
TITUS ANDRONICUS REVISITADO: AS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS DE JANE HOWELL E DE JULIE TAYMOR DA PEÇA SHAKESPEARIANA¹

Rebeca Pinheiro Queluz¹

Resumo: Este artigo analisa a adaptação de “Titus Andronicus” feita por Julie Taymor em contraponto a adaptação de Jane Howell da mesma peça. Foram estabelecidas algumas diferenças e semelhanças entre as performances e examinadas algumas interpolações e transposições nas duas adaptações. Finalmente, foram salientadas as diferentes abordagens da violência presente na peça shakespeariana nas duas adaptações fílmicas. Esta reflexão baseou-se teoricamente nas contribuições de Linda Hutcheon (1985), Edward Rocklin (1999), Jay Halio (2000), Pascale Aebischer (2002), Lucian Ghita (2004), Peter Donaldson (2005). Concluímos que cada diretora estabeleceu sua concepção em interação com sua experiência de vida, seus trabalhos anteriores, suas crenças, sua visão de mundo, sua percepção do público-alvo, sua relação com Shakespeare. Processo complexo que também incorpora na materialização cênica as múltiplas leituras de *Titus*, presentes implícita ou explicitamente, no trabalho coletivo desenvolvido na produção cinematográfica.

Palavras-chave: *Titus Andronicus*, adaptação, Jane Howell, Julie Taymor, cinema.

Abstract: This paper aims to work with Julie Taymor's adaptation of William Shakespeare's *Titus Andronicus*. For this, Jane Howell's production of *Titus Andronicus* will be used as a counterpoint. We will consider the interpolations and transpositions in the two films and we will examine some differences and similarities between them. Finally, we will stress different approaches towards the violence present in Shakespeare's play in both filmic adaptations. This reflection is based on the theoretical contributions of Linda Hutcheon (1985), Edward Rocklin (1999), Jay Halio (2000), Pascale Aebischer (2002), Lucian Ghita (2004), Peter Donaldson (2005). Each director established their conception of *Titus* in interaction with their life experience, their previous works, their beliefs, their worldview, their perception of the audience, their relationship with Shakespeare. A complex process which also embodies in the scenic materialization the multiple readings of *Titus*, implicitly or explicitly present in the collective work developed in the film production.

Keywords: *Titus Andronicus*, adaptation, Jane Howell, Julie Taymor, cinema.

1 introdução

Pensar em adaptação é pensar reescritura, diálogo intercultural, intermidial e intertextual. O processo envolve ações como: ajustar, alterar, reinterpretar, recodificar, traduzir, reconceber, recriar, apropriar, recuperar e

¹ Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestranda de Literatura e Outras Artes.

reformatar. Há uma repetição sem replicação, mas com variação, com diferença. Nas palavras de Linda Hutcheon (2011, p. 24),

Todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. [...] tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação.

A autora aponta que uma adaptação busca “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os mais variados elementos da estória: seus temas, eventos, mundos, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, etc. Podem haver diversas transformações nesse processo, desde mudanças no compasso, no enredo, no tempo (que pode ser comprimido ou expandido) e na focalização ou no ponto de estória que está sendo adaptada.

Os adaptadores são, em um primeiro momento, intérpretes, para então tornarem-se criadores. Hutcheon compara a ação de adaptar a uma arte cirúrgica em que há cortes e subtrações. Por outro lado, as adaptações garantem a permanência (sobrevivência) do que está sendo adaptado:

A adaptação, tal como a evolução, é um fenômeno transgeracional. Algumas histórias obviamente têm mais “estabilidade e penetração no meio cultural”, como Dawkins diria. As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (HUTCHEON, 2011, p. 59)

A autora destaca que o fato de uma adaptação remeter a uma obra inicial, torna-a palimpséstica. Dito de outro modo, “trabalhar com adaptações significa pensá-las como obras inerentemente *palimpsestuosas*, assombradas a todo instante pelos textos adaptados” (HUTCHEON; 2011, p.27). Ao mesmo tempo, atenta para o fato de que as adaptações são trabalhos autônomos, possuem a sua própria aura, sua própria “presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (BENJAMIN, 1968 apud HUTCHEON, 2011, p. 27).

Finalmente, interpretar uma obra de arte significa:

colocar ênfase em certos aspectos e excluir outros: é por esse motivo que, apesar de haver centenas de produções teatrais sobre uma determinada obra literária, as potencialidades do texto, que são infinitas, não se esgotam. Cada produção provê apenas um insight parcial e nenhuma produção, não importa o quão definitiva possa ser, pode realizar todas as potencialidades do texto. (MIRANDA, 2008, p. 2)

Dessa forma, sempre haverá um número infinito de possibilidades de reler e repensar uma obra de arte, em diferentes épocas e contextos históricos e sociais.

Nesse trabalho propôs-se discutir a adaptação fílmica de 1999 da peça shakespeariana, *Titus Andronicus*, por Julie Taymor. Como contraponto, foi utilizada a produção de Jane Howell de 1985 da mesma peça. À luz do livro de Jay Halio, *Understanding Shakespeare's plays in performance* e das contribuições teóricas de textos de Edward Rocklin (1999), Richard Burt (2001), Pascale Aebischer (2002), Lucian Ghita (2004) e Peter Donaldson (2005), foram comparadas as primeiras cenas nos dois filmes, primeiro devido à sua importância em termos de enredo, e também porque a abertura do filme estabelece o tom da história. Ademais, foram

estabelecidas algumas diferenças e semelhanças entre as performances e foram examinadas algumas interpolações e transposições nas duas adaptações. Por último, foram salientadas as diferentes abordagens da violência presente na peça shakespeariana e nas duas adaptações fílmicas.

2. As Cenas de Abertura de Howell e de Taymor

Jay Halio (2000) discute em *Understanding Shakespeare's plays in performance* aspectos da performance nas peças de Shakespeare, tais como: quais as implicações dos cortes, das edições, das interpolações e transposições; como a peça é concebida pelo diretor, pelos atores, pelos produtores; como os personagens são construídos; quais são os subtextos e como eles são comunicados; como os atores trabalham a linguagem de Shakespeare; como a música é trabalhada; quão coerente é a interpretação de modo geral, e assim por diante. Seu livro é útil para se pensar as decisões, as abordagens e concepções do Titus de Jane Howell e de Julie Taymor. O que segue é a apresentação da primeira cena de *Titus* de Howell e após a cena de abertura de Taymor.

A produção de 1985 de Jane Howell de *Titus Andronicus* faz parte do projeto da BBC, que filmou todas as peças de Shakespeare para a televisão. No que se refere ao elenco da peça tem-se: Trevor Peacock (Titus Andronicus), Eileen Atkins (Tamora), Edward Hardwicke (Marcus), Anna Calder-Marshall (Lavinia) e Brian Protheroe (Saturninus). O filme foi produzido por Shaun Sutton e foi lançado originalmente em 27 de abril.

A diretora escolheu abordar *Titus Andronicus* como uma performance teatral. Nesse sentido, os atores articulam suas falas como se estivessem se dirigindo a uma plateia.

A imagem que abre a cena do filme é a de um livro com as peças shakespearianas, *The Complete Works of William Shakespeare*, o que mostra ao espectador que o que ele vai ver é uma adaptação. A seguir, surge a figura de um crânio envolto em fumaça. À medida que ele desaparece, um garoto, que mais tarde reconheceremos como o jovem Lucius, aparece, e ouve-se o som de tambores. São mostrados os ritos de morte do último imperador (uma interpolação na peça de Shakespeare) e então um capitão pede para os romanos abrirem passagem, pois o Titus retornou. A cena de abertura do ato I (na qual Saturninus e Bassianus são apresentados como candidatos para a sucessão da coroa) foi inserida depois da introdução da personagem Lavínia na história.

A seguir, avistam-se os soldados carregando os corpos dos filhos de Andronicus, os espólios de guerra e os prisioneiros. Os soldados que os trazem estão usando máscaras, como se não tivessem rosto ou identidade, como se fizessem parte de uma massa homogênea. O menino participa dos ritos tal como um acólito, alguém que assiste o celebrante com pequenas tarefas. Andronicus fala de “tears of true joyⁱⁱ”, entretanto ele não aparenta estar feliz. Parece apenas estar cumprindo uma formalidade. Assim que Titus proclama, “Here, Goths, have given me leave to sheathe my swordⁱⁱⁱ”, e a levanta para oferecê-la a Roma, tropeça e alguém o segura. Essa é a deixa que Trevor Peacock utiliza para murmurar um aparte, o que não está indicado em Shakespeare como tal: “Titus, unkind and careless of thine own, why suffer’st thou thy sons, unburied yet, to hover on the dreadful shore of Styx?iv”. Do mesmo modo, ele altera a entonação para indicar quando sua fala é pública ou diz respeito ao povo e quando ela diz respeito a seus sentimentos com relação a seus filhos. Por exemplo, quando a tumba é aberta, Peacock dirige-se a todos, “There greet in silence, as the dead are

wont, and sleep in peace, slain in your country's wars^v”, enquanto que quando ele diz, “O sacred receptacle of my joys, sweet cell of virtue and nobility^{vi}”, diminui sua voz, como se estivesse pensando alto. Seu discurso é articulado e pausado, como se fosse feito para ser dito no palco. Isso ajuda o espectador a entender a singularidade da linguagem de Shakespeare.

Após essa fala, Lucius pede o sacrifício do mais orgulhoso prisioneiro dos godos e aí é introduzida a personagem de Tamora, que é muito importante para a trama. Eileen Atkins a interpreta como uma mãe desesperada que tenta argumentar com Titus contra o que ela chama de “irreligious piety^{vii}”. Sua voz é plena de lágrimas quando ela suplica pela vida de seu filho. Titus a ignora num primeiro momento, zombando de seus gritos. O tom que ele usa com ela é o de impaciência. Então, os soldados deixam o local carregando o Alarbus e ele é queimado “fora do palco”. Não são mostrados seus membros ou seu sangue, somente suas cinzas. O menino está sempre presente, observando e participando dos eventos.

Também nessa cena aparecem os ritos de morte dos filhos de Titus. Ouve-se o som das trombetas e veem-se os atores andando de forma coreografada, mantendo o mesmo ritmo, numa marcha fúnebre. O garoto acende algumas velas. Assim, a cerimônia tem início. Titus anda pela sala/pelo palco, alcança o menino e os filhos sobreviventes e começa a falar de maneira solene, “In peace and honor rest you here my sons...^{viii}”. Lavínia entra na cena e entrega a Titus suas lágrimas que estão contidas em um objeto que se parece com um tubo de ensaio. Esse momento é público e solene, no qual Lavínia tem a chance de homenagear seus irmãos. Anna Calder-Marshall a interpreta como uma filha obediente, leal e reservada, ao curvar-se, ao olhar para baixo e ao se ajoelhar diante de Andronicus.

O filme *Titus*, de Julie Taymor, foi feito por Overseas Filmgroup e Clear Blue Sky Productions e foi lançado pela Fox Searchlight Pictures. Produzido por Jody Patton e Conchita Airoidi, *Titus* conta com a atuação de Anthony Hopkins (Titus), Jessica Lange (Tamora), Colm Feore (Marcus), Laura Fraser (Lavínia), and Alan Cumming (Saturninus).

A diretora escolheu abordar *Titus Andronicus* de forma bem fílmica, ao optar por diversos cenários, ao trabalhar com uma paleta específica de cores para o figurino, ao selecionar uma trilha sonora que se destaca desde o início.

Os primeiros cinco minutos do filme são uma interpolação sonora e visual à peça de Shakespeare. Ele começa em uma cozinha dos anos 50 ou 60 que poderia estar em Sarajevo ou em Brooklyn, de acordo com Taymorix. Há um menino com uma sacola de papelão cobrindo seu rosto (com buracos para seus olhos e para sua boca) sentado na mesa da cozinha hipnotizado pela TV comendo salsicha e hambúrguer. Mais tarde ele fará o papel do neto de Titus – o jovem Lucius. Há muitos soldados de brinquedo nessa mesa – que variam de soldados romanos, tanques de guerra, helicópteros, robôs, a bonecos de Guerra nas Estrelas e figuras de ação (*G.I. Joes*) de todos os tempos. Num primeiro momento, a criança brinca inocentemente com sua comida, com seus brinquedos, então isso evolui para um tipo de violência que vemos na TV, especialmente com desenhos animados (tais como Papa-Léguas e Tom & Jerry). Num terceiro momento, ele está em cima da mesa, derramando leite e ketchup por todos os seus brinquedos, manipulando-os e agindo como um Deus, como alguém que controla vidas e destinos.

Inesperadamente, ouve-se o som de explosões e sua brincadeira se torna violência de verdade: a cozinha realmente está sendo bombardeada, há uma explosão, e então há fogo, e chamas, e, de repente, aparece uma pessoa que resgata o garoto. Esse homem segura a criança em seus braços, arranca a sacola de papel e tem-se a imagem de um menino assustado, com medo ou mesmo apavorado, que desatina a chorar. Ainda carregando o garoto, o homem desce uma escada, abre uma porta e subitamente o cenário se transforma em uma arena – o Coliseu (não o Coliseu de Roma, mas o antigo anfiteatro de Pula, na Croácia) – uma construção, como outras na peça que “hovers between historical authenticity and obvious artificex” (DONALDSON, 2005, p.461). Esse teatro da crueldade cria a ponte entre o mundo moderno em que vivemos e o mundo no qual Shakespeare escreveu, em que as pessoas que frequentavam os teatros também iam ver os espetáculos de luta de ursos.

Logo em seguida, a criança é erguida por esse homem no centro da arena e ouvem-se gritos de uma multidão invisível. O menino é solto e avista um soldado de brinquedo na areia, um legionário romano de capa, e o pega. Ele ouve alguma coisa, vira a cabeça e percebe muitos soldados muito semelhantes ao brinquedo que tem na mão, todos cobertos de barro. Esse exército, que é do Titus, começa a marchar com uma precisão mecânica. O garoto também nota a procissão funerária para os filhos do Titus, do outro lado. Há soldados tocando tambores rítmicos e outros apresentando algum tipo de coreografia. A música “Victorious Titusxi”, composta por Elliot Goldenthal, que é tocada nesta parte, tem um tom épico.

Julie Taymor misturou o antigo e o moderno em seu filme, e nesse ponto da narrativa notam-se motocicletas, carros de guerra, cavalos e carruagens que são usados pelo exército. Titus aparece em uma carruagem,

o que já diz algo sobre sua personalidade: ele está ligado a valores antigos, à tradição, a regras, à moralidade. Os soldados trazem consigo os espólios e os prisioneiros de guerra- ouro, Aaron, Tamora e seus filhos. Titus passa por uma fileira de soldados, caminha para o centro do anfiteatro e o esquadrão começa a realizar uma cerimônia de troca de armas (semelhante às que acontecem nos exércitos americanos de hoje). Os soldados retiram seus capacetes e o Titus começa seu discurso, “Hail Rome, victorious in thy mourning weedsxii”. A primeira parte da peça de Shakespeare, quando o Bassianus e o Saturninus defendem seu direito ao trono, é adiada, assim como no filme de Howell. A câmera focaliza primeiramente em Titus e, em seguida, volta sua atenção para os corpos dos filhos de Andronicus e para os soldados restantes. A criança permanece ao lado de Titus, segurando o capacete do general e em dado momento o toca. Quando Andronicus diz, “Titus unkind, and careless of thine own...xiii”, a câmera focaliza o seu rosto e Hopkins diminui a sua voz, como se estivesse conversando consigo mesmo. Ele até derrama algumas lágrimas ao falar, revelando assim sua profunda tristeza.

Em seguida, são mostradas imagens dos soldados removendo com água o barro de seus corpos. A câmera foca em partes do corpo, tais como: mãos, rostos e pernas. Nota-se que eles são seres humanos, indivíduos, ao contrário de antes, quando estavam apresentando a cerimônia. Lá os soldados pareciam um todo, uma unidade (no sentido de que não havia nada pessoal neles), robôs, como os soldados de brinquedo do menino. Observa-se também que há membros faltando, o que remete à violência das batalhas pelas quais eles passaram. Há um corte e a cena muda para o mausoléu, que foi filmado na Vila Adriana (na periferia de Roma). Titus inicia os rituais de morte ao jogar algo que parece areia nas botas dos seus falecidos filhos. As

botas são contemporâneas e fazem remissão às botas dos exércitos de hoje. Dessa forma, a diretora cria uma ligação entre a realidade desse mundo, de hoje, àquela de *Titus Andronicus*.

Lucius e os outros soldados pedem o sacrifício do melhor soldado dos godos. Titus aponta com uma faca para Alarbus, o filho primogênito de Tamora. Enquanto a rainha dos godos implora a Titus que ele poupe a vida de seu filho, nota-se que o menino está presente na cena, participando do ritual religioso. Ela altera sua voz, às vezes quase sussurrando, às vezes gritando – seu tom sempre mostra desespero. Tamora ajoelha quando diz, “Andronicus, stain not thy tomb with blood^{xiv}”. A Alarbus é dado vinho antes de o matarem e Tamora arregala os olhos ao ver a cena. Titus nem olha para Tamora antes de marcar o filho dela com um corte no peito. Ao pronunciar “O cruel, irreligious piety^{xv}”, ela enfatiza notavelmente o “irreligiosa”, como se quisesse que fossem comparados os godos (considerados bárbaros) e os romanos (considerados um povo civilizado). Além disso, ela parece querer dizer que essa religião clama por derramamento de sangue. Seus filhos, Chiron e Demetrius também estão presentes na cena e eles acariciam sua mãe, tratando-a com muito carinho e gentileza desde o começo. O garoto limpa algumas facas ou adagas – ele ainda está na cena.

Após isso, os soldados entram com o que restou de Alarbus: suas entranhas. Elas são atiradas no fogo e tem-se a reação de Tamora que esconde seu rosto no ombro do filho. O foco alterna entre o rosto de Titus e de Tamora, para depois parar na fogueira. O fogo cria uma oposição entre os dois personagens que permanecerá ao longo da história. Os ritos funerários continuam e então Titus fica só com o menino, que acende algumas velas. Ele diz, “In peace and honor rest you here my sons^{xvi}”, como se estivesse

falando para si mesmo, ou pensando em voz alta, e logo começa a andar pela sala. Ali é como se estivesse endereçando seu discurso para as almas de seus filhos. O lugar é escuro e a única luz que se vê, além da bruxuleante luz das velas, é a que vem de cima da escada.

A seguir, Lavínia vai ao encontro de Titus. Ela derrama suas *tributary tears*^{xvii} (de um frasco de perfume) pelos seus falecidos irmãos e ajoelha aos pés de Titus com *tears of joy*^{xviii}. Titus sorri para suas palavras e ela retira o seu véu para que ele lhe dê a benção. Nota-se que o Titus de Hopkins preza muito a Lavínia através de sua linguagem corporal, de sua expressão facial e do tom de sua voz. A Laura Fraser retrata uma Lavínia muito jovial, delicada e inocente, o que fará com que seu estupro mais adiante seja mais difícil de suportar.

3. Semelhanças e diferenças entre as adaptações de Howell e de Taymor

Pela descrição da primeira cena de ambas as produções de *Titus Andronicus* podem-se detectar algumas similaridades e diferenças nas escolhas das diretoras. Por exemplo, tanto Howell como Taymor decidiram iniciar suas versões de *Titus* com o jovem Lucius. O menino funciona como um mediador para o que vai acontecer na história, além de servir como uma testemunha ocular. O que chama atenção no jovem Lucius de Howell é o fato de o garoto usar “old-fashioned, steel-rimmed glasses that appear to be neither Elizabethan nor Roman, but rather anachronistically contemporary^{xix}” (GHITA, 2004, p.4).

Nesse sentido, o menino nos traz de volta para nossa realidade, fazendo-nos ponderar e refletir com certo distanciamento, de uma forma muito brechtiana, sobre o que vai acontecer. O jovem Lucius de Taymor, por

outro lado, veste roupas contemporâneas, tais como a camiseta preta, os shorts, as meias e as botas. Em determinado ponto da história ele também veste uma jaqueta escura com um lobo (símbolo de Roma) bordado nela. Nos dois filmes os meninos participam dos rituais e estão presentes em toda a história. No filme de Taymor, o garoto mata a mosca, ao invés de Marcus (ato III, cena ii). Ele também sofre uma transformação do começo da história, quando ele possuía um papel passivo, de observador para um agente da trama (quando ele personifica o jovem Lucius) até o final da narrativa, quando ele liberta o bebê de Aaron e decide mantê-lo consigo, dando à criança a oportunidade de uma vida melhor. Na versão de Howell, o garoto tenta interferir no fim, quando Lucius está para esfaquear Saturninus e ele também ajoelha com Tamora quando ela implora pela vida de Alarbus. Apesar disso, ele não consegue impedir a violência que acontece de modo contínuo nessa peça.

Ademais, nas duas produções aparecem soldados disfarçados e tem-se a impressão de que o exército não é constituído de seres humanos, mas de robôs que agem conforme são instruídos a agirem. Os soldados de Taymor estão cobertos de barro e usam capacetes e os de Howell usam máscaras sem o orifício da boca.

A relação que Lavínia tem com o Titus na primeira cena é representada de modo diferente pelas duas produções. No filme de Howell, a Lavínia fala publicamente com Titus, logo não se vê muito afeto, mas respeito e solenidade. Ela não mantém muito o contato com os olhos, olha para baixo e ajoelha aos pés do pai. A Lavínia e o Titus do filme de Taymor, ao contrário, demonstram ternura através da troca de olhares, da linguagem corporal e mesmo pelo modo como falam. Nessa produção, Lavínia também ajoelha sinalizando profundo respeito, mas ela também age como uma filha

que sentiu falta do pai, e nesse sentido a Lavínia de Howell é mais reservada.

Ainda, é possível comparar as transposições e interpolações que as diretoras fazem em seus filmes. A primeira cena serve de ilustração de uma transposição: em ambas as produções o instante em que Saturninus e Bassianus chegam é transposto para outro momento, provavelmente porque elas pensaram ser mais fácil relacionar essa cena com a hora da coroação. As duas diretoras usam imagens para acrescentar significado à peça shakespeariana e essas imagens dialogam umas com as outras.

No filme de Jane Howell há a imagem de um crânio que abre e fecha a história. Numa peça em que se tem 14 assassinatos, 9 deles no palco, 6 membros decepados, 1 estupro, 1 enterro, 1 caso de insanidade e 1 de canibalismo (uma média de 5,2 atrocidades por ato, ou uma a cada 97 linhas), o tema da morte, representado por esse crânio, é muito elucidativo. Há também uma imagem de fogo relacionada ao personagem Aaron quando ele aparece pela primeira vez na peça.

Por outro lado, Taymor se permite maior uso dessas interpolações visuais, que ela denomina *Penny Arcade Nightmares*^{xx}. Esses interlúdios surreais nos dão a possibilidade de mergulhar nas paisagens interiores das mentes dos personagens. Lucian Ghita (2004, p. 4) refere-se a essas inserções como “poetic prostheses which enable the audience to approach the film sequence with an unrestrained sense of direct participation^{xxi}”. Como um exemplo dessa intervenção, tem-se a imagem de Lavínia retratada como Marilyn Monroe ou uma bailarina de Degas, sendo atacada por tigras (Chiron e Demetrius). Isso acontece quando ela começa a escrever os nomes de seus estupradores na areia com sua boca e seus braços. Há também uma

cena em que Titus está tomando banho e a Tamora e os seus filhos se aproximam de sua casa vestidos de Vingança, Estupro e Assassinato. O grande general já está meio louco e quando ele olha a janela tem-se a imagem de uma roda gigante e os três estão usando fantasias. Outra imagem é a dos anjos tocando trombeta e a dos cordeiros sacrificados com a cabeça de Mutius. Ela acontece quando o Titus está numa encruzilhada, tentando falar com os tribunos e ninguém presta atenção em suas palavras. Ele começa então a perceber que talvez tenha cometido alguns erros. Finalmente, há uma imagem de bolas de fogo, partes de corpo desmembradas e mármore e tudo isso acontece entre Tamora e Titus. A interpolação também é sonora: ouve-se algo quebrando e alguém ofegante, com medo.

Outros acréscimos no *Titus* de Taymor são: a cena da orgia, quando Titus está lançando flechas com mensagens (aparece a decadência de Roma, através de elementos como o furo da boneca de plástico na piscina); a cena em que o menino está num estúdio cheio de partes de corpo de madeira e recebe do artesão mãos para a Lavínia; e a cena do casamento duplo, que se assemelha aos bacanais romanos, com muitas bebidas, álcool, luxúria, etc.

Pode-se perceber um diálogo entre os dois filmes, pela forma como o menino aparece nas duas histórias, mas também pelo modo como outros personagens são interpretados. Apesar de haver muitas semelhanças entre as duas produções, Taymor em nenhum momento cita o filme de Howell como fonte de inspiração. Ela negou para Paschale Aebischer (2002, p.136-147) que tenha sido influenciada de forma consciente pela versão de Jane Howell.

Por fim, a grande diferença entre o filme de Jane Howell e o de Julie Taymor é o modo como as diretoras retratam a violência da peça de

Shakespeare. De um lado, Howell escolhe abordar a peça de forma séria. Há humor em algumas cenas, especialmente na personagem de Aaron. Entretanto, não existe escárnio ou subversão como ocorre com o filme de Taymor. Não há tanto derramamento de sangue, só os assassinatos que devem ocorrer na frente do público aparecem, e o estupro de Lavínia não é representado. O filme de Taymor apresenta poucas cenas em que aparece o sangue e o público é poupado de ver o estupro de Lavínia. Todavia, Taymor vai além do humor, criando uma paródia do texto shakespeariano em diversos momentos da peça.

Em *A Theory of parody*, Linda Hutcheon investiga a paródia no século XX, especialmente na arte. Ela afirma que a paródia é uma forma de discurso inter-arte e uma das maiores formas da reflexividade moderna (HUTCHEON, 1985, p. 2). De modo algum a paródia é uma imitação fraca ou ridicularizada de um texto literário sério, definição essa oferecida pela maior parte dos dicionários-padrão. A autora assevera que a paródia é “a form of imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text^{xii}” (HUTCHEON, 1985, p.6). Em outras palavras, a paródia é repetição com distanciamento crítico em uma formulação diferente. Para Hutcheon, a paródia moderna brinca ironicamente com diversas convenções e é uma abordagem produtiva-criativa da tradição.

Nesse sentido, ao fazer a análise do filme de Julie Taymor, nota-se que ele altera entre tragédia, humor negro e humor trágico, em cenas como a que Titus pede a Aaron que lhe dê uma mão para cortar sua mão (o que já é irônico no texto de Shakespeare) e Aaron está brincando com uma tesoura de cozinha, então pega um cutelo para fazer o trabalho, e a criança está assistindo essa cena quase que teatro-do-absurdo. A mão de Titus, do

homem que comandou inúmeras batalhas, que possui grande valor, é colocada num saco ziplock, um objeto cotidiano, banal. O que se lê nas entrelinhas é que a vida tem pouco valor. Outra cena que mostra a paródia é a que o palhaço aparece com a mão de Titus e as cabeças de seus filhos em dois potes. Há uma música carnavalesca e o palhaço e sua estranha filha chegam e começam a arrumar umas cadeiras como se fossem apresentar um espetáculo. A imagem transmitida nessa cena é uma de subversão, uma desnaturalização da realidade: parece que o espectador está num show de horror ao mesmo tempo que encara a realidade dos fatos. A cena em que Lavinia revela seus estupradores também é estilizada e surreal: o modo como ela coloca o galho na boca para escrever os nomes de Chiron e Demetrius na areia como um ninja ou um samurai, muito rápido e de forma precisa. O Penny Arcade Nightmare estilizado é um reviver do estupro. A escolha de Anthony Hopkins para o papel principal é altamente significativo, visto que ele é lembrado por seu papel de Hannibal Lecter, o serial killer canibalista de “O silêncio dos inocentes” (1991), “Hannibal” (2001) e “O dragão vermelho” (2002).

Considerações Finais

O grande questionamento de Julie Taymor com relação a essa peça era “Somos diferentes [dos personagens, daquela sociedade] com toda essa modernização?”. Ela menciona que em *Titus* há questões de pais e filhos, desobediência, violência doméstica, luxúria (de Chiron e Demetrius), niilismo (jovens descontentes e desconectados, que não têm perspectiva de futuro, assim como Aaron), justiça e vingança, choque de culturas diferentes, loucura, guerras, rituais, religião, poder. Todos esses são problemas contemporâneos de nossa sociedade. Nesse sentido, todas as

referências anacrônicas chamam atenção para como Shakespeare ainda tem algo a nos dizer, sobre o nosso mundo, sobre os seres humanos e seu comportamento. Taylor fala de experiência de vida – com todas aquelas mortes, assassinatos e estupro refletimos sobre o que significa estar vivo. Jane Howell, de modo diferente, também problematiza questões existenciais. Isso é interessante: compreender que as performances concretizam-se como interpretações diferentes, representações que refletem e constituem pontos de vista distintos, a partir de um mesmo ponto de partida, a peça de Shakespeare. Nesse trabalho concluiu-se que cada diretora estabeleceu sua concepção da peça *Titus Andronicus* em interação com sua experiência de vida, seus trabalhos anteriores, suas crenças, sua visão de mundo, sua percepção do público-alvo, sua relação com Shakespeare. Processo complexo que também incorpora na materialização cênica, as múltiplas leituras de *Titus*, presentes implícita ou explicitamente, no trabalho coletivo de produtores, cenotécnicos, coreógrafos, maquiadores, figurinistas, sonoplastas, contrarregras, figurantes e atores.

Referências

AEBISCHER, P. **Women filming rape in Shakespeare's Titus Andronicus:** Jane Howell and Julie Taymor. *ÉTUDES ANGLAISES* vol 55, p. 136-47, 2002. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2002-2-page-136.htm>>. Acesso em: 02 out. 2013.

DONALDSON, P. **Game space/ tragic space: Julie Taymor's Titus.** In: HODGDON, B; WORTHEN, W. (ed). *A companion to Shakespeare and performance.* Blackwell, 2005, p. 457- 477.

GHITA, L. Reality and metaphor in Jane Howell's and Julie Taymor's Productions of Shakespeare's Titus Andronicus. CLCWeb: Comparative Literature and Culture vol 6, nº1, 2004. Disponível em: <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol6/iss1/>>. Acesso em: 02 out. 2013.

HALIO, J. **Understanding Shakespeare's plays in performance**. Houston: Scriveny Press, 2000.

HUTCHEON, L. **A Theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms**. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1985.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MIRANDA, Célia Arns de. **A Música Como Enquadramento Épico no Otelo do Folias D'Arte**. In: Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências, XI, 2008, São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo: USP. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/CELIA_MIRANDA.pdf>. Acesso em: 02 out. 2013.

ROCKLIN, E. **Performance is more than an 'approach' to Shakespeare**. In: RIGGIO, M.C. (ed). Teaching Shakespeare through performance. New York: Modern Language Association of America, 1999.

SHAKESPEARE, W. **Titus Andronicus**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

SHAKESPEARE, W. **The Riverside Shakespeare**. Ed. G. Blakemore Evans. Boston: Houghton, 1997.

TITUS. Direção: Julie Taymor. Produção de Conchita Airoidi e Jody Allen. EUA: Twentieth Century Fox, 1999. DVD (162 min.), widescreen, color., legendado.

TITUS ANDRONICUS. Direção: Jane Howell. Produção de Shaun Sutton. UK: BBC Home Entertainment, 1985. DVD (168min.), widescreen, color., legendado.

ⁱ Uma primeira versão desse trabalho foi apresentada no XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) em Campina Grande – PB.

ⁱⁱ As traduções aqui utilizadas são de Barbara Heliadora ao passo que as traduções (livres) dos textos teóricos são de nossa autoria. Tradução: lágrimas em pranto alegre. (SHAKESPEARE, 2003, p.19).

ⁱⁱⁱ Posso afinal guardar a minha espada. (Idem)

^{iv} Titus ingrato, esquecido de teus filhos, por que deixas os que não enterraste pairar nas margens do Styx? (Idem)

^v Saúdem-se em silêncio, como devem, e que durmam em paz, mortos de guerra. (Idem)

^{vi} Receptáculo de minha alegria, morada da nobreza e da virtude. (Idem)

^{vii} Piedade irreligiosa. (SHAKESPEARE, 2003, p.21)

^{viii} Com honra e paz aqui durmam meus filhos... (Ibid, p.22)

^{ix} O DVD duplo de *Titus* da Julie Taymor apresenta uma entrevista da diretora na Universidade da Columbia, onde ela conversou com um grupo de estudantes de cinema no dia 25 de fevereiro de 2000. Além disso, pode-se optar por assistir ao filme com os comentários da diretora, além dos materiais extra do segundo DVD. Essas foram as fontes utilizadas para esse trabalho no que diz respeito à opinião de Julie Taymor.

^x Tradução nossa: Paira entre uma autenticidade histórica e um tipo de artifício óbvio.

^{xi} Tradução nossa: Titus Vitorioso.

^{xii} Ave, Roma, vitoriosa em seu luto. (SHAKESPEARE, 2003, p.18)

-
- xiii Titus ingrato, esquecido de teus filhos... (Ibid, p.19)
- xiv Não manches teu mausoléu com sangue. (Ibid, p.20)
- xv Cruel piedade irreligiosa. (SHAKESPEARE, 2003, p.21)
- xvi Com honra e paz aqui durmam meus filhos... (Ibid, p.22)
- xvii Lágrimas tributárias. (Ibid, p.22)
- xviii Em pranto alegre. (Ibid, p.22)
- xix Tradução nossa: Óculos antiquados, de aro de aço, que não parecem ser nem romanos nem elisabetanos, mas anacronicamente contemporâneos.
- xx Tradução nossa: Pesadelos Penny Arcade.
- xxi Tradução nossa: Próteses poéticas que permitem que o público se aproxime da sequência do filme com uma sensação desenfreada de participação direta.
- xxii Tradução nossa: Uma forma de imitação caracterizada pela inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado.