



P E N G U I N



C L Á S S I C O S

**WILLIAM SHAKESPEARE**

---

TITO ANDRÓNICO



WILLIAM SHAKESPEARE, dramaturgo, poeta e ator inglês, nasceu, crê-se, a 23 de abril de 1564 em Stratford-upon-Avon, numa família de comerciantes bem-sucedidos. Apesar de poucos registos terem chegado até nós sobre esta época, terão constado da sua educação a aprendizagem do latim e a leitura extensiva dos autores clássicos. Aos 18 anos, casou com Anne Hathaway, com quem teve três filhos: Susanna e os gémeos Hamnet e Judith. Em 1594, junta-se à companhia de teatro The Lord Chamberlain's Men, mais tarde renomeada como The King's Men, em Londres, com que trabalharia até ao fim da sua carreira. Entre 1585 e 1613, a produção dramática de Shakespeare é inigualável: *Ricardo III* e *Henrique IV* são as suas primeiras produções teatrais, seguidas de *Tito Andrónico*, *Comédia de Enganos* e *Dois Senhores de Verona*. Mais tarde, seguir-se-ão *Sonho de Uma Noite de Verão*, *O Mercador de Veneza*, *Como Quiserem*, *Muito Barulho por Nada*. Com *Romeu e Julieta* e *Júlio César*, Shakespeare abre o caminho para aquelas que viriam a ser as suas obras-primas, maioritariamente escritas nos primeiros anos do século XVII: *Hamlet*, *Otelo*, *O Rei Lear*, *Macbeth*, *António e Cleópatra*, *Coriolano*. No final da sua carreira, conclui *Cimbelino*, *O Conto de Inverno* e *A Tempestade*. Apesar de a maioria das suas peças ter sido publicada com considerável êxito enquanto viveu, só mais tarde se compreendeu a verdadeira dimensão do seu génio e o carácter inovador do seu trabalho. A extensão da sua influência ultrapassa as fronteiras do tempo, do espaço e da língua inglesa, verificando-se em escritores de todo o mundo, do século XVII aos dias de hoje, além de romper com os próprios limites linguísticos, sendo observável em manifestações artísticas de todo o tipo, como na música, na pintura e na sétima arte, bem como nas fundações da psicanálise, pela mão de Sigmund Freud. O «bardo de Avon» é considerado um dos poetas mais importantes da língua inglesa e um dos dramaturgos mais influentes de sempre. O seu legado, que se estende por 39 peças de teatro (comédias e tragédias), 154 sonetos e 3 poemas épicos, desperta, até hoje, a admiração e o entusiasmo de quem estuda e interpreta a sua obra.

MIGUEL ROMEIRA nasceu em Lisboa. Formou-se na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e na Escola Superior de Teatro e Cinema. Foi bolseiro do Centro Nacional de Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian e bolseiro de mérito do Instituto Politécnico de Lisboa. Estudou no Lee Strasberg Institute de Nova Iorque. Traduziu do inglês obras de ficção de Anna Burns, Hanya Yanagihara, Bernardine Evaristo, Eimear McBride, Gerald Murnane, William Boyd, Viet Thanh Nguyen, David Szalay, Andrew Miller, Orhan Pamuk, Goce Smilevski, Ray Bradbury, J. G. Ballard e Virginia Woolf, entre outros, e obras de não-ficção de Yuval Noah Harari ou Czesław Miłosz, bem como ficção juvenil. Para inglês, traduziu obras juvenis, peças de teatro, biografias, dossiês de imprensa e *coffee-table books*. Colaborou com o MAAT — Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, com o CCB — Centro Cultural de Belém e com Joel Neto e Catarina Ferreira de Almeida. Em 2006, publicou a novela *O Jogo do Massacre* pela Fronteira do Caos.

## ÍNDICE

### INTRODUÇÃO

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| Sobre traduzir <i>Tito Andrónico</i> | vii |
| Sobre as fontes bibliográficas       | xxi |

|                                                      |   |
|------------------------------------------------------|---|
| A Lamentabilíssima Tragédia Romana de Tito Andrónico | 1 |
|------------------------------------------------------|---|

|                    |   |
|--------------------|---|
| ROL DE PERSONAGENS | 5 |
|--------------------|---|

#### ATO I

|        |   |
|--------|---|
| Cena 1 | 7 |
|--------|---|

#### ATO II

|        |    |
|--------|----|
| Cena 1 | 33 |
| Cena 2 | 39 |
| Cena 3 | 41 |
| Cena 4 | 56 |

#### ATO III

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| Cena 1                             | 59 |
| Cena 2 [adicionada posteriormente] | 73 |

#### ATO IV

|        |     |
|--------|-----|
| Cena 1 | 77  |
| Cena 2 | 83  |
| Cena 3 | 94  |
| Cena 4 | 100 |

## Ato V

|        |     |
|--------|-----|
| Cena 1 | 107 |
| Cena 2 | 114 |
| Cena 3 | 124 |

## INTRODUÇÃO

### Sobre traduzir *Tito Andrónico*

«— A inteligência está ligada à linguagem. Quando falamos sem sentir, não vem nada da sociedade. Devíamos falar como Shakespeare. Shakespeare devia ser obrigatório na escola. [...] Então, os miúdos teriam sentimentos. [...] Não temos sentimentos. É por isso que andamos aos tiros. Não sentimos nada uns pelos outros, mas, se nos ensinassem a sentir, não éramos tão violentos.

— E Shakespeare ajuda-nos?

— Ele fez mais que ajudar-nos: deixou-nos instruções.»

Diz um sem-abrigo em *À Procura de Ricardo III* (1996),  
documentário de Al Pacino

Shakespeare é como o 25 de Abril: é do povo. Será, porventura, o exemplo máximo de um autor que escreveu para satisfazer o público. *Grosso modo*, não contou histórias originais (a peça que vão ler é, tudo indica, uma das exceções), antes adaptou ou buscou inspiração em lendas, novelas italianas, prosa de autores seus contemporâneos, cronistas, historiadores como Plutarco, poetas como Ovídio e peças de teatro já existentes. Estas fontes

tinham várias proveniências e inscreviam-se em vários géneros, e todas ele combinou, transformou e recontou segundo coordenadas próprias — em boa hora, porque a sua subsistência dependia (ou dependeu, até certa altura) dos ganhos na atividade teatral.

De facto, talvez não encontremos caso mais rematado de um autor comercial. Revela-nos a documentação existente — com direito a entrada no *Livro dos Recordes Guinness* — que a sua primeira peça levada à cena foi *Henrique VI* (não se especificando qual das três partes) no dia 3 de março de 1592, na Rose Playhouse, em Southwark, Londres. Não terá sido escrita muito antes, porque as peças de teatro não tinham propriamente existência literária — eram um meio para se alcançar um fim: a subida à cena. Em certa medida, no papel, uma peça de teatro é uma lista de falas, ações, adereços e espaços cénicos, que atores, encenador e demais equipa transpõem para um palco — e, sendo esta definição admissível hoje, era normativa em finais do século xvi.

Passados mais de quatrocentos anos, o *corpus* (hoje reconhecido como) literário do Bardo de Avon foi amplamente representado, lido, discutido, analisado e resgatado de alterações e deturpações entretanto sofridas. Se hoje podemos fruir esse património cultural, muito devemos aos inúmeros estudiosos que investiram tempo, conhecimento e entusiasmo na sua recuperação e descodificação. Porém, cumprida essa etapa, quando a peça chega às mãos do leitor, ou a um palco ou ecrã, deve acordar emoções.

Permite leituras, analogias, extrapolações? Sim, claro, sem dúvida — como qualquer obra artística. Mas, originalmente, o encontro de autor, obra e espectador deu-se na arena emocional. Nenhum desses textos dramáticos surgiu como exercício racional. Nenhum deles teve, para o público do seu tempo, zonas impenetráveis: cada verso, passagem, confronto e personagem existiam para provocar uma reação. O teatro do pensamento é uma criação do século xx.

*A Tragédia de Coriolano* possibilita-nos uma reflexão política complexa, problemática, apaixonante, sim. Mas, antes disso, estamos a ver jogos de poder em direto, ou um caso de ascensão ao poder que, mais pormenor, menos pormenor, podia acontecer nos nossos dias. *A Tempestade* é a história de uma traição imperdoável vingada e finalmente perdoada, porque a velhice traz a capacidade de desculpar o indesculpável. Podemos encontrar-lhe sugestões colonialistas? Sim, mas temos de querer vê-las lá, porque não é o que está em primeiro plano. Já *Romeu e Julieta* conta-nos — assim foi repetido até se tornar definição — «a maior história de amor de todos os tempos» e, ao seguirmos a ação, somos convencidos de que o é. Talvez só depois nos ocorra que os dois apaixonados são adolescentes (Julieta tem treze anos e Romeu dezasseis: mesmo à época, não eram considerados adultos) e, como quaisquer adolescentes que se prezem, desconhecem a moderação: o mundo pode acabar de um dia para o outro, e para ambos acaba mesmo, porque se conhecem num domingo, três dias depois Romeu suicida-se, e na manhã seguinte, vendo-o morto, suicida-se Julieta.

Quando dou estes exemplos, penso no primeiro impacto que qualquer peça de Shakespeare foi pensada para ter, tão forte que, num primeiro momento, oblitera segundas leituras e inconsistências narrativas ou tonais. Hoje, essa é uma característica obrigatória da literatura comercial e já existia, sem dúvida, no teatro muitíssimo comercial do autor que aqui nos traz. Contava-se uma história com princípio, meio e fim: não há mais simples ou desassombrado do que isto.

Pois bem: o que nos conta, o que nos propõe, o que é *A Lamentabilíssima Tragédia Romana de Tito Andrónico*? Até onde se apurou, trata-se da sexta peça do escritor, que, atento ao gosto da época, usou deliberadamente os ingredientes que lhe trariam um êxito capaz de o estabelecer: vinganças, reparações, castigos sangüinários, esquartejamento, violação (em grupo) e, ingrediente



bizarro, mas que funciona como corolário dos anteriores, canibalismo — ou, segundo S. Clark Hulse, «em média, 5,2 atrocidades por ato, [...] 1 por cada 97 versos». Noutras palavras, não deixando os créditos por mãos alheias, o Bardo fez mais do que escrever uma peça sensacionalista, género que estava em alta: escreveu a que é considerada a mais violenta de todas as peças isabelinas. Saberá o público atual que *Tito Andrónico* é uma das obras teatrais mais sanguinárias de sempre? E que a violência nem sequer é sugerida, antes se concretiza na ação e é potenciada pela satisfação dos perpetradores, que a comentam, justificam e humorizam?

Se hoje este autor tem um estatuto superlativo unânime, a verdade é que foi atacado por Robert Greene, dramaturgo seu contemporâneo, que, num panfleto de 1592, o classificou de «corvo arrivista disfarçado de cisne, [...] capaz de versejar em branco ao melhor estilo bombástico». Não há grandes dúvidas de que Greene acusava Shakespeare de — sem méritos que o justificassem — querer medir-se de igual para igual com dramaturgos que lhe eram muito superiores: Christopher Marlowe, Thomas Nashe ou... o próprio que assinava o libelo. Serve esta curiosidade para mostrar que, à data em que burilou a sua obra, o maior dramaturgo e poeta da língua inglesa era só um entre tantos que buscavam o êxito e competiam pela preferência do público.

O certo é que ele seguiu a sua musa — e o faro para o negócio —, e *Tito Andrónico* foi um êxito de tal ordem, que se tornou a sua primeira peça publicada, num tempo em que isso não interessava à companhia teatral que a tinha em sua posse: é que a publicação deixava-a ao dispor da concorrência. Ora, nada impedia o plágio — algo que o próprio Shakespeare também fez.

No frontispício da primeira edição de *Tito Andrónico*, referem-se três companhias teatrais, mas não há unanimidade quanto ao que isso significa: somaria a obra três montagens distintas quando foi publicada, ou teria sido levada à cena por uma supercompanhia teatral, que juntava atores de três delas? Seja uma

ou outra, a receção entusiástica ficou bem patente nas sucessivas edições do texto e na canção que inspirou. (Quando soube deste pormenor, pensei imediatamente nas estreias cinematográficas acompanhadas do lançamento da banda sonora do filme, e da edição ou reedição do livro em que ele se baseou.)

Outra confirmação do triunfo de *Tito Andrónico* é a alusão que lhe é feita em *A Knack to Know a Knave*, peça de 1592. Publicado em 1594, o texto de Shakespeare foi escrito e estreado algures entre 1588 (defende Alan Hughes) e 1593, e é uma história original (devedora das *Metamorfoses*, de Ovídio, ou da rivalidade do imperador Caracala com o irmão, Geta, entre outras inspirações). Assim, poucas dúvidas há de que a referência é mesmo a esta peça — que volta a ser mencionada noutra obra teatral: *Bartholomew Fair*, de Ben Jonson, estreada em 1614. O segundo caso demonstra bem a que ponto *Tito Andrónico* conquistara um lugar de destaque no imaginário popular: na introdução à edição da Penguin Classics, Jacques Berthoud diz-nos que a personagem Guarda-Livros refere um «clube de fãs» de Andrónico, que se mantém vivo e de boa saúde «passados vinte e cinco ou trinta anos». (Se a peça tiver estreado, de facto, em 1588, teriam decorrido vinte e seis anos até à estreia de *Bartholomew Fair*, cujo autor não duvidou de que o público captaria a referência.)

Agora, um pouco de contexto sobre a representação propriamente dita. Em 1989, o Museu de Londres levou a cabo uma escavação arqueológica do Rose Theatre. Nela se descobriu que o público teatral isabelino não descurava o estômago enquanto assistia a um espetáculo: encontraram-se vestígios de uvas, figos, amoras silvestres, framboesas, ameixas e ossos pequenos — os espectadores comeriam frango e comida preparada por vendedores de rua. O petisco mais procurado eram as ostras: sabemos-lo porque as suas cascas foram o vestígio predominante encontrado pelos arqueólogos. De resto, o próprio Shakespeare refere-as em, pelo menos, seis peças.

Anne Bramley sugere que passagens de *Muito Barulho por Nada* ou *As Alegres Comadres de Windsor* terão dado oportunidade para os atores romperem a quarta parede e brincarem com quem estava do outro lado. Um momento de interação com o público não destoaria certamente de qualquer uma dessas duas peças, porventura de outra qualquer de Shakespeare, que não escreveu tragédia sem o seu momento de comédia. Inversamente, nas comédias, as personagens fazem um drama — ou uma tragédia — das suas circunstâncias.

Um exemplo? *Tito Andrónico*, excessiva no drama e na violência como nenhuma outra do autor — de tal maneira que, durante décadas, foi considerada obra menor, escrita por um poeta inexperiente e à procura da sua voz. No entanto, não dispensa um momento de comédia tão tola — não seria despropositado chamar-lhe revisteira —, que foi essa passagem que mais dificuldades de tradução me pôs. Em retrospectiva, a sua coerência é inatacável: um momento tão abertamente cómico, que decerto levava o povo ao delírio (basta dizer que é protagonizado pelo Labrego), combina com a insanidade (a um tempo fingida e verdadeira) em que mergulhou aquele que dá nome à obra. Já agora: se essa foi a cena mais complicada de traduzir, a mais fácil foi, de caras, a Cena 3 do Ato II, porque a sua urgência e a maneira como nos transporta para preocupações da atualidade a fez resolver-se por si mesma. Lá iremos.

Voltando aos comes e bebes, sabemos que as peças isabelinas eram representadas em teatros, mas também em espaços alternativos: casas de nobres, praças, feiras e pátios de estalagens (precursores do teatro isabelino como edifício), sendo provável que os estalajadeiros fizessem negócio a vender comida e bebida durante a função. «As escavações revelaram-nos o mundo em que a arte de Shakespeare existia, o ambiente para o qual ele escrevia, em que os atores representavam e a ação se desenrolava», diz o arqueólogo Julian Bowsher, do Museu de Londres, coautor

da monografia sobre as escavações realizadas no Rose Theatre e no Globe Theatre. Dessa empreitada, emergiu uma quase certeza: o público era «exuberante e ruidoso... comendo e bebendo enquanto desfrutava o espetáculo».

Porque falo de tudo isto? Porque, se esta era a realidade que envolvia a apresentação do espetáculo, se lhe servia de espaço sonoro, se as reações expansivas do público pontuavam as palavras ditas pelos atores e — o mais importante — o próprio Shakespeare a tinha em conta ao escrever cada peça, como vou eu perdê-la de vista ao traduzir *Tito Andrónico* ou qualquer outro texto teatral da sua autoria? Nenhum deles foi pensado para um mundo erudito ou comedido, antes existiram num outro, convictamente prosaico. As palavras faziam rir, comoviam, horrorizavam, chocavam ou revoltavam. E tudo isto são respostas diretas, não filtradas, não pensadas — da mesma maneira que, não gostando o público da peça ou das interpretações, ou não percebendo o que lhe era contado, manifestava o seu desagrado não só vocalmente, mas alvejando os atores com comestíveis, senão pior: no teatro *The Swan*, em 1602, cadeiras, bancos, cortinas e paredes não escaparam à fúria dos espectadores descontentes.

Violência, humor e música eram usados para prender a atenção, porque havia consequências se tal não acontecesse. Por outro lado, estando o público agradado com o espetáculo, dançava com as personagens quando a peça terminava em festa. Se, algures neste pandemónio, houve lugar à poesia, será porque, voltando a Shakespeare, ela lhe era uma segunda natureza.

Imagine-se o famoso solilóquio de Hamlet, «Ser ou não ser, eis a questão», representado para semelhante plateia. Seria uma passagem tão densa como a supomos, ou a simples constatação das dúvidas e inquietações que assaltavam o espectador seiscenista ao fechar os olhos e viajar para o mundo do sono — ou que, previa ele, o assaltariam antes de os fechar de vez, indo para o reino dos mortos?

Há leituras de Shakespeare para todos os gostos. Não gosto de o ver abastardado, mas tão-pouco me agrada vê-lo soterrado em complexidades que não o terão sido no seu tempo. Admiro a elevação que o percorre, mas também a leveza. Qualquer uma das suas peças respira liberdade absoluta: sentimos que a língua inglesa não lhe recusou nada, que todos os jogos lhe foram possíveis, que concretizou a expressão sem amarras. É certo que, havendo normas e convenções linguísticas, a gramática estava ainda em consolidação e eram os próprios autores a fixar regras de escrita, mas as acrobacias linguísticas, as palavras inventadas ou adaptadas, as truncagens que aceleram versos — tudo isso é puramente shakespeariano.

Olhando a tamanha variedade de ingredientes, uma peça do Bardo não é uma refeição sentada, em que se cumpre a etiqueta. É um banquete ruidoso. E foi assim que me propus olhar para *Tito Andrónico*.

Perante um texto clássico, o meu primeiro impulso tem sido pensar em estratégias que lhe retirem o véu de antiguidade que o distancia de nós — porque não há clássico da literatura que não tenha começado por ser um livro indiferenciado. Partindo dessa ideia, pergunto-me sempre que camadas vestidas *a posteriori* lhe posso despir, sem o tornar outra coisa. Pode não ser possível, há obras que não o permitem.

Pois bem: para minha surpresa, este clássico deu-me naturalmente tudo o que eu desejava, mas não tinha a certeza de poder concretizar.

Por exemplo, gosto de anacronismos, do seu efeito-surpresa e das leituras inesperadas que nos trazem, e eles abundam em *Tito Andrónico*. A peça não é uma reconstituição histórica: mais do que uma Antiguidade factual, há uma ideia da Antiguidade. O Império Romano é observado com olhos do século xvi: «príncipe» é aplicado retrospectivamente; mistura-se o politeísmo da Antiguidade Clássica com o deus e a simbologia do cristianismo ocidental

(como já o nosso Camões fizera nos *Lusíadas*); e Saturnino ora é imperador ora é rei. Sobre isso, um pormenor expressivo: acabando de ser eleito imperador, Saturnino usa o plural majestático, mas dispensa-o logo de seguida, recorrendo-lhe apenas pontualmente até ao fim da peça — lógica que usei para as formas de tratamento: a segunda pessoa do singular é a base, como foi entre os Romanos até ao final do Império, e outras soluções são usadas para ênfase ou conforme o contexto, havendo casos em que, tal como no original, varia na mesma fala ou perante o mesmo interlocutor (nada que não oiçamos nalgumas zonas do nosso país).

Nesta escrita que se faz de sensações, a linearidade e a uniformização primam pela ausência, mas não damos pelas incongruências. Por exemplo, sendo a imperatriz surpreendida com Arão, é acusada de ser *repetidamente* infiel ao imperador, quando os dois se conheceram na véspera. Mais tarde, dá à luz um bastardo, e só então nos é dito (pormenor importante) que estava grávida. A passagem do tempo é habilmente moldada e turvada, para melhor servir o enredo.

Falando nele, conforme o trabalho avançava, revelou-se tão urgente e relevante para o nosso tempo, que esse caráter se tornou o que de mais importante havia a transmitir. Comecei, pois, a sacrificar ocasionalmente uma ou outra palavra para fugir a um certo tom antiquado. Depois, a partir do momento em que ficamos apenas com os Andrónicos, mas, sobretudo, quando surge o filho de Lúcio, o texto convidou-me a incluir apontamentos menos formais e até mais contemporâneos. O tom muda conforme o núcleo, e foi o quarteto Arão/Tamora/Quirão/Demétrio a permitir as maiores liberdades — porque se harmonizavam com a natureza libertina de qualquer um deles.

A propósito de Arão, o mouro: não é invulgar encontrarem-se laivos racistas nos clássicos, mas tento perceber quando são circunstanciais e admitem leituras alternativas. Na obra

shakespeariana, tais apontamentos refletem visões dominantes no período isabelino, que ele não se atreveria certamente a desafiar quando a própria Rainha Virgem era espectadora das suas peças (como documentado na edição de 1602 das *Alegres Comadres de Windsor*, ou de 1598 de *Canseiras de Amor Baldadas*). Arão começa por ser rebaixado, até que, no Ato IV, o autor lhe dá um momento triunfal de afirmação identitária: o mouro lança-se num convicto e esmagador elogio da cor da sua pele, que aconteceria num teatro cheio — ou no pátio de uma estalagem —, perante uma plateia temível, como já vimos, que não hesitaria em expressar o seu eventual desagrado. Pensemos nisto. Já na última cena, tendo Tamora sido castigada com a morte, Arão é promovido a vilão-mor da peça, revelando-se a encarnação do mal: já houve quem o considerasse, do rol de personagens de *Tito Andrónico*, a mais apetecível para qualquer ator.

Na referida Cena 3 do Ato II, uma jovem noiva é violada e mutilada por dois rapazes, que agem instigados pela mãe. Escrita vai para meio milénio, é uma cena chocante e cruel. E assim acredito que deve ser também na tradução. Porquê anestesiá-la vestindo-lhe um brocado de palavras que lhe tape a violência? Não é o que leio no original. Há jogos de linguagem, porque os há da primeira à última linha, mas não se embeleza o que não pode ser belo, nem se procura mitigar-lhe o efeito. O momento que referi é o catalisador dos horrores que a narrativa somará até à conclusão: perdendo ele força, perde a peça a razão de existir. Perpetradores (Demétrio e Quirão) e instigadores (Arão e Tamora) planeiam o ato e deleitam-se com ele, o que o torna, ou assim entendi, tanto mais cru. Na verdade, talvez nos cause um incómodo consideravelmente distinto do sentido pelos espectadores do final do século xvi. Não conseguimos parar de ver/ler? Pois não, porque é esse o sortilégio da arte, como já sabiam na Grécia antiga, berço da tragédia, que nasceu para suscitar terror e piedade.

A cena em questão foi a que me exigiu — ou permitiu? — mais liberdade na abordagem: há termos e repetições caídos em desuso que não deixariam de nos transportar para um passado distante. Para fugir a essa leitura, fiz como se estivesse a trabalhar numa versão para o palco. Noutros casos, perante um obstáculo mais teimoso, disse para comigo que estava a traduzir um policial (já explico). Cada opção que tomei, mais clássica ou menos conservadora, foi-me autorizada pelo próprio original ou com ele negociada palavra por palavra.

E, porque Shakespeare não é sisudo, as brincadeiras surgiram. Tito usa uma expressão francesa com Saturnino, como era considerado elegante na corte inglesa, e este segue o mote. Mais tarde, Demétrio ensaia o mesmo com o Jovem Lúcio, mas Demétrio é um godo e, nesta peça, que não é um retrato histórico, os Godos fazem as vezes de bárbaros, pelo que me ocorreu pô-lo a falar mau francês, como imagino que o ator poderia fazer. Já na cena que envolve Arão, a Ama e os filhos da imperatriz, estes são tratados sem deferência, porque inspiram desprezo. De resto, a linguagem dos dois primeiros espelha a sua baixa condição. Num caso e outro, os indícios estavam no original, que me deixou concretizá-los sem lhe ferir o caráter.

Já aqui foi dito que as *Metamorfoses*, de Ovídio, terão sido uma das inspirações para *Tito Andrónico*, que até lhes ecoa a dinâmica: Tito, homem, torna-se ogre; Tamora, mulher, torna-se portento; Bassiano, um animal abatido; Lavínia, um ser mutilado; e, de Quirão e Demétrio, mais vale nem falar. Além dessa obra, que figura na ação, citada pelas personagens e materializada num exemplar em cena, faz-se referência a outras não menos canónicas, bem como à mitologia clássica — que, na época, dominava o imaginário popular. Quando me pareceu necessário, tornei a referência mais clara dentro do próprio texto ou substituí-a pela sua explicação, para que nenhum significado se fechasse ao leitor atual. Não queria ruído branco durante a leitura, e usar



notas de rodapé ou de fim foi solução rejeitada à partida: se um espetáculo teatral não as tem, talvez seja preferível que tão-pouco as tenha a «lista» que lhe servirá de base.

Quanto a didascálias, tratei-as como discurso indireto e, sabendo que Shakespeare inventava e reconvertia palavras, quis esse gesto presente na tradução e reconverti, também eu, um par delas. Poderá não ter o efeito que o gesto original teve, porque hoje não nos faltam dicionários, enquanto o primeiro dicionário de inglês propriamente dito surgiu uma década após a publicação desta obra — mas fica a intenção.

A peça é escrita maioritariamente em verso branco, no esquema rítmico preferido de Shakespeare: o pentâmetro iâmbico. Convencionou-se que o nosso verso dodecassílabo é a sua melhor correspondência, mas os sons fortes ou mais recorrentes da nossa língua não são os mesmos da língua inglesa, pelo que é, atrevo-me a dizer, impossível transpor os efeitos melódicos do original. Assim, mantendo a estrutura de verso branco, optei por jogar com ritmos e rimas pontuais, que estão no original, tal como o uso de dísticos no clímax. Interessou-me obter um resultado vivo, dinâmico: uma balada com 2500 versos.

Sabendo que ia tentar desempoeirar a linguagem e propor tangentes à modernidade, incluí o frontispício da primeira edição, que me permite um par de apontamentos arcaicos. Fi-lo para que o texto final, um produto deste tempo, evocasse fugazmente aquele em que esta narrativa dramática surgiu. Já falei das três companhias teatrais que constam depois do título. Sobre o que lemos em baixo, encontrei informação apaixonante num ensaio de Nadia Bishai: a peça foi impressa em formato in-quarto para ser vendida pelo livreiro Edward White, que se especializava em literatura policial (o termo existe na língua inglesa desde o começo do século xv, associado à ideia de manutenção da ordem pública). White vendeu três edições da peça e, sendo ela arrumável na categoria «literatura do crime»,

talvez isso tenha contribuído para a tornar um sucesso também em livro.

Quanto ao remate «at the signe of the Gunne», na altura a generalidade dos estabelecimentos identificavam-se pelo respetivo elemento gráfico. Encontrei uma ilustração (de autor e data desconhecidos) da livraria «at the sign of the Black Bear», de que era proprietário Edward Blount, o editor do primeiro in-fólio que reunia a obra teatral shakespeariana. Infelizmente, não encontrei qualquer imagem da livraria «at the signe of the Gunne», mas descobri um ensaio de Steven Gunn e Tomasz Gromelski em que se lê que o primeiro crime com arma de fogo registado em Inglaterra aconteceu em 1519, daí se concluindo que *gunne* seria uma arma de fogo de uso pessoal: uma pistola ou coisa que o valesse. Na altura, *pistol* tinha outro significado, mas havia a *dag*, abreviação de *demi* ou *half arquebus*, portanto, meio-arcabuz.

Por fim, «the little North doore of Paules». Hoje, a Catedral de São Paulo é um epicentro da vida londrina; no tempo de Shakespeare, quando a catedral era ainda a Igreja de São Paulo, o seu adro era o centro do comércio livreiro. Edward White tinha o negócio na «portazinha norte», identificado pela «tabuleta do meio-arcabuz».

Outras informações excêntricas ao texto, mas que o valorizam, são a indicação de uma cena acrescentada vinte e nove anos após a primeira edição — a «cena da mosca» —, cuja autoria foi questionada e continua a não poder afirmar-se com inteira certeza, bem como de versos que o autor escreveu, mas pode ter rejeitado. É convicção generalizada que *Tito Andrónico*, tal como a conhecemos, resulta em larga medida de uma transcrição do manuscrito, daí poderem ter-se incluído versos entretanto substituídos. São as chamadas «falsas partidas» e, seguindo a fixação de texto da edição Arden, pu-las entre chavetas. Também um verso de proveniência obscura surge grafado entre parênteses retos. Assinalei estes casos diretamente no texto para manter presente

que estamos perante uma obra com zonas de sombra no caminho que fez até às nossas mãos.

O meu objetivo com esta tradução é tentar fazer o leitor esquecer-se de que está a ler um clássico com mais de quatro séculos, olhando-o, se possível, como se de «literatura do crime» se tratasse. Há anos, ouvi Michael Cunningham contar que usou esse truque com uma colega de trabalho num restaurante: dizendo ela que «não gostava de ler» e que apenas lia policiais — tinham-na convencido de que os policiais não são literatura —, ele ofereceu-lhe *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, que ela devorou da primeira à última página convencida de que *não estava a ler*.

Possamos nós fazer o mesmo com esta ou outra peça de William Shakespeare. Quanto aos artifícios de linguagem que o tornam inconfundível, nunca ouvi nem li melhor enquadramento do que o proposto por Al Pacino em *À Procura de Ricardo III*, de que usei um excerto como epígrafe: «[É] poesia. Também não compreendemos toda a gíria do *rap*. É preciso algum tempo até que o ouvido se habitue. Temos de nos sintonizar nessa frequência.»

*Miguel Romeira*

## Sobre as fontes bibliográficas

As fontes onde colhi informação, tanto para a nota introdutória como para a tradução, são demasiadas para as referenciar exaustivamente, e cada uma foi beber a outras, que seria justo citar também. Por isso, refiro apenas as principais.

Começo pela edição Arden Shakespeare de *Tito Andrónico*, bem como a da Penguin Classics. Cada uma propõe a sua fixação de texto e, confrontado com as divergências, acabei por usar soluções de ambas, tal como aproveitei ideias sugeridas em rodapé. (Na Cena 2 do Ato V, por exemplo, o original permite a dupla leitura de que Tito escreveu os planos de vingança no papel, não com tinta, mas com o próprio sangue, e os tem *no* sangue, isto é, a decisão está assimilada, está dentro dele. Preferi esta última, abrindo espaço, na medida do possível, à mesma ambiguidade do original.) As notas constantes dessas duas edições foram preciosas, bem como os textos de análise e contextualização. Também a versão *online* do *Samuel Johnson's Dictionary* foi decisiva.

Para a introdução, consultei os *websites* da Folger Shakespeare Library, da Encyclopædia Britannica, da Royal Shakespeare Company e do Shakespeare's Globe, e outros, como bardstage.org, beforeshakespeare.org ou shakespeare.org.uk.

Sobre o frontispício e a classificação «literatura do crime», foi fundamental o ensaio «“At the Signe of the Gunne”: Titus Andronicus, the London Book Trade, and the Literature of Crime, 1590-1615», de Nadia Bishai, em *Titus out of Joint: Reading the Fragmented Titus Andronicus* (Cambridge Scholars Publishing, 2012).

Sobre comes e bebes durante o espetáculo, a fonte principal foi o artigo «Snacking in Shakespeare's Time: What Theatregoers Ate at the Bard's Plays», de Anne Bramley, disponível no *website*

da National Public Radio (<https://www.npr.org/sections/thesalt/2016/04/21/475128109/snacking-in-shakespeares-time-what-theatre-goers-ate-at-the-bards-plays>, consultado em 21 de junho de 2025). Também importante foi a monografia *The Rose and the Globe — Playhouses of Shakespeare's Bankside, Southwark: Excavations 1988-90* (Museu de Arqueologia de Londres [MOLA], 2009).

O ensaio «Firearms Accidents in Sixteenth-century England», de Steven Gunn e Tomasz Gromelski, pode ser lido em <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17416124.2023.2264089> (consultado em 24 de junho de 2025). Sobre a atividade livreira na Igreja de São Paulo (mais tarde, catedral), li, entre outros, «From Quills to Folios — Shakespeare and St Paul's Churchyard», de Ildiko Bitá (<https://sixinthecity.co.uk/news/2023/06/shakespeare-st-pauls-churchyard/>, consultado em 22 de junho de 2025).

A Lamentabilíssima  
Tragédia Romana  
de Tito Andrónico

A LAMENTABILÍSSIMA  
TRAGÉDIA ROMANA  
DE TITO ANDRÓNICO:  
como foi representada pelos atores  
ao serviço dos mui honoráveis conde de Derby,  
conde de Pembroke e conde de Sussex.

LONDRES,  
Impressa por John Danter, para ser  
vendida por Edward White & Thomas Millington  
na portazinha norte da Igreja de São Paulo,  
por baixo da tabuleta do Meio-Arcabuz.

1594.

## ROL DE PERSONAGENS

### ROMANOS

SATURNINO, filho mais velho do recém-falecido  
imperador romano e, mais tarde, também ele imperador

BASSIANO, irmão mais novo de Saturnino

TITO ANDRÓNICO, nobre romano, general  
contra os Godos

MARCO ANDRÓNICO, tribuno da plebe e irmão de Tito

|         |   |                                                                              |
|---------|---|------------------------------------------------------------------------------|
| LÚCIO,  | } | os filhos que restam<br>a Tito Andrónico (por ordem<br>decrecente de idades) |
| QUINTO, |   |                                                                              |
| MÁRCIO, |   |                                                                              |
| MÚCIO,  |   |                                                                              |

LAVÍNIA, filha única de Tito Andrónico, prometida  
de Bassiano

JOVEM LÚCIO, um rapaz, filho de Lúcio

PÚBLIO, filho de Marco Andrónico

|            |   |                         |
|------------|---|-------------------------|
| SEMPRÓNIO, | } | parentes dos Andrónicos |
| CAIO,      |   |                         |
| VALENTINO, |   |                         |



EMÍLIO, um romano

CAPITÃO

MENSAGEIRO

AMA

LABREGO

OUTROS ROMANOS, incluindo senadores, tribunos,  
soldados e criados

## GODOS

TAMORA, rainha dos Godos e, ao casar-se com  
Saturnino, imperatriz consorte de Roma

|           |   |                                                             |
|-----------|---|-------------------------------------------------------------|
| ALARBO,   | } | os filhos de Tamora<br>(por ordem decrescente<br>de idades) |
| DEMÉTRIO, |   |                                                             |
| QUIRÃO,   |   |                                                             |

ARÃO, mouro ao serviço de Tamora e também  
seu amante

OUTROS GODOS, que formam um exército

## ATO I

### Cena 1

*Trombetas. Em cima, entram Tribunos [incluindo MARCO ANDRÓNICO] e Senadores. Depois, entram [em baixo] SATURNINO e seguidores, por uma porta e, pela outra, BASSIANO e seguidores, com tambores e estandartes.*

SATURNINO

Nobres patrícios a meu favor,  
Ergam armas pela justiça da minha causa.  
Homens do povo que me são leais,  
Afirmem a vossa espada o meu direito ao trono.  
Sou o primogénito do último  
Que usou o diadema imperial de Roma:  
Que as honras do meu pai vivam em mim,  
E não seja afrontado o meu estatuto.

BASSIANO

Romanos, amigos, seguidores e defensores,  
Se Bassiano, filho de César,  
Merece o favor da Roma real,  
Guardem esta entrada do Capitólio,  
E não se aproxime a desonra  
Do trono imperial, que é lugar de mérito,

Justiça, temperança e nobreza;  
 Deve honrá-lo quem for eleito e virtuoso,  
 E, Romanos, lutem pela escolha livre.

MARCO ([*em cima,*] *com a coroa*)

Príncipes, que, secundados por fações e amigos,  
 Cobiçam o poder e o trono do imperador,  
 Saibam que o povo de Roma, representado  
 Por nós, tribunos, escolheu a uma só voz  
 O seu candidato ao trono imperial, e é ele,  
 Andrónico, digno herdeiro de Eneias, que  
 Tanto fez por Roma e merece recompensa.  
 Outro tão nobre e valoroso  
 Não encontrarão dentro desta muralha.  
 O Senado chamou e ele está de regresso  
 Da luta feroz contra os bárbaros Godos,  
 Que vergou ladeado pelos filhos, o terror  
 De uma nação forte e destra no combate.  
 Há dez anos, Andrónico chamou a si  
 A causa da pátria, e pelas armas castigou  
 O orgulho inimigo; cinco vezes regressou  
 Ensanguentado da batalha,  
 Com a destemida prole em caixões  
 {E ao túmulo dos Andrónicos  
 Ofereceu em sacrifício expiatório  
 O mais nobre prisioneiro godo}.

Hoje, coberto de honras de guerra,  
 Regressa a Roma o valoroso Andrónico,  
 O famoso Títo, aclamado e triunfal.  
 Pedimos que honrem aquele que faleceu,  
 A quem podiam dignamente suceder,  
 E pelo Capitólio e pelo Senado,  
 Que afirmam honrar e venerar,

Recuem, abduquem da força,  
Dispensem as claquas e, dignos candidatos,  
Defendam méritos com serena humildade.

SATURNINO

Sabe falar, ele. E não é que me acalmou?

BASSIANO

Marco Andrónico, é tal a minha confiança  
Na tua integridade e retidão, e tão grande  
A minha estima e o meu respeito a ti e aos teus,  
Ao teu nobre irmão, Tito, aos filhos dele  
E àquela a quem dedico cada pensamento,  
Lavínia, a mais bela e virtuosa joia de Roma,  
Que aqui digo aos meus amigos: vão,  
E decidam a sorte e o povo  
O que será da minha causa.

*Saem [os seus] seguidores.*

SATURNINO

Amigos que se mostraram pelo meu direito,  
Obrigado a todos e a todos peço: vão,  
Que ao amor e ao favor da minha pátria  
Confio a minha pessoa e a minha causa.

*[Saem os seus seguidores.]*

Sê justa e amável comigo, Roma,  
Que te dou sinceridade e bem-querer.  
Abram as portas e deixem-me entrar.

BASSIANO

E também a este humilde candidato, tribunos.

*Trombetas. Entram no Senado.*

*Chega um Capitão.*

CAPITÃO

Abram alas, Romanos: o bravo Andrónico,  
Guerreiro sem par e o maior defensor de Roma,  
Vencedor de cada batalha que travou,  
Regressa honrado e com fortuna  
Do campo de batalha onde a sua espada  
Castigou os inimigos de Roma.

*Soam tambores e trombetas e entram dois filhos  
de TITO, seguidos por dois homens que trazem um  
caixão funerário coberto com uma capa negra, depois,  
mais dois Filhos e, atrás deles, TITO ANDRÓNICO.  
Seguem-se [os prisioneiros]: TAMORA, rainha dos Godos  
e seus [três] filhos, [ALARBO,] QUIRÃO e DEMÉTRIO,  
depois, ARÃO, o mouro, e outros, quantos mais, melhor.  
O caixão é pousado, e TITO fala.*

TITO

Salve, Roma, que em glória vestes de luto!  
Vês o barco que deixou a carga  
E regressa com outra não menos preciosa  
À baía de onde primeiro se fez ao mar?  
Assim regressa Andrónico, coroadado de louros,  
Para ressaudar a pátria com lágrimas,  
Feliz porque te vejo novamente.  
Júpiter, defensor do Capitólio,  
Aceita os ritos que te oferecemos.  
Romanos, tive vinte e cinco filhos destemidos,  
A metade dos que teve Príamo.  
Vejam os que me restam, entre vivos e mortos.  
Aos vivos, ame-os Roma como eles merecem;

Aos outros, que trago para a última morada,  
Acolhe-os entre os seus antepassados,  
E possa eu guardar a espada. Ah, Tito cruel,  
Desapegado de quem é a tua carne e sangue,  
Não esperes mais para sepultar os teus filhos,  
Que agora mesmo vagueiam pelo submundo.  
Afastem-se, para que os deite ao lado dos seus.

*Abrem o jazigo.*

Falem em silêncio, como faz quem já não vive,  
E durmam na paz de quem morreu pela pátria.  
Ó sagrado repositório das minhas alegrias,  
Querido abrigo da virtude e da nobreza,  
São tantos os meus filhos que aí guardas,  
E que não me devolverás nem tornarei a ver!

LÚCIO

Dá-nos o mais obstinado prisioneiro godo.  
Vamos cortar-lhe os braços e as pernas,  
E queimar-lhe a carne pelas almas destes  
Que aqui jazem na prisão terrena dos seus ossos,  
Para que as sombras não se desaquietem  
E não nos assombrem prodígios neste mundo.

TITO

Levem o mais nobre dos sobreviventes:  
O primeiro filho desta rainha aflita.

TAMORA [*ajoelha-se*]

Parem, romanos, e tu, conquistador, sê clemente.  
Tito vitorioso, tem compaixão  
Desta mãe que chora pelo filho!  
Pelo teu amor aos teus,  
Pensa que não quero menos a este, que é meu.

Não basta que nos tenhas trazido,  
 Teus cativos, e do jugo romano,  
 Para te adornar o regresso triunfal?  
 Devem os meus filhos morrer chacinados na rua  
 Pela coragem de lutar pela sua causa?  
 Se lutar pelo rei e pelo bem da pátria  
 Foi louvável em ti, é neles também.  
 Não tinjas de sangue o túmulo dos Andrónicos.  
 Não desejas acercar-te da natureza dos deuses?  
 Pois sê misericordioso, como eles são.  
 A clemência é a verdadeira face da nobreza.  
 Tito, nobre dos nobres, poupa o meu primogénito.

TITO

Acalmai-vos, senhora, e perdoai.  
 Estes são irmãos de outros que os godos  
 Mataram e, pela chacina dos seus,  
 Pedem um sacrifício, como manda a crença.  
 O vosso filho deve morrer,  
 Para sossegar os que partiram.

LÚCIO

Vá, levem-no, e façam a fogueira,  
 E com as espadas sobre a pira  
 Cortemos-lhe os membros que o fogo devora.

*Saem os filhos de Tito com Alarbo.*

TAMORA [*ergue-se*]

Ah, maldita devoção cruel!

QUIRÃO

Nem os bárbaros o são tanto!

# «Trago vingança no coração, a morte nas mãos E na cabeça ribombam sangue e desforra.»

Após uma pesada derrota às mãos de Roma, Tamora, rainha dos Godos, e os seus três filhos são levados, cativos, para a capital do império. Saturnino e Bassiano, filhos do falecido imperador romano, disputam a sucessão de um trono que o povo quer ver entregue a Tito Andrónico, o general responsável pela longa e vitoriosa campanha de Roma contra os Godos. Tito rejeita a honra, que entrega a Saturnino, mas decide sacrificar um dos filhos de Tamora, em memória da própria descendência morta em combate. A crueldade deste ato desencadeará uma reação violenta por parte da rainha e uma vingança de crueza e horror inéditos.

Escrita no final do século XVI, *A Lamentabilíssima Tragédia Romana de Tito Andrónico*, apontada como a primeira tragédia de Shakespeare, é famosa pela violência irredimível e pelo carácter sanguinário dos atos descritos. A aversão e desprezo a que a votaram a sociedade vitoriana e alguns críticos literários contemporâneos apenas confirmam o seu inegável interesse.

P E N G U I N



C L Á S S I C O S

Tradução e introdução  
de Miguel Romeira



La Memoire,  
1948  
© René Magritte / Adagp,  
Paris / SPA, Lisboa, 2025  
© Fine Art Images/Album/  
Fotobanco.pt

[penguinlivros.pt](http://penguinlivros.pt)

[penguinlivros](#)



Penguin  
Random House  
Grupo Editorial

ISBN: 978-989-583-570-6



9 789895 835706