

Shakespeare e o intertexto da violência feminina

Cristiane Busato Smith (Doutora)
Curso de Letras – Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

A intertextualidade sempre esteve presente no ato da enunciação, seja de forma consciente ou inconsciente. Ademais, como nos demonstra Michel Montaigne na epígrafe, em pleno Renascimento já se refletia sobre a intertextualidade como um exercício comum. Portanto, a intertextualidade não deve ser considerada uma prática nova, ainda que ela seja frequentemente associada ao pósmodernismo (Allen, 2000). O exemplo de intertextualidade que este artigo enfoca vem de longa data e ainda assim é surpreendentemente contemporâneo: trata-se da personagem Lavinia da primeira tragédia de William Shakespeare, *Titus Andronicus* (1594).

Palavras-chave: intertextualidade; Shakespeare; *Titus Andronicus*.

Abstract

This article addresses intertextuality from a historical perspective rather than as a new practice, frequently associated with postmodernism (Allen, 2000). For Intertextuality has always been present in the act of enunciation, be it in a conscious or unconscious way. As Michel Montaigne demonstrates in the epigraph, theorizing about intertextuality in Renaissance was not uncommon either. The example analyzed here dates back more than four hundred years, and yet it is surprisingly contemporary: It is centered on Lavinia, the tragic hero's daughter in William Shakespeare's first tragedy, *Titus Andronicus* (1594).

Key Words: intertextuality; Shakespeare; *Titus Andronicus*.

*Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à
interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre
sujet: nous ne faisons que nous entre-glosser. (Michel Montaigne,
1580).*

*Mapa da dor, que fala por sinais,
Mesmo que o coração lhe bata louco
Não poderá dar golpes pra acalmá-lo.
(Titus Andronicus)*

Quando se fala sobre intertextualidade, é comum pensar que seja um fenômeno relativamente novo, relativo ao pósmodernismo (Allen, 2000). Afinal, o termo intertextualidade, cunhado pela teórica húngaro-francesa Julia Kristeva em 1966, entrou logo no uso acadêmico e promoveu um debate que até hoje gera muitos frutos na área da literatura. Ao evocar exemplos ligados à literatura, arte e música em ensaios como “The bounded text” (1980) e “Word, dialogue, Novel” (1986), Kristeva sugere que todos os textos evocam e retrabalham outros textos em um rico mosaico que está perenemente em evolução. O impulso da intertextualidade cujo resultado leva à bricolagem narrativa e arquitetural é visto por muitos como um dos princípios centrais do pósmodernismo (Allen, 2000).

No entanto, a intertextualidade sempre ocupou parte importante dos nossos discursos, sejam estes

literários ou não e sobre isso já nos ensinou o escritor renascentista Michel Montaigne (1533–1592), com a célebre frase: *Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre sujet: nous ne faisons que nous entre-glosser*. [Há mais comoção em interpretar as interpretações, e mais livros sobre livros que sobre outro tema: nós não fazemos outra coisa a não ser glosarmos uns aos outros]. (Essais Livre III, nossa tradução).

Poucos exemplos de intertextualidade – e aqui se inclui mesmo textos contemporâneos – chegam a ter o alcance dramático da primeira tragédia escrita por Shakespeare, *Titus Andronicus*. O presente artigo pretende verificar o uso criterioso da intertextualidade que Shakespeare lançou mão para revelar a tragédia íntima da bela Lavínia, a filha do protagonista Titus Andronicus. Uma das perguntas que nortearão o percurso deste estudo se refere aos efeitos dramáticos e ideológicos que se encontram imbricados na complexa (inter)textualidade ligada à Lavínia. Antes de adentrar a análise propriamente dita, cabem algumas palavras sobre o texto em questão.

A primeira tragédia de Shakespeare, *Titus Andronicus* (1594), é também a sua tragédia mais sanguinolenta e tem uma história de recepção assaz curiosa. Foi imensamente popular na época de Shakespeare, auxiliando a estabelecer a reputação do jovem dramaturgo, mas,

por outro lado, já recebeu críticas aguerridas de alguns estudiosos. O principal argumento é o de que *Titus Andronicus* é uma tragédia imatura por sofrer de vários anacronismos e falhas estruturais. No entanto, *Titus* já nos mostra a virtuosidade de Shakespeare no que tange a três aspectos: a potencialidade da linguagem poética, e a profundidade dos dilemas morais com os quais o herói trágico se debate. O terceiro aspecto é a sofisticada intertextualidade trazida à tona pela tragédia da filha de Titus, Lavínia.

Titus Andronicus é uma tragédia sobre o grande e destemido guerreiro romano, Titus Andronicus e a sua trajetória de dor e auto-conhecimento. Não há dúvida que a tragédia mais pungente, isto é, aquela que incita mais terror e compaixão – o que Aristóteles denomina de catarse – é a tragédia de sangue, nos dois sentidos comumente associados à palavra, ou seja, o derramamento de sangue que caracteriza a violência física, e também, sangue no sentido da família, uma vez que atinge inexoravelmente todos os seus membros. Talvez seja este um dos motivos que fez com que *Titus* fosse a tragédia mais popular durante a vida de Shakespeare. Outro motivo que podemos atribuir ao sucesso da peça é a espetacularização da violência que existia na época de Shakespeare, tendo em vista que havia todo um aspecto de diversão ligado à violência que se encontrava fora da jurisdição de Londres, na

região chamada “Liberties”¹. Era lá que se assistia as rinhãs de galo e os sangrentos espetáculos chamados *bear-baiting*² e *bull-baiting*, onde ursos/touros devoravam cachorros. Além desses espetáculos, as execuções públicas, os enforcamentos de criminosos, a descrição das torturas, tudo isso fazia parte da tessitura da vida e do imaginário do londrino.

A trajetória narrativa de Titus é a de um guerreiro orgulhoso que, ao retornar para Roma depois de décadas no campo de batalha, a serviço do Império, comete decisões impensadas e grandes erros. Um de seus erros trágicos foi o de colocar Roma acima de tudo e de acreditar que ele seria retribuído pela morte de seus vinte e um filhos em campo de batalha. Em um gesto extremo de fidelidade ao Imperador Saturninus, Titus mata seu filho caçula, Mutius, para depois aprender, às mais duras penas, que Roma nenhuma, nenhum exército, tampouco a própria honra valem para nada quando ele percebe que devido a seus erros seus filhos são assassinados e sua única e amada filha, a bela Lavínia, é condenada ao silêncio perpétuo. No entanto,

é ao meio de todas estas perdas inomináveis, que Titus descobre-se um homem que chega a verter lágrimas de tal forma a não tê-las mais, que se arrepende, clama aos céus por uma ajuda que nunca chega e por isso mesmo enlouquece; aprende que a honra a todo custo fez com que tomasse decisões erradas e estas só trouxeram dor, luto e sofrimento a ele e aos seus. Titus, renunciando Rei Lear, ensina que mesmo os grandes podem cair; que mesmo aqueles que cometem os piores erros podem se redimir, e que, na medida em que enlouquecem de tanta dor, se tornam menos reis, menos guerreiros, menos invencíveis e, por conseguinte, mais humanos. Porém, a violência de *Titus Andronicus* é inclemente, pois só gera mais violência e a cruel lei da vingança *quid pro quo* (olho por olho, dente por dente), apenas traz mais sede de vingança como uma espécie de mimese da violência, como argumenta René Girard³ em *A violência e o sagrado* (1990).

No entanto, muito embora o título original, *The Most Lamentable Tragedy of Titus Andronicus*, aponte diretamente ao protagonista, este artigo se deterá

1 Com o nome sugestivo, “The Liberties” se situavam além das fronteiras da cidade - as muralhas romanas e o rio Tâmisa. Na complicada jurisdição da época, eram áreas que escapavam às autoridades de Londres e, portanto eram onde os teatros se situavam também.

2 Os chamados “bear” e “bull baiting” eram espetáculos que atraíam multidões. Havia um conhecido urso em Londres que inclusive tinha sido proposadamente cegado para tornar o espetáculo mais interessante; alguns animais eram drogados, pelas mesmas razões. Se para nós isso hoje constitui um ato de crueldade contra os animais, é preciso lembrar que à época, raras foram as manifestações em favor dos animais.

3 Para Girard, a mimese se refere à propensão que os seres humanos têm para imitar outras pessoas tanto consciente como inconscientemente. De acordo com esta teoria, a mimese leva inexoravelmente à rivalidade e esta mais cedo ou mais tarde leva à violência. Girard argumenta que os conflitos que repetidamente resultam da mimese nos ameaçam a todos. A violência crescente faz com que nos tornemos mais e mais como os outros, ou seja, cada vez mais violentos. Para maior aprofundamento sobre o conceito de mimese, ver *A violência e o sagrado*.

na lamentável tragédia de Lavínia, sua filha. Lavínia era uma moça bela e disputada pela sua castidade e beleza. Quando ela recusa o pedido de casamento de Saturninus (imperador) por já estar noiva de seu amado Bassianus (irmão de Saturninus), Lavínia promove uma espécie de desintegração em Roma que irá provocar a vingança de Saturninus e a ira de Tamora, ex-rainha dos Godos, que seria a futura esposa de Saturninus e, conseqüentemente, a Imperatriz de Roma. A vingança de Tamora e Saturninus irá culminar com o horrível estupro da recém casada Lavínia: Tamora, sedenta de vingança contra Titus por ter cruelmente matado seu filho primogênito Alarbus, incita Chiron e Demetrius, seus outros filhos, a matar Bassianus e a violentar Lavínia. A dor de Lavínia é tanta que ela suplica que lhe matem: “Poupem-me da fatal luxúria deles/ E enterrem-me na mais sórdida vala, onde ninguém verá jamais meu corpo./ Faça isso, assassina caridosa” (II. iii). Caridade, no entanto, é um atributo que Tamora desconhece e, tomada pela perversão, ela esbraveja ironicamente: “Roubando meus meninos de seus prêmios: / Não, que eles em você se satisfaçam” (II. iii). E assim acontece que Lavínia é duplamente estuprada em cima do corpo inerte do marido, cujo “tronco morto será nosso leito”, como diz Chiron. Cabe ressaltar que a ironia da tragédia de Lavínia é que foi Titus, seu próprio pai, quem deflagra todo seu sofrimento, pois, ao sacrificar

Alarbus (o filho de Tamora), num ritual de purificação para os corpos de seus 21 filhos mortos em batalha, Titus acaba por selar o triste destino de sua filha.

A partir desta cena, Lavínia será o foco da atenção do palco, trazendo a imagem mais chocante e memorável de todas as formas de violência que permeiam a peça. Ao situar a ênfase dramática em seu corpo mutilado no lugar dos corpos de seus irmãos, Shakespeare aparentemente chama atenção para o papel da mulher na política sexual romana. O valor simbólico de Lavínia é destruído para a comunidade. Destituída de sua castidade, e tendo seus braços e língua decepados, Lavínia é condenada a dor e ao silêncio. Não mais uma filha virginal, tampouco uma esposa / viúva casta, Lavínia perde o seu valor primordial numa sociedade essencialmente patriarcal. De um ponto de vista simbólico, portanto, Lavínia “pura” é importante para a sociedade romana como um emblema de “castidade sacralizada.” Lavínia é o signo do poder de seu pai ou de seu marido. Não sendo mais imaculada na sua castidade, Lavínia desestabiliza o poder masculino e cria um terreno de instabilidade do poder que só pode ser resolvido mediante sua morte.

Para uma melhor compreensão do valor da castidade de Lavínia e da mulher na sociedade da época, é importante perceber a influência da cultura romana sobre a cultura inglesa. Como afirma Coppelia Kahn

em *Roman Shakespeare* (1997), Roma era o modelo de civilização lido em latim na gramática de Lily em todas as escolas da época na Inglaterra. De forma que os alunos das chamadas *Grammar Schools* não somente aprendiam latim, mas também conheciam bem os textos de escritores clássicos romanos como Sêneca, Ovídio, Lívio, e outros. Shakespeare, em suas tragédias romanas, trabalha com modelos romanos de sexualidade feminina e masculina. A imagem ideal da mulher romana era, via de regra, casta, pura e totalmente submissa ao seu pai ou ao seu marido.⁴ A imagem romana da mulher casta permanece ao longo dos séculos e permeia a Idade Média e o Renascimento tendo a sua maior representatividade na Mariologia, o culto à Virgem. Maria figura amplamente na arte pictórica apontando aos atributos principais da mulher idealizada: pura, virtuosa e maternal.⁵

Destituída de sua castidade, de sua voz e, portanto, de sua história, Lavínia se torna um corpo mutilado. O

corpo de Lavínia é, como o próprio Titus descreve, “o mapa da dor” (“thou map of woe”) e, sem recursos para expressar a sua dor, Lavínia torna-se uma espécie de significante principalmente para Titus que tenta decifrar seus sinais:

TITUS: *Marcus, ouça o que ela diz;
Eu compreendo os sinais da mártir:
Ela diz que só bebe as suas lágrimas,
Fermentadas na dor, coadas nas faces.
Leio o que pensa; a queixa sem palavras;
Vou decorar tão bem seus vários gestos
Quanto o eremita sua prece sagrada.
Não há de suspirar, erguer seus tocos,
Piscar, fazer sinal, ajoelhar-se,
Sem que eu faça de tudo um alfabeto,
E praticando aprenda o seu sentido.
(III.ii)*

Desta maneira, é Titus que expressa a dor de Lavínia, dramatizando a ausência do sujeito feminino

4 O culto às virgens vestais ilustra bem esta construção do feminino. As virgens vestais, sob a autoridade da Grande Virgem Vestal, tinham por função manter o fogo da lareira pública no Santuário de Vesta no Fórum Romano permanentemente aceso. Seleccionadas antes da idade da puberdade, as Vestais serviam durante trinta anos, faziam um voto sagrado de abstinência sexual total. A punição para aquela que não cumprisse o voto era de ser enterrada viva. Além de manter o fogo sagrado aceso e enaltecer a imagem de mulher como pura e virginal, as vestais preparavam a farinha ritual, a mola salsa, que era espalhada por cima das vítimas sacrificiais. É deste rito do sacrifício, muitas vezes sangrentos, que provém o termo “imolar” (in-mola-re), literalmente “polvilhar de mola”. As vestais usavam permanentemente o traje da noiva e por escapar da tutela de um pai ou de um marido, gozavam de certos privilégios como dispor livremente dos seus bens e fazer testamentos. Para um melhor entendimento sobre as virgens vestais, ver (Duby; Perrot, 1990).

5 A Rainha Elisabete se beneficia da popularidade da figura da virgem para promover sua imagem como rainha beata, como comprovam vários de seus portraits.

no sistema patriarcal. No entanto, por mais que Titus tente decorar os sinais de Lavínia e aprender seu alfabeto da dor, nem ele, nem Marcus, tio de Lavínia, nem Lucius, irmão de Lavínia, parecem capazes de interpretar seu corpo mutilado. Além do estupro e das mãos decepadas, sua boca verte o sangue de sua língua, também decepada. A imagem da boca vertendo em sangue visualmente simboliza o estupro. Ou seja, Titus, Marcus e Lucius não conseguem associar o corpo mutilado ao estupro. E assim chega-se à *primeira intertextualidade* ligada à personagem: a verdade que Lavínia, desesperada em sua dor acaba por revelar, somente pode ser simbolizada por meio de outro texto, ou seja, pela associação de seu próprio texto com o texto *Metamorfoses* de Ovídio.

TITUS: *Vamos Lavínia! Marcus o que é isso?
Ela deseja ver um desses livros.
E qual deles, filha? Abra-os menino.
(...)
Lucius, que livro é esse que ela empurra?*
JOVEM LUCIUS: *Metamorfoses de Ovídio, meu avô.
TITUS: Mas vejam com que pressa vira as páginas!
Ajudem-na; o que busca? Quer que eu leia?
Essa é a de Filomela a triste história;
A quem Tereus trainu e violou;
Temo que sua dor nasça de um rapto.
(...)
Lavínia, você foi surpreendida,*

*Qual Filomela cruelmente violada,
Forçada na floresta imensa e negra?
(IV. i)*

Lavínia, apontando precariamente para as páginas que levam à história de Filomela, chama atenção para outra personagem vítima do estupro cometido por Tereus, esposo de sua irmã Procne, que, tal qual Lavínia, tem sua língua decepada para que o crime não fosse revelado. No entanto, Procne, com suas mãos, borda a sua história numa tapeçaria que envia a sua irmã.

Mesmo após este gesto desesperado de Lavínia, Titus e Marcus não ousam pronunciar a palavra “estupro”, referindo-se ao crime como “violação”, “rapto”, “traição” ou “coisa”. Por fim, Marcus pede que Lavínia escreva na areia a “verdade e os traidores” por meio de um bastão inserido em sua boca guiado pelos tocos de seus braços. Visualmente, esta cena é realmente impactante: a dor física e moral desta imagem se desdobra na imagem do estupro. Lavínia, com o bastão em sua boa ensanguentada, escreve na areia: *Stuprum*, Chirom, Demetrius. Crime e criminosos finalmente revelados – agora, sem nenhuma margem para erro interpretativo.

É neste momento que Titus fala: “*Magni dominator poli, / Tam lentus audis scelera? Tam lentus vides?*” (“Senhor dos céus, é tão lento para ouvir e ver tais crimes?”)

(IV.i.). É de fato bem irônico Shakespeare colocar na boca de Titus as palavras que poderiam muito justamente ter saído de Lavinia. Afinal, é ela que sofre com a tortura do silêncio e com a lentidão em fazer seu pai, tio e irmão ouvir e ver tais crimes. Lavinia sofre não somente por se saber condenada naquela sociedade, mas também por ter como única maneira de expressar sua dor, o seu sangue e as suas lágrimas – símbolos essencialmente ligados ao feminino que não são satisfatoriamente apreendidos no universo masculino.

Ao fim e ao cabo, Lavinia torna-se um texto sobre outros textos, um mapa intertextual que incorpora não somente “O Estupro de Filomela” de *Metamorfoses*, mas também outros textos clássicos sobre o estupro que são trazidos à tona por Marcus e Titus. *Segunda intertextualidade*, “O rapto de Lucrecia” é narrado por Lívio na obra *A História de Roma* e por Ovídio em *Fasti*⁶. Narra a história da virtuosa Lucrecia que, após ter sido estuprada, se suicida para não ferir a honra do esposo, Junius Brutus. Brutus exhibe o corpo violado de Lucrecia numa procissão que comove a população romana e assim acaba ganhando o apoio dos romanos para destronar Tarquínus. A narrativa de Lucrecia é um dos mitos fundadores da República Romana e

ilustra a importância simbólica do corpo feminino purificado que traz a harmonia e prosperidade de volta à Roma. Lucrecia é outra vítima sacrificial com grande potencial, uma vez que seu estupro simboliza o caos de Roma, ao passo que seu suicídio é purificador e funda a República.⁷

Em *Titus Andronicus*, a intertextualidade de Lavinia com Lucrecia é logo percebida por Marcus quando este pede para que todos se ajoelhem para jurar vingança:

*Ajoelhe-se comigo, e com Lavinia;
E juremos, qual o ferido esposo
E pai da casta dama desonrada,
Junius Brutus jurou por sua Lucrecia,
Fazer tombar, com planos bem pensados,
Mortal vingança sobre os godos vis
E derramar seu sangue ou morrer.
(IV.i. p. 88-9, nossa ênfase)*

Assim, Titus sedento de vingança não somente por seus filhos decapitados, mas, principalmente, sentindo-se destituído da honra ao ver sua filha estuprada, arquiteta tal qual Brutus, o marido de Lucrecia, um plano “bem pensado” para levar a cabo sua vingança. Ao mesmo tempo, Tamora, temendo o ataque iminente dos godos agora liderados por Lúcius,

6 Apropriado também por Shakespeare no poema narrativo “O Rapto de Lucrecia”.

7 A Lucrecia de Shakespeare é purificada ainda mais, pois, após esfaquear-se ela, tal qual Ofélia, morre em um rio que “washes herself clean”, ou seja, limpa seu corpo do sangue impuro.

filho de Titus, e prestes a invadir Roma para destronar Saturninus, também maquina seu plano. Apostando na total demência de Titus, Tamora, Chiron e Demetrius vão mascarados à casa de Titus imaginando que ele não os reconheceria. O plano de Tamora é de persuadir Titus a chamar Lucius para jantar, enquanto ela buscaria a Imperatriz (ela própria) e seus dois filhos para que Titus os tivesse “de joelhos à [sua] mercê” (V.ii). Titus, no entanto, os reconhece e finge cair na armadilha de Tamora, mas pede que ela deixe seus acompanhantes (Demetrius e Chiron) para que eles ajudem na vingança. Tamora, satisfeita com o resultado de sua encenação, e certa de que no jantar, ela, Saturninus e seus filhos dariam cabo de Lucius, aceita que eles permaneçam com Titus até o jantar. Titus, sem hesitar, começa a sua vingança, amarra e amordaça os dois, lhes corta o pescoço e pede que Lavínia, junte “com os tocos” o sangue deles numa bacia⁸. A seguir Titus mói os ossos numa farinha e mistura ao sangue fazendo uma torta dos dois para servir a Tamora e ao imperador Saturninus. No jantar, Titus entra vestido de cozinheiro juntamente com Lavínia, que porta um véu sobre o rosto. Após servir as tortas aos convidados, Titus se refere a mais um texto clássico, a **terceira intertextualidade** de Lavínia: Virgínia, outra personagem feminina que foi vítima de estupro (Livy, *Ab urbe condita libri*):

TITUS: *Senhor Imperador, resolva isto:
Agiu por bem o estourado Virginius
Matando a filha com a própria direita,
Por vê-la maculada, deflorada?*
SATURNINUS: *Agiu, Andronicus.*
TITUS: *Sua razão, altíssimo?*
SATURNINUS: *Pra não sobreviver ela à vergonha,
E repisar a dor com sua presença.*
TITUS: *É uma razão poderosa e eficaz;
Modelo, precedente e garantia
Pra que eu, desgraçado, faça o mesmo.
Morra, Lavínia, e junto a sua vergonha;
E com a vergonha morra a dor do pai. (V. iii)*

Titus recorre a outro texto que narra a história de um pai (Virginius) que mata a sua filha (Virgínia), por vê-la deflorada a fim de obter a legitimidade do Imperador Saturninus para agir da mesma forma. Assim, Titus apunhala Lavínia, para recuperar sua honra. Saturninus, a seguir, mata Titus e Lucius mata Saturninus. Ao todo, por fim presenciamos 10 assassinatos no palco. Se incluirmos os corpos dos 21 filhos de Titus mortos na batalha e o corpo sacrificado do primogênito de Tamora – temos, ao todo, 31 mortos. Fora as mutilações, um estupro e até cena de canibalismo. Um universo de violência sem fim.

Pois bem, mesmo com tantas vítimas, é apenas Lavínia que funcionará como vítima sacrificial no

⁸ Esta imagem lembra o papel das virgens vestais em sacrifícios (ver Duby; Perrot, 1990).

sentido usado por René Girard (1999). Seu papel seria o de uma espécie de bode expiatório, pois ao ser imolada e sacrificada ela traz redenção à Roma. Graças à sua morte, a virtude dos Andronici é recuperada e o primogênito de Titus, Lúcius é aclamado pelos tribunos e pelo povo romano como o novo imperador e com este novo início há a esperança e a promessa de harmonia. Como diz Titus ao matar a filha: “Morra, Lavínia, e junto sua vergonha; / E com a vergonha morra a dor do pai.” (V. iii, p. 132). Ao tirar a vida de Lavínia com sua “mão direita”, Titus exerce seu *pater poder*, e também mata a dor do pai e principalmente a vergonha que contamina a ele, a sua família e Roma. A ligação de Lavínia com Roma, aliás, já é feita no primeiro ato quando Saturninus e Bassianus competem pelo Império e logo depois por Lavínia, implicitamente igualando-a a Roma. No Ato II, quando os príncipes godos Chiron e Demétrius a estupram, eles estão simbolicamente atacando Roma. Lavínia torna-se uma Roma violada. Apenas sua morte pode purificar Roma.

O papel da mulher como vítima sacrificial não é nenhuma invenção shakesperiana, figurando amplamente na literatura clássica, como pudemos ver com Filomela, Lucrecia e Virginia⁹ e é certamente um recurso dramático poderoso que Shakespeare utilizará em outras peças.¹⁰

Roma é mais que uma “floresta de tigres” (II.i.), Roma é mais um texto onde espadas e facas são usadas no lugar de canetas, onde sangue e lágrimas substituem a tinta da caneta, e corpos mortos e mutilados são o papel. Corpos, cabeças, braços, compõem uma frenética estética da dor. *Titus Andronicus* é uma peça que segue o padrão da tragédia de vingança – um universo onde os homens fazem suas próprias leis e onde os deuses são invocados, mas não escutam, onde os amigos tornam-se inimigos e inimigos amigos. Mas, sobretudo, Roma é um lugar essencialmente patriarcal que nega à mulher a possibilidade de voz.

A tragédia de Titus é contada pelos seus atos corajosos, por suas palavras poéticas frente à dor e mostra a trajetória de um homem que recupera a sua honra. A tragédia de Lavínia é contada por outras vozes, por outros textos. É contada por textos de escritores clássicos que exultam os grandes feitos dos heróis e enaltecem o martírio feminino. A tragédia de Lavínia, contada por outros, acaba sendo uma tragédia “outra”, encontrada nas brechas do discurso de Shakespeare, no silêncio agonizante de Lavínia. No entanto, o silêncio é também outro texto e um texto que, a meu ver, Shakespeare pede que leiamos com atenção. Ao calar Lavínia e remeter o seu texto

⁹ A lenda de Virginia é contada por Lívio e apropriada por Chaucer em *The Canterbury Tales*.

¹⁰ Outros exemplos são Desdêmona em *Otelo*, Ofélia em *Hamlet*, Julieta em *Romeu e Julieta*, e, naturalmente, Lucrecia no poema “O Rapto de Lucrecia”. Cada uma funcionará de formas diferentes como vítima sacrificial.

a outros textos, Shakespeare nos leva a refletir sobre a tradição da violência feminina e nos faz questionar como, a despeito do passar dos séculos, esta violência marca a história mulher infelizmente até os dias de

hoje. A intertextualidade, tal qual Shakespeare concebe para Lavinia, transcende a prática estética e passa a ser um exercício político de reflexão sobre a história da violência feminina.

Ilustrações das intertextualidades de Lavinia



Figura 1 - **Filomela** (ilustração de Metamorfoses de Ovídio). Filomela é violada pelo cunhado, que lhe corta a língua para que ela não possa narrar o acontecido. Ela borda sua história.



Figura 2 - **Lucrécia** (Pintura: Tarquin and Lucretia de Tiziano). Lucrécia é violada por Tarquino e se mata para não trazer desonra a seu esposo.



Figura 3 - **Virgínia** (Pintura: The murder of Verginia (Romanino). Virgínia é deflorada por Appius e depois morta por seu pai, Virginius, para que ele não viva com a mácula da desonra.



Figura 4 - **Lavínia** (imagem do filme Titus Andronicus, dir. Julie Taymor). Após assistir desesperada ao assassinato do seu recém-marido, Lavínia é estuprada por Chiron e Demetrius que, depois, lhe decepam as mãos e a língua para que ela não possa narrar o crime. No ato final, Lavínia é assassinada pelo pai, Titus Andronicus, para que a vergonha dos Andronici morra junto com ela (V.iii.)

Referências

- ALLEN, G. *Intertextuality*, London: Routledge, 2000
- DUBY, G.; PERROT, M. *História das mulheres. A antiguidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- FOAKES, R. A. *Shakespeare and violence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1990.
- KAHN, C. *Roman Shakespeare. Warriors, wounds and women*. London: Routledge, 1997.
- KRISTEVA, J. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. Oxford: Blackwell, 1980.
- _____. *O feminino e o sagrado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- MONTAIGNE, M. de. *Les Essais*. Paris : Gallimard, 1962.
- PRITCHARD, R. E. *Shakespeare's England. Life in Elizabethan and Jacobean Times*. Phoenix Mill, 2000.
- SHAKESPEARE, W. *Titus Andronicus*. The Arden Shakespeare. London: The Arden Shakespeare, 2002.
- SHAKESPEARE, W. *Titus Andronicus*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.