

Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas

E-ISSN: 2358.6958

O silêncio e a (des)honra de Lavínia

Leon de Paula

Maria Cecília de Miranda N. Coelho

Para citar este artigo:

PAULA, Leon de; COELHO, Maria Cecília de Miranda N. O silêncio e a (des)honra de Lavínia. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 21, dez. 2013.

O silêncio e a (des)honra de Lavinia¹Leon de Paula²Maria Cecília de Miranda N. Coelho³

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a representação no cinema de duas cenas da peça Tito Andrônico, de William Shakespeare, quais sejam: o estupro de Lavinia, por Quíron e por Demétrio, e sua morte pelo próprio pai, Tito. Ao comparar o texto do dramaturgo inglês à versão cinematográfica da peça – o filme Titus, de Julie Taymor –, destacaremos que, se por um lado, a renomada diretora mostrou bastante cuidado com a construção da cena do estupro, de tal maneira que o público não sentisse nenhuma sensação de deleite no ato, por outro, não pôde, na cena do assassinato de Lavinia, fugir ao modelo da bela morte sacrificial da figura feminina em nome da honra familiar.

Palavras-chave: Tito Andrônico. Titus. Lavinia. Honra. Modéstia. Estupro.

The silence and the dishonour of Lavinia

Abstract

The purpose of this article is to analyse the representation in cinema of two scenes from Shakespeare's play Titus Andronicus: the rape of Lavinia by Chiron and Demetrius, and her murder at the hands of her father, Titus. Comparing Shakespeare's text to the film version of the play, Titus, by Julie Taymor, the article highlights the fact that, on the one hand, the renowned director showed great care in the construction of the rape scene in order to prevent the audience feeling any sense of delight in the act, but on the other, in the scene of the murder of Lavinia, she could not escape the pattern of the beautiful sacrificial death of the female figure carried out in the name of family honor.

Keywords: Titus Andronicus. Titus. Lavinia. Honor. Modesty. Rape.

¹ O presente texto é uma versão retificada do artigo publicado originalmente. A substituição foi realizada quando se constatou que o arquivo daquele volume impresso em 2013 não era o que devia ter vindo à luz. Somos gratos aos editores por permitirem a alteração, que beneficia o leitor e tranquiliza os autores. Uma primeira versão deste artigo foi apresentada oralmente no Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em 2008, mais especificamente no simpósio temático Atos de violência: cenas de agressão às mulheres no palco, coordenado pela professora Brígida Miranda, a quem agradecemos o convite para, agora, retomar o texto e publicá-lo neste dossiê.

² Ator, mestre e doutorando em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

³ Professora do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutora pela Faculdade de Letras da UFMG, com um projeto sobre a produção de emoções na adaptação de tragédias gregas para o cinema.

TITUS: My lord the Emperor, resolve me this:
 Was it well done of rash Virginius
 To slay his daughter with his own right hand,
 Because she was enforc'd, stain'd, and deflower'd?

SATURNINUS: It was, Andronicus.
 [...]

TITUS: A pattern, precedent, and lively warrant
 For me, most wretched, to perform the like.
 Die, die, Lavinia, and thy shame with thee; [Kills Lavinia]
 And with thy shame thy father's sorrow die!

Titus Andronicus (Ato V, cena III), William Shakespeare.

Considerada uma das primeiras peças de William Shakespeare, *Tito Andrônico* (*Titus Andronicus*) foi – ainda durante a vida do escritor – uma de suas únicas obras a ser impressas mais de uma vez. No entanto, é difícil datar o ano exato de sua produção devido à falta de registros confiáveis para esse fim. Convenciona-se localizá-la antes de 1590, na fase inicial de sua trajetória como escritor (ao lado de *Ricardo III*, das três primeiras partes de Henrique V, *A Megera Domada* e *A Comédia dos Erros*) e nos trinta primeiros anos que se seguiram à coroação da rainha Elizabeth I (1559). O momento pelo qual a Inglaterra atravessava, sob o reinado da “rainha virgem” (que durou de 1558 até sua morte, em 1603) foi favorável ao desenvolvimento da cultura e das artes no país. Conhecido como “era dourada” – em que se consolida uma tipologia de espaço teatral, desenvolvida no período, a ponto de receber o nome referente à monarca; e que é associada à obra de Christopher Marlowe (1564-1593) e de William Shakespeare (1564-1616) –, cobre, porém, para certos especialistas, um período maior que o do reinado de Elizabeth I. Para alguns, ele dura até 1625; outros o estendem até 1642, ano em que são fechados os teatros ingleses devido à Revolução Puritana.

O certo é que Shakespeare faz uso de um sentido alegórico ao retomar em *Tito Andrônico* o período romano como espelho da política da Inglaterra de seu tempo. O uso da tradição mitológica greco-romana, bem como a inserção de fatos e personagens históricos da Antiguidade, podem ser traduzidos como um dos recursos utilizados pelo escritor para fazer menção crítica aos acontecimentos do

período vivido por ele, no íterim da sociedade à qual pertencia. Percebida por esse contexto, a sangrenta peça trata, dentre vários temas, da cega submissão a um ambiente corrompido e das consequências causadas por esse ato. A personagem-título, Tito Andrônico, renova seus votos de subordinação ao poder do Estado Romano no regresso da guerra contra os godos. Ele e todos os integrantes de toda a sua família devem – no seu entendimento – servir aos interesses de Roma de maneira irrestrita, independentemente de como e por quem ela seja conduzida. O corpo de Tito, bem como os dos integrantes de sua família, são patrimônio do Estado Romano. E não é somente isso que ele oferece. Mais que seus braços, coração e sangue, seu ânimo também está devotado a esses desígnios, assim como o de seus descendentes. Se assim não for, Roma tem a obrigação de, em sua própria carne, extirpar o mal de maneira exemplar para bem do próprio governo: mãos defensoras da cabeça que comanda o mundo.

A peça apresenta essa dinâmica em diferentes níveis, através de ações de seu variado conjunto de personagens: Tito Andrônico, general romano; Lúcio, Quinto, Márcio, Múcio e Lavinia, filhos de Tito; o jovem Lúcio, filho de Lúcio; Marco Andrônico, irmão de Tito e tribuno romano; Públio, filho de Marco; Tamora, rainha dos godos, povo derrotado por Tito; Alarbo, Demétrio e Quíron, filhos de Tamora; Aarão, mouro, amante de Tamora; Saturnino, filho mais velho do falecido imperador romano; Bassiano, irmão de Saturnino, namorado de Lavinia; uma criança negra, filha ilegítima de Tamora e de Aarão; Emílio, nobre romano; e uma babá. Além desses, há outros personagens menores ou grupos de personagens que têm papel menos destacado na trama.

Na história de Tito, Shakespeare nos apresenta o dever de uma obediência sem limites ao Estado. Na perspectiva que hoje temos, tal obediência parece contrariar a virtude e o bom senso. No entanto, temos de contextualizar essa obediência se quisermos, de fato, compreender a radicalidade de certas ações (e reações) de vários personagens, em particular as de Lavinia. Assim sendo, por todos que fazem caminhar a história, é na jovem Lavinia – única filha de Tito – que a obediência e a virtude se chocam com maior recrudescimento. Ela é apresentada ao público como cordata às decisões de seu pai e também

caracterizada como ornamento da própria cidade de Roma, o que lhe dá um papel especial diante dessa cidade. Em uma representação da figura feminina tipicamente passiva, naquele contexto, é tomada pelos acontecimentos e levada ao sabor deles, sofrendo uma série de infortúnios de diversas ordens, muitos deles causados por aquilo que é posto aos olhos do público (por meio dela) como grandes “valores” femininos: sua obediência ao seu pai e senhor, e também sua castidade. Vejamos como no início do texto/peça ela é apresentada, por seu noivo, que terá dela a posse, ao recebê-la de Tito:

BASSIANO: Marco Andrônico, também eu ponho fé em tua retidão e integridade e, portanto, venho declarar que não só tenho respeito mas também tenho amor por ti e pelos teus, por teu nobre irmão Tito e pelos filhos dele e por aquela para quem os meus pensamentos se dirigem muito humildemente, a graciosa Lavinia, o mais rico ornamento de Roma. [...] (Ato I, cena I, p. 25, grifo nosso).⁴

As duas grandes qualidades de Lavinia se tornam o mais pesado esplendor que ela própria carrega: sua obediência ao pai principia uma querela, quando, noiva do príncipe Bassiano, ela é requerida como esposa de seu irmão Saturnino, que se torna imperador de Roma; por outro lado, sua castidade é alvo da lascívia de Demétrio e de Quíron⁵ – os filhos sobreviventes de Tamora, rainha dos godos –, orientados pelo mouro Aarão na trama para atacá-la e violentá-la. Aarão parece ser a própria personificação do mal, como ficará claro ao final do texto da peça, quando, preso pelos romanos e vingado pelos crimes que perpetrou ou incitou, ele, “the damn’d Moor”, como dirá Lúcio, se arrependerá não dos males que cometeu, mas de algum bem que possa ter cometido. Essa sua natureza desumana – análoga à da rainha Tamora, que também ao final será chamada por

⁴ Citaremos a partir da tradução de Beatriz Viegas-Faria e o texto em inglês, a partir da edição que usamos das obras completas, citada na bibliografia, indicando também a página.

BASSIANO: Marcus Andronicus, so I do affy
In thy uprightness and integrity,
And so I love and honour thee and thine,
Thy noble brother Titus and his sons,
And her to whom my thoughts are humbled all,
Gracious Lavinia, Rome's rich ornament. [...] (Ato I, cena I, p. 919). Grifo nosso)

⁵ Quíron é um famoso centauro da mitologia que, mesmo sendo sábio (foi mestre de Jasão e Aquiles), parece simbolizar ainda a selvageria animal na peça Titus. Por sua vez, Demétrio não é figura da mitologia, mas há uma pletera de personagens históricos da tradição romana, principalmente, que tem este nome.

Lúcio de “heinous Tiger” – no início da peça já é apresentada pelo próprio personagem, que, no entanto, aqui, se distancia dos humanos não pela proximidade com os animais, mas pela proximidade com os deuses, os quais ele cita, como governadores de seu desejo e do de sua rainha:

AARÃO: Madame, embora Vênus governe os seus desejos, Saturno é meu ascendente. O que significa o meu olhar ameaçador de morte, o meu silêncio e a minha nebulosa melancolia e esta cabeleira lanosa que agora se desenrosca como víbora preparando o bote fatal? [...] hoje é o dia da destruição de Bassiano: essa Filomela dele hoje perde a língua. Os teus filhos vão lhe roubar a castidade; e depois lavam as mãos no sangue de Bassiano. [...]. (Ato II, cena III, p. 51)⁶

Nesta passagem, temos ainda duas alusões importantes à mitologia grega, que são muito significativas para a interpretação da peça. A primeira é Saturno (nome romano de Cronos), que sucede seu pai Urano ao lhe cortar violentamente o pênis, quando este se deita sobre a mãe Gaia. Saturno fora orientado pela própria mãe nesse expediente. Cronos, por sua vez, será destronado por Júpiter (Zeus). A sucessão de poder, na esfera da mitologia, reforça, aqui, a sucessão de poder na esfera política na cidade de Roma. Sendo Saturnino o novo imperador, que com Aarão divide o leito de Tamora, a referência parece mais significativa ainda. Acrescente-se a isso o fato de os romanos terem construído um templo e um altar para Saturno na entrada do Fórum e do Capitólio, por atribuírem a esta divindade a origem de Roma. A segunda referência importante, aqui, é aquela à Filomela. Trata-se da jovem princesa cuja história foi tema já na Grécia Clássica da tragédia de Sófocles, Tereu, que, no entanto, não chegou até nós. Tal história

⁶ AARON: Madam, though Venus govern your desires,
Saturn is dominator over mine.
What signifies my deadly-standing eye,
My silence and my cloudy melancholy,
My fleece of woolly hair that now uncurls
Even as an adder when she doth unroll
To do some fatal execution?
[.....]
This is the day of doom for Bassianus;
His Philomel must lose her tongue to-day;
Thy sons make pillage of her chastity,
And wash their hands in Bassianus' blood. (Ato II, cena III, p. 926).

foi narrada por Ovídio (*Metamorfoses*, VI, 412-674, texto que serviu de fonte não apenas para Shakespeare, mas para tantos outros escritores posteriores nas suas releituras dos mitos greco-romanos). Filomela foi violentada pelo cunhado Tereu, marido de sua irmã Procne. Tereu, para atrair a moça, dissera que sua esposa havia morrido. Este, após a violação, leva-a para sua casa, tendo-lhe, antes, porém, cortado a língua, impossibilitando-a de falar. No entanto, ao ver bordado em um tecido o horror pelo qual a irmã passara, Procne decide se vingar de Tereu matando seu filho, Ítis, cozinhando-o e servindo-o ao marido. Enquanto ele banqueteia, ela foge com a irmã, sendo ao fim ajudada pelos deuses, que, apiedados, as transformam em rouxinol e em andorinha (Tereu é transformado em poupa, pássaro conhecido por seu mau cheiro). Esse modelo de violência contra o corpo feminino será usado pelos filhos de Tamora, que, no entanto, irão além de Tereu, extirpando, também, as mãos de sua vítima.

Na cena III do segundo ato, as falas dos irmãos Demétrio e Quíron (em meio ao assassinato do príncipe Bassiano, noivo de Lavinia) dão uma ideia de quão desmesurados serão seus atos de violência, instigados pela presença de Tamora, insensível à súplica de Lavinia, que apela para aquilo em que ela crê ser traço da própria natureza feminina – a piedade – e que se corporificaria no rosto feminino que a rainha carrega:

DEMÉTRIO - Não, madame. Essa aí merece mais que isso: primeiro é malhar o milho, e depois é queimar a palha. Essa queridinha assanhada botou banca de donzela casta em seus votos nupciais, e põe banca de fiel, e assim, com essa certeza encenada, desafia vosso poder. E ela vai carregar isso para o túmulo?

QUÍRON - E, se carregar, prefiro ser um eunuco. Arraste-se daqui o marido dela, até alguma toca secreta, e faça-se de seu tronco morto almofada para a nossa luxúria.

TAMORA - Mas quando vocês tiverem sorvido o mel que desejam, não deixem viva essa abelha para que ela não venha nos picar.

QUÍRON - Eu vos garanto, madame, que disso nós vamos nos assegurar. Venha, minha senhora, que vamos à força desfrutar dessa sua tão bem guardada e enfadonha honestidade.

LAVÍNIA - Ah, Tamora, tu tens um rosto de mulher...

[.....]

LAVÍNIA - [...] [*Dirigindo-se a Quíron*] Peço-te que intercedas junto a ela, para que nos revele a compaixão feminina.

[.....]

LAVÍNIA - Ah, Tamora, fazei jus a serdes chamada de rainha bondosa e, com as próprias mãos, tirai-me a vida [...]

[.....]

LAVÍNIA - Suplico por morte instantânea e por uma outra coisa, que minha natureza de mulher impede a minha boca de pronunciar. Ah, livrai-me da luxúria deles, pior que assassinato, e atirai-me no fundo repugnante de um buraco qualquer, onde não possa nunca o olhar de homem nenhum contemplar o meu corpo. Fazei assim, e sede uma assassina caridosa.⁷ (Ato II, cena III, p. 55-57).

Poucas vezes se observa em teatro – seja no que diz respeito à dramaturgia ou à encenação – um conjunto de cenas que apresentará ao espectador tamanho ultraje ao corpo feminino. Pela sua modéstia, Lavinia nem se permite dizer o que irá se passar, preferindo o desaparecimento à possibilidade de ser vista como alguém que teve maculada a sua honra. Embora não apareça o ato em si (sim, estamos no teatro...!), é apresentada a preparação de um delito e o resultado dele. Apesar de este ter sido um recurso bastante usado em teatro desde a tragédia grega, em *Tito Andrônico* isso é conduzido ao limite do grotesco e – por quê não? – do insuportável. A rainha Tamora, em sua luxúria e lascívia cruel, seus filhos e o príncipe negro, o Mouro, para Shakespeare, são modelos do bárbaro e do mais selvagem dos comportamentos (não romanos, pois contrários à toda noção de

⁷ DEMETRIUS - Stay, madam, here is more belongs to her;
 First thrash the corn, then after burn the straw:
 This minion stood upon her chastity,
 Upon her nuptial vow, her loyalty,
 And with that painted hope braves your mightiness;
 And shall she carry this unto her grave?
 CHIRON - An if she do, I would I were an eunuch.
 Drag hence her husband to some secret hole,
 And make his dead trunk pillow to our lust.
 TAMORA - But when ye have the honey we desire,
 Let not this wasp outlive, us both to sting.
 CHIRON - I warrant you, madam, we will make that sure.
 Come, mistress, now perforce we will enjoy
 That nice-preserved honesty of yours.
 LAVINIA - O Tamora! thou bearest a woman's face –
 [To CHIRON] Do thou entreat her show a woman's pity.
 [.....]
 LAVINIA - O Tamora, be call'd a gentle queen,
 And with thine own hands kill me in this place!
 [.....] 'Tis present death I beg; and one thing more,
 That womanhood denies my tongue to tell:
 O, keep me from their worse than killing lust,
 And tumble me into some loathsome pit,
 Where never man's eye may behold my body;
 Do this, and be a charitable murderer. (Ato II, cena III, p. 927-8).

castidade). Como representar a violência? Como, no palco ou na tela, evocar o horror?

Vejam, por meio da análise de alguns aspectos da recepção da peça no cinema, o filme *Titus*, de 1999, a opção da respeitada diretora americana Julie Taymor (também diretora de teatro⁸), ao falar em uma entrevista, sobre a trilha sonora para a cena de estupro e sobre o texto que inspirou *Titus*⁹. Considerando o impacto que filmes possuem no grande público, analisar algumas estratégias na representação de atos que embora ficcionais dialogam com a violência cotidiana, em particular àquela ligada a questões de gênero, pode ser um exercício profícuo para compreender as relações entre ética, estética e política. Discutir a violação de Lavinia, por meio do filme, e a inserção desse episódio em outros mais amplos que os contextualizam (por exemplo, nas violações decorrentes de táticas de guerra, para ferir a honra de soldados inimigos) pode ser vantajoso, e, embora não façamos isso aqui, devemos ter em conta expedientes dessa natureza para compreender o cenário mais amplo desse “teatro de operações” de guerra que é a peça.¹⁰ Vale notar que Taymor, em seu trabalho de direção e adaptação de peça tão violenta, manifestou com clareza sua preocupação com questões relativas aos temas tão caros aos estudos de gênero, e à responsabilidade (política e ética) dos que se propõem a fazer uma releitura dos “clássicos”, retomando e exibindo tais episódios e cenas, seja no teatro, no cinema ou nos jogos eletrônicos (prestemos atenção às cenas iniciais do filme com sua referência explícita aos jogos de guerra),

⁸ Este é o primeiro filme da diretora americana, mas ela já havia recebido em 1999 dois prêmios Tony pela encenação na Broadway de *Rei Leão* (1997) e já havia incursionado pela tragédia ao adaptar *Édipo Rei*, de Jean Cocteau, para a TV, em 1993.

⁹ Breve ficha técnica do filme: *Titus* (1999, Itália/EUA, 162 min.). Direção: Julie Taymor. Elenco: Anthony Hopkins (Tito), Jessica Lange (Tamora), Jonathan Rhys Meyers (Quíron), Alan Cumming (Saturnino), Colm Feore (Marcos), James Frain (Bassiano), Laura Fraser (Lavinia), Harry J. Lennix (Aarão), Angus MacFadyen (Lúcio), Raz Degan (Alarbo), Matthew Rhys (Demétrio). Produção: Conchita Aioldi. Para saber mais, veja: <http://www.imdb.com/title/tt0120866/>. É oportuno notar que, um ano depois, foi lançado em DVD o filme *Titus Andronicus*, de Richard Griffin, filmado com baixíssimo orçamento, em Providence, Rhode Island, e transpondo a história para o ambiente empresarial. Diferentemente do final conciliador de *Titus*, aqui ele é bastante sombrio.

¹⁰ A cena no livro II da *Ilíada* é paradigmática (dada a importância do texto de Homero em nossa cultura): Nestor, o velho conselheiro dos gregos, orienta os guerreiros a não voltar para Grécia antes de se vingarem dos gemidos de Helena (Il. 2, 354-56), lançando-se nas camas das troianas. A violação dos corpos das mulheres do inimigo é prática comum em guerras, quando o deleite dos homens camufla a dor das mulheres violadas.

de problematizar a própria herança clássica.

O tema e o episódio do estupro, em particular, foram comentados por Taymor em uma entrevista dada a um documentário sobre o papel da música no cinema.¹¹ Em um primeiro momento, falando de modo mais geral sobre seu filme tão eclético, a diretora justifica sua decisão de ter combinado episódios, figurinos e cenários da Roma Antiga aos do período fascista italiano, justificando que essa prática não era estranha ao teatro de Shakespeare, que também combinava episódios e personagens de diferentes épocas, bem como figuras mitológicas a figuras históricas. Ela afirma o seguinte: “as peças de Shakespeare eram elisabetanas; inspiradas na mitologia e nas tragédias gregas, nas *Metamorfoses* de Ovídio. Não eram verdadeira história romana, eram invenções. Se alguém se perguntar como era na sua época, era uma mistura de vários períodos”.¹² Em seguida, reforçando a ênfase dada por Taymor nessa combinação de elementos tão diversos, o compositor da trilha sonora para o filme, Elliot Goldenthal, sugere que se quisermos ter uma experiência de como era na época de Shakespeare, devemos ir a Roma, ficar de frente para uma terma como a de Caracala ou para qualquer outra ruína: ao mesmo tempo há alguém imitando Elvis em uma esquina, um Fiat passando e tocando Busta Rhymes (*rapper* e ator americano), o som de Puccini saindo de uma janela etc... o que mostra como Roma não está presa a um tempo ou a uma época determinada – foi nessa perspectiva que todo o filme foi montado, misturando tempos e referências diversas.

No caso da cena do estupro de Lavínia, a diretora diz que a princípio usaram *rock* como trilha sonora e que “o efeito foi impactante e vigoroso. Era apavorante, dinâmico e excitante... e completamente irresponsável”. Eles olharam a cena e simplesmente decidiram que não poderiam fazer aquilo, pois pensaram: “o público irá gostar do que está acontecendo com esta moça”. Elliot Goldenthal então sugeriu que fizessem o contrário: “foi elaborado um acompanhamento que fosse desconcertante, foram usados metais tocando certos ritmos agressivos e cordas

¹¹ Documentário Lights! Action! Musica!, de Dan Lieberstein, 2007, EUA, 91 min., exibido pela TV a cabo, canal GNT, com o título Música no Cinema.

¹² Transcrevemos, aqui, as falas da diretora e do compositor da trilha sonora.

tocando sons abafados e quase rascantes, e a música vindo de diferentes direções, para dar um efeito de estar como que cercada por cães bravios”. Como reforça Taymor, ela quis que a música expressasse a loucura dos dois filhos de Tamora, sua dissonância com os valores da *virtus* romana. É interessante notar, ainda, que o estupro não foi mostrado neste momento. Após ela ser arrastada pelos jovens, há um corte, e não vemos o que aconteceu.

Quando Lavínia reaparece, ela é encontrada por seu tio (a câmera objetiva nos coloca também como espectadores nesse terrível encontro), está em cima de um toco de árvore, mãos decepadas, e amarrados nos tocos de pulso, gravetos. Sua língua foi cortada, sangrando. A música é um som estridente como um sopro de vento, amplificada justamente no momento em que a personagem abre a boca, jorrando sangue (simbolizado, aqui, por uma faixa de tecido vermelho). Sem poder emitir qualquer palavra, o som do vento é seu lamento, em um efeito “amedrontador”, com acompanhamento de uma flauta, um grito de ar, que a diretora compara ao que é feito no teatro oriental. Esse cuidado com a utilização da trilha sonora e da música – que, como é dito no documentário, é perigosa, pois seduz não apenas o público, mas também o diretor – é uma preocupação de Taymor, mostrando seu engajamento na releitura de um clássico em função de um trabalho de recepção que também é crítico de certos valores e tradição.

Voltando ao ato (sexual) violento, posteriormente, quando Lavínia relatar a seu pai o que aconteceu – por meio da exibição do volume das *Metamorfoses*, de Ovídio, em que há a descrição da história de Filomela, e cuja leitura despertou nela a memória de seu próprio defloramento –, as cenas do estupro que aparecem ao espectador são mostradas pela perspectiva da personagem, por meio de uma verdadeira enxurrada de dolorosa lembrança, em cenas rápidas, numa justaposição quase psicodélica. Na montagem, vemos, então, a jovem sendo atacada por tigres, o que reforça a selvageria do ato, em meio a um arranjo de elementos intertextuais anacrônicos que produz um efeito perturbador: sua roupa branca ao vento remete ao vestido que Marilyn Monroe usou no filme *O Pecado mora ao lado* (*The Seven Year Itch*, de Billy Wilder, 1955), na famosa cena da atriz sobre a saída de ar do metrô, com as pregas esvoaçantes, deixando aparecer as

pernas. Esse ícone do puritanismo erótico do cinema americano não deixa de nos fazer pensar na ambiguidade de certas imagens da figura feminina e do modo como ela é possuída por nós, principalmente pelos homens, para quem (e por quem), segundo estudiosas como Laura Mulvey, elas foram feitas.¹³

Retornemos a Shakespeare e vejamos, em cena anterior, por meio do diálogo entre os homens, um aspecto dessa posse da figura feminina não apenas por meio do olhar, mas da posse da pessoa por meio da propriedade de seu corpo:

BASSIANO - Ilustre Senhor Tito, com sua licença, essa donzela é minha.
 TITO - Como é que é, senhor? O senhor está falando a sério?
 BASSIANO - Sim, nobre Tito, e estou decidido a fazer meus de fato essa razão e esse direito.
 MARCO - A cada um o que é seu; essa é a justiça romana como a praticamos. Esse príncipe busca, com justiça, tomar unicamente o que é seu.
 LÚCIO - E isso ele deve ter e terá, enquanto Lúcio viver.
 TITO - Traidores, fora daqui! Onde está a guarda do imperador? Traição, meu ilustre senhor! Lavinia foi pega de surpresa.
 SATURNINO - Pega de surpresa? Por quem?
 BASSIANO - Por aquele que de direito pode levar sua própria noiva para longe de todo mundo.
 (*Sai Bassiano com Lavinia*)
 MÚCIO - Irmãos, ajudem-me a tirá-la dali; com minha espada vou manter esta porta a salvo.
 (*Saem Quinto e Márcio*)
 TITO - Vá adiante, ilustre senhor, e em breve eu a trago de volta.
 MÚCIO - Meu senhor, não posso deixá-lo passar.
 TITO - Como é que é? Moleque safado, tu estás me barrando o caminho em Roma?
 (*Golpeia-o*)
 MÚCIO - Socorro, Lúcio, socorro!
 (*Morre*)
 (*Saem Saturnino, Tamora, Quíron, Demétrio e Aarão*)
 LÚCIO - Meu senhor, o senhor foi injusto, e mais que injusto. Numa alteração equivocada, matou o seu próprio filho.
 TITO - Nem tu nem ele são filhos meus. Meus filhos não teriam jamais me desonrado assim. Traidor, devolve Lavinia ao imperador.
 LÚCIO - Morta, se o senhor assim o quiser, mas nunca para casar com ele, ela que já é noiva de direito prometida para outro. (Ato I, cena I, p. 34-35).¹⁴

¹³ Sobre o famoso tema do “male gaze”, veja Mulvey (1975).

¹⁴ BASSIANUS - Lord Titus, by your leave, this maid is mine.

[Seizing LAVINIA]

TITUS ANDRONICUS - How, sir! are you in earnest then, my lord?

BASSIANUS - Ay, noble Titus; and resolved withal To do myself this reason and this right.

A rubrica de Shakespeare indica, na cena IV do segundo ato, que, com a língua e as mãos decepadas, Lavinia é apresentada ao espectador pelos filhos de Tamora que a capturaram na cena anterior. Mesmo que as intenções dos dois irmãos sejam outras, Lavinia continua a ser mostrada como um corpo (possuído e violado) no limite de sua impossibilidade física de ação autônoma. Além da perda da voz, como Filomela (embora, na cultura grega o silêncio da mulher fosse um ornato, como afirma Péricles na célebre passagem da Oração Fúnebre transmitida por Tucídides¹⁵), ela perdeu seu aspecto de ornamento, ao ter as mãos decepadas:

DEMÉTRIO - Então agora vai e conta o que houve e, se a tua língua puder falar, conta quem foi que cortou a tua língua e te violentou.
 QUÍRON - Escreve o que tens de dizer, revela o teu pensamento dessa maneira, se os cotos que te sobram das mãos te deixarem desempenhar o papel de escrivão.
 DEMÉTRIO - Veja como ela consegue traçar rabiscos, sinais, símbolos...
 QUÍRON - Vai prá tua casa, pede água fresca, vai lavar as mãos.
 DEMÉTRIO - Ela não tem língua para pedir água e ela não tem mãos para lavar, então vamos deixar que ela fique andando por aí, em silêncio.
 QUÍRON - Estivesse eu nessa situação, eu me enforcava.
 DEMÉTRIO - Isso se você tivesse mãos para ajudá-lo a preparar a corda
 (*Saem Quíron e Demétrio*)

MARCUS ANDRONICUS - 'Suum cuique' is our Roman justice:
 This prince in justice seizeth but his own.
 LUCIUS - And that he will, and shall, if Lucius live.
 TITUS ANDRONICUS - Traitors, avaunt! Where is the emperor's guard?
 Treason, my lord! Lavinia is surprised!
 SATURNINUS - Surprised! by whom?
 BASSIANUS - By him that justly may
 Bear his betroth'd from all the world away.
 [*Exeunt BASSIANUS and MARCUS with LAVINIA*]
 MUTIUS - Brothers, help to convey her hence away,
 And with my sword I'll keep this door safe.
 [*Exeunt LUCIUS, QUINTUS, and MARTIUS*]
 TITUS ANDRONICUS - Follow, my lord, and I'll soon bring her back.
 MUTIUS - My lord, you pass not here.
 TITUS ANDRONICUS - What, villain boy!
 Barr'st me my way in Rome?
 [*Stabbing MUTIUS*]
 MUTIUS - Help, Lucius, help!
 [*Dies. During the fray, SATURNINUS, TAMORA, DEMETRIUS, CHIRON and AARON go out and re-enter, above. Re-enter LUCIUS*]
 LUCIUS - My lord, you are unjust, and, more than so,
 In wrongful quarrel you have slain your son.
 TITUS ANDRONICUS - Nor thou, nor he, are any sons of mine;
 My sons would never so dishonour me:
 Traitor, restore Lavinia to the emperor.
 LUCIUS - Dead, if you will; but not to be his wife,
 That is another's lawful promised love. (Ato I, cena I, p. 922)

¹⁵ *História da Guerra do Peloponeso* (II, 34-46).

MARCO - [.....] Fale, amável sobrinha: que mãos implacáveis, desumanas, fenderam, racharam, deceparam e roubaram de teu corpo os dois ramos de doces ornamentos em cuja sombra envolvente vários reis tentaram dormir... [...] Por que não falas comigo? Ai de mim [...] Com certeza algum Tereu te deflorou e, para que tu não pudesses denunciá-lo, cortou fora a tua língua. (Ato II, cena III, p. 63-64).¹⁶

Em *Titus*, a cineasta opta por colocar, no lugar das mãos, dois galhos secos de árvores.¹⁷ Somada à mutilação física, a dor moral e a impossibilidade de contar o que se sucedeu transformam a personagem Lavinia em uma das chaves principais para a abrupta solução dos conflitos apresentados na peça. Se a personagem, pela pena do poeta, perde o seu direito às falas, pela mesma pena ganha força e expressão dramática para a condução da história ao seu desfecho. Não bastando ter o seu corpo mutilado e em escárnio apresentado, o silêncio imposto faz encerrar à personagem a dolorosa memória latente do acontecido, o que reforça sua dor junto do público. Um silêncio plangente se sobrepõe a um antigo silêncio obediente, que nos momentos finais da peça assume ares de resignação (ou mesmo de absoluta renúncia ao próprio existir), em favor da honra, agora não mais somente sua, mas também a de todas as outras personagens que

¹⁶ Grifos em português e inglês são nossos. DEMETRIUS - So, now go tell, an if thy tongue can speak,
Who 'twas that cut thy tongue and ravish'd thee.
CHIRON - Write down thy mind, bewray thy meaning so,
And if thy stumps will let thee play the scribe.
DEMETRIUS - See how with signs and tokens she can scrawl.
CHIRON - Go home, call for sweet water, wash thy hands.
DEMETRIUS - She hath no tongue to call, nor hands to wash;
And so let's leave her to her silent walks.
CHIRON - An 'twere my cause, I should go hang myself.
DEMETRIUS - If thou hadst hands to help thee knit the cord.
[*Exeunt DEMETRIUS and CHIRON; Enter MARCUS*]
MARCUS [...] Speak, gentle niece. – What stern ungentle hands
Hath lopp'd, and hew'd, and made thy body bare
Of her two branches, – those sweet ornaments
[...] Why dost not speak to me? –
Alas, a crimson river of warm blood,
Like to a bubbling fountain stirr'd with wind,
Doth rise and fall between thy rosed lips,
Coming and going with thy honey breath.
But sure some Tereus hath deflowered thee,
And, lest thou shouldst detect him, cut thy tongue. (Ato II, cena III, p. 929-30)

¹⁷ Rodrigues (2010, p. 132) vê, aqui, uma associação com o mito de Apolo e Dafne, mas sem explorar mais o tema, que se distancia da situação de Lavinia na medida em que não há nenhum desejo erótico dos filhos de Tamora, mas luxúria e vingança. Embora reconheça que o filme de Taymor faz justiça a Shakespeare, em sua análise comparando-o com a obra do poeta bem como com outros épicos, ele conclui que ele “não está assim muito longe da tradição hollywoodesca”. (Rodrigues, 2010, p. 138)

sofreram mutilações de ordens quaisquer na defesa da probidade romana: Quinto, Márcio, Múcio, Bassiano e, sobretudo, Tito. No modelo das virgens sacrificiais da tragédia grega – de Ifigênia, com sua boca amordaçada, qual a corça, o adorno da casa (os mesmos termos usados por Ésquilo e Shakespeare), sacrificada por Agamêmnon, à Antígona, que se casa com o Hades, se sacrificando pelo irmão; de Alceste à Mégara –, Lavinia recuperará sua honra em nome do pai, e por meio das mãos dele. É na atitude de desprendimento sobre si mesma e no afeto filial de Lavinia que se edifica a nova ordem em Roma, quando, pela ação do próprio pai, ela é morta diante do imperador Saturnino e da rainha Tamora, no banquete cuidadosamente preparado por Tito (em que a real mãe degusta, sem saber, a carne dos seus próprios filhos, qual Tereu, após o repasto preparado por Procne). Não há mais por que lutar: se entregar à morte diante de todos é o único meio que resta para salvaguardar a honra ultrajada. Em seu ato de consentimento à morte pela mão do próprio pai, a personagem eleva a sua obediência ao extremo: no sacrifício de si mesma, o reestabelecimento da ordem da nação.

É oportuno observar que, em se tratando do período em que a peça foi escrita (possivelmente antes de 1590), podemos identificar, em certa medida, que através dela seja estabelecida uma correspondência com a rainha Elizabeth I – conhecida como “A Rainha Virgem”, ao assumir uma Inglaterra conturbada por contendas (sobretudo de fundo religioso), “desposou seu país” e levou o reino inglês a um período de prosperidade econômica e florescimento cultural, pedras fundamentais do que viria a ser o futuro império. O corpo “assexuado” da monarca – chefe de Estado e defensora da Fé – fora regido pela disciplina que conduziu a nação inglesa ao sucesso, e instigou a cobiça de outros Estados. Se entendermos isso como um fato, podemos ver na fábula de Shakespeare uma alusão ao delicado momento de transição política pelo qual passava a Inglaterra: Quíron e Demétrio, bárbaros godos (ou seja, estrangeiros) agindo para macular a pureza de Lavinia (ou a soberania da pátria). A crença da nação neste corpo “glorioso” fortaleceu o país diante das ameaças externas e provocou profundas mudanças, das mais diferentes ordens, dentro e fora do território. A dinastia Tudor se encerrou com Elizabeth I, e seus sucessores, Jaime I e Carlos I (da dinastia Stuart), conduziram

a Inglaterra segundo sopravam os bons ventos de prosperidade iniciados no reinado dela. Naturalmente esse tema do que poderíamos chamar de régia virtude requereria maior desenvolvimento. No entanto, nosso objetivo é apenas apontar para uma possibilidade de desdobramento na análise da construção da personagem em seu diálogo com o contexto histórico, já que ele foge ao escopo deste artigo.

Voltando à Lavinia, como vimos, ela é vítima de um ato sexual transgressivo, tendo em seu corpo o lugar “privilegiado” para um crime contra a religião, a moral e a sociedade de uma época (e de várias outras). Segundo a pesquisadora Sara F. Matthews-Grieco, o corpo “testemunha assim a eterna e relativa impotência das restrições sociais que visam conter as práticas sexuais dentro dos limites estabelecidos pelas convenções e pelas leis”.¹⁸ É preciso entender que o estupro, assim como o adultério e o incesto, na Europa do Antigo Regime, é tido como uma relação sexual ilícita, às margens do casamento. Do final da Idade Média até o início do século XVIII, era nomeadamente considerado como um crime à propriedade, já que o corpo de uma mulher, caso ela fosse virgem, pertencia a seu pai – e Tito Andrônico foi escrita e encenada por volta de 1590 –; ao marido, fosse casada; e a Cristo, fosse religiosa. Se o fato acontecesse a uma jovem em vias de casamento, seu “valor de mercado” perante a sociedade caía; ou, se fosse casada, era a honra de seu marido que se tornava alvo do ultraje (nos dois casos, a mulher como apêndice da situação). Alguns casos de estupro eram punidos com a sentença de morte, independentemente se havia ou não distinção de classes. Geralmente, os juízes trabalhavam com as famílias para que se chegasse a uma solução menos drástica para a recuperação do dano causado à vítima e de sua reputação. O casamento entre os “socialmente iguais” era uma das soluções apontadas em diversos processos judiciais, como forma de reparação da honra da vítima, mas nem sempre isso era permitido entre pessoas de classes sociais distintas. Há relatos de casos (quando o agressor é de classe social superior à da vítima) em que o réu pego em flagrante delito, na presença de testemunhas, é condenado a pagar em dinheiro pelo mal feito, para que fosse reestabelecida a

¹⁸ Confira Vigarello (2008, p. 217).

honra da vítima e de sua família, e uma compensação ao seu abalado “valor matrimonial” perante a sociedade.

Não somente consideradas inferiores aos homens (por serem do sexo “imperfeito”), as mulheres tinham sua existência atada à necessidade do sexo forte em satisfazer seus desejos: o estupro, nesta época, é produto da cultura dessa ideia. No entanto, a comprovação do crime nem sempre era (ou é) de fácil constatação, quando não eram acompanhados de sinais visíveis pelo corpo: manchas arroxeadas, doenças sexualmente transmissíveis etc. Dependendo do número de marcas ou injúrias impostas ao corpo da vítima, mais se evidenciava o ato (também a retidão moral da vítima em sua resistência e mais a culpa do agressor). No caso de Lavinia, a comprovação, até certa altura da peça, é impossível: as demais personagens da trama presumem o acontecido, mas a única que pode apontar com segurança os seus agressores e o que fizeram tem o impedimento da comunicação verbal e dos gestos. O seu corpo é o corpo mutilado da memória: o totem vivo da injúria. Nesse sentido, o bardo inglês reapresenta – citado no próprio texto (veja na citação acima quando o tio de Lavinia, ao encontrá-la, pergunta qual Tereu a havia deflorado e aleijado os ornados de seu corpo, os braços).

Na peça, Lavinia – o mais belo ornamento de Roma, lembremos – é morta pelo próprio pai, em ato de restituição de sua honra, tal qual é mostrado na cena III do quinto ato:

TITO - [...]. Senhor, meu imperador, responda-me o seguinte: foi certo da parte de Virgínio matar apressado a própria filha com sua mão direita porque ela havia sido violentada, maculada e deflorada?

SATURNINO - Sim, Andrônico, foi.

TITO - Por que razão o senhor pensa assim, ó poderoso?

SATURNINO - Para que a moça não sobrevivesse à sua vergonha, e também porque a presença dela sempre renovaria o sofrimento do pai.

TITO - Uma razão poderosa, forte e decisiva. Um modelo, um precedente e, para mim, o mais desgraçado dos desgraçados, uma vívida permissão para que eu faça o mesmo. Morre Lavinia, morre. Que morra contigo a tua vergonha e, com a tua vergonha, morra o sofrimento de teu pai. (*Mata Lavinia*). (Ato V, cena III. p. 120)¹⁹

¹⁹ TITO - My lord the emperor, resolve me this:
Was it well done of rash Virginius

Em Shakespeare, o desfecho para a situação de Lavinia encontra precedente no fato histórico – apresentado por Tito Lívio, e que se torna modelo – em uma mescla da história romana ao mito grego. O “modelo exemplar” é o caso de Virgínio, que teve sua filha Virgínia ferida em sua pureza pelo imperador de Roma Cláudio Ápio, tendo sido morta pelo próprio pai para que não vivesse desonrada – situação pior que a morte, mesmo para uma plebeia como ela.²⁰ Nesta peça de Shakespeare, muitas são as passagens que apresentam não somente mortes, como também mutilações e requintes de crueldade que preparam os delitos, trazendo à cena o grotesco como verossímil. Mais do que somente os relatos (que é um recurso costumeiro desde a tragédia grega), são apresentadas ao público as partes desmembradas dos corpos: o esquartejamento de Alarbo, filho de Tamora, e a queima de suas vísceras; a morte de Múcio, filho de Titus, pelo próprio pai; o assassinato de Bassiano; as cabeças decepadas dos filhos de Tito; as mãos e a língua – além da violação – de Lavinia; a mão que o próprio Tito – auxiliado por Aarão – decepa de si mesmo; as mortes de Demétrio e Quíron – e seu posterior cozimento – para degustação de Tamora; o assassinato de Tamora, o de Tito e o de Saturnino.²¹

Bem ao sabor das peças romanas, o bardo inglês mostra de maneira grotesca o trágico. Como torná-las verossímeis (uma vez que pelo texto ainda é possível

To slay his daughter with his own right hand,
 Because she was enforc'd, stain'd, and deflower'd?
 SATURNINUS - It was, Andronicus.
 TITUS - Your reason, mighty lord.
 SATURNINUS - Because the girl should not survive her shame,
 And by her presence still renew his sorrows.
 TITUS - A reason mighty, strong, and effectual;
 A pattern, precedent, and lively warrant
 For me, most wretched, to perform the like.
 Die, die, Lavinia, and thy shame with thee; [Kills LAVINIA]
 And with thy shame thy father's sorrow die! (Ato V, cena III. p. 945)

²⁰ Sobre a morte de Virgínia, a partir da narrativa de Tito Lívio, e sua conexão com o *patria postestas*, um dos institutos jurídicos basilares da vida romana, veja a análise cuidadosa de Antikeira (2009, p. 349 ss.), que traz, também, o episódio de Lucrecia, que se suicida após ser violada por Tarquínio, tema, aliás de uma tragédia de Shakespeare.

²¹ Sobre os locais no corpo da morte feminina, veja Lorau (1995); e sobre os locais daquela operada nos homens por uma personagem feminina, veja Coelho (2013) e Hughes (2007). Ainda no âmbito da comparação, vale notar diferença de tratamento quando um pai mata filhos ou filha (como Hércules, Agamêmnon ou Tito) e quando uma mãe mata filhos (Medeia e Procne). Sobre o tema, veja Coelho (1992).

identificar a busca por uma catarse, em favor da ordem) ainda se configura num desafio para os encenadores. Ainda que atualmente a catarse mencionada por Aristóteles não seja a tônica da discussão para a contemporaneidade, é ainda um caminho possível dentre os muitos que nos são apresentados. Se, em teatro, poucos são os registros encontrados para fins de análise das encenações (visto que, para muitos, essa não é das peças de Shakespeare a mais refinada, em uma comparação com *Hamlet*, *Romeu e Julieta* ou *Rei Lear*, por exemplo), somado ao fato de *Tito Andrônico*, que, para alguns estudiosos, não tem a autenticidade confirmada de Shakespeare, no filme *Titus*, podemos identificar algumas pistas acerca das opções adotadas para algumas cenas, em especial a do escárnio promovido por Demétrio e por Quíron sobre Lavinia, quando a filha de Tito, usando um vestido branco amarrotado, é colocada sobre um cepo num pântano de árvores secas e tem, no lugar das mãos, galhos. Além disso, o grito em que não se emite som (clara referência ao teatro oriental) potencializa a contundência da cena perante o público, quando simultaneamente ao clamor o branco vestido é manchado de túrgido vermelho que lhe cai da boca.

Na parte final do filme, Lavinia se redime em uma cena de dicção elegante e construída de modo muito sóbrio, desde sua chegada na sala de jantar onde estão todos em jantar solene (ainda que, depois, se revele o teor da carne servida). Ao ser morta pelo pai, após um terno enlace, Lavinia está com um vestido imaculadamente branco, coberta por um negro e fino véu lutuoso. A música também colabora para criar a dimensão trágica dessas ações, compondo uma tensão necessária para o caminhar da própria história, que politicamente se reestrutura sob o comando de Lucius, heroico filho sobrevivente de Titus. Após a bela morte da jovem, seguida da morte grotesca de Tamora, as mulheres saem de cena, e o papel para aquelas cujo modelo é Lavinia é reforçado e idealizado. Ah... essas Lavinias, Virgíneas... triste fim dessas moças mudas cujo destino, como mulheres, tem de ser o leito de um marido ou a lápide – *virgo (i)maculata per seculum seculorum*.

Referências

- ANTIQUERA, Moisés. Tito Lívio e a lógica dos corpos: Ou por que assassinar Lúcio Sício e sacrificar Virgínia? *Revista de História* 161 (2009) p. 339-366.
- COELHO, Maria Cecília M. N. Banhos de sangue femininos - considerações sobre um tópos. In: BORGES, M. L. A. (org.). *Filosofia feita por mulheres*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013 (no prelo).
- COELHO, Maria Cecília M. N. Medéia: o silêncio ético de Aristóteles. *Classica*, Suplemento 1, 1992, p. 63-67.
- FAWCETT, Mary Laughlin. Arms/Words/Tears: Language and the Body in *Titus Andronicus*. *English Literary History* 50.2 (1983), p. 261-277.
- GRAY, Henry David. Titus Andronicus Once More. *Modern Language Notes*, Vol. 32, No. 4 (April 1919), p. 214-220. <http://xahlee.org/p/titus/act2s4.html>
- HUGHES, Derek. *Culture and Sacrifice: Ritual Death in Literature and Opera*. Cambridge University Press. 2007.
- KENDALL, Gillian Murray. "Lend me thy hand": Metaphor and Mayhem in Titus Andronicus. *Shakespeare Quarterly* 40.3 (1989), p. 299-316.
- LORAU, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. São Paulo: Zahar, 1995.
- MATTHEWS-GRIECO, Sara F. Corpo e Sexualidade na Europa do Antigo Regime. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História do Corpo: da Renascença às Luzes*. vol. 1. Petrópolis: Vozes, 2008.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16/3 (1975), p. 6-18.
- OVID. *Metamorphoses*. Trans. David Raeburn. London: Penguin Books, 2004.
- REESE, Jack E. The Formalization of Horror in Titus Andronicus. *Shakespeare Quarterly* 21.1 (1970), p. 77-84.
- RODRIGUES, Nuno Simões. A Antiguidade no cinema: *Titus* de Julie Taymor (1999). *Boletim de Estudos Clássicos* 53 (Universidade de Coimbra) 2010, p. 127-39.
- SACKS, Peter. Where Words Prevail Not: Grief, Revenge, and Language in Kyd and Shakespeare. *English Literary History* 49.3 (1982), p. 576-601.
- SHAKESPEARE, William. The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus. In: Shakespeare, William, *Complete Works*. New York: Gramercy Books, 1975, p. 919-

946.

SHAKESPEARE, William. *Tito Andrônico*. Trad. Beatriz Viegas-Faria. Porto Alegre: LP&M, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Tito Andrônico*. Trad. José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e Luis Miguel Cintra. Teatro Nacional Dona Maria II e edições Lelo. Lisboa: 2003.

TAYMOR, Julie, Entrevista sobre Titus In: LIEBERSTEIN, Dan. *Lights! Action! Music!* Documentário. USA, 91 min. 2007.

TAYMOR, Julie, *Titus*. Itália/EUA: Fox Searchlight Pictures, 1999 (formatação em DVD).

Tito Lívio. *History of Rome*. English Translation by Rev. Canon Roberts. New York, New York. E. P. Dutton and Co. 1912. Vol. 1 e 2. In: Projeto Perseus. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 25 ago. 2008.

WILLIS, Deborah. The gnawing vulture: Revenge, Trauma Theory, and Titus Andronicus. *Shakespeare Quarterly* 53.1 (2002), p. 21-52.