



A Antiguidade no cinema: Titus de Julie Taymor (1999)

Autor(es): Rodrigues, Nuno Simões

Publicado por: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos; Instituto de Estudos Clássicos

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/30397>

DOI: DOI:http://dx.doi.org/10.14195/0872-2110_53_14

Accessed : 21-Nov-2019 22:08:24

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



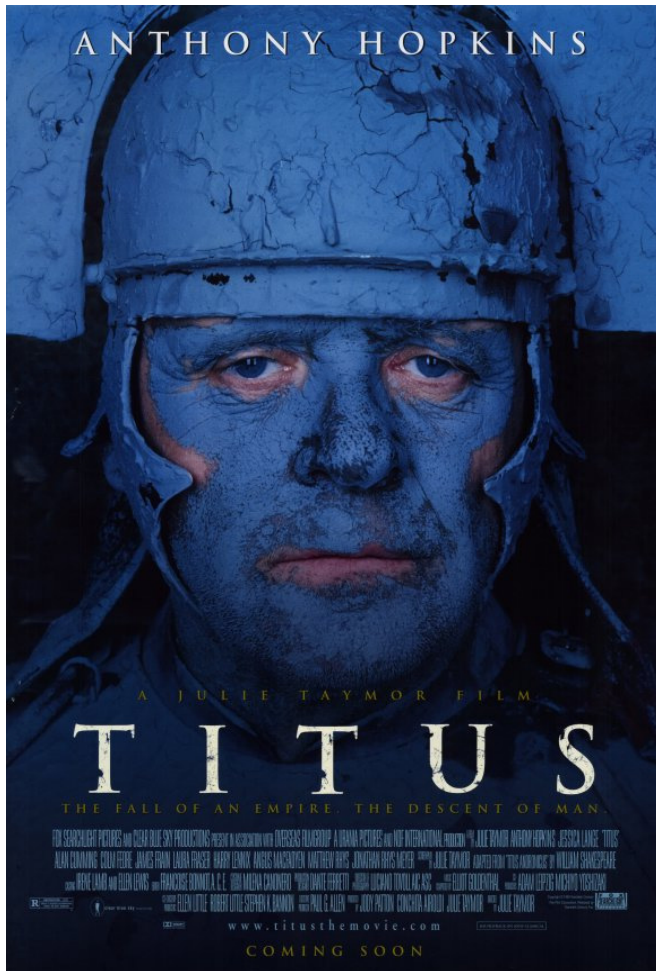
Boletim de Estudos Clássicos

Associação Portuguesa de Estudos Clássicos
Instituto de Estudos Clássicos



Coimbra
Junho de 2010

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

The poster features a close-up of Anthony Hopkins' face, which is painted a deep, cracked blue. He is wearing a matching blue Roman helmet with a chin strap. The background is a dark, textured blue. The text is arranged in a hierarchy: the actor's name at the top, the director's name below it, the title in large letters, and the tagline below. At the bottom, there is a block of small text containing production credits and the website address.

ANTHONY HOPKINS

A JULIE TAYMOR FILM

TITUS

THE FALL OF AN EMPIRE. THE DESCENT OF MAN.

FOX SEARCHLIGHT PICTURES and GLENDA BUELL SPA PRODUCTIONS present in association with OVERSEAS FILMGROUP A DRAMA PICTURES and HBO INTERNATIONAL production "THE BLUE VAULT" with ANTHONY HOPKINS, JESSICA LANGE, "TITUS" ALAN CROWLEY, COLIN FERGIE, JAMES FRANCO, LAURA FRASER, HARVEY KATZ, ANGELO SACCAVETI, MATTHEW RYAN, JONATHAN PRITCHARD, "TITUS" JULIE TAYMOR, DIRECTED FROM "TITUS" AND MUSIC BY WILLIAM SHANESPEAR. COSTUME DESIGNER WENDY LANDAU AND HAIR STYLERS AND FRANCISSE DOMMELA, P. C. DONALDINA. EXECUTIVE PRODUCERS "TITUS" DAVID COFFRATO, JOHN LUCIANO, TONYA KAC AND "TITUS" ELLIOTT CALVERTHAL. EXECUTIVE PRODUCERS ANDREW YESSELING. PRODUCED BY ELLEN LITTE, ROBERT LITTE, STEPHEN K. BARNUM, AND PAUL G. ALLEN. WRITTEN BY JUDY PATTON. DIRECTED BY JULIE TAYMOR. "TITUS" JULIE TAYMOR.

www.titusthemovie.com

COMING SOON

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 Lavínia 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 Ítis, 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 shakespeareana 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 Virgínio 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 estóica 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,
Arrendo-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, mantém-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. E 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 Duração – 163 minutos Realização – Julie Taymor Argumento – William Shakespeare, Julie Taymor Fotografia (colorido) – Luciano Tovoli Música – Elliot Goldenthal Cenografia – Carlo Gervasi Guarda-roupa – Milena Canonero Montagem – Françoise Bonnot	Alan Cumming – Saturnino Raz Degan – Alarbo Colm Feore – Marco Andronico James Frain – Bassiano Laura Fraser – Lavínia Anthony Hopkins – Tito Andronico Osheen Jones – Lúcio Menor Jessica Lange – Tamora 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.
