakespeare inspirada na lenda, *Ur-Hamleth*.

Hamlet parece ter consciência de que seu pai e seu tio são pouco diferenciados um do outro, o que diminui a crença na culpa da vítima. Uma comparação de antes e depois da morte do rei Hamlet revela essa constatação da indiferenciação em vigor na Dinamarca: “meu tio é rei da Dinamarca, e aqueles que lhe faziam caretas em vida de meu pai dão agora vinte, quarenta, e até cem ducados por seu retrato em miniatura” (SHAKESPEARE, 2017, p. 81). O próprio pai do príncipe Hamlet, como mostra Horácio no início do primeiro ato, precisou assassinar para obter as terras que eram do falecido

Fortimbrás, antigo rei da Noruega. Harold Bloom (1998, p.387) observa como a relação pai e filho é diferente ao comparar o jovem Hamlet e seu falecido pai com o rei Fortimbrás e seu filho que possui o mesmo nome. O espectro espera que Hamlet seja uma versão de si mesmo, assim como o jovem Fortimbrás é uma reedição do antigo Fortimbrás.

O príncipe da Dinamarca entende que é necessário ser ainda mais incentivado ao dever que lhe foi incumbido. Uma tentativa de ser mimeticamente influenciado é a peça que ele manda encenar, como demonstrado no trecho em que comenta a performance dos atores, na tentativa de ser tão tocado como Hécuba pela morte de Príamo. Ele constata: “Ao passo que eu, um parvo feito só de lama, um néscio, como um João sonhador, sem nenhum plano de vingança, me calo, quando a vida preciosa e o trono um rei a perder veio por maneira tão bárbara e maldita.” (SHAKESPEARE, 2017, p. 90).

235

Outro esforço seria a cena, no terceiro ato, em que ele mostra à mãe o retrato do pai e do tio, a fim de despertar entre Gertrudes e Cláudio “algum rompimento dramático, que o forçasse a ficar resolutamente ao lado da mãe” (GIRARD, 2010, p. 506). Dada a reação de total silêncio da rainha durante a fala do filho, ela, assim como Hamlet, não percebe as diferenças entre o antigo rei e o atual. Apenas a reação de Laertes no enterro da irmã parece despertar, definitivamente, a ação de Hamlet, como nota Northrop Frye (1992, p.110) nos “problemas” da personagem, em *Sobre Shakespeare*:

Vejamos um exemplo de “problema”: por que Hamlet fica tão furioso ao ouvir Laertes expressar uma dor natural e comovente pela morte da sua irmã, por mais que isso incluísse algumas ofensas a ele, Hamlet? Provavelmente não há nenhuma resposta conclusiva, mas podemos entender algo do seu sentimento. Além de descobrir repentinamente que Ofélia está morta e que provavelmente se suicidou (um choque forte o bastante para enfraquecê-lo), ele está vendo refletido em Laertes seu próprio dilema: as palavras substituindo a ação.

Laertes, na visão mimética que este trabalho aborda, medeia o desejo de agir que ainda não havia sido permanentemente despertado em Hamlet. Apesar de todos os questionamentos da personagem, é a partir desse momento que ele se envolve no contágio mimético e, como toda vítima, parece não entender: “Mas, meu bondoso Horácio, fico triste por me haver esquecido de mim mesmo, frente a Laertes; vejo em minha causa representada a sua” (SHAKESPEARE, 2017, p. 201 - 202).

Sendo Hamlet uma personagem envolvida na ação, ele participa com as outras das consequências que envolvem a cadeia violenta da vingança. Ainda que Polônio, Guildenstern e Robencrantz não sejam as verdadeiras vítimas que Hamlet tem de matar, eles sofrem os efeitos por ficarem “entre os floretes inflamados de dois opositores poderosos” (SHAKESPEARE, 2017, p. 200).

Como indica Girard (1990) a única forma de acabar com o ciclo vicioso da vingança é conter a reciprocidade da violência.

Uma vez que a violência tenha penetrado na comunidade, ela não cessa de propagar e exacerbar. É difícil imaginar como essa cadeia de represálias poderia ser rompida antes do aniquilamento puro e simples da comunidade. Se as crises sacrificiais existem realmente, devem comportar um freio: é preciso que um mecanismo auto-regulador intervenha antes que tudo seja consumado. (GIRARD, 1990, p. 89).

Em *Hamlet*, a cadeia de vingança é extensa, assim como o número de vítimas no último ato: Hamlet, o rei, a rainha e Laertes. O príncipe da Dinamarca não tem apenas o dever de matar o tio, mas também o de lutar em um duelo contra Laertes e enfrentar a invasão comandada por Fortimbrás. As mortes são apresentadas como uma forma de expiar a violência e acabar com as retaliações. Assim como Marco Antônio e Otávio César em Roma, é Fortimbrás que passa a oferecer esperanças após a purificação da violência em Elsinor e certamente em todo território da Dinamarca.

Para Frye (1992, p. 116) não há catarse em *Hamlet* porque tudo que há de nobre e heroico nesta tragédia é sufocado pelo código da vingança. Já a concepção de Girard (2010) sobre o efeito curativo da catarse considera, de modo semelhante ao efeito de purificação nos rituais sacrificiais, que é a imolação de vítimas, proporcionada por Shakespeare, que garante no plano da peça a purificação das tensões e na plateia o efeito catártico de purgação. Assim, as reações coletivas dos espectadores são análogas aos efeitos do mecanismo do bode expiatório. Para garantir tais efeitos, esse processo precisa ser desconhecido ou ignorado: “Se o mecanismo da vitimação tem de ser incompreendido para permanecer operante, seu desnudamento completo deixará a comunidade humana desprovida da proteção sacrificial” (GIRARD, 2010, p. 517).

Desde *A violência e o sagrado*, Girard (1990) mostra como o mecanismo do bode expiatório está presente nas tragédias gregas, sobretudo as de Sófocles e Eurípedes. É desse teatro que Aristóteles (1997, p. 24) trata em sua *Poética* definindo a tragédia como imitação de uma ação de caráter elevado que contém “pessoas agindo, as quais necessariamente se distinguem pelo caráter e ideias”. Northrop Frye (2013), em sua *Anatomia da crítica*, destaca que a divisão ficcional da literatura a partir de Aristóteles deve ser feita levando em consideração a capacidade de ação do herói e não apenas sua moral:

Nas ficções literárias, o enredo consiste de alguém fazendo alguma coisa. Esse alguém, se um indivíduo, é o herói, e essa alguma coisa que ele faz ou não consegue fazer é o que ele pode fazer ou poderia ter feito, no nível dos postulados feitos sobre ele pelo autor e pelas consequentes expectativas da audiência. (FRYE, 2013, p. 145).

O herói do modo ficcional mimético elevado está posicionado entre o heroico e o irônico, ele tem sua dimensão superior porque possui faculdades de expressões melhores que as nossas, mas tudo que faz está sujeito à crítica social, bem como à supremacia da lei natural, como a morte. No modo irônico

as personagens mostram um poder de ação inferior de que se pressupõe ser o normal. Nele encontramos a vítima típica ou aleatória, o bode expiatório.

A tragédia, para Frye (2013), é inteligível porque sua catástrofe está relacionada com sua situação. O crítico canadense apresenta sua divisão dos modos ficcionais a partir da premissa de que um herói pode ser isolado da sociedade ou incorporado a ela. Esta diferenciação é expressa pelas palavras ‘trágico’ e ‘cômico’, neste caso elas fazem referência aos aspectos do enredo em geral, não apenas às formas dramáticas como a tragédia e a comédia.

De modo semelhante a Girard (1990), Frye (2013) mostra como a violência está presente no teatro através da vitimação de personagens. Para o teórico francês, o teatro é uma instituição pós-sacrificial que usa o mecanismo do bode expiatório para provocar a catarse da plateia. O mecanismo da vitimação ou bode expiatório é exemplificado nas obras *Júlio César* e *Hamlet* porque “como qualquer saber sobre a violência, a tragédia liga-se à violência; ela é filha da crise sacrificial” (GIRARD, 1990, p. 87).

Girard (2010) sugere que as reações coletivas à peça são imprevisíveis porque são miméticas. Para atingir seus efeitos catárticos, o teatro precisa de processos que geralmente não são percebidos pelo público, mas que são estruturalmente idênticos aos rituais da religião primitiva. O poeta dramático depende da multidão, por isso o sucesso da obra pode resultar mais das reações coletivas do que de sua qualidade.

Desse modo, para que haja eficácia dos efeitos semelhantes ao do bode expiatório nas sociedades sacrificiais, Shakespeare canaliza os impulsos miméticos da plateia para sua peça a fim de proporcionar a catarse por meio de vítimas. O mecanismo mimético que envolve conflitos violentos aparece nas tragédias analisadas, uma vez que esta espécie dramática remonta às formas de violência primitiva. A leitura das tragédias *Júlio César* e *Hamlet* a

partir da teoria mimética de Girard mostra que o grau mais elevado de rivalidade mimética entre personagens pode levar ao estabelecimento do bode expiatório. Conseqüentemente, a presença da violência na tragédia através do isolamento de uma personagem constitui uma evidência não apenas para Girard, mas também para Northrop Frye (2013) que considera este fenômeno nos modos ficcionais trágicos.

Em virtude das observações expostas sobre a teoria mimética nas duas tragédias de William Shakespeare, destaca-se a importância deste mecanismo na resolução dos conflitos entre as personagens, no plano do enredo. Além disso, no âmbito das reações coletivas às peças, a resolução dramática pelo bode expiatório proporciona a catarse do público no sentido da purgação dos sentimentos. Esta constatação é viável pela concepção girardiana do efeito catártico nos sacrifícios como semelhante ao do teatro, uma vez que, sob este ponto de vista, ambos utilizam alguma forma de vitimação para produzirem a purificação das rivalidades existentes. Conseqüentemente, William Shakespeare instiga os espectadores a responderem por meio das emoções, uma vez que ele compreende que este processo é importante na recepção de sua peça, como explica Thomas Rist (2013) em sua opção, que foi exposta anteriormente, por uma leitura catártica do teatro shakespeariano.

239

A violência mimética, discutida pelo teórico francês, representava um grande perigo para a dinâmica social de comunidades primitivas. À vista disso, a vitimação surgia como uma válvula de escape e um canalizador das violências. Tal aspecto antropológico é mesclado à matéria teatral de Shakespeare nas duas tragédias analisadas, produzindo efeitos próprios deste gênero, como a catarse.

Na visão dos modos ficcionais trágicos de Northrop Frye (2013), baseada nos postulados aristotélicos, há nas tragédias a vítima típica a ser expiada. É o que acontece com Júlio César, epilético e surdo, que embora ocupe um cargo

importante em Roma é vitimado. Ainda que o objetivo do seu assassinato fosse acabar com as discórdias que ameaçavam a harmonia em Roma, é apenas a morte dos conspiradores que põe fim a toda rivalidade existente.

De forma análoga, o duradouro ciclo de represálias violentas em *Hamlet* é solucionado pela vitimação das personagens. Assim, a resolução dramática das duas tragédias emprega, consoante com a teoria mimética de René Girard, a vitimação para resolver os conflitos provocados pelo desejo mimético.

Apesar de que não existem certezas sobre o uso estrito da catarse no teatro de Shakespeare, tal como Aristóteles (1997) concebeu na *Poética*, a visão de Girard (1990) sobre os efeitos purgativos do bode expiatório remete à própria concepção medicinal e religiosa do termo. Esse mecanismo reconciliador integra as duas tragédias shakespearianas porque proporciona a purgação das rivalidades entre as personagens, exercendo a função de um fármaco e remetendo ao papel da imolação de vítimas nos rituais primitivos que concentravam nelas todos os sentimentos maléficos que ameaçavam a comunidade.

240

Referências

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BLOOM, Harold. *A anatomia da Influência: Literatura como modo de vida*. Tradução de Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- _____. *Shakespeare: the invention of the human*. New York: Riverhead Books, 1998.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.
- BRADLEY, A.C. *Shakespearean Tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear, and Macbeth*. 3. ed. New York: Macmillan Education, 1992.
- EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Marcus Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

_____. *Sobre Shakespeare*. Tradução de Simone Lopes de Mello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

_____. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

_____. *Shakespeare: Teatro da inveja*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010.

GOLSAN, Richard. *Mito e Teoria Mimética: Introdução ao Pensamento Girardiano*. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2014.

JOHNSON, Samuel. *Preface to Shakespeare*. São Paulo: Livre, 2016.

KNIGHT, G. Wilson. *The wheel of fire: interpretations of Shakespearian tragedies*. London: Taylor & Frances e-library, 2005.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Ingrid Cruz de Souza Neves. Brasília: Kiron, 2012.

RIST, Thomas. Catharsis as “purgation” in Shakespeare’s drama. In: CRAIK, Katharine A.; POLLARD, Tanya (org.). *Shakespearean Sensations: Experiencing Literature in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 138 - 153.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.

_____. *Júlio César*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.

_____. *Tróilo e Cressida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.

SUETÔNIO; PLUTARCO. *Vidas de César*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça e Ísis Borges da Fonseca. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

SÚSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

TAVARES, Enéias Farias; DE LEONARDO KOZEN, Ilustrações. Texto trágico, imagem cênica, música ditirâmbica: uma proposta para a leitura da tragédia ateniense. *Fragmentum*, v. 1, n. 38, p. 16-32, 2013.

Recebido em: 06 de julho de 2021
Aprovado em: 16 de novembro de 2021