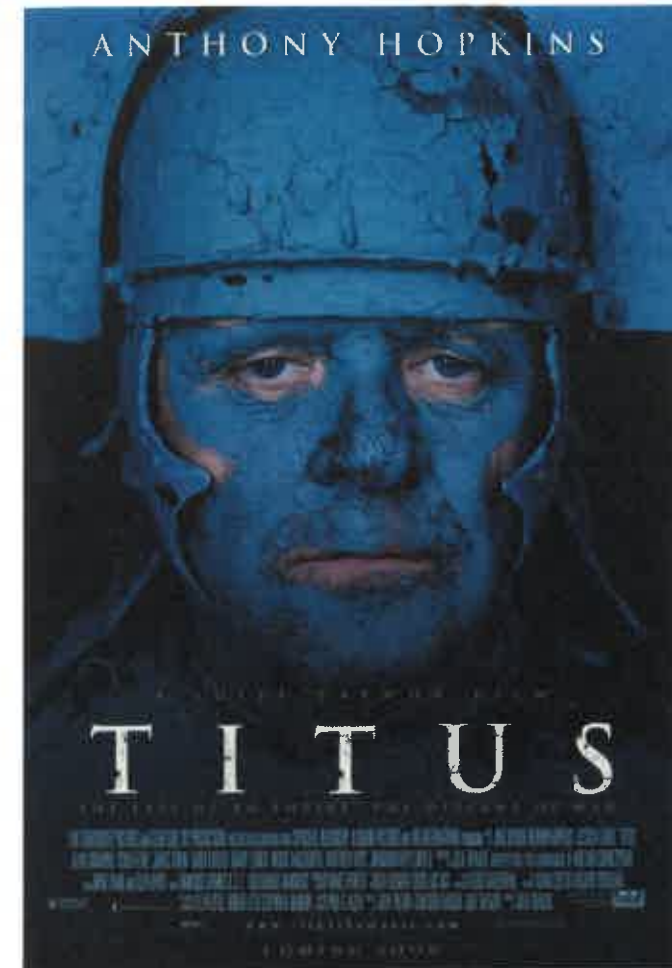


Recebeu, mesmo antes do nascimento.
 Deram-me ânimo e perseverança,
 E ensinaram-me poesias e canções,
 Com crianças pequenas ao colo.
 Nos deveres de mulher, rapariga e mãe,
 Em alguns desgostos, grandes e pesados,
 Cantei o Rei e as batalhas,
 Que a ele e ao seu exército de heróis
 Trouxe coroas eternamente verdes,
 E ainda tive anos amargos de opressão
 Antes que, livre de outros deveres,
 Meus dias se tornassem canção.»⁶

MARIA DO SAMEIRO BARROSO

⁶ «Ich ward geboren ohne feierliche Bitte/Des Kirchspiels ohne
 Priesterflehn/Hab ich in strohbedeckter Hütte/Das erste Tageslicht gesehen,/Wuchs
 unter Lämmerschen und Tauben/Und Ziegen bis ins fünfte Jahr,/Und lernt' an einen
 Schöpfer glauben,/Weil's Morgenroth so lieblich war,/So grün der Wald, so bunt die
 Wiesen,/So klar und silberschön der Bach./Die Lerche sang für Belloisen,/Und
 Belloise sang ihr nach./Die Nachtigal in Elsensträuchen/Erhub ihr süßes Lied, und
 ich/Wüncht' ihr im Tone schon zu gleichen./Hier fand ein alter Vetter mich/Und
 sagte: du sollst mit mir gehen./Ich ging und lernte bald bei ihm/Die Bücher lesen und
 verstehen,/Die unsern Sinn zum Himmel ziehn./Vier Sommer und vier Winter
 flogen/Zu sehr beflügelt uns vorbei;/Des Veters Arm ward ich entzogen/Zu einer
 Bruderwiege neu./Als ich den Bruder groß getragen,/Trieb ich drei Rinder auf die
 Flur,/Und pries in meinen Hirtentagen/Vergnügt die Schönheit der Natur,/Ward früh
 ins Ehejoch gespannt,/Trugs zweimal nach einander schwer,/Und hätte mich wohl
 nichts ermannet,/Wenn's nicht den Musen eigen wär,/Im Unglück und in bitterm
 Stunden/Dem beizustehn, der ihre Huld/Vor der Geburt schon hat empfunden./Sie
 gaben mir Muth und Geduld,/Und lehren mich Lieder dichten,/Mit kleinen Kinder
 auf dem Schooß./Bei Weib- und Magd- und Mutterpflichten,/Bei manchem Kummer,
 schwer und groß,/Sang ich den König und die Schlachten,/Die Ihm und seiner
 Heldenschar/Unsterblichgrüne Kränze brachten,/Und hatte noch manch saures
 Jahr,/Eh frei von andrer Pflichten Drang/Mir Tage wurden zu Gesang!» (Anna Louisa
 Karsch, in Elisabeth Borchers *Gedichte Berühmter Frauen, Von Hildegard von
 Bingen bis Ingeborg Bachmann*, pp. 58-59).

A ANTIGUIDADE NO CINEMA:
TITUS
 DE JULIE TAYMOR (1999)



Em 1999, depois de ter encenado o *Édipo Rei* de Cocteau para TV (1993) e ganhado um prémio duplo (dois *Tony*) pela encenação de *The Lion King* na Broadway (1997), Julie Taymor decidiu realizar para cinema a sua encenação da peça *Titus Andronicus* de William Shakespeare. O resultado foi uma versão original e competente que, todavia, não foi bem aceite, porque eventualmente mal compreendida, por muitos críticos cinematográficos, que chegaram a sugerir a Taymor que abandonasse a sua actividade no cinema.

O filme de Taymor assenta sobretudo na peça *The Most Lamentable Tragedy of Titus Andronicus*, uma das primeiras de Shakespeare, estruturada em cinco actos e muito provavelmente escrita entre 1589 e 1595. O filme pretende mesmo ser uma encenação da peça de tema romano, ainda que não faça parte do chamado grupo das «tragédias romanas»¹, e que é, sem dúvida alguma, a mais sangrenta de todas as do bardo inglês. Nela, aparecem 35 mortes, 14 das quais em cena. A estas juntam-se cenas de violação, tortura, mutilação e canibalismo. Enfim, um verdadeiro festival de sadomasoquismo que levou autores a afirmarem que, caso houvesse um sexto acto, seria a vez de os espectadores das primeiras filas serem passados a fio de espada. Note-se, porém, que algum desse sadismo não é propriamente sensacionalista, porque não é visível, sendo dado a conhecer ao espectador apenas *a posteriori* e através dos resultados do mesmo. Mas há excepções e Taymor consegue um equilíbrio imprescindível para que o filme seja bem conseguido e para que o mesmo não se transforme num mero «banho de sangue» de mau gosto.

Quando estreou, *Titus Andronicus* foi um êxito estrondoso e assim se manteve durante toda a vida de Shakespeare. Entre os séculos XVIII e XX, a tragédia foi relegada para segundo plano, chegando-se mesmo a questionar a autoria shakespeareana da mesma. Efectivamente, para muitos, o homem que escreveu *A Midsummer Night's Dream* não podia ser o mesmo que teria escrito *Titus Andronicus*. O estatuto desta peça só foi recuperado praticamente em meados do século XX, quando, em 1955, Peter Brook a levou à cena, com Laurence Olivier e Vivien Leigh nos papéis principais (Tito Andronico e Tamora)².

¹ Estas são *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra* e *Coriolanus*. Juntamente com *Troilus and Cressida*, *Timon of Athens* e *Péricles. Prince of Tyre*, *Titus Andronicus* faz parte do chamado grupo das «outras peças clássicas».

² Sobre estas questões, ver J. R. Brown, *Shakespeare: the Tragedies*, New York, 2001, 9-32; H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo Humano*, Barcelona,

Efectivamente, apesar de ser da autoria de um Shakespeare ainda jovem, o texto é também de um autor que mostrava já uma sagacidade extraordinária, pois a estrutura de *Titus Andronicus* vai muito além do simples mau gosto *gore*³. Na verdade, deveremos estar perante uma crítica mordaz, de um exercício burlesco, senão mesmo de uma paródia a Christopher Marlowe, mais concretamente a *The Jew of Malta*. Há que não esquecer que as peças de Marlowe eram particularmente violentas e que o dramaturgo foi o principal rival do bardo de *Antony and Cleopatra* e *Macbeth*⁴. Isso não implica que tenham surgido leituras alternativas, como as que defendem a perspectiva maquiavélica do texto ou mesmo a feminista, para quem Lavinia é o símbolo da mulher socialmente mutilada. Outros há ainda que apostam na ideia de que *Titus Andronicus* é um verdadeiro ensaio para outros textos, como *King Lear* ou *Coriolanus*, onde o bardo trabalha personagens que funcionam como antecessoras de outras, como serão Lady Macbeth ou Cleópatra. São igualmente pertinentes as leituras que consideram estarmos perante simbolismos como o da ambiguidade entre a barbárie e a civilização, identificadas nos Romanos e nos Godos, que afinal são quem acaba por salvar Roma de si própria⁵.

Com Bloom, partilhamos a ideia de que com frequência o público reage de forma estranha a esta peça. Os espectadores entram num processo psicológico de ambiguidade, não sabendo se devem rir do que se vê em cena ou se devem gritar de horror por tais atrocidades⁶. O próprio Tito Andronico

1998, 107-117; C. Kahn, «The Daughter's Seduction in *Titus Andronicus*» in E. Smith ed., *Shakespeare's Tragedies*, Oxford, 2004, 192-219 (= *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds and Women*, London, 1997, 46-76).

³ *Titus Andronicus* já foi mesmo chamado de Stephen King do século XVI. Não é por isso de estranhar que tenha inspirado dois *gore movies* (*Theatre of Blood*, 1973, e *Titus Andronicus*, 2000).

⁴ Neste sentido, *Titus Andronicus* teria sido escrita sob o lema: «Se querem sangue, sangue terão!» Mas esta teoria não é unânime entre os especialistas, lendo-se na peça, em alternativa, uma clara influência senequiana.

⁵ Ver D. Fredrick, «Titus Androgynous: foul mouths and troubled masculinity», *Arethusa* 41, 2008, 205-233. Neste processo, há semelhanças com o *Coriolanus* e na forma como Shakespeare o adaptou de Plutarco, designadamente no tema da aliança entre romanos e bárbaros.

⁶ H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo Humano*, Barcelona, 1998, 107-117. Nós próprios já assistimos a ambas as reacções por parte do público.

acaba por se rir das suas misérias e de tanta desgraça, como não rir entre a assistência?⁷ Seja qual for a reacção, porém, ela será sempre incómoda e defensiva, o que, quanto a nós, é mais do que suficiente como certificado de que a sua autoria só pode pertencer a um génio⁸. Mas nem sempre o riso é inusitado. De facto, nesta tragédia também há humor, humor negro e desconcertante, como o momento em que os filhos de Tamora troçam da filha de Andronico que acabaram de violar e mutilar ou aquele em que Tito Andronico e o irmão pegam nas cabeças dos filhos do primeiro e em que Lavínia, sem mãos para o fazer, pega na mão amputada do pai com os dentes⁹. A forma como Taymor nos mostra a sequência sugere algo de Peter Greenaway e *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989).

Mas é inegável que esta é uma tragédia e que, a existir paródia, Shakespeare a fez bem, dadas as reacções e os sentimentos de quem assiste ao que se mostra no palco. Trata-se de uma tragédia de vingança, sobre vingança. A tragédia é desencadeada logo no primeiro acto, com a morte do primogénito de Tamora, imposta a Andronico pelos *mores romani*. Neste sentido, o sacrifício da vítima é uma necessidade à qual Tito não consegue escapar, o que não significa que a personagem titular assuma o acto com boa-vontade. Mas o facto de ignorar os pedidos de clemência de Tamora desencadeia a série de males que cairão sobre si e que, por sua vez, levarão à emergência da tragédia da própria Tamora. A série de desgraças que se abatem sobre Andronico transforma-o numa espécie de Job romano, a quem o

⁷ Shakespeare, *Titus Andronicus* acto III, cena I, vv. 264-265.

⁸ H. Bloom, por exemplo, considera um facto infeliz que *Titus Andronicus* pertença ao *corpus* shakespeariano. Afirma mesmo que a peça só tem importância e relevância por esse facto e nada mais e que dificilmente pode ser levada à cena a não ser como paródia de si mesma, eventualmente montada pelo conhecido humorista norte-americano Mel Brooks, por se tratar de uma das mais estúpidas e desinspiradas peças de teatro que alguma vez se escreveu. Talvez seja uma opinião demasiado radical e redutora, eventualmente derivada de contextos que tendem a anular e desvalorizar o papel da violência nas sociedades humanas. Para contrariar Bloom, bastará pensar na encenação que, entre nós, fez Luís Miguel Cintra e a companhia de *A Cornucópia*, com Maria João Luís no papel de Tamora. A versão filmada de Taymor é, quanto a nós, igualmente argumento de contestação da opinião de Bloom. Sobre a encenação desta peça, ver ainda B. Cox, «Titus Andronicus» in E. Smith ed., *Shakespeare's Tragedies*, Oxford, 2004, 337-349.

⁹ Shakespeare, *Titus Andronicus* acto II, cena IV, vv. 1-10; acto III, cena I, vv. 234-287.

próprio irmão aconselha a morrer para acabar com o sofrimento¹⁰. A tragédia de Tito Andronico está no homem que abdica de tudo o que lhe é mais querido por um ideal de Estado, porque é um romano da cepa, para quem, acima de tudo, estão os deveres para com a pátria e quem a representa. Pela pátria, pelo imperador, por Roma, Tito Andronico perde 24 filhos e uma filha, da forma mais atroz. Um deles, às suas próprias mãos. Valerá a pena, pergunta-se Tito no momento em que o herói toma consciência da *metabole*. E de vítima, passa a carrasco, assumindo a ideia de que o bem é frágil, mas o mal é mobilizador¹¹.

São várias as fontes que estão na base desta peça/filme. A principal é um texto medieval, uma balada conhecida como *The Lamentable and Tragical History of Titus Andronicus*, que contém o essencial de todo o enredo, incluindo os temas claramente clássicos e a personagem do mouro, que reencontramos em Shakespeare. A acção passa-se em Roma, no tempo de Teodósio, em finais do século IV. Os Romanos estão em confronto com os Godos e Tito Andronico é um general romano que soma vitórias contra o inimigo, que se concretizam na derrota e prisão dos seus chefes: rainha Atava e os seus dois filhos, Alarico e Abono. Mas há mais fontes. Ao longo do texto shakespeariano, são citadas várias referências que remetem quer para a mitologia quer para a literatura clássicas. Na verdade, se na sua adaptação Taymor adopta mais de 95% do texto do bardo inglês, as omissões ou adaptações dos restantes quase 5% circunscrevem-se precisamente aos passos em que se lêem tais referências. Esta é eventualmente uma opção tomada tendo em vista um público geralmente pouco erudito e para quem tais alusões possam ter um efeito contrário ao desejado. Há, todavia, notas às quais é impossível escapar, na economia de *Titus Andronicus*. Uma delas é a utilização do mito de Filomela e Procne, parte substancial do enredo da tragédia, pois a mutilação de Lavínia é claramente um decalque da de Filomela¹². A morte de Ítius, no antigo mito grego, é uma das que inspira a dos filhos de Tamora, bem como o banquete maldito oferecido por Andronico no final da peça. O próprio Ovídio, aliás, é nomeado e chamado à colação de

¹⁰ Shakespeare, *Titus Andronicus* acto III, cena I, vv. 253-263.

¹¹ Ver J. Kingsley-Smith, «Titus Andronicus: a violent change of Fortunes», *Literature Compass* 5/1, 2008, 106-121; sobre a tragédia shakespeariana, ver C. McEachern ed., *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*, Cambridge, 2002.

¹² Ovídio, *Metamorfoses* 6, 412-721.

forma explícita numa cena central da peça, pelo que, dificilmente, Julie Taymor poderia ter abdicado da referência¹³. Ainda que, de certo modo, Shakespeare supere a sua fonte ao fazer com que Lavínia se veja com as mãos amputadas. De facto, por Ovídio, o bardo sabia que a heroína violada poderia escrever. Ao amputar as mãos de Lavínia, Shakespeare aumenta o dramatismo e o horror aristotélico, o *pathos* provocado pelo desespero da personagem, superando as suas fontes.

As *Metamorfoses*, que foram um texto essencial na cultura europeia do Medievo e Renascimento, estarão presentes noutras opções da estética de Taymor. O verso *Terras Astraea reliquit* mantém-se nas falas de Andronico, ainda que na sua versão inglesa¹⁴. A escolha de levar os filhos de Tamora a cravarem galhos de árvores nos cotos de Lavínia remete claramente para o mito de Dafne e sua transformação em loureiro¹⁵, enquanto o momento da escrita dos nomes dos criminosos na areia com a ajuda do bordão recorda o mito de Io, aliás contado na sequência do anterior, na obra do poeta de Sulmona¹⁶.

Tito Lívio é outra fonte de apoio da narrativa shakespeariana e do filme em análise. É nele que encontramos a lenda de Virgínia, que Andronico evoca no banquete maldito e à qual Taymor não pode igualmente escapar, pois dá o mote para a execução de Lavínia, marcada pelo verso

*Die, die, Lavinia, and thy shame with thee*¹⁷,

magnificamente dito por Hopkins¹⁸. Na verdade, Tito Andronico funciona neste passo como um alter-ego do Virgíneo de Lívio. Como facilmente se depreende, o tema da violação de Lavínia ecoa igualmente no

¹³ Shakespeare, *Titus Andronicus* acto IV, cena I, vv. 42-58.

¹⁴ Cf. Ovídio, *Metamorfoses* 1, 150; Shakespeare, *Titus Andronicus* acto IV, cena III, v. 4.

¹⁵ Cf. Ovídio, *Metamorfoses* 1, 452-567. A famosa escultura de Bernini deverá estar na base desta composição de Taymor também.

¹⁶ Cf. Ovídio, *Metamorfoses* 1, 568-746.

¹⁷ Shakespeare, *Titus Andronicus* acto V, cena III, v. 47.

¹⁸ Sobre a lenda de Virgínia, Tito Lívio, *Desde a fundação da Cidade* 3, 44-49; ver ainda Dionísio de Halicarnasso, *Antiguidades Romanas* 11-12; N. S. Rodrigues, *Mitos e Lendas da Roma Antiga*, Lisboa, 2005, 203-209; C. S. V. Gonçalves, «A lenda de Virgínia e o Decenvirato», *BEC* 43, 2005, 53-58.

da de Lucrecia, também registada em Tito Lívio¹⁹. Não deixa ainda de ser significativo que, muito provavelmente entre 1593 e 1594, Shakespeare teria escrito precisamente *The Rape of Lucrece*²⁰, cuja temática e fontes se aproximavam das que encontramos em *Titus Andronicus*.

Além de Ovídio e de Tito Lívio, podemos ainda mencionar Horácio, citado explicitamente no texto²¹. Mas a grande fonte desta tragédia é sobretudo Séneca, quer na matéria que nela encontramos (e.g. o banquete canibal, a apresentação das cabeças e das mãos dos filhos ou o aparecimento da Vingança, que recorda o da Fúria, podem encontrar-se em *Tiestes*²²) quer na concepção de tragédia: na retórica inflamada dos discursos sobre os sentimentos e as paixões da alma, no desenvolvimento psicológico das personagens, na aposta na violência e no macabro, na «exasperação patética»²³, na importância dada aos temas da morte e da política. Estes são, aliás, elementos que levaram alguns autores a falar de «neostoicismo isabelino»²⁴.

Não há qualquer dúvida de que o protagonista desta tragédia/filme é Tito Andronico. Mas será ele o único herói trágico? Talvez não. Tamora é igualmente uma personagem em quem a tragicidade ganha sentido. Há momentos em que os sentimentos do espectador balançam ora por um ora pelo outro. De igual modo, Tito é quase tão monstruoso como Tamora ou Aarão. De leal e submisso aos seus ideais, o romano evolui para quase demente, senão mesmo diabólico. Vítima do poder, acaba por perceber que foi um erro prescindir desse mesmo poder. Ingenuamente, Tito Andronico pensou que poderia viver sem a espada. Mas tal afigura-se impossível. E se

¹⁹ Tito Lívio, *Desde a fundação da Cidade* 1, 34-60; N. S. Rodrigues, *Mitos e Lendas da Roma Antiga*, Lisboa, 2005, 167-178; *idem*, «A heroína romana como matriz de identidade feminina» in D.F. Leão, M.C. Fialho, M.F. Silva, coords., *Mito clássico no Imaginário Ocidental*, Coimbra, 2005, 67-85.

²⁰ H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo Humano*, Barcelona, 1998, 14.

²¹ Shakespeare, *Titus Andronicus* acto IV, cena II, vv. 20-24; Horácio, *Odes* 1, 22, 1-2.

²² Séneca, *Tiestes* 23-121, 909-1051.

²³ M. Citroni, *Literatura de Roma Antiga*, Lisboa, 2006, 752.

²⁴ J. Kingsley-Smith, «Titus Andronicus: a violent change of Fortunes», *Literature Compass* 5/1, 2008, 106-121; D. Fredrick, «Titus Androgynous: foul mouths and troubled masculinity», *Arethusa* 41, 2008, 205-233. A *Fedra* de Séneca é mesmo citada por Tito Andronico no texto shakespeariano.

Tito é o pai angustiado pela tragédia, Tamora é a mãe a quem a misericórdia pela vida do filho foi negada, pelo que o seu desejo de vingança é quase tão natural como respirar. A rainha dos Godos transforma-se assim numa «anti-Maria», ao recusar-se ao conformismo passional perante o sacrifício do filho. A negatividade da rainha e depois imperatriz de Roma confirma-se através do adultério, por sua vez castigado pelo nascimento do bastardo negro. É por isso que Taymor a caracteriza como uma mulher ofídica, sinuosa, sedutora, venenosa. Tatuada, com o intuito de mostrar o Outro não romano, o bárbaro. Eventualmente, a personagem original poderá ter sido inspirada em Tómiris, a rainha dos Masságetas em Heródoto²⁵. Mas para a maioria dos exegetas, Aarão é a grande figura desta peça/filme. Vazio de paixões e assassino impiedoso, a figura do mouro, tipicamente shakespeareana e politicamente incorrecta, é um dos trunfos desta guerra de tensões psicológicas e carnais. Alguns têm-no como um herdeiro da personagem medieval do Vício ou do Demónio²⁶. Seja como for, Aarão reclama a vingança pela sua cor e pelo seu estado, pelas humilhações a que sempre esteve sujeito, o negro assumido como simbolicamente negativo, o que leva Bloom a afirmar que *Titus Andronicus* seria de todo insuportável sem a sua presença²⁷. Eis um exemplo da sua frieza estoica que ao mesmo tempo não deixa de ser uma crítica ao estoicismo:

*Ah! Porque há-de ser muda a ira e sórdida a fúria?
Eu não sou nenhum menino para pedir perdão.
Tenho de arrepender-me dos males que fiz?
Dez mil piores dos que até agora fiz*

²⁵ Cf. Heródoto 1, 205-216. Efectivamente, o tema da vingança materna domina a figura de Tómiris em Heródoto. Esta hipótese baseia-se também no facto de a rainha de «A lamentável e trágica história de Tito Andronico» chamar-se Atava e não Tamora, sendo este nome mais próximo do de «Tómiris». Ver G. Bullough ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. VI, London, 1966. Tamora e os filhos são ambos tatuados, mas também louros, o que poderá traduzir a reprodução de mais um estereótipo associado aos bárbaros.

²⁶ H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo Humano*, Barcelona, 1998, 107-117; J. C. Maxwell, «Introduction» in *Shakespeare. Titus Andronicus*, London, 1953, xi-xl.

²⁷ H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo Humano*, Barcelona, 1998, 107-117.

*Faria eu, se fosse essa a minha vontade.
Se uma só boa acção fiz em toda a minha vida,
Arrependo-me dela do mais profundo da minha alma!*²⁸

Aarão é sem dúvida a mais shakespeareana de todas as personagens. Em contrapartida, Saturnino, o imperador, é o tirano idiota de serviço, que põe e dispõe dos seus súbditos como se objectos fossem. Ao exigir casar-se com Lavínia, aumenta a proximidade da catástrofe. O seu nome é por certo uma paródia ao tema da Idade de Saturno²⁹. Se Lavínia e Bassiano são os mártires de serviço, Quíron e Demétrio, os filhos da rainha, surgem como dois delinquentes perversos e impiedosos.

Na adaptação ao cinema de Taymor, quase todos os actores escolhidos têm formação shakespeareana. A maioria é mesmo britânica, com destaque para Anthony Hopkins, naturalmente. De certo modo, mantêm-se um velho tópico do *epic movie*, em que as naturezas das personagens são distinguidas através dos sotaques dos actores que as interpretam. O sotaque, britânico ou norte-americano, funciona como instrumento de identidade para o público. Ao escolher uma actriz norte-americana para o papel de Tamora (Jessica Lange), Taymor consegue a diferença da rainha bárbara perante os Romanos. Mas essa identidade não é aqui linear, pois nem todas as personagens «negativas» têm sotaque norte-americano (e.g. Saturnino/Alan Cumming)³⁰, nem todos os bárbaros são associados a essa mesma sonoridade (e.g. os filhos de Tamora/Matthew Rhys e Jonathan Rhys Meyers, ambos actores europeus). De referir ainda que à escolha de Hopkins para o papel de Andronico não terá por certo sido estranha a sua experiência «gastronómica» como Hannibal Lecter. Um piscar-de-olhos tácito e arguto da realizadora, portanto, ao seu público.

O motivo central das opções estéticas do filme de Taymor é sem dúvida o horror. É o horror que se impõe no sacrifício de Alarbo, na morte de Bassiano, na violação e mutilação de Lavínia, na frieza da morte da ama, no requinte da de Quíron, Demétrio e de Aarão e na «última ceia» de Andronico.

²⁸ Shakespeare, *Titus Andronicus* acto V, cena III, vv. 184-190.

²⁹ J. C. Maxwell, «Introduction» in *Shakespeare. Titus Andronicus*, London, 1953, xxx.

³⁰ Ainda que a prática fosse associar os actores americanos aos heróis e os britânicos aos vilões. Sobre esta questão, ver M. Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997.

A este, associa-se a presença estética do Surrealismo, particularmente evidente na cena da evocação da Vingança, do Assassínio e da Violação, cuja concepção recorda a obra de Dali, tal como acontece com outros momentos oníricos, em que felinos atravessam o ecrã com Lavínia a evocar Marilyn Monroe em *The Seven Year Itch* (1955).

Efectivamente, se o texto é essencialmente o de Shakespeare, a estética é de Taymor, que rejeita uma interpretação convencional da peça. O cenário escolhido é o de um mundo inferior onde os trajes romanos são substituídos por roupas que misturam vários estilos e épocas, com particular destaque para o cabedal que traz à colação as fardas nazis. Sem dúvida que existe aqui uma intenção de associar a ideia de totalitarismo ao que vamos assistir. Esta opção não é, contudo, original, tendo sido já usada por Don Taylor nas suas adaptações da trilogia tebana de Sófocles, para a BBC, nos anos 80 do século passado. O objectivo é conceber um tempo a-histórico, não definido pelo traje. Mas não é o único artifício para o fazer. Taymor aproveita o cenário «natural» da E(xposição) U(niversal de) R(oma), construído por ordem de Mussolini entre 1935 e 1942, e acentua desse modo a alegoria dos totalitarismos e fascismos do século XX europeu. Deste modo, é pertinente perguntar se estaremos perante uma metáfora da degradação dos valores no nosso próprio tempo, se perante a evidência da imortalidade do texto e da genialidade do bardo? Talvez de ambos.

A acção é conduzida através do olhar de uma criança, que acabará por se revelar neta de Andronico (Lúcio Menor). A sequência inicial, em que o miúdo brinca na cozinha, com bonecos e molhos culinários, faz também a ponte entre o contemporâneo e o antigo/clássico, sugerindo igualmente a intemporalidade da acção, mas também o caos sangrento que a peça reproduz³¹. A contemporaneidade vê-se ainda na música (e.g. *jazz e heavy metal*), nos jogos de vídeo usados pelos filhos de Tamora ou nos *media* utilizados para a campanha eleitoral, cujo símbolo máximo é um microfone radiofónico decorado com a sintomática sigla *SPQR*. Na verdade, não é de descartar a hipótese de esta opção ser assumida com vista a angariar um público que assim se reveja de uma forma mais eficaz no enredo. Isso porque

³¹ Como foi notado, porém, a figura do miúdo corre o risco de se tornar ridiculamente patética, nas primeiras cenas; D. Fredrick, «Titus Androgynous: foul mouths and troubled masculinity», *Arethusa* 41, 2008, 205-233. Este autor salienta a importância dada à boca e à comida no filme de Taymor. Trata-se de uma leitura possível e pertinente.

as audiências contemporâneas estão habituadas a visualizar a violência, seja ela ficcional seja real³².

Apesar de a personagem do palhaço ter sido eliminada da versão cinematográfica, Taymor recorre a Fellini para a evocar como para construir várias das sequências, quer ao nível do ambiente quer ao da caracterização das figuras e espaços: as ruas de Roma, a «orgia», as prostitutas, as roupas, os penteados e os cenários. É evidente que a cena do mensageiro e da menina que trazem as cabeças e a mão a Andronico é uma recriação de *La Strada* do mestre italiano e das figuras interpretadas por Anthony Quinn (Zampanò) e Giulietta Masina (Gelsomina) (1954). Alguns destes pormenores parecem provir ainda da polémica versão da vida de Calígula realizada por Tinto Brass e Bob Guccione em 1979.

Mas a fonte mais importante para o conjunto de ineditismos presentes nas opções de Taymor é o próprio género épico-cinematográfico. Efectivamente, o filme organiza-se em torno de estereótipos consolidados nesse domínio, que podem ser reconhecidos como pilares/lugares-comuns do *epic movie*. Já referimos o sotaque diferencial na interpretação das personagens, mas há outros tópicos do filme romano aqui presentes, que ajudam a criar a identidade desta adaptação e a inseri-la num género. Em primeiro lugar, a imagem do imperador tirano mas imaturo, criada prévia e magistralmente por actores como Charles Laughton (Nero em *The Sign of the Cross*, 1932), Peter Ustinov (Nero em *Quo Vadis?*, 1951), Jay Robinson (Calígula em *The Robe*, 1953), Malcolm McDowell (Calígula em *Caligula*, 1979), Anthony Andrews (Nero em *A.D. – Anno Domini*, 1985) e John McEnery (Calígula em *A.D. – Anno Domini*, 1985). É nestes que a personagem recriada por Alan Cumming se revê. Em segundo lugar, o tema da imperatriz ninfómana, previamente construída por Claudette Colbert (Popeia em *The Sign of the Cross*, 1932), Patricia Laffan (Popeia em *Quo Vadis?*, 1951), Susan Hayward (Messalina em *Demetrius and the Gladiators*, 1954) e Jennifer O'Neill (Messalina em *A.D. – Anno Domini*, 1985). Também a Tamora de Lange é devedora destas criações. Em terceiro lugar, o tema da «orgia»³³ e do banquete excessivo, presente em algumas das mais

³² J. Kingsley-Smith, «Titus Andronicus: a violent change of Fortunes», *Literature Compass* 5/1, 2008, 106-121. Já no período isabelino, a peça foi eficaz no recurso a paralelismos e tipologias.

³³ Entendemos aqui «orgia» no seu sentido popular, de desregramento sexual aliás difundido pelo cinema, e não histórico-religioso.

importantes produções deste género de cinema, como *The Sign of the Cross* ou *Quo Vadis?* Em quarto lugar, o tema do banho romano. Este é um *topos* particularmente recorrente nos «filmes romanos» e Taymor insere também o seu «banho romano», ainda que nele não se reconheça qualquer outra funcionalidade útil para a economia do filme. E por fim, o tema dos jogos/circo, presente no cenário em que se vislumbra a abertura e o final do filme, mas que não tem igualmente qualquer importância para o enredo, a não ser ao nível da construção da identidade do filme romano³⁴. De um modo geral, estes serão sintomas metafóricos da decadência. Antes a romana, hoje a de alguns valores das sociedades ocidentais. Talvez por isso mesmo seja de levar em conta a ideia de fim e de recomeço que em 1999 pairava em muitos espíritos, dada a proximidade do início do novo milénio em 2001. A última cena poderá por isso também evocar os finais de *The Sign of the Cross* e de *The Robe*, onde a mensagem de esperança perante os totalitarismos é evidente³⁵. No caso de *Titus*, porém, acresce o carácter messiânico e simbólico, acentuado pela criança negra. O filme de Taymor não está assim muito longe da tradição *hollywoodesca*.

Em conclusão, podemos afirmar que *Titus* de Julie Taymor faz justiça ao texto de William Shakespeare, o qual, por sua vez, supera as próprias fontes. Na película, a definição gráfica da violência corresponde à imagem da corrupção do poder e do abuso do mesmo, enquanto ideias centrais da tragédia em que se baseia. É verdade que, quer no texto quer no filme, a violência corre o risco de se tornar absurda e ridícula, susceptível de provocar o riso (a este propósito é particularmente bem conseguida a última sequência, em que, após o massacre da «última ceia», o *set* é de súbito transferido para a arena de um anfiteatro onde o público assiste, horrorizado – eventualmente tal como Aristóteles o concebeu na *Poética* – ao que se passa em cena). Mas é também verdade que não deixa de ser funcional e eficaz. Tal como a peça, o filme de J. Taymor é sobretudo um exercício senequiano³⁶.

³⁴ Estas questões foram já notadas por D. Fredrick, «Titus Androgynous: foul mouths and troubled masculinity», *Arethusa* 41, 2008, 205-233.

³⁵ Igualmente notado por D. Fredrick, «Titus Androgynous: foul mouths and troubled masculinity», *Arethusa* 41, 2008, 205-233.

³⁶ Este texto teve por base a apresentação que, em 10 de Abril de 2010, fizemos na Universidade de Évora, no âmbito do curso livre *A Antiguidade Filmada: a Antiguidade Greco-Romana no Cinema*, a convite da sua coordenadora, a nossa

Ficha Técnica	Ficha Artística
Produção – Conchita Airoidi, Jody Patton	Alan Cumming – Saturnino
Duração – 163 minutos	Raz Degan – Alarbo
Realização – Julie Taymor	Colm Feore – Marco Andronico
Argumento – William Shakespeare, Julie Taymor	James Frain – Bassiano
Fotografia (colorido) – Luciano Tovoli	Laura Fraser – Lavínia
Música – Elliot Goldenthal	Anthony Hopkins – Tito Andronico
Cenografia – Carlo Gervasi	Osheen Jones – Lúcio Menor
Guarda-roupa – Milena Canonero	Jessica Lange – Tamora
Montagem – Françoise Bonnot	Harry Lennix – Aarão
	Angus MacFadyen – Lúcio
	Geraldine McEwan – Ama
	Matthew Rhys – Demétrio
Observações: Filme nomeado para um óscar da Academia: Melhor Guarda-Roupa.	Jonathan Rhys Meyers – Quíron
	Blake Ritson – Múcio

NUNO SIMÕES RODRIGUES

colega e amiga Doutora Cláudia Afonso Teixeira. Parte dele é devida às interrogações e comentários que surgiram durante o debate com a assistência, a quem agradecemos.